

ACENO

REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO OESTE

ISSN: 2358-5587

VOLUME 2
NÚMERO 3
(JAN/JUL. 2015)

3

Proposta Editorial

ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste é um periódico científico lotado no Departamento de Antropologia e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso, que tem como propósito se constituir em um espaço permanente para o debate, a construção do conhecimento e a interlocução entre antropólogos e pesquisadores de áreas afins, do país e do exterior. Apesar de **ACENO** fazer referência ao Centro-Oeste, em seu título, ela não tem como único objetivo dar visibilidade a resultados de pesquisas científicas relativas às populações desta região, mas sim, se tornar um fórum que traduza a pluralidade de perspectivas teóricas e temáticas que caracterizam a antropologia na contemporaneidade. Igualmente, incentiva-se a publicação de artigos de cunho transdisciplinar, resultados de pesquisas que envolvam equipes interdisciplinares que estudam a diversidade da experiência humana.

Catálogo na Fonte. Elaborada por Igor Yure Ramos Matos. Bibliotecário CRB1-2819.

ACENO: Revista de Antropologia do Centro Oeste / Universidade Federal de Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 2, n. 3, jan./jul. 2015. – Cuiabá: ICHS/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2015.

Semestral.

Início: jan./jul. 2014.

Editor: Prof. Dr. Moisés Alessandro de Souza Lopes.

ISSN: 2358-5587.

1. Ciências Sociais – Periódico. 2. Antropologia Social – Periódico. 3. Teoria Antropológica – Periódico. I. Universidade Federal de Mato Grosso. II. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

CDU: 39(05)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Reitora: Maria Lúcia Cavalli Neder
Vice-Reitor: João Carlos de Souza Maia

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Diretora: Imar Domingos Queiroz

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

Chefe: Sonia Regina Lourenço

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Coordenador: Moisés Alessandro de Souza Lopes
Vice-Coordenadora: Patrícia Silva Osório

EDITOR

Moisés Alessandro de Souza Lopes

COMITÊ EDITORIAL

Aloir Pacini
Flávio Luiz Tarnovski
Marcos Aurélio da Silva
Patrícia Silva Osório
Sonia Regina Lourenço

CONSELHO EDITORIAL

Aloir Pacini – UFMT
Carmen Lucia Silva – UFMT
Clark Mangabeira Macedo – UFMT
Flávio Luiz Tarnovski – UFMT
Heloísa Afonso Ariano – UFMT
Marcos Aurélio da Silva – UFMT
Moisés Alessandro de Souza Lopes – UFMT
Patrícia Silva Osório – UFMT
Paulo Sérgio Delgado – UFMT
Sonia Regina Lourenço – UFMT
Sueli Pereira Castro – UFMT

CONSELHO CIENTÍFICO

Aloir Pacini – UFMT
Andréa de Souza Lobo – UnB
Carla Costa Teixeira – UnB
Carlos Emanuel Sautchuk – UnB
Carmen Lucia Silva – UFMT
Clark Mangabeira Macedo – UFMT
Deise Lucy Montardo – UFAM
Edir Pina de Barros
Eliane O’Dwyer – UFF
Érica Renata de Souza – UFMG
Esther Jean Langdon – UFSC
Fabiano Gontijo – UFPA
Flávio Luiz Tarnovski – UFMT
Heloísa Afonso Ariano – UFMT
Izabela Tamaso – UFG
Juliana Brás Dias – UnB
Luciane Ouriques Ferreira – FIOCRUZ/ENSP
Luís Roberto Cardoso de Oliveira – UnB
Márcia Rosato – UFPR
Márcio Goldman – MN/UFRJ
Marcos Aurélio da Silva – UFMT
Maria Luiza Heilborn – IMS/UERJ
Miriam Pillar Grossi – UFSC
Moisés Alessandro de Souza Lopes – UFMT
Patrícia Silva Osório – UFMT
Paulo Sérgio Delgado – UFMT
Rafael José de Menezes Bastos – UFSC
Sérgio Carrara – IMS/UERJ
Sonia Regina Lourenço – UFMT
Sueli Pereira Castro – UFMT

PROJETO GRÁFICO

José Sarmento – UCDB
Moisés Alessandro de Souza Lopes – UFMT
Sonia Regina Lourenço – UFMT
Marcos Aurélio da Silva – UFMT

CAPA

José Sarmento – UCDB
Marcos Aurélio da Silva – UFMT

SUMÁRIO

Editorial **9**

Dossiê Temático

**Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade.
Por uma antropologia do cinema**

Apresentação **11**

Débora Breder, Eliska Altmann,
Luis Felipe Kojima Hirano e Marcos Aurélio da Silva

Cinema & Teoria Antropológica

Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis.

O caso dos festivais de cinema da diversidade sexual **17**
Marcos Aurélio da Silva

Anti-documentário e perspectivismo.

Estratégias para fazer e olhar filmes (não) etnográficos **41**
Eliska Altmann

O sonho do nixi pae.

A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin **59**
Amilton Pelegrino Mattos

¿Integridad etnográfica versus estética cinematográfica?

El caso de *Nosotros los monos* **78**
(Edmund Valladares, 1971)
Javier Campo

Quando cinema e saúde se cruzam. O HIV/Aids em <i>Yesterday</i> Esmael Alves de Oliveira e Eliciel Freire de Salles	93
Distinção e crítica de cinema na contemporaneidade a partir de estudos de caso Marina Soler Jorge	109
Um espaço adaptado, habitado e filmado. Expansões de uma memória através de sua recriação estética Juliano Rodrigues Pimentel	127
<u>Cinema & Gênero</u>	
O olhar oposicional e a forma segregada. Raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950) Luis Felipe Kojima Hirano	142
Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema. Reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o <i>cinema de mulheres</i> Paula Alves e Paloma Coelho	159
“A(r)tivismos” cinematográficos <i>queer of color.</i> as ações de resistência e agência do coletivo <i>Queer Women of Color Media Arts Project</i> Glauco B. Ferreira	177
Gênero, incesto e identidad. Una aproximación antropológica al cine de rumberas en México Francisco de La Peña Martinez	192
Da hiper ficção ao hiper documental. impasses entre ficcional e documental na representação do erotismo indígena no documentário <i>hiper mulheres</i> José Carlos Felix e Francisco Gabriel De Almeida Rego	212

Cinema & Pós-Colonialidade

Espejos del tempo ou tempo dos espelhos?

Cochochi, El Violin e Corazón del tiempo **229**
a nova saga do cinema mexicano indígena
Juliano Gonçalves da Silva

Entre a rebeldia e a ingenuidade.

representações sobre as juventudes em **246**
O que é isso, companheiro? e *Batismo de Sangue*
Danielle Parfentieff de Noronha

Guyraroká, Panambizinho e Te'Yikue.

Uma experiência com cinema e novas mídias **262**
Nataly Guimarães Foscahes e Antonio Hilario Aguilera Urquiza

Sessão Aberta

O sujeito contemporâneo frente à produção de sentidos

através dos filmes pornográficos como bens simbólicos **280**
Júnior Ratts e Hamilton Rodrigues Tabosa

Ensaio Fotográficos

Roma: ascensão e queda de um império do carnaval **293**
Marcos Aurélio da Silva

Resenhas

Uniões homossexuais masculinas legais **306**
Ana Maria Marques

EDITORIAL

Sejam bem-vindos!

Chegamos ao terceiro número da Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, um periódico científico semestral online do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Mato Grosso que nasceu com a pretensão de se tornar um espaço permanente para o debate, a construção do conhecimento e a interlocução entre antropólogos e pesquisadores de áreas afins, do país e do exterior. Tendo este objetivo em mente, a Aceno, neste número, abordará o vasto campo da Antropologia Visual e da Imagem, ramo da antropologia que emergiu conjuntamente com o fazer antropológico e seus questionamentos sobre/com o estatuto dos métodos utilizados pelos antropólogos para o registro, produção e estudo de imagens nas áreas da fotografia, do cinema ou dos novos “media” utilizados em etnografia, desde meados dos anos 1990.

Mais especificamente, o Dossiê “**Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema**”, organizado pelo GRAPPA – Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFMT (PPGAS/UFMT) abordará o subcampo da “Antropologia do Cinema”, tal como nomeado por aqueles, e busca reunir reflexões inéditas sobre o tema da produção, recepção e análise das imagens audiovisuais e seus desafios às teorias antropológicas, de modo estrito, e das ciências sociais de maneira mais ampla, bem como seus diálogos com outras áreas. Nas palavras dos organizadores do dossiê:

Os artigos aqui reunidos abordam o cinema como veículo expressivo a revelar antigas e novas alteridades, utopias e distopias contemporâneas. Além disso, eles tratam de indagar sobre as contribuições das ciências sociais em relação à produção audiovisual e, inversamente, de quais formas a produção audiovisual, em seus mais diferentes formatos, apresentam questões para as ciências sociais, em suas diferentes linhas.

Assim, com isso em mente, Altmann, Breder, Hirano e Silva, levando em consideração a diversidade de abordagens dos textos recebidos, organizaram o dossiê em três eixos: *Cinema & Teoria Antropológica*; *Cinema & Gênero*; e

Cinema & Pós-Colonialidade. O Comitê Editorial da Aceno agradece o hercúleo trabalho desenvolvido tanto pelos organizadores do Dossiê, quanto pelos pareceristas *ad-hoc* que tornaram possível a produção e, agora, a divulgação deste número da revista.

Para além do Dossiê, na sessão de artigos livres e, dialogando com a produção dele, temos o artigo de Júnior Ratts e Hamilton Rodrigues Tabosa, **O sujeito contemporâneo frente à produção de sentidos através dos filmes pornográficos como bens simbólicos**, que se propõe a desenvolver uma análise sobre como filmes pornográficos se tornam bens simbólicos e quais impactos destes na produção do self, do corpo e da intimidade sobre os vários sujeitos que tiveram acesso a eles.

Na sequência, estreamos uma nova seção da Aceno, **“Ensaaios Fotográficos”**, que tem como objetivo dar visibilidade, apresentar e reconhecer produções fotográficas caracterizadas por enfoques antropológicos com marcante qualidade técnica e analítica. Serão aceitos um máximo de dois ensaios por edição da revista, devendo versar sobre temas que se relacionem de maneira inequívoca com a área de interesse da revista. As propostas de ensaios fotográficos serão examinadas por pareceristas *ad-hoc* que se encarregarão de selecionar os ensaios a serem publicados na revista, não cabendo recursos. Os ensaios deverão ser compostos de no mínimo quatro (4) e no máximo dez (10) fotografias.

Finalizando este número, é apresentado por Ana Maria Marques, o texto **Unões homossexuais masculinas legais** que desenvolve uma resenha crítica do livro *“Homens como outros quaisquer: subjetividade e homoconjugalidade no Brasil e na Argentina”* publicado em 2012 pela Paco Editorial.

O Comitê Editorial da Aceno agradece a todos os membros do Conselho Científico, do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad-hoc*. Agradecemos imensamente às professoras Eliska Altmann, Debora Breder e aos professores Luis Felipe Kojima Hirano e Marcos Aurélio da Silva, que organizaram o dossiê temático ora publicado, bem como as diversas contribuições submetidas.

Boa leitura...

O Editor

**Políticas e Poéticas do Audiovisual na
contemporaneidade: por uma antropologia do cinema
– Apresentação**

Eliska Altmann¹ (org.)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Debora Breder² (org.)
Universidade Cândido Mendes

Luis Felipe Kojima Hirano³ (org.)
Universidade Federal de Goiás

Marcos Aurélio da Silva⁴ (org.)
Universidade Federal de Mato Grosso

¹ Professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS). Integrante do Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais (GRAPPA).

² Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense, com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Formada em Cinema pela Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de Los Baños, Cuba. Integrante do GRAPPA.

³ Professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Integrante do GRAPPA.

⁴ Professor permanente do PPGAS/UFMT. Pesquisador do INCT Brasil Plural. Bolsista PNPd/Capes. Integrante do GRAPPA.

Se esta apresentação tivesse título, ele poderia ser “Entre o passado e o futuro”. Menos que um plágio à obra de Hannah Arendt, nosso intento seria retomar uma pequena historiografia (a compor uma espécie de “mais do mesmo”), de modo a gerar uma autorreflexão – do papel deste dossiê e do GRAPPA, no tempo presente, e suas futuras intenções. Assim, valeria resgatarmos a questão sobre o que era a antropologia à época do nascimento do cinema. Diríamos se tratar de uma disciplina a compor reflexões teóricas sobre sociedades e suas diversidades, cujo material colhido (por viajantes) agregava elementos físicos (biológicos), coerentes a certas perspectivas deterministas do período. Naquele momento, cinema e antropologia configuravam ferramentas da era industrial expansionista, quando o mundo ocidental e seu espírito científico eram marcados pela ideia de progresso e pela constituição do conhecimento como “verdade” irrefutável. Ambos tratavam de explorar “novos mundos”, assegurando sua apreensão, seu registro e colonização. O ocidente, deste modo, carregava o “fardo do homem branco”, civilizando e retratando o “bom selvagem”.

Sabe-se que, em suas primeiras experiências, o cinema (com suas várias transformações mecânicas, que compreenderam aparelhos como o cronofotógrafo, o kinetoscópio, entre outros), foi usado por cientistas (positivistas) como Étienne-Jules Marey e Félix Regnault que, anti-ilusionistas, eram curiosos – exclusivamente – pela decomposição do movimento. Aparato fundamental para o desenvolvimento de ciências “duras”, o cinema levantou questões daqueles domínios para a nascida antropologia, referentes às imagens, contínuas e descontínuas, do “outro”.

Concomitante ao surgimento do trabalho de campo, mais precisamente com Franz Boas, foram criados o cinematógrafo, o fotograma e a película cinematográfica, e a câmera, no início do século XX, já era vista como um efetivo instrumento de relação entre “filmante” e filmado, como o mais eficiente aparelho de “registro da realidade”. A favor de empreendimentos colonizadores, cinema e ciência, de modo geral, instrumentalizavam narrativas, dando voz aos antropólogos. Tal postura de conferir autoridade ao “autor” das imagens e dos “objetos” filmados começaria a cair por terra pouco mais de meio século depois, quando Jean Rouch instaurou o método da “antropologia compartilhada” e questionou o pressuposto de verdade científica (ou cinematográfica). Nesse momento, é colocada em xeque certa inocência epistemológica de correntes da antropologia, crenças na existência de narrativas objetivas, uma vez que interpretações subjetivas se tornam passíveis de compor diferentes vozes e visões.

A partir daqui, nos colocamos. E todo esse preâmbulo nos serve para discutir o estatuto da relação entre cinema e antropologia nos dias atuais, assim como suas possibilidades outras, embora afins. Tomemos, então, a referência do antropólogo Marc Henri Piault, para quem, no início do século XXI,

a imagem ainda era vista com suspeita pela antropologia e parece só ter espaço como discurso verbal ou escrito. Ainda assim este espaço lhe é concedido na medida em que a imagem se aproxima de uma objetividade visual, quer dizer, quando esta oferece uma quase restituição do objeto dado de início. Um conhecimento sério não poderia

se efetuar a não ser a partir de elementos visuais que teriam suas qualidades de restituição asseguradas, de tal forma que pudesse discorrer sobre elas tal como se faria a respeito da realidade no seu próprio campo de existência. Esta representação, tão forte, tem por corolário uma desconfiança constante em relação a tudo que poderia parecer uma *mise-en-scène*, uma reconstituição, ou pior ainda, uma ordem ficcional. (PIAULT, 2001: 151-52)

Não obstante o reconhecimento tardio e receoso do cinema pela antropologia, consideramos ser possível sublinhar ao menos três aspectos em que se deram (e se dão) suas interlocuções. Em primeiro lugar, destacamos o emprego de equipamentos e linguagens cinematográficas no registro de alteridades (e suas reflexões), por meio de variados métodos, formas de aproximação e estéticas, que vão de Robert Flaherty a Trinh T. Minh-ha, passando por Rouch, David MacDougall, entre tantos outros. Um segundo modo de interlocução seria o uso do cinema como objeto de pesquisa e como meio de acessar determinadas culturas. Exemplos desta prática podem ser conferidos em experiências de Ruth Benedict, Margareth Mead e Gregory Bateson, que realizaram análise fílmica e métodos de recepção para compreender noções de honra, lealdade, filiação, entre outros aspectos de culturas orientais como as melanésias, a balinesa, a japonesa, as australianas, as soviéticas, entre outras. Por fim, a partir da década de 1980, surgem importantes representantes da corrente antropológica denominada *pós-moderna*, como James Clifford e George Marcus, que problematizaram entendimentos canônicos da prática etnográfica, apontando à crise da identidade pessoal do antropólogo.

Como explica José Reginaldo Gonçalves,

ao desconstruir a noção clássica da autoria e/ou da autoridade etnográfica, Clifford faz objeção a certo fundamentalismo que tem caracterizado concepções etnográficas de cultura, e, ao fazê-lo, questiona a própria epistemologia do mundo moderno que busca obsessivamente fundamentos de natureza objetiva ou subjetiva. (GONÇALVES, 1998: 13)

Entendemos que, ao questionar a autoria ou a autoridade do *eu* etnográfico, Clifford propõe o que concebe por polifonia dialógica. Desta maneira, o entrecruzamento por ele proposto acaba por *des*-subjetivar o autor, antes coerente e centralizado, prevendo outra forma de subjetivação. Tal desconstrução representativa implica uma *re*-subjetivação da *outridade*⁵.

Pensada em âmbito cinematográfico, esta concepção passa a problematizar o estatuto verídico e objetivo da imagem, na medida em que a intersubjetividade autoral permite aos sujeitos se revelarem ou fabularem, borrando fronteiras preestabelecidas entre cinema e antropologia, como o próprio ideal de verdade, do outro como alteridade ou homogeneidade, e de determinadas regras de linguagem. Com isso, evidenciam-se novos usos de conceitos e linguagens cinematográficas como fontes para a escrita etnográfica, conforme desenvolvido por George Marcus, no uso do termo *mise-en-scène* etnográfica, e Michael Taussig, ao lançar mão da ideia de montagem eisensteiniana, via Walter Benjamin.

Claro está que as três dimensões dialogam entre si e não se circunscrevem a períodos históricos necessariamente estáticos e cronológicos. Tal tríade parece constituir elementos basilares que vêm possibilitando o diálogo entre antropologia e cinema, na institucionalização da subdisciplina antropologia

⁵ Para mais detalhes, ver ALTMANN, 2009: 57-79.

visual. Tanto que ela (a tríade) pode ser identificada na fundamentação de estudos que articulam imagens e ciências sociais no Brasil. Dentre eles, notamos a publicação contínua de dissertações, teses e livros na área, o estabelecimento de núcleos de pesquisa⁶ certificados pelo CNPq, e o reconhecimento de Grupos de Trabalho em espaços consolidados, como a Reunião Brasileira de Antropologia e a ANPOCS. Notamos igualmente o importante papel de revistas especializadas no tema, como os *Cadernos de antropologia e imagem*, da UERJ, e ressaltamos, ainda, no âmbito das reuniões e associações, a criação do Prêmio Pierre Verger, em 1996, para filmes e ensaios fotográficos, na ABA, e a Sessão de Vídeos instituída a partir do 15º Encontro anual da ANPOCS, em 1991. Com isso, afirmamos ser inegável o crescimento do campo nas últimas décadas⁷.

Como fruto das diversas tendências, em 2012, surge o GRAPPA – Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais⁸ – visando a inserção em um debate amplo e promissor, cujo enfoque, diferentemente, abrange a análise antropológica do cinema, entendido em sentido *lato* a englobar produção, circulação e recepção, entre outras conexões possíveis de análise. Ao congrega pesquisadores de diversos perfis e universidades, o GRAPPA se propõe a perscrutar estatutos cinematográficos, bem como implicações epistemológicas de construção e interpretação de mundos sociais. Com isso, discutimos abordagens teórico-metodológicas de investigações que lançam mão de filmes – documentais, ficcionais, experimentais, entre outros estilos e não convenções – como instrumentos, objetos e/ou métodos de pesquisa. Assim, tratamos de debater fluxos e contrafluxos de narrativas audiovisuais contemporâneas em suas várias dimensões, com olhar em:

- 1) modos como aparatos audiovisuais têm sido utilizados em investigações;
- 2) articulações entre cinema, narrativas, memórias e subjetividades;
- 3) representações e interpretações de cinematografias sobre temas como: relações *natureza/cultura*, *centro/periferia*, *corpo*, *gênero*, *sexualidade*, *classe*, *raça/etnia*, *identidade*, etc.;
- 4) condições sociais de produção, circulação e recepção de obras em diferentes formatos e gêneros.

Na busca por avaliar desafios, dilemas e potencialidades de novas representações (geradas, inclusive, por novas ferramentas e mídias), nos últimos anos, o grupo tem participado de eventos científicos, como simpósios, congressos, mesas redondas⁹, de forma a aprofundar e discutir conexões

⁶ Destacamos, por exemplo: Lisa (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP), INARRA (Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Prática Culturais/UERJ), NAI (Núcleo de Antropologia e Imagem/UERJ), NAVISUAL (Núcleo de Antropologia Visual/UFRGS), NAVI (Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem/UFSC), NEXTimagem (Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem/UFRJ).

⁷ Neste contexto, verifica-se uma especialização nos debates e a criação de subáreas que circunscrevem discussões referentes às artes ocidentais e não ocidentais, à fotografia, à patrimonialização, à produção de filmes etnográficos, às diferentes formas de recepção, às representações de gênero e étnico-raciais expressas em aparatos artísticos, entre outros segmentos.

⁸ O GRAPPA conta com pesquisadores das seguintes universidades e instituições: UFRRJ, UFS, UFMT, UERJ, UCM, UFG, UFRJ, UFMG, PUC-MG, FURB e ENCE/IBGE.

⁹ Desde 2012, o grupo tem se reunido em importantes eventos acadêmicos, como a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), a Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), a Reunião Equatorial de Antropologia (REA), o Seminário Internacional Fazendo Gênero, o Congresso Latino-americano de Antropologia (ALA), o Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), o Encontro de Antropologia Visual da América

múltiplas e singulares entre antropologia e cinema, a partir da subárea por nós intitulada “antropologia do cinema”.

Os três anos de experiência nos permitiram identificar a produção sobre cinema e audiovisual em quatro traços consistentes de diálogo:

- 1) estudos que se debruçam sobre o cinema para analisar representações e imaginários sociais, seja de períodos históricos, ou de categorias sociais, como gênero, sexualidade, classe e raça/etnia;
- 2) estudos que analisam a produção audiovisual por meio da perspectiva da sociologia da cultura, examinando a formação do campo cultural, trajetórias e gerações;
- 3) pesquisas que compreendem formas audiovisuais como mediadoras de diferentes relações sociais;
- 4) investigações sobre o uso de imagens como mecanismos para analisar diferentes fenômenos sociais.

Nesse contexto, o presente dossiê ***Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema***, organizado pelo GRAPPA em parceria com o PPGAS/UFMT, reúne trabalhos apresentados em encontros, englobando os mais diversos temas, como os festivais de cinema da diversidade sexual; representações de gênero no mercado cinematográfico; gênero e incesto; a produção cinematográfica de coletivos feministas, *queers* ou LGBTs em festivais de cinema no Brasil e nos Estados Unidos; conexões entre segregação racial e narrativa clássica hollywoodiana; relações entre cinema e saúde; trajetórias de movimentos artísticos; estratégias para analisar documentários “anamorfóticos” e “ontológicos”; considerações estéticas; crítica e distinção; “cinema de mulheres”; política; novas mídias.

Os artigos aqui reunidos abordam o cinema como veículo expressivo a revelar antigas e novas alteridades, utopias e distopias contemporâneas. Além disso, eles tratam de indagar sobre as contribuições das ciências sociais em relação à produção audiovisual e, inversamente, de quais formas a produção audiovisual, em seus mais diferentes formatos, apresentam questões para as ciências sociais, em suas diferentes linhas. Com os textos, podemos levantar perguntas como: *De que maneira a análise de filmes contribui para pensarmos a construção de imaginários sociais sobre gênero, sexualidade, geração, etnia/raça e classe? Ou ainda, como etnografias de festivais de cinema e análises quantitativas trazem novas dimensões para um exame do campo cultural?*

Em que pese a diversidade de abordagens, é possível encontrar três eixos aqui subdivididos em: *Cinema & Teoria Antropológica*; *Cinema & Gênero*; e *Cinema & Pós-colonialidade*. Acreditamos que tais tendências, longe de sintetizarem conexões entre antropologia e audiovisual, sinalizam novos modos de configuração social e suas expressões. Verificamos, deste modo, que o cinema (em sentido amplo) tem sido um interlocutor essencial para tecer relações entre teorias e para pensar interseccionalidades das várias dimensões que constroem sujeitos contemporâneos.

Apresentação

Com isso, convidamos leitores e leitoras a desfrutarem dos artigos aqui reunidos, vislumbrando outras conexões entre cinema(s) e ciências sociais. Tais conexões postulam uma amplitude e uma diversidade que extrapolam limites da antropologia visual, estabelecendo, ao mesmo tempo, diálogos com a mesma. Assim, com esta primeira organização, buscamos semear frutos sob o solo fértil e interdisciplinar da antropologia do cinema.

Por fim, gostaríamos de lembrar que, além dos autores desta apresentação, também participaram do dossiê, atuando como pareceristas, os seguintes membros do Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais (GRAPPA): Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia, da Universidade Federal de Sergipe; e Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Paula Alves, Paloma Coelho e Juliano Gonçalves da Silva também integrantes do GRAPPA participam com artigos nesta coletânea. O GRAPPA e o PPGAS/UFMT agradecem a todos os outros pareceristas que contribuíram para a edição deste dossiê, assim como os autores de artigos que, mesmo não sendo membros do GRAPPA, se dispuseram a dialogar com o grupo através de suas contribuições.

Referências

ALTMANN, Eliska. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Antropológicas*, 20. Porto Alegre, UFRGS, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX, James Clifford. 1. ed. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, v. 1, 1998.

PIAULT, Marc Henri. “Real e ficção: onde está o problema?” In: KOURY, M. G. P. (org.). *Imagem e memória: estudos em antropologia visual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual

Marcos Aurélio da Silva¹
Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: O artigo pretende uma discussão sobre as relações entre cinema e antropologia, mas a partir do ponto de vista da ficcionalidade ou a possibilidade de construção de mundos possíveis. Antropólogos das últimas décadas têm estado atentos ao caráter autoral do trabalho etnográfico e sua relação com uma estética da literatura, o que não significou necessariamente tomar a disciplina por uma não ciência. Da mesma forma, cineastas e teóricos do cinema se debatem sobre a possibilidade de se pensar o cinema, independente se ficção ou documentário, enquanto a constituição de uma realidade possível. A partir da pesquisa de campo em festivais de cinema de gênero e da diversidade sexual, em que os sujeitos pesquisados realizam performances de um mundo desejável, busca-se problematizar essa ideia de construção de mundos compartilhada entre cinema e antropologia, apontando enfim para as possibilidades de uma antropologia do cinema e sua etnografia das multissensorialidades.

Palavras-chave: cinema; festivais; antropologia visual; etnografia.

¹ Professor permanente do PPGAS/UFMT, membro do Grappa. Este trabalho só foi possível graças ao apoio institucional do Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (TRANSES) da Universidade Federal de Santa Catarina, do Instituto Brasil Plural (IBP/UFSC), do Grupo de Pesquisa em Antropologia do Contemporâneo – Sujeitos, Sociabilidades e Visualidades (GPAC/UFMT), e aos apoios financeiros em forma de bolsa da Capes e do CNPq. Pesquisa as audiovisualidades nas paisagens urbanas, com destaque a carnavais, paradas e festivais de cinema da diversidade sexual.

Cinema, Anthropology and the and the making of possible worlds: the case of film festivals of sexual diversity

Abstract: The article aims a discussion of the relationship between film and anthropology, but from the point of view of fictionality or the possibility of construction of possible worlds. Anthropologists of recent decades have been aware to authorial character of ethnographic work and its relation to an aesthetics of literature, which does not necessarily mean taking the discipline by not science. Similarly, filmmakers and film theorists struggle about the possibility of thinking the cinema, regardless of whether fiction or documentary, while setting up a possible reality. From the field research in festivals of gender and sexual diversity cinema, in which the subjects surveyed perform a desirable world, we seek to discuss the idea of building worlds shared by films and anthropology, finally pointing to the possibilities of an anthropology of cinema and its ethnography of multissensorialities.

Keywords: Cinema; festivals; visual anthropology; ethnography.

Cine, Antropología y la construcción de mundos posibles: el caso de los festivales de cine de la diversidad sexual

Resúmen: El artículo tiene la intención de un análisis de la relación entre el cine y la antropología, pero desde el punto de vista de la ficcionalidad o la posibilidad de la construcción de los mundos posibles. Los antropólogos de las últimas décadas están atentos al carácter autoral del trabajo etnográfico y su relación con una estética de la literatura, lo que no significa necesariamente que tomar la disciplina por no ciencia. Del mismo modo, cineastas y teóricos del cine luchan por la posibilidad de pensar el cine, con independencia de que la ficción o documental, mientras que la creación de una realidad posible. A partir de la investigación de campo en los festivales de género y la diversidad sexual del cine, en el que los sujetos realizan performances de un mundo deseable, buscamos para discutir la idea de construir mundos compartidos por cine y antropología, finalmente, señalando las posibilidades de una antropología del cine y su etnografía de multissensorialidades.

Palabras clave: cine; festivales; antropología visual; etnografía.

Muito já se falou – sem se esgotar o assunto – sobre as relações entre imagem e antropologia: a contemporaneidade dos dois campos, os desenvolvimentos de uma antropologia que produz fotografia e audiovisual desde seus fundadores (BARBOSA e CUNHA, 2006: 16), e é cada vez mais crescente a preocupação não apenas com o cinema, mas com as tecnologias da comunicação nas produções contemporâneas de coletividades e subjetividades (MALUF *et al.*, 2010: 11) – algo que pode parecer novo mas muitas vezes apenas se junta a regimes já consagrados como a religião ou o estado. Quero focar aqui, mais especificamente, as relações que podem ser pensadas entre cinema e antropologia, quando olhamos estes dois campos a partir da perspectiva de construção de mundos. Talvez não seja preciso retornar à história da antropologia para lembrarmos que a etnografia cada vez mais tem sido pensada como um dos muitos produtos da disciplina, guardando importantes relações com a estética da literatura e a questão do autor. Assim como também não é nenhuma tarefa difícil pensar cada filme como um mundo construído à parte, cuja existência varia de acordo com a duração do filme e se torna palpável pelo período em que estamos assistindo.

Reconheço que as preocupações que fazem parte do que estamos chamando de Antropologia no/do/com cinema já trilharam e trilham o caminho da Antropologia Visual, mas não é a partir dela que essa discussão vai começar. Ou melhor, essa discussão parte sim da Antropologia Visual, mas também e com a mesma intensidade de campos como a Antropologia Urbana, do Gênero, da Performance, dos Estudos Pós-coloniais e mesmo da Teoria Antropológica para repensar o cinema não apenas como modo de produção etnográfica, mas principalmente como objeto de pesquisa e como sujeito de nossos estudos; não apenas passivo ao nosso olhar, mas agente nas relações de sentido em que se engajam os sujeitos e coletivos do contemporâneo. Estamos aqui buscando caminhos ainda pouco trilhados, mas nem um pouco virgens. A discussão não é nova e está presente desde a aurora do cinema, entre seus críticos e teóricos (XAVIER, 1983: 9-15), mas pouco rendeu para a antropologia, além da crítica pós-moderna e feminista (MARCUS e FISCHER, 1986; CLIFFORD e MARCUS, 1986; HARAWAY, 1985; STRATHERN, 2004), que reconheceram a natureza autoral do trabalho etnográfico colocando-o em pé de igualdade às obras ficcionais realistas.

Para esse exercício, parto do trabalho de campo para a tese em Antropologia, realizada sobre o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993. Os festivais de cinema que têm em sua temática as questões de gênero e da “diversidade sexual” tornam-se interessantes para pensar possibilidade de construção de mundos possíveis. Quer da perspectiva do público, quer da perspectiva dos produtores, filmes apresentados nestes festivais de cinema se inserem dentro de um projeto de questionamento do cinema tradicional ou comercial que teria negado visibilidade a uma parcela de seu público (ZIELINSKI, 2006; LOIST, 2013). Bessa (2007), que tem estudado os festivais de cinema GLBT, considera:

Em geral, os festivais dessa natureza priorizam películas sensíveis a questões como AIDS, discriminação, solidão e desafios e dificuldades de se “assumir” uma

identidade gay, bem como reserva parte do repertório de exibição para filmes com forte conteúdo erótico. (...) Um dos pontos de partida do circuito de festivais GLBT, nos anos 1990, é o fato de serem primeiramente constituídos e constituintes de práticas representacionais que visam tornar presente, de modo positivo, imagens (função de mimeses, muitas vezes espelhada; noutras, autocrítica e bem humorada) relativas ao universo “homo” e seus arredores. (BESSA, 2007: 260)

Nas últimas décadas, o cinema mundial tem contado com estas produções e com estes festivais que dialogam com as políticas de representação que marcam as movimentações LGBTs desde os anos 60. Uma política que tenta liberar gays, lésbicas, bissexuais e travestis de estereótipos danosos (HANSON, 1999: 5) e pretende oferecer a essas relações uma feição diferenciada do cinema convencional hollywoodiano ou brasileiro, em que estas experiências foram reduzidas a estereótipos (RUSSO, 1987; MORENO, 2002). Podem focar as relações de mesmo sexo como elemento central das narrativas, para apresentar imagens positivas, românticas, sensuais e mesmo eróticas, dando a essas relações o que lhes fora negado na cinematografia tradicional². Não deixam de incorrer, no entanto, na possibilidade de “normalização” ou domesticação, o que também tem gerado uma série de críticas (DEAN, 2007: 367). Talvez fosse interessante pensar o quanto esses discursos fílmicos não são apenas representações mas figuram nas formas de construção das relações de mesmo sexo, ao lado da cultura LGBT urbana, das organizações políticas e dos estudos gays e lésbicos.

São filmes que supostamente representam desde culturas da margem a situações nada marginais e trazem bases factuais implícitas, fazendo uso de um “realismo progressista” (SHOHAT e STAM, 2006: 264) para combater uma imagem hegemônica construída sobre os indivíduos e grupos marginalizados. São peças artísticas produzidas de uma perspectiva “de dentro”, e que foram desde sempre o principal alvo dos curadores e programadores dos festivais desse tipo. Uma intenção que não está livre de problemas, pois a “realidade” e a “verdade” não são imediatamente apreensíveis por uma câmera (*idem*: 264). Neste sentido, poderíamos enumerar aqui uma série de exclusões que estes filmes promovem, retratando na tela situações que não representam a totalidade de experiências possíveis para homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras de mesmo sexo. Porém, não se pode deixar de considerar que mesmo com tais limitações, esta cinematografia tem papel importante ao também gerar inversões no cinema convencional, ao fazer das territorialidades e temporalidades gays, lésbicas e transgêneros mundos possíveis.

Pensar no caráter construído do trabalho antropológico e dos mundos produzidos pelo cinema não significa instituir uma oposição entre eles e uma dada realidade, como se esta estivesse lá fora passiva ao nosso olhar e ao mesmo tempo inacessível em toda a sua plenitude. Se existe um “mundo real”, ele só tem sua existência possibilitada graças a essas construções. Não existe realidade anterior ao discurso que a constitui, seja este os enunciados que permeiam a vida cotidiana e as relações interpessoais e coletivas, seja este discurso um

² *Making Love* (dir.: Arthur Hiller, EUA, 1982) é considerado um dos primeiros filmes comerciais estadunidenses ou do “mainstream hollywoodiano” (DEAN, 2007), com um grande orçamento, a lidar com a homossexualidade para uma audiência de massa sem se utilizar dos estereótipos clássicos – ou melhor, talvez tenha investido na semelhança com estereótipos de heterossexualidade –, com direito a final feliz para o casal protagonista e com cenas que foram elogiadas pela ousadia na imprensa gay da época (RUSSO, 1987: 271-2). Na história, um homem recém-casado com uma mulher se apaixona por outro homem, gerando toda uma ordem de transtornos em seu casamento. Ele vivencia o problema de aceitação de sua “condição homossexual”, enquanto sua esposa precisa lidar com o fato de ser “trocada” por um homem, vivenciando uma dupla decepção.

trabalho científico como a etnografia, seja ele um produto artístico como o cinema. A negação dessa anterioridade do discurso em relação à realidade parece ser uma preocupação que une a filosofia contemporânea (BUTLER, 1993; DELEUZE e GUATTARI, 1980) a trabalhos mais recentes da teoria antropológica (INGOLD, 2000), abrindo possibilidades interessantes para se repensar dicotomias clássicas como *cultura/natureza*, *corpo/mente* e, por que não, *real/ficção*.

A ideia de cultura e a construção de mundos na antropologia

Pensar a antropologia em termos da construção de uma realidade implica, entre outras coisas, entender o trabalho etnográfico como a produção de uma nova realidade a partir de uma realidade bruta, em que a primeira não é uma representação ou simplificação, mas uma forma de construir e acessar a segunda. Nos anos 80, o chamado movimento pós-moderno sistematizou algumas das principais críticas ao trabalho naturalista dos antropólogos que construíram a disciplina desde sua aurora no século XIX. Por mais realista que seja a descrição, o trabalho etnográfico exhibe enredo, argumento e implicações ideológicas (MARCUS e FISCHER, 1986: 12). As etnografias modernas também se utilizaram de estratégias literárias e até mesmo fílmicas para a reconstrução dos coletivos humanos estudados. Da mesma forma que a câmera faz um recorte do mundo na hora da filmagem ou da fotografia, “o antropólogo escolhe o que chama a sua atenção e o completa com uma elaboração descritiva e detalhada para informar seus leitores nos termos de sua própria cultura a cultura de outrem” (*idem*: 29).

Esse próprio conceito de cultura que permitiria pensar numa cultura trobriandesa, ou numa cultura bororo, em oposição à cultura do antropólogo, pensadas como unidades discretas que podem ser representadas em forma de etnografia, esse conceito precisou também ser repensado. Se nesse trabalho utilizo por vezes o termo cultura LGBT não é por acreditar que exista algo como uma linguagem ou uma visão de mundo compartilhada por homens e mulheres que vivenciam gênero e sexualidade para além de uma matriz heteronormativa (BUTLER, 1990). Cultura está sendo usada aqui como uma “invenção” antropológica nos termos de Roy Wagner, quando diz que a ideia de cultura é produzida pelo antropólogo através de uma “experiência de contraste” com aqueles que busca pesquisar:

É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 1981: 31)

Ou ainda, esta ideia de cultura está mais próxima do conceito de Moore (1999: 11) para quem a antropologia contemporânea parece acenar com a noção de cultura não como consenso, mas como campo de luta e conflito, como “uma série de lugares de representação contestada e resistência em campos de poder”. Desde que o conceito de cultura passou a ser forjado e lapidado em termos acadêmicos pelas ciências humanas – empreendimento que a antropologia tomou para si, no século XIX – sua proposta era a de oferecer uma contradição ou oposição a um pensamento determinista que ia buscar na geografia ou na

biologia a diferença entre os povos. Com o termo cultura, foi possível jogar com as relações históricas e políticas que construíram essas diferenças, deixando os fatos biológicos ou “naturais” em segundo plano, ou não os tratando como construídos.

Os vários desenvolvimentos que o conceito de cultura experimentou durante o século XX foram de suma importância tanto para a criação ou solidificação de esta-dos-nações como o Brasil, ainda nos anos 20 e 30. A noção de cultura também serviu para todo um questionamento que será colocado pelos movimentos sociais, a partir dos anos 60, principalmente os que passaram a ter na questão dos direitos civis dos negros, das mulheres e dos homossexuais a sua principal missão. Se foi possível a um país como o Brasil forjar um conceito de cultura brasileira que pôde, pelo menos em tese, fazer ver uma nação possível e não atrasada devido à “mistura de raças” (ORTIZ, 1998), também foi possível questionar a autoridade masculina, branca e heterossexual num mundo que começava a questionar os grandes valores e as grandes narrativas. Ou seja, cultura torna-se sinônimo não de uma natureza irretocável mas a uma realidade construída e por isso mesmo passível de reconstrução.

Mas enquanto nessa época o conceito de cultura antropológico se populariza, na própria academia ele começa ser alvo de grandes questionamentos. A antropologia de Clifford Geertz (1973: 15) e a ideia um ser humano “amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu” –, talvez represente o início dessa virada para além de um conceito de cultura menos determinista. Mais do que “algo que se tem”, mais do que um conjunto de características que podem representar um grupo ou um povo, cultura nestes desenvolvimentos teóricos mais recentes começou a ser pensada em sua emergência, “algo que se produz”, de onde surgem metodologias que vão ressaltar a qualidade emergente da cultura, como os estudos de performance, uma das principais contribuições dessa antropologia (BARBER, 2007). Significa dizer que “não há script para a vida social e cultural” (INGOLD; HALLAM, 2007: 1) ou, melhor, que a cultura não é uma série de instruções que os seres humanos precisam dominar para viver em grupo. Antes, há todo um processo de “criatividade” e “improvisação” que não são a exceção – como muitas vezes as ciências humanas colocaram estes temas – mas sim a regra de todo processo social e cultural³. Muitos estudos antropológicos tendem a criar uma falsa unidade entre grupos, a partir de uma ideia de cultura como algo compartilhado nas relações e não como produzido nelas.

Significa também pensar num “mundo em formação”, em constante criação, mais “*always in the making*” (*idem*: 3), do que “*ready-made*”, já pronto, um mundo em sua forma acabada. Cultura, neste enfoque, torna-se nada mais que um conjunto de possibilidades interpretativas a partir das experiências passadas. Os autores se utilizam das ideias de Edward Bruner para quem as pessoas criam cultura no processo de relação com as próprias contingências da vida (*idem*: 2):

Nesse processo eles são compelidos a improvisar, não porque eles estão operando *pelo lado de dentro* de um corpo estabelecido de convenção, mas porque nenhum sistema de códigos, regras e normas pode antecipar cada circunstância possível. No

³ A modernidade valorizou em grande medida a criatividade, transformando-a num aporte do mercado, um veículo de “prosperidade econômica” (LIEP, 2001: 1). Na psicologia, por exemplo, a criatividade se marca como um *plus*, algo extraordinário que não está restrito a poucos mas que só pode ser alcançado em condições ideais de ambiente (ALENCAR e FLEITH, 2003: 1), em formulações teóricas que não descartam o inatismo como propiciador dessa mesma criatividade.

melhor pode prover guias gerais ou medições aproximadas cujo próprio poder está na vaguidão ou não especificidade. (Tradução livre)

A antropologia de Tim Ingold, a exemplo de outros contemporâneos, tem feito críticas a conceitos monolíticos como *cultura* e *sociedade*, por serem conceitos que podem pressupor o indivíduo em oposição ao social – uma das mais fortes heranças da sociologia durkheimiana – construindo sujeitos prévios às relações sociais das quais fazem parte. Ingold tem se utilizado de interessantes metáforas em seus questionamentos, como mapa (INGOLD, 2005a) e linhas (*idem*, 2007), que de forma simples e profunda oferecem uma nova visão sobre os indivíduos que não são atores num palco pronto, o mundo (*idem*: 107). Mundos e sujeitos estão sempre se construindo mutuamente.

O ambiente para Ingold, baseado numa abordagem ecológica, não é dado à priori nem é registrado num mapa mental, mas “é um terreno variado de idas e vindas que se forma continuamente em torno do viajante” (INGOLD, 2005a: 82). Trata-se de um “processo complexo” em que a ação e a percepção no ambiente se fazem a partir de experiências anteriores mas também de um “monitoramento contínuo do entorno”. Nenhum mapa pode ser divorciado de suas condições de produção: “todo mapa está embutido em um ‘modo de vida’” (*idem*: 84). Pensar a cultura como um mapa não indexável, ou seja independente dessas condições, equivale a pensar na sua transmissão na forma de um estoque na cabeça das pessoas, utilizado de acordo com as necessidades. O mapa, para Ingold, ou a representação espacial que se constrói só faz sentido na medida em que incorpora os movimentos de idas e vindas e outros deslocamentos. É o que Ingold vai chamar de “visão regional” e não “local”, quando o ambiente não é percebido a partir de um ponto de vista fixo, “acima e além do mundo”, mas percebido de diferentes pontos em uma “trilha de observação”, conceito que Ingold empresta da “abordagem ecológica da percepção visual” de James Gibson (*idem*: 85).

Por sua vez, a antropologia de Roy Wagner (1981), ao se apropriar da ideia de invenção, lançou o conceito de cultura para uma outra dimensão, muito mais voltada para a criação de mundos do que para a representação de realidades. As pessoas, os objetos, os fatos da vida não existem como elementos independentes das relações, “símbolos e pessoas existem em uma relação de mediação mútua”, o que significa também dizer que as “realidades são o que fazemos delas e não o que elas fazem de nós” (*idem*: 23). A forma como Wagner coloca o conceito de “invenção da cultura” também desfaz a dicotomia entre antropólogos e nativos: tanto uns quanto os outros estão inventando a sua própria cultura e a cultura do outro de modo a poderem estabelecer relações. As relações, essas sim, são mais reais do que as próprias coisas em relação, pois é nelas que as culturas tornam-se visíveis. “No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura” (*idem*: 31).

Na prática, porém, não significa uma espécie de “livre fantasia” (*idem*: 30), em que cada um inventa o que quiser. Para Wagner, trata-se de um processo que ocorre de forma objetiva, ao longo das experiências do antropólogo e do próprio nativo. Essa objetificação é também uma forma de diminuir a tensão com a diferença, da mesma forma que o xamã e o psicanalista querem controlar a fone de uma ansiedade objetificando-a. Um processo que não acontece do zero, uma vez que os significados de uma “outra cultura” são produzidos a partir dos significados da cultura daquele que observa, a partir do que já se sabe, ultrapassando os limites de suas próprias convenções.

Se a cultura fosse uma ‘coisa’ absoluta, objetiva, ‘aprender’ uma cultura se daria da mesma forma para todas as pessoas, tanto nativos como forasteiros, tanto adultos como crianças. Mas as pessoas têm todo tipo de predisposições e inclinações, e a noção de cultura como uma entidade objetiva, inflexível, só pode ser útil como uma espécie de ‘muleta’ para auxiliar o antropólogo em sua invenção e entendimento. (WAGNER, 1981: 36)

É por conta disso que aposto na expressão cultura LGBT, que representa um recorte do pesquisador em relação a um conjunto de performances e territorialidades que não abrangem a vivência de todos os homens e mulheres em relações homoafetivas, mas a uma certa urbanidade ou conjunto de práticas urbanas – de *espaço* e de *imagem* – que se inscrevem numa cidade como São Paulo, onde realizei uma pesquisa de campo sobre o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual. As práticas urbanas desses coletivos e suas produções imagéticas não representam uma certa realidade, elas constituem essa mesma realidade, estão produzindo um mundo que, por mais hostil, não lhes retira a possibilidade de também construí-lo, tornando-o habitável (INGOLD, 2000). Da mesma forma, o olhar etnográfico busca não a representação desse mundo, mas a possibilidade de torná-lo palpável nos limites da etnografia para um público leitor.

Assim, não significa pensar na cultura do outro em oposição à cultura do antropólogo, como fossem duas unidades distintas. Wagner se utiliza do termo “extensão analógica”, uma vez que as alegorias produzidas pelos antropólogos ou mesmo por um artista são analogias que se estendem a partir de seus próprios universos e tornam-se “modelos” para a “interpretação e compreensão de nossos temas” (*idem*: 45). Ou ainda: “E porque a percepção e a compreensão dos outros só podem proceder mediante uma espécie de analogia, conhecendo-os por meio de uma extensão do familiar” (*idem*: 61). Essa “extensão analógica” nunca é absoluta, uma vez que ela é sempre produto de “conexões parciais” (STRATHERN, 2004: 50). É através dessas conexões e das metáforas que utilizamos que os elementos que estão sob nosso estudo possuem um “potencial de integração” formando uma “sociedade” ou “cultura” (*idem*: 9). Marilyn Strathern desenvolve seu argumento em favor de uma etnografia ciborgue, tomando a imagem desenvolvida por Donna Haraway como uma alternativa a conceitos demasiadamente integradores.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 1985:36)

As reflexões destas duas antropólogas, a partir do feminismo, fazem pensar tanto na questão da produção etnográfica, sem deixar de lançar mão da reflexão sobre os movimentos sociais e identitários das últimas décadas, dentro dos quais podemos incluir os festivais e os filmes desse cinema da diversidade sexual. “De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam *identidades permanentemente parciais* e posições contraditórias” (*idem*: 46; grifos meus). Em seu *Manifesto Ciborgue*, de 1985, Haraway questiona, entre outros tópicos, alguns feminismos daquela época que, geralmente sediados nos países da Europa ou nos Estados Unidos, tendiam a produzir discursos unificadores que supunham representar *todas as mulheres do mundo*. Uma política ciborgue para Haraway precisa fugir dessas taxonomias que constituem

“unidades típicas” e tornam-se elas mesmas formas de “policar qualquer posição que se desvie da experiência oficial das mulheres” (*idem*: 50). Mas ela fala da possibilidade da constituição de uma “cultura de mulheres”, baseada não num fato determinista (neste caso, o sexo), mas numa “consciência de oposição” que vai constituir, sim, unidades, mas uma unidade poético-política (pois vai das artes à prática acadêmica) que não reproduza a lógica da apropriação, da incorporação e da identificação taxonômica. Para Haraway (1985: 89):

(...) estamos escritas no jogo de um texto que não tem nenhuma leitura finalmente privilegiada e nem qualquer história de salvação. Isso faz com que nos reconheçamos como *plenamente implicadas no mundo*, libertando-nos da necessidade de enraizar a política na identidade, em partidos de vanguarda, na pureza e na maternidade. (*grifos meus*)

Nestes mesmos termos, Haraway fala da possibilidade de uma etnografia experimental que deve tomar o lugar dos sistemas integrados (*idem*: 61) e abrir para os antropólogos a possibilidade escritas ciborgues que neguem a integração massificada de sujeitos sob certas categorias representativas. Podemos definir alguns nós: o filme “gay”, a plateia “lésbica”, ou mesmo a cultura LGBT, mas eles não dão conta dos muitos caminhos percorridos, das diferentes linhas inscritas até que esses sujeitos e coisas chegassem ali. É por isso que aquilo que chamamos de cultura LGBT pode ser pensado como um ciborgue que acopla homens, mulheres, objetos, ruas, bairros inteiros, filmes, festivais, paradas gays, casas noturnas, interesses de cinéfilos, gostos musicais, produções audiovisuais, sem que essa cultura se torne representativa de ninguém. Ela nada mais é do que o esboço de um mapa, conexões parciais que tentam reproduzir movimentos, sem conseguir dar conta de muitos deles – e sem sofrer por isso.

Foi ao reconhecer o caráter necessariamente ficcional da fotografia e do audiovisual que a antropologia visual fez pensar sobre questões como *reflexividade, dialogismo e autoridade narrativa* pelo menos vinte anos antes dessa discussão pós-moderna que ronda a etnografia desde as últimas décadas do século XX (LUTKEHAUS e COOL, 1999: 437). A obra cinematográfica de Jean Rouch já na década de 1950 reconhecia o caráter construído, ficcional, das imagens captadas pelas câmeras, o que lhe permitiu extrapolar as fronteiras do gênero documentário. Assim, as imagens deixaram de ser tomadas como idênticas a uma suposta realidade e se tornam o material básico sobre o qual o cineasta constrói uma nova realidade que se justifica não por sua representação mas pelo que pode trazer de novo à reflexão sobre nós mesmos e não sobre um Outro exótico e distante. Enquanto cineasta, Rouch vai se alinhar ao pensamento que sempre reconheceu no cinema algo mais do que o registro de uma realidade dada, representação do que existe independente da câmera, mas como uma possibilidade de se criar algo novo que suplanta essa suposta realidade (PIAULT, 2001).

No lugar de uma voz que guia a narrativa através de um poder-saber científico (BERNARDET, 2003), essa antropologia fílmica vai evitar o encompassamento dos sujeitos em teorias prévias sobre eles, colocando em relação diferentes vozes (dialogismo), dando lugar a práticas produzidas por eles, não representativas de uma realidade cultural, mas surgidas do próprio encontro etnográfico (reflexividade), sendo este uma experiência compartilhada e as práticas filmadas uma negociação desse encontro de olhares (*idem*: 441).

A montagem e a construção de mundos no cinema

Se a linguagem cinematográfica que temos hoje como dominante nas produções audiovisuais é herdeira de uma tradição que se confunde com a própria história de Hollywood como indústria, que tem como marco a obra do cineasta estadunidense D.W. Griffith, pai dos fundamentos básicos da montagem⁴, outras linguagens também se tornaram possível. Enquanto esse cinema de força industrial e comercial vai se basear na chamada *montagem-narração* ou uma “ordem lógica ou cronológica” em que os planos e sequências contam uma história e onde as ações e motivações são explicadas em termos de causas e efeitos, outras escolas de cinema desenvolveram a possibilidade de uma *montagem-afeto* em que essa inteligibilidade é colocada em segundo plano em relação a sentimentos particulares que podem ser produzidos pela justaposição de imagens e sons (PIAULT, 2001: 157). Numa, uma linguagem cinematográfica transparente cuja “impressão de realidade” parece ser seu maior trunfo (BERNARDET, 1980: 43-4); noutra, o reconhecimento de que a realidade está sendo construída – e não representada – pelo próprio cinema, o que restitui ao meio uma agência que vai além do mero registro.

De um lado, temos trabalhos considerados fundantes do filme etnográfico, *Nanook of the North* (dir. Robert Flaherty, Canadá, 1922) e *Rituais e Festas Bororo* (dir. Thomaz Reis, Brasil, 1916) que se utilizaram das técnicas narrativas e naturalistas do cinema norte-americano (BARBOSA e CUNHA, 2006: 23; JORDAN, 1995: 21). De outro, uma série de vanguardas que, contrárias a Hollywood, criaram as possibilidades mais criativas para o cinema, ao libertá-lo de sua dependência do real, oferecendo novas possibilidades ao gênero documentário, também não mais circunscrito apenas ao binômio *registro* e *representação*, caso de *O homem com a câmera* (dir. Dziga Vertov, URSS, 1929). Marc-Henri Piault (2001), teórico da antropologia visual, vai defender que é nesta segunda vertente que se baseará a produção audiovisual etnográfica realizada a partir de Jean Rouch. Seja na inspiração de filmes da Vanguarda Russa dos anos 1920, seja a partir do Neorrealismo Italiano dos anos 1940, imagens e sons não representam uma suposta realidade, mas criam uma nova para uma boa parte dos filmes etnográficos, ainda que trabalhos realistas e focados na vertente da “linguagem transparente” sejam possíveis e não raros⁵.

E foram muitas as lições dessa segunda vertente. Maya Deren, cineasta norte-americana, participou, nos anos 1940 e 1950, da vanguarda cinematográfica dos Estados Unidos, numa clara oposição conceitual em relação

⁴ “Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi se construindo e é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição para a formação dessa linguagem cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915. Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era contar histórias. O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava se preparando para se tornar o grande contador de histórias da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou” (BERNARDET, 1980: 32-33).

⁵ Num trabalho anterior (SILVA, 2010), sugiro a possibilidade de se pensar em duas vertentes do documentário brasileiro: um *modelo sociológico*, conforme a definição de Bernardet (2003), mais interessado numa narrativa fechada e explicativa de fenômenos sociais; e um *modelo etnográfico*, presente em muitos trabalhos da antropologia visual e em obras de cineastas como Eduardo Coutinho. Neste segundo modelo, “o que se privilegia na tela são as narrativas de personagens que não são meros entrevistados. Trata-se de um tipo de documentário que busca enfatizar não o conteúdo das falas que possam revelar ‘verdades’ sobre o assunto tratado, mas as condições próprias de elaboração desses textos, como são articulados no sentido de constituírem os sujeitos que falam” (SILVA, 2010: 162).

ao cinema produzido por Hollywood, o cinema clássico. Essa vanguarda se junta a outras como o Surrealismo franco-espanhol, a Vanguarda Russa, o Expressionismo Alemão, destaques como escolas de experimentação mas, sobretudo, de estudo da linguagem audiovisual. Elas vão explorar os fundamentos da montagem, mas explorando a imagem e o som (não restrito aos diálogos) como elementos fundamentais da linguagem cinematográfica. O texto de Deren (1960) parece resumir um pouco da filosofia de uma geração. Ainda que se trate de imagens produzidas de forma artística, o cinema possuiria, segundo Deren ([1960]2012: 134) um obstáculo à sua definição “enquanto uma forma criativa de arte – capaz de ação criativa em seus próprios termos”. Esse obstáculo seria seu caráter como “imagem latente”, vinculada a uma indelével realidade.

A autora está falando de um momento específico da história do cinema, em que as artes plásticas estavam fazendo do cinema “pintura animada”, dado o desenvolvimento dos usos da cor, a animação, que segundo ela subaproveitariam o potencial do cinema. A autora também faz críticas ao cinema falado que se tornou narrativo demais, desvalorizando as imagens enquanto linguagem. Deren pretende um cinema não subordinado às outras formas de arte, uma vez que:

O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem. (DEREN, 1960: 136)

O termo *imagem* tem uma dupla origem que vem tanto da *imitação* (ou seja, ela imita/representa a realidade exterior) quanto da *magia* – ela constitui uma nova realidade (CAIUBY NOVAES, 2008: 455). Deren vai defender a ideia de “imagens mentais” para pensar as imagens produzidas pelo cinema, mais próximas da noção de magia que de imitação. Para a cineasta, toda imagem presume uma atividade mental, o que seria uma forma positiva de pensar o conceito de imagem, conceituá-la ativamente, como se constituindo na relação com a percepção e a memória para se materializar como uma experiência, ou seja, uma imagem incompleta por si só que ativa quem a observa na construção do sentido. A imagem nas artes plásticas emerge como realidade própria a partir do momento em que passa pela seletividade do artista que faz da realidade um conceito. “A pintura não é imagem e semelhança de um cavalo é a semelhança. Ela é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real”. A realidade é filtrada pelos interesses do artista.

Na imagem fotográfica/cinematográfica, o objeto cria sua própria imagem por efeitos da luz que emana. Neste caso, a participação ou a mão do artista está em outro lugar, que não o da criação dos objetos em si. É desse bordejar entre uma imagem que não é criada pela arte, mas que também não é uma representação fiel de uma realidade, que a imagem fotográfica/cinematográfica ganha seu status. Deren ainda recupera as especificidades da imagem e seu poder de mostrar o que não é visível ao olhar costumeiro, como as ampliações de imagens, as acelerações de sequências, o efeito câmera lenta, as “funções revelatórias” da imagem cinematográfica (um voo de pássaro em lentidão, por exemplo), exclusivas do meio audiovisual.

Esta distinção desempenha um papel extremamente importante na abordagem dessas respectivas imagens. A proposta das artes plásticas é a de fazer com que o significado se manifeste. Ao criar uma imagem com o propósito expresso de comunicar, o artista basicamente se empenha em criar o aspecto mais eficaz possível a partir de todos os recursos do meio. A fotografia, entretanto, lida com uma realidade viva que é estruturada antes de mais nada para perdurar, e cujas configurações são designadas para servir a esse propósito, não para comunicar seu significado; elas podem até mesmo servir para ocultar esse propósito, como medida de proteção. Assim, numa fotografia, começamos com o reconhecimento de uma realidade, e nossos concomitantes conhecimentos e atitudes entram em ação; só então o aspecto se torna significativo em referência a ela. (DEREN, 1960: 139)

Ismail Xavier (2003) coloca a imagem cinematográfica no binômio *revelação* e *engano* que parece acompanhar a história do cinema: se por um lado, o cinema é “veículo para verdades” inatingíveis de outra forma – basta lembrarmos os exemplos de Maya Deren sobre as pesquisas científicas com imagens ou mesmo a Antropologia Visual e seu pendor para a documentação e observação do gesto humano e produção –, de outro, ele é o lugar de “simulação da verdade” – em que mundos podem ser construídos para além da própria realidade. Nos momentos de promessa (início do século XX) e nos de desencanto (anos 70-80) este debate vem à tona. (XAVIER, 2003: 31). A verdade está em cada pedaço da imagem, mas cada pedaço também pode não reter toda a verdade, construída num contexto maior. O poder da imagem como evidência empírica, como documento, porque a função do recorte pode ou não ser ressaltada, enfocando ou não uma verdade produzida.

Além da foto e de seu contexto, há que se inserir no jogo também o universo do observador e o tipo de pergunta que ele endereça à imagem. Ou seja, dentro de que situação se dá a leitura e ao longo de que eixo opõem-se verdade e mentira, revelação e engano. (...) Quando pergunto pela autenticidade de uma imagem, não estou, portanto, discutindo sua verdade em sentido absoluto, incondicionado. Não discuto a existência das figuras dadas ao olhar. Pergunto pela significação do que é dado a ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto (enquadre e moldura), que define um campo visível e seus limites, e o do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva. (XAVIER, 2003:32-33)

Enquanto a imagem abstrata ganha seu significado a partir de aspectos que suscita, a foto/cinematográfica ganha este significado a partir do reconhecimento que aciona com seus aspectos “reais”. Ela possui uma autoridade que vem dessa realidade, que fundamenta as produções de documentários. A realidade do filme, se fantástica ou realista, se imaginada ou já conhecida, ganha seu sentido de autoridade com a concretude de paisagens (ainda que sejam as maquetes de cidades e do espaço sideral que tornam “reais” muitos filmes). Os filmes tornam-se reais pela projeção de uma realidade que ensinam e não por serem fiéis a essa realidade:

O evento inventado então introduzido, mesmo que seja um artifício, empresta realidade da realidade da cena – do movimento dos cabelos, da irregularidade das ondas, da própria textura das pedras e da areia – em resumo, de todos os elementos espontâneos e fora de controle que são propriedade da própria realidade. Somente na fotografia – através da delicada manipulação que eu denomino acidente controlado – pode o fenômeno natural ser incorporado à nossa própria criatividade, para produzir uma imagem em que a realidade de uma árvore confira sua verdade aos eventos que fazemos transpirar sob sua sombra. (DEREN, 1960: 141)

O cinema é uma arte que se constitui da própria realidade, enquanto as outras artes criam metáforas para ela. Metáforas para ideias e abstrações na fotografia são produzidas a partir desta mesma realidade, produzindo imagens

arquetípicas, como com as *personas* do cinema (Greta Garbo, Charles Chaplin, cujas presenças ensejavam todo um mundo à sua volta, construído segundo tais arquétipos). Da mesma forma, os efeitos cinematográficos só conquistam sua verossimilhança por conta do mínimo de realidade que se consegue reter. O efeito dessas imagens se origina de nosso reconhecimento de uma realidade já conhecida.

Essa imagem, com sua habilidade única de nos engajar simultaneamente em diversos níveis – pela autoridade objetiva da realidade, pelos conhecimentos e valores com que atribuímos a essa realidade, pela comunicação direta de seu aspecto, e pela relação manipulada entre eles – essa imagem é o tijolo da construção criativa do meio. (*Idem*: 144)

Maya Deren sugere “abandonarmos o conceito de imagem como produto final e consumação do processo criativo (o que ela é, tanto nas artes visuais quanto no teatro)”. No teatro e na pintura, a imagem é vista numa totalidade, enquanto o cinema se produz a partir de fragmentos mínimos de imagens que ganham sentido não de forma individual, mas na sequencialidade da montagem. A imagem de uma mesa bonita se desfaz na sequência quando ela desmorona: os atributos da imagem são irrelevantes quando o que conta é a sua sequência:

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente uma forma de tempo. (*Idem*: 145)

Ela ainda cita o *flashback*, a ação paralela (conhecida também como montagem paralela), o quadro congelado, repetição de cenas, os *travellings* e panorâmicas que dão movimento a objetos inanimados. Pessoas podem ser colocadas juntas, estando em lugares separadas. Pode-se entrar pela porta e sair em um lugar fantástico/inusitado. Manipulações de tempo e espaço marcam a linguagem audiovisual e são a estrutura orgânica do filme. A autora quer destacar as mudanças de percepção que o cinema propicia e finaliza chamando a atenção para as especificidades do cinema de onde emanará como arte plena:

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio. (*Idem*: 149)

A ideia do cinema como produtor de uma narrativa, através do uso criativo da realidade, nos leva a pensar a antropologia, nos mesmos termos, tal como já o fizeram os pós-modernos, as feministas e outros críticos ao enquadrarem a etnografia como uma alegoria (CLIFFORD, 1997), autoral (GEERTZ, 1988), ciborgue (HARAWAY, 1985), ficção persuasiva (STRATHERN, 1987), evocativa (TYLER, 1986), contaminada (STEWART, 1991). Ou seja, a antropologia também se utiliza de fragmentos de realidade, impossível de ser totalizada, e é no arranjo desses fragmentos, tal qual na montagem cinematográfica, que nós

construímos nossos conhecimentos, na justaposição/conexão entre personagens distantes no tempo e no espaço, na sequencialidade entre ações que passa a construir um sistema narrativo entre as mesmas, em nossas descrições densas e narrativas que partilham das mesmas fontes da narrativa cinematográfica, dando sentido a uma profusão de sons e imagens que por si só não retém todos os sentidos e significados. Na polifonia das imagens, é a sequência que vai construir o sentido do filme, da mesma forma que a antropologia encontra na produção da etnografia a organização de uma polifonia semelhante.

A ligação que estou propondo aqui entre o cinema e a antropologia como produtores de mundos a partir de fragmentos da realidade pode parecer estranha quando pensamos nos filmes que fazem parte da história da antropologia, que sempre se ligaram mais à ideia de documentário do que de ficção. As primeiras produções cinematográficas eram também mais ligadas a uma representação do real. Desde a invenção do cinematógrafo, as chamadas “vistas” buscavam retratar, sem narrativa, tanto cenas do cotidiano das cidades da Europa quanto povos supostamente distantes, como os ashanti, filmados pelos irmãos Lumière e exibidos numa exposição em Paris em 1897 (PIAULT, 1995), no que se tornou o primeiro registro de africanos em cena, ainda que estivessem na França (JORDAN, 1995: 20). Ou seja, os primeiros filmes eram de caráter etnológico, tinham uma preocupação de apresentar o “outro” para os europeus, além de tornar os próprios europeus “outros” de si mesmos. Viraram as câmeras para si mesmos e fizeram de seus próprios cotidianos algo observável através de uma câmera filmadora. Se a aldeia ashanti era uma novidade, o mesmo não pode ser dito de um trem chegando à estação, algo corriqueiro mas que causou espanto em sua projeção num café em Paris, em 1895, na primeira exibição pública promovida pelos Lumière (BERNARDET, 1980: 12). Assim, imagens do cotidiano se mesclavam com imagens de povos distantes, numa tipo de educação do olhar que sempre acompanhou a história do cinema, tornando visto, olhável e apreciável o que disfrutara até então de invisibilidade absoluta ou relativa.

Da mesma forma e compartilhando da mesma contemporaneidade, a modernidade da virada dos séculos XIX para XX, a antropologia também se constituiu como um olhar produzido do Ocidente para focar suas lentes tanto no distante quanto no próximo (ainda que este segundo movimento tenha sido mais demorado). Mas se o cinema logo encontraria o caminho da arte com George Méliès, a antropologia só recentemente passaria a assumir a sua condição autoral. Talvez tenhamos que fazer como sugere Maya Deren e aproveitarmos o potencial criativo das produções etnográficas, ao construir e repensar criticamente os mundos e a história. Assim, uma primeira conclusão dessa discussão, é a de que talvez possamos enquanto antropólogos nos libertarmos das amarras do trabalho canônico – seja a etnografia naturalista moderna, seja a escrita pós-moderna – e darmos espaço a outras possibilidades de experimentação.

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. (DEREN, 1960: 33)

O cinema possui uma liberdade invejável de contextualizar. A Vanguarda Russa partia do pressuposto máximo da montagem em que é a sequência que

constrói o sentido e não a imagem isolada. O espectador aceita o jogo de faz-de-conta e não dirige perguntas sobre legitimidade e autenticidade, “o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário” (XAVIER, 2003: 34). Cidades e corpos são criados a partir de fragmentos de cidades e corpos. Ações e reações criam um fato que só existe na tela. Aceitar tais fatos é entrar no jogo e não romper o pacto firmado na sala de cinema.

Para iludir, convencer, é necessário competência, e faz parte dessa saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo. (XAVIER, 2003: 35)

Tim Ingold (2005b) tem um argumento semelhante em seus estudos sobre a percepção do ambiente, ao defender que as paisagens não são observadas de pontos-de-vista, mas de trilhas-de-vista, em que diferentes posições constituem ângulos e relações que fazem ver a paisagem que nunca está apenas lá, dada ao olhar, passiva e na espera de ser vista. Volto neste ponto mais adiante.

Por uma antropologia do cinema: a etnografia de um festival de filmes da diversidade sexual

Um festival de cinema para o trabalho etnográfico suscita inúmeras possibilidades que não estão desconectadas da discussão anterior sobre a *antropologia visual* e vão desde a *antropologia da performance* – uma vez que festivais e filmes estão dentro dos chamados eventos liminoides que marcam os rituais e festividades das sociedades modernas (TURNER, 1982; STOELTJE, 1992: 261) –, passam por uma *antropologia urbana* – considerando que tais festivais marcam a urbanidade do século XX, sendo um campo fértil para se pensar as relações entre cinema e cidade (SILVA, 2013) – e podem nos levar a campos como das *antropologias do gênero e da sexualidade* – já que neste caso específico trata-se de um festival de cinema cujo tema de seus filmes e debates são pautas das movimentações LGBTs, gays e lésbicas, *queers*, das últimas décadas. Há também pontos que sempre preocuparam as teorias do cinema e que podem movimentar temas bastante caros à *teoria antropológica contemporânea*.

Discutir “as ações do aparato que constrói o olhar no cinema” (XAVIER, 2003: 35) – uma tarefa da Teoria do Cinema que pode ser apropriada pela antropologia – significa, entre outras coisas pensar o olhar do cinema como mediação. A partir de uma identificação entre o olhar do espectador e o olhar da câmera, o jogo no qual o espectador entra, o principal e mais genérico, é aquele em que há “um forte sentimento de presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens, e não das próprias coisas)” (*idem*: 35). Há um olhar anterior ao do espectador que organiza – apesar de não determinar – aquele mundo pra ele, se interpondo. São dois olhares que não se confundem: o encontro câmera/objeto e o encontro espectador/cinematógrafo na sala do cinema. O olhar anterior (câmera/objeto) se pauta por escolhas que estão ausentes no segundo (espectador/cinematógrafo), como a perspectiva de observação, a possibilidade de se mexer e buscar diferentes posições diante do real. “Espectador de cinema, tenho meus

privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilegio da escolha” (*idem*: 36).

Festivais, disciplinas científicas e identidades guardam entre si inúmeras semelhanças das quais algumas parecem se destacar, principalmente se as tomarmos pelos seus princípios performáticos, que parecem estabilizar, ao mesmo tempo em que colocam em relevo, as suas contradições. Um festival de cinema como o Mix Brasil apresenta a estabilidade de uma ideia de cinema sublinhando todos os seus títulos com base num conceito de diversidade sexual. Mas as próprias histórias desses filmes, tomados isoladamente, não necessariamente apostam nesse mesmo ideal. De forma parecida, um determinado recorte teórico muitas vezes pode representar a estabilidade para o cientista social ou, mais que isso, uma forma de controlar e impor estabilidade a elementos e fenômenos que, se deixados “livres”, não param de estabelecer e de desfazer conexões.

Na pesquisa para a tese de doutorado, tentei iluminar algumas dessas conexões, pelo menos as que me pareceram mais evidentes. Em primeiro lugar, foi preciso pensar no cinema, em geral, e nos festivais, em particular, como experiências citadinas e da modernidade (LARKIN, 2002), o que foi narrado através dos próprios caminhos da etnografia, das conexões que o festival estabelece com as “manchas gays” da cidade (FRANÇA, 2006) e dos próprios filmes que estabelecem um vibrante diálogo com a urbanidade contemporânea, o que fez de São Paulo uma importante personagem da pesquisa (SILVA, 2013). Num segundo momento deste trabalho, foi através de sua estrutura, sua programação e seus filmes que o Mix Brasil foi tomado, o que foi também uma forma de pensar em outras relações que o festival estabelece, mas através de suas cinematografias, que podem tanto seguir os supostos desejos de um público quanto surpreendê-lo.

Como um festival que por quase vinte anos tem exibido filmes e vídeos, de longa e curta-metragem, cujo tema central gira em torno da controversa ideia de “diversidade sexual”, o Mix Brasil tornou-se um território privilegiado de contato com um conjunto de filmes que tem sido lido como avesso a outros cinemas. Se um festival de cinema, por si só, se coloca como um espaço-tempo de exceção – como no caso dos festivais internacionais que exibem os principais lançamentos da indústria de cinema, antes de entrarem em circuito comercial –, um festival como o Mix se diferencia por trazer filmes marcados, obras que são lidas dentro de uma visão que contempla uma série de ensejos das políticas de representação ligadas às movimentações LGBT das últimas décadas. São filmes que talvez tenham outras leituras em outros territórios, em que não sejam classificados como gays, lésbicos, *queers* ou da diversidade sexual, mas aqui é dentro desse olhar que essas produções são apropriadas, um movimento que permitiu pensar o quanto os filmes continuam sendo produzidos, através dessas releituras e dessas exibições.

Realizado desde 1993, na esteira de outras manifestações que tematizaram a diversidade sexual nos anos 80 e 90, o Mix Brasil se consolida como um dos territórios de São Paulo que, nas últimas décadas, performa essas preocupações. Mas o festival também precisa ser lido pelas conexões que tem estabelecido, desde a primeira hora, com os artistas visuais baseados em São Paulo, sem deixar de se conectar com uma rede maior de entretenimento na cidade, como circuitos de cinema, salas de teatro e centros culturais. Exibindo e colocando em competição trabalhos que vão de formatos profissionais a produções amadoras,

o Mix Brasil reúne produções dos mais variados lugares do mundo em que se produz cinema, organiza retrospectivas que recuperam títulos com a presença sempre contestada de personagens não heterocentros, e constitui uma mostra competitiva que todos os anos sugere a reunião do que de melhor em “diversidade sexual” foi produzida no audiovisual brasileiro de curta-metragem.

Além disso, produziu eventos especiais como o *Show do Gongo*, um festival dentro do Mix, que é ao mesmo tempo uma antítese dele e uma de suas noites mais representativas, ao trazer à tona vídeos e um tipo de competição que podem ser lidos como uma performance parodística do próprio Mix Brasil, promovendo o “destronamento” (BAKHTIN, 1987) das “imagens positivas” que marcam outras sessões do festival. Há também eventos que não são ligados diretamente ao cinema, mas que fazem conexão com o Mix através da ideia de diversidade sexual, como o *Mix Music*, que trouxe à programação artistas da “música alternativa” de São Paulo e outros que foram apropriados pela “cultura gay” da cidade – como cantoras de música romântica dos anos 80 –, e o *Dramática*, que colocou em cena leituras e montagens teatrais de textos consagrados, também lidos nesse contexto através da ideia de “diversidade sexual”. O Mix Brasil tornou-se assim um território visível no espaço e no tempo, um nó de conexões parciais (STRATHERN, 2004), uma superfície para a qual convergem várias linhas (INGOLD, 2007), em que um conjunto de performances permite que filmes, festivais, sexualidades e identidades sejam vistas.

O cinema e sua tradição, um festival e sua programação, um filme e seus 90 minutos são idealizações, imagens estabilizadas dentro de um emaranhado incontrolável de intensidades que, mudando as conexões, pode levar a novas interpretações do que seja cada um deles. A reunião dos filmes na programação de um festival ou de uma mostra temática se faz de forma performativa, um conjunto de estratégias discursivas que estabilizam e naturalizam essa classificação. Por mais que pareça fácil aceitar uma lista de filmes em mostras que tematizam a diversidade sexual, eles também precisam de explicações adicionais, ou melhor dizendo, um agenciamento que faz com que sejam percebidos “naturalmente” dentro daquela categorização.

Se os festivais geram suas expectativas sobre os filmes e sobre um público espectador (RASTEGAR, 2009), o público também constrói filmes com suas expectativas e com as imagens que entram nesta relação. Para tanto, foi preciso considerar que os filmes se fazem por um processo que engloba muito mais do que o processo de realização e distribuição da película, e começa desde as falas sobre o filme na mídia, passa pelas imagens que são “contrabandeadas” pela internet e vai ganhando corpo nas imagens de divulgação dos cartazes, nos trailers, num longo caminho que faz com que aquele espectador – salvo raras exceções – já tenha começado a assistir o filme antes de entrar na sala de cinema ou quando ainda está na locadora lendo as informações da capa. O filme que estreou a noite de abertura do Mix no ano dessa pesquisa, *Do Começo ao Fim* (dir. Aluizio Abranches, Brasil, 2009), começou sua carreira quase um ano antes de sua estreia nacional, de forma tímida, quando os jornais davam conta do novo filme do cineasta, sobre uma “delicada relação” de amor entre dois meios-irmãos. Mas foi quando as imagens de divulgação começaram a circular pela internet, em abril de 2009, que o filme começou a ganhar contorno e substância. O *trailer* que circulava tinha em torno de cinco minutos, bem mais que os trailers comuns de divulgação, quase um curta-metragem que, em duas

semanas, atingiu um milhão de acessos ou exibições na internet. Nos comentários feitos pelos espectadores nos sites em que esse trailer foi exibido, era de que se tratava do *Brokeback Mountain*⁶ (dir. Ang Lee, EUA, 1995) brasileiro e representava uma “evolução” no cinema nacional. Essas leituras contribuíram para que o filme fosse o primeiro longa-metragem brasileiro a abrir uma edição do Mix.

Assim, há também todo um processo anterior que expande a produção do festival para além do próprio período e espaço de organização. Talvez seja possível afirmar que a experiência do cinema proporciona a cada espectador um contato com uma narrativa, através de sons e imagens, um fluxo sensorial que as teorias da performance muito bem nos situam. Por outro lado, a experiência de cada espectador parte desse fluxo oferecido pelo filme e se espalha por uma série de outras conexões que vão depender de histórias de vida e visões de mundo, fazendo com que o tempo limitado do filme torne-se uma experiência expandida. Ao sair da sala de cinema ou mudar de canal/desligar a tevê ou o microcomputador, aquela experiência pode cessar ou se reverberar pelas atividades que compõem a vida de cada sujeito.

Em seus escritos antropológicos mais recentes, Tim Ingold (2005a, 2005b, 2011) elabora uma teorização que nos permite pensar em festivais, filmes, imagens e no “visual”, de uma forma geral, não como aquilo que existe à espera do olhar e independente das condições desse olhar. Para o autor, o visual é o que “pode ser visto”, que pode “tornar-se visível”, a partir de um jogo muito parecido com o visto acima entre enunciados e visibilidades. Mas em vez de enunciados, Ingold investe na ideia de envolvimento no ambiente, em que “ver” torna-se uma “experiência de luz” e não mero registro de um ambiente exterior ao ser. “Ver” torna-se “poder ver” sob certas condições de um ambiente que nos afeta⁷ com sua luminosidade:

Eu não me sinto imerso no mundo em um momento e, em seguida, colocado contra ele. No entanto, eu tenho um sentimento poderoso que por trás do meu reconhecimento de vários tipos de objetos e superfícies, tais como as pedras da praia e as ondas do mar, lá há a experiência de habitar um mundo iluminado, e que essa iluminação era de alguma forma constitutiva da minha própria capacidade de ver. A implicação é que, conforme o tempo muda, não vemos coisas diferentes, mas vemos as mesmas coisas de forma diferente. (INGOLD, 2005b: 102, grifos do autor; tradução livre)

O autor parte do exemplo da observação de uma paisagem, que geralmente é pensada como que independente das condições de luminosidade que permitem vê-la. Para ele, o fato de que o próprio tempo (*weather*) modifica o que “pode ser visto” da paisagem, traz para o foco da percepção o espaço intersticial entre o observador e a paisagem/imagem/objeto observado, através do qual essa paisagem não é apenas vista mas sentida de forma multissensorial. Assim, o vento, a chuva e as diferentes intensidades da luz ganham agência e constituem essa paisagem, não sendo meros elementos observáveis no quadro dessa imagem, mas como um veículo ou “meio de percepção” que a torna possível. A ideia é superar o cânone ocidental e a “imagem colonial” em que a vida se desenrola na superfície de “um mundo congelado em sua forma final”,

⁶ *Brokeback Mountain* foi recebido pela crítica e pelo público como o primeiro filme hollywoodiano a focar uma relação homoafetiva tendo destaque na indústria do cinema, concorrendo aos principais prêmios do Oscar naquele ano.

⁷ Neste sentido, Ingold (2005b: 98) faz uma comparação entre as formas como os cânones ocidentais colocam o som e o visual na relação com os corpos, pois se é comum pensarmos nossos ouvidos como buracos por onde o som entra, no caso dos olhos eles geralmente são imaginados como telas que não deixam passar a luz, apenas registram-na para a formação de imagens cerebrais, o que faz o interior da cabeça barulhento mas escuro.

para pensá-la no “meio de um mundo de fluxo perpétuo” (*idem*: 103), em que os indivíduos não estão numa relação de oposição, mas numa imersão que pode ser pensada para além de seus limites corporais e coerências identitárias.

Os estudos de gênero de Judith Butler (1990; 1993), apresentam uma preocupação semelhante ao que se refere à produção de sujeitos em corpos sexuados ou marcados por gênero. Ela recusa a anterioridade desses corpos e dos sujeitos à entrada em campos de saber e poder, através de uma discussão que revê também a distinção entre sexo e gênero, o primeiro tomado como “fato natural” e o segundo como interpretação cultural imposta sobre esta mesma natureza. Para Butler, os corpos e os sexos conquistam materialidade como “efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual”, ou seja, o que nos *permite ver* corpos “de homens” e “de mulheres” é a entrada numa matriz heteronormativa, que reconhece e precisa da produtividade dessa *di-visão*, em que a materialização se estabiliza através do tempo na produção do “efeito de fronteira, fixidez e superfície”. A heterossexualidade enquanto um regime, “opera para circunscrever e contornar a ‘materialidade’ do sexo, e essa ‘materialidade’ é formada e sustentada como uma materialização de normas regulatórias que são, em parte, aquelas da hegemonia heterossexual” (BUTLER, 1993: 9-10).

Guardadas as diferenças teóricas e de abordagem, a ideia das diferentes condições que constituem o olhar já foi tematizada ou colocada em prática pelos estudos de recepção e suas abordagens etnográficas nos anos 80 (JACKS, 2010; FACHEL LEAL, 1986), assim como pela teoria do cinema (*ver* AUMONT, 1995). Acredito, no entanto, que as contribuições de Ingold e de Butler vão além dessas possibilidades ao romper com a fronteira entre observador e observado, entre o *sujeito que vê* e a *imagem que é vista*, o que pode trazer contribuições interessantes para a pesquisa em cinema e festivais. A visão, o “ver”, não são ações de registro do entorno ou observação do mundo para que os indivíduos, de posse das informações resultantes, possam planejar suas atividades. São, antes, formas de engajamento e envolvimento com um mundo em produção, em que o visível se constitui não apenas através do olhar, mas de todo o corpo.

Pensar a visão nestes termos traz uma outra possibilidade de se pensar a recepção do cinema que, em muitas teorias, foi pensada dentro da lógica do “olhar sem corpo” (XAVIER, 2003: 45), que seria uma estratégia da linguagem cinematográfica em naturalizar-se e ser tomada como representação do real, ao rejeitar qualquer forma de engajamento que não seja a do olhar do espectador, restrito a contemplador visual de um mundo já pronto. É nele, mais do que em qualquer outra proposta, que vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito, não encorajando perguntas na direção do próprio olhar mediador [o olho da câmera e do cineasta], sua estrutura e comportamento. Somos aí convidados a tomar o “olhar sem corpo” como dado natural. (*idem*: 45).

Ainda que não seja possível descartar essa possibilidade de apreensão de um filme, seria complicado pensarmos nas sessões de filmes e vídeos que compõem um festival de cinema – essa formação territorial que se projeta como um “meio de percepção” (INGOLD, 2005b: 102) – como momentos individualizados, em que cada espectador, “desligado do mundo lá fora”, entra numa viagem individual através de um elo com um “mundo de sonhos” (VEIGA, 1998: 33). A experiência dos festivais, como territórios complexos ou como

platôs onde vibram várias intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 1980), traz o corpo para o olhar que sozinho não é capaz de “registrar” a complexidade dessa experiência, marcada por intensificações e deslocamentos. Essa possível ligação com um “mundo de sonhos”, principalmente em eventos marcados como um festival de cinema, não necessariamente exige a suspensão do entorno, tampouco restringe o espectador à ligação com o espaço retangular da grande tela à frente da plateia.

Se o assistir a um filme pode ser pensado como uma experiência multissensorial, festivais como o Mix Brasil nos permitem pensar nesses eventos como uma superlativação dessa multissensorialidade. São componentes complexos desse “poder ver” filmes: a experiência de assistir coletivamente um filme – há tempos não mais hegemônica nos usos do cinema –, as possíveis paqueras na sala de exibição ou no hall de entrada, a presença na plateia de um ator que também está na tela, um diretor ou curador de festival que abre uma sessão de curtas, um debate após a projeção, exposições em bairros e salas que têm suas histórias, ou o trivial ato de circular pelo cinema com um catálogo do festival com suas imagens e textos que nos trazem os filmes em conjunto. Não cabe, no entanto, construir uma dualidade entre a recepção individual de filmes e a recepção coletiva que os festivais proporcionam, mas torna-se necessário pensar tanto numa como noutra como experiências rizomáticas (DELEUZE e GUATTARI, 1980) que podem até estabelecer uma ligação com um “mundo de sonhos”, sem deixar de levar em conta o ambiente em que os indivíduos estão imersos materializando seus corpos através de um emaranhado que os conecta à grande tela, às experiências urbanas e aos discursos contemporâneos artísticos e políticos sobre gênero e sexualidade – experiências e discursos que no mesmo processo se constituem.

Assim foi preciso pensar o Mix Brasil enquanto formação territorial em construção constante, da mesma forma que os filmes e os sujeitos não param de produzir-se. Nesse sentido, a etnografia do optou por dois caminhos teóricos, como a *performance* e a *territorialidade*, colocando em evidência, ou tornando visíveis as várias práticas de territorialização que se dão a partir de um festival de cinema como o Mix Brasil. A territorialização é um processo que não cessa, pois o que ela produz depende dessa continuidade produtora (DELEUZE e GUATTARI, 1976). Assim, um festival de cinema produz inúmeros processos de *reterritorialização* e se abastece de outros processos em devir. Conectando-se ao contemporâneo das grandes capitais do mundo, ao mesmo tempo em que se espalha por territorialidades locais – como as “manchas gays” ou com os “circuitos de cinema de arte” –, o Mix Brasil une várias pontas de processos que tem se constituído na modernidade, principalmente no que se refere às questões que englobam os campos dos gêneros e sexualidades. É como um festival de cinema LGBT, *queer* ou dentro da rede dos festivais gays e lésbicos (LOIST, 2013), que o Mix tem sido reconhecido por mais de duas décadas. Mas ele também aponta para as muitas faces do audiovisual brasileiro, tanto em suas estratégias estéticas e de produção autoral, quanto no contexto de um cinema brasileiro praticamente marginalizado em seu próprio país.

As próprias movimentações LGBTs urbanas que citei não são passivas neste jogo, não estão apenas reagindo, mas também reivindicam o direito de produção dessas sexualidades. Constituem novos discursos, novos territórios, novas imagens que colocam em xeque, muitas vezes, a hegemonia dos discursos religiosos e biomédicos, denunciando-os como falas localizadas que podem ser

refeitas ou repensadas. Inventam, assim, mundos considerados possíveis para estes sujeitos. Uma invenção que precisa ser pensada não como um acidente, mas como um “componente positivo e esperado da vida humana” (WAGNER, [1981] 2010:19). Se toda uma “cultura sexual” pôde ser inventada no Ocidente moderno (FOUCAULT, 1976), tal fato também ofereceu espaço para a formação de uma cultura LGBT que mais uma vez está sendo inventada pelo antropólogo em sua abordagem nesta pesquisa.

Referências

ALENCAR; Eunice; FLEITH, Denise. Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 19(1). Brasília, UnB, 2003. p. 1-8.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2ª ed. Campinas, Papirus Ed., 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, EdUnB/Hucitec, 1987.

BARBER, Karin. “Improvisation and the Art of Making Things Stick”. In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/New York, Berg, 2007. p. 25-41.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

BERNARDET, Jean Claude. “O modelo sociológico ou a voz do dono”. In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos (9). São Paulo, Brasiliense, 1980.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho, 2007. p. 257-283.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York e Londres, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1990] 2003.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, 14 (2). Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James; GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org). *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2002. p. 17-62.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Univ. of California, 1986.

DEAN, James Joseph. Gays and Queers: from the centering to the decentering of homosexuality in American films. *Sexualities*, 10(3), 2007. p. 363-386.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 1. São Paulo, Editora 34, [1980] 1997.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, 9(1). Belo Horizonte, UFMG, [1960] 2012. p. 128-149.

FACHEL LEAL, Ondina. *A leitura Social da Novela das Oito*. Petrópolis, Vozes, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 17ª edição. Rio de Janeiro, Graal, [1976] 2006.

FRANÇA, Isadora Lins. Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, PPGAS/USP, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, [1973] 1989.

GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, 1997.

HALLAM, E.; INGOLD, T. "Creativity and Cultural Improvisation: an introduction". In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/New York, Berg, 2007. p. 1-24.

HANSON, Ellis. "Introduction: Out Takes". In: HANSON, Ellis (org.). *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham e London, Duke University Press, 1999.

HARAWAY, Donna. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista". In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, Autêntica, [1985] 2009.

INGOLD, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011. 270 p.

INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação. *Religião e Sociedade*, 25(1). Rio de Janeiro, ISER, 2005a. p. 76-110.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London, Routledge, 2007. 188 p.

INGOLD, Tim. The eye of the storm: visual perception and the weather. *Visual Studies*, 20 (2). oct. London, Routledge, 2005. p. 97-104.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London, Routledge, 2000.

JACKS, Nilda. Repensando os estudos de recepção: dois mapas para orientar o debate. (Sessão Temática Antropologia e Comunicação). *Ilha Revista de Antropologia*, 10(2), ago-dez. 2008. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2010. p. 17-36.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1. Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

LARKIN, Brian. "The materiality of cinema theaters in Northern Nigeria". In: GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press, 2002.

LOIST, Skadi. "The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)". In: FLECHET, Anaïs; GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; YERLAINE, Julie (orgs.). *Une histoire des festivals: XX^e - XXI^e siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2013. p. 109-121.

LUTKEHAUS, Nancy; COOL, Jenny. "Paradigms Lost and Found: The 'Crisis of Representation' and Visual Anthropology". In: GAINES, Jane M. and RENOV, Michael (eds.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. p. 434-454.

MALUF, S.; MAGALHÃES, N.; CAGGIANO, S. Introdução: As mídias em múltiplas perspectivas. (Sessão Temática Antropologia e Comunicação.) *Ilha Revista de Antropologia*, 10(2), (ago-dez. 2008). Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2010.

MARCUS, G.; FISCHER, M. *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

MOORE, Henrietta L. "Anthropological Theory at the Turn of the Century". In: MOORE, H. L. (ed.). *Anthropological Theory Today*. Cambridge, Polity, 1999.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2^a edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2002.

PIAULT, Marc-Henri. "Antropologia e Cinema". In: *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, Rio de Janeiro, 1995.

PIAULT, Marc-Henri. "Real e Ficção: onde está o problema?" In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org). *Imagem e Memória: Estudos em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

RASTEGAR, Roya. The de-Fusion of good intentions. Outfest's Fusion Film Festival. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(3). Durham, Duke Un. Press, 2009. p. 481-497.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet*. New York, Quality Paperback Book Club, 1987.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac-Naify, 2006.

SILVA, Marcos Aurélio. Eduardo Coutinho e o cinema etnográfico para além da Antropologia. *Cambiassú*, 7. São Luís, UFMA, 2010. p. 161-174.

SILVA, Marcos Aurélio. A cidade de São Paulo e os territórios do desejo: uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual. *Revista Eco-Pós*, 16 (3). Rio de Janeiro, UFRJ, 2013. p. 19-43.

STEWART, Kathleen. On the Politics of Cultural Theory: A Case for "Contaminated" Cultural Critique. *Social Research*, 58 (2), 1991. p. 395-412.

STOELTJE, Beverly J. "Festival". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.

STRATHERN, Marilyn. *Fora de Contexto*. São Paulo, Terceiro Nome, [1987] 2013.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Conections*. Oxford, Altamira Press, 2004.

TURNER, Victor. "Liminal to Liminoid in play, flow, and ritual". In: *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York, PAJ, 1982. p. 20-60.

TYLER, Stephen. "Post-Modern Ethnography: from Document of the Occult to Occult Document." In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Univ. of California, 1986. p. 122-140.

VEIGA, Roberta. O cinema como forma de comunicação. *Geraes – Revista de Comunicação Social*, 49. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 1998. p. 31-37.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Rio de Janeiro, CosacNaify, [1981] 2012.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo, CosacNaify, 2003.

ZIELINSKI, Gerald. Exhibition & Community around the Queer Film Festival. (Paper). Conferência *Seeking Queer Alliances: Resisting Dominant Discourses and Institu-tions*. Varsóvia, Gender Studies Center & American Studies Center/Warsaw University, 2006.

Anti-documentário e perspectivismo: estratégias para fazer e olhar filmes (não) etnográficos¹

Eliska Altmann²

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo: Interseções entre arte e documentário são discutidas no artigo por intermédio de quatro materiais brutos. Quatro filmes brasileiros contemporâneos subdivididos em duas formas semânticas: documentário de (ou feito por) artista e documentário sobre (cujo tema é) artista. Com base em *Folia no morro*, de Arthur Omar (2008), *Andarilho*, de Cao Guimarães (2007), *Cildo*, de Gustavo Rosa de Moura (2008), e *A obra de arte*, de Marcos Ribeiro (2009), serão tratados os conceitos de anamorfose e ontologia, que compreendem formas “desenquadradas” e “enquadradas” de fazer arte do documentário (ou documentário-arte) e arte no documentário (ou documentário sobre arte).

Palavras-chave: documentário; arte; anamorfose e ontologia.

¹ Trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, em julho de 2012, no GT “Antropologia do Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas”, e publicado na Revista ARS (São Paulo), no mesmo ano.

² Professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS). Coordenadora adjunta do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTImagem) - PPGSA/IFCS/UFRJ. Integrante do Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais (GRAPPA). Autora do livro “O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles” (Contra Capa/ Faperj, 2010), e idealizadora do portal eletrônico CineCríticos dedicado à crítica de cinema na América Latina: www.cinecriticos.com.br

Anti-documentary and perspectivism: strategies to make and watch (not) ethnographic movies

Abstract: Intersections between art and documentary are discussed in the article through four contemporary Brazilian films subdivided into two semantic forms: documentary made by artists and documentary about artists. Based on the films *Folia no morro*, Arthur Omar (2008), *Andarilho*, Cao Guimarães (2007), *Cildo*, Gustavo Rosa de Moura (2008), and *A obra de arte*, Marcos Ribeiro (2009), we will treat the concepts of anamorphosis and ontology, which include forms “unframed” and “framed” of making art of documentary (or doc-art) and art in documentary (or documentary about art).

Keywords: documentary, art, anamorphosis and ontology.

Anti-documental y perspectivismo: estrategias para hacer y ver películas (no) etnográficas

Resumen: Intersecciones entre arte y documentales se discuten en el artículo a través de cuatro películas brasileñas contemporáneas subdivididas en dos formas semánticas: documental realizado por artistas y documental sobre artistas. Basados en las películas *Folia no morro*, Arthur Omar (2008), *Andarilho*, Cao Guimarães (2007), *Cildo*, Gustavo Rosa de Moura (2008), y *A obra de arte*, Marcos Ribeiro (2009), trataremos los conceptos de anamorfosis y ontología, que incluyen formas “sin cuadro” y “encuadradas” de hacer arte del documental (o doc-arte) y el arte en el documental (o documental sobre el arte).

Palabras-clave: documental, arte, anamorfosis y ontología.

Introspecção é o exercício por meio do qual o historiador e crítico de arte Lionello Venturi define a ideia de arte ou do fazer artístico. Distante do solipsismo cartesiano, tal introspecção é entendida como meditação sobre a atividade mental do homem quando cria arte, baseando-se a criação artística numa atividade humana diversificada. Esta, entendida como *imaginação*, não foge à realidade, “pelo contrário, penetra-a, colhe nela o aspecto que a identifica com um modo de sentir do artista, revelando assim aquilo que, na realidade, se furta ao conhecimento da razão” (VENTURI, 2007: 19). Atividade/potencialidade espiritual dos homens, a imaginação tem por função sintetizar e clarificar, pela razão e pela vontade, experiências dos sentidos. Em outras palavras, se o homem experienciasse o mundo apenas mediante seus afetos e pulsões, não seria capaz de criar arte. Sensações estariam, sim, na origem da obra – engendrada de fato pela imaginação, que penetra a realidade subjetiva dos objetos na recriação de suas imagens. Assim, competiria à imaginação “criar uma *forma*, entendendo-se por forma uma ordem mental atribuída à experiência sensorial e à vida do sentimento. É pela forma que reconhecemos o sinal da atividade mental; e uma forma, para ser artística, deve ser criada, isto é: não copiada nem inventada” (Idem, p. 20). Assim sendo, tal interpretação da ideia de arte implicaria: 1) criatividade, que pode ser lida como imaginação criadora da personalidade do artista; 2) concretude, na medida em que toda e qualquer obra de arte pertence ao mundo social (e natural); e 3) abstração, já que sua forma é resultado de um distanciamento mental do mundo concreto (e histórico).

Um dentre os quase infinitos modos de entendimento sobre arte, o exposto acima me servirá como inspiração no entrelaçamento com outro entendimento, dentre inúmeros, sobre documentário, a saber, um tipo fílmico cuja essência deita na dramatização/estetização de um material atual. Desta significação cabe lembrar que, passada uma longa história de redefinições e redescobertas do gênero fílmico, há de se reconsiderar tanto o processo de dramatização quanto a ideia de material atual postulados por Paul Rotha em resposta à concepção de documentário proposta pela primeira vez por John Grierson, em 1926³.

O ponto de partida que unirá ambas as dimensões – arte e documentário – é a ideia de técnica (e/ou tecnologia), uma vez que trato de considerar que toda imagem/obra é produzida por meio de algum método técnico, sendo o artifício seu primeiro destino (Cf. Machado, 2002). Assim, se em grego original arte era designada como *téchne*, indicando um isomorfismo entre criação artística (dimensão estética) e intervenção técnica, sendo uma implícita e inerente à outra, veremos alguns exemplos dessas interseções por intermédio de quatro materiais brutos. Quatro filmes brasileiros contemporâneos subdivididos em duas formas semânticas: documentário de (ou feito por) artista e documentário sobre (cujo tema é) artista. Eis o recorte: o primeiro grupo é representado por *Folia no morro*, de Arthur Omar (2008), e *Andarilho*, de Cao Guimarães (2007); e o segundo por *Cildo*, de Gustavo Rosa de Moura (2008), e *A obra de arte*, de Marcos Ribeiro (2009).

³ Sobre tais redefinições e descobertas, ver Alan Rosenthal (1988).

Nesse contexto, me parece oportuno trazer à luz fenômenos modernos e contemporâneos aos objetos aqui tratados, que não fazem parte do presente escopo, mas que poderiam criar conexões de pensamento, na medida em que a discussão se baseia na íntima relação entre documentário (cinema, imagem em movimento) e arte: os usos de práticas cinematográficas por artistas plásticos, e a presença, cada vez mais intensa, de dispositivos cinematográficos em exposições e museus – temos, com isso, atravessamentos de cinemas por formas e suportes das artes, assim como destas últimas pelos primeiros. Um ponto-chave que resumiria tal situação é a concepção de “efeito cinema” usada por Philippe Dubois (2009) para explicar certa tendência da arte em incorporar e “refletir” o cinema como matéria, forma, dispositivo e ideia. A irrigação, que é mútua, do cinema por artistas e da arte por cineastas não é fenômeno recente, podendo ser assistida em obras de nomes como Andy Warhol, Hélio Oiticica, Douglas Gordon, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Chris Marker, entre muitos outros a abrangerem diversas gerações e *ethos* representativos⁴.

Tanto o cinema na arte quanto a arte no cinema são entendidos por Dubois como legitimações simbólicas recíprocas, de interesses de territórios – do cinema e da arte. Ao retomar conceitos como “outro cinema” e “terceiro cinema” (BELLOUR, 1990; CASSAGNAU, 2006), Dubois discute a natureza e/ou a identidade do cinema hoje problematizada, transformada, quiçá, em vias de desaparecimento. Questionamentos então se pautam nos seguintes termos: a renovação de uma forma artística equivaleria ao esgotamento da outra? O que cada uma dessas entidades (arte e cinema) dá ou retira da outra? Como essas trocas de lugar influenciam sua recepção? E ainda: por que tem havido deslocamentos da arte contemporânea em imagens em movimento? Como imagens projetadas têm encontrado seu lugar no discurso histórico da arte moderna e contemporânea? Como tais imagens redefinem nosso entendimento sobre arte (e cinema)? Como podem afetar (ou transformar) nossa experiência visual? (Cf. LEIGHTON, 2008)⁵.

Transferindo as questões para o âmbito do documentário e seu *status* intersticial com a arte, no contexto de devir-cinema da arte e do mundo (Cf. Comolli, 2008), tratarei de descrever uma recepção particular, a minha própria, que bifurca modos distintos entre o fazer arte do documentário (ou documentário-arte) e arte no documentário (ou documentário sobre arte). Nessa direção, num primeiro grupo trato de situar filmes inscritos, por excelência, sob o risco de si próprios; documentários destemidos a se ocuparem inteiramente das “fissuras do real” (*idem*), se aventurando a contrariar certos padrões clássicos do gênero, e, por esse motivo, aqui chamados de “anamorfóticos”. A esse tipo de documentário, o real, ao mesmo tempo, escapa, invade e evade os limites da tela, situando-se num além-campo (afora, ainda, do extracampo), sendo, portanto, *transvisto*. Em contraposição, localizo um segundo grupo a concentrar tipos objetivos, “ontológicos” (Cf. BAZIN, 1981; 2003), representantes, sem contravenções, de seus referentes; documentários não arriscados, que parecem governar, infalivelmente, o real das imagens

⁴ Segundo Philippe Dubois, há um “entre-lugar” em meio a esses “artistas-que-trabalham-com-o-cinema” e os “cineastas-que-se-acreditam-ou-se-experimentam-no-trabalho-de-artista” (2009: 186) em que se situam os videoartistas e os cineastas experimentais. Lembro que este não é o objeto do presente artigo. Embora tome como exemplo dois artistas que trabalham com videoarte e cinemas experimentais, destacarei suas produções documentais.

⁵ Tanya Leighton ainda levanta relevantes questões colocadas pelo crítico francês Raymond Bellour no sentido de que o que teria “a pobre crítica” a fazer agora que o cinema foi “redistribuído, transformado, mimetizado, reinstalado?” A transição entre o que ainda é chamado cinema e as mil e uma maneiras de apresentação de imagens em movimento pede maiores considerações sobre o tipo de cinema que existia antes e esse novo, esse ‘outro’ vago e desgarrado (2008: 10).

contadas. Suas regras da arte são definidas e seguidas de modo preciso, esteticamente harmônico, seguro.

Documentários anamorfóticos

Por anamorfóticos entendem-se filmes que deturpam, subvertem, pervertem códigos estabelecidos, resultando, na maior parte das vezes, em tipos marginais. Na história da arte, movimentos modernos, de vanguarda, seriam considerados anamorfóticos por deformarem o sistema perspectivo clássico. Ao discutir o termo, resgatando Jurgis Baltrusaitis – o “estudioso maior dessas perversões” –, Arlindo Machado indica que “as anamorfozes não são mais do que desdobramentos perversos do código perspectivo, mas o efeito por elas produzido resulta francamente irrealista, uma multiplicação de mundos artificiais que atormentam os homens de todas as épocas” (MACHADO, 2002: 229). Fato curioso, entretanto, é que, enquanto o impressionismo e o cubismo transverteram o modelo de representação do século XV, a fotografia e o cinema surgiram como alternativas para repor e perpetuar a figuração que havia sido colocada em crise (*idem*). Não teria sido à toa que André Bazin defendera e exaltara tais dispositivos por seu objetivismo, uma vez que seriam capazes de facultar à imagem do mundo exterior uma forma automática, sem a intervenção crítica e subjetiva do homem.

Tal concepção de cinema como janela aberta para o mundo (seja ela com ou sem esquadria ou *frame*, como veremos a seguir) caberia não somente ao modelo ficcional (filho do documentário), mas também ao documental (“em fricção com o mundo”⁶). Entretanto, em resposta à questão posta por Bazin, Jean-Louis Comolli, ao analisar a questão “o que é documentário?”, afirma:

O cinema não é o jornalismo, se bem que este como aquele pertença à ordem das narrativas. Somente nossa cegueira e nossa surdez, provocadas e/ou escolhidas, podem explicar que nós tomemos as informações agenciadas por um jornal ou por um programa (televisual ou não) como a afirmação transparente do que aconteceu. [...] A crítica maior que nós devemos dirigir à mídia, agentes da informação, se refere à crença na chamada “objetividade” por meio da qual ela mascara frequentemente o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo, do que é tão somente o seu trabalho. Subjetivo é o cinema, e, com ele, o documentário. Não é necessário recordar essa verdade – contudo, geralmente perdida de vista – que o cinema nasceu documentário e dele conquistou seus primeiros poderes (Lumière) (COMOLLI, 2001: 102-103).

O documentário, sob tal viés, seria um “cinema como *práxis*” (*idem*: 104), a se forjar na própria realidade como ação (livre das amarras e da segurança dos roteiros). Mais precisamente, o documentário seria tanto uma prática de invenção ou criação de real (que não pode ser simples e objetivamente colado à tela) quanto uma realidade colocada em prática, em ação, como objeto fílmico⁷.

Dentro dessa proposição, documentários anamorfóticos seriam aqueles cujo real criado se situaria numa ordem infame (Cf. FOUCAULT, 1992), já que põem em presença corpos resistentes, residuais, excluídos, por intermédio de imagens imaginárias, decompostas, sujas. Sua potência estaria, portanto, no maldito. Esse tipo de documentário pertenceria ao que Comolli chama de “parcela obscura do espetáculo” ou “a parte da arte”, cabendo a ela, “hoje mais

⁶ Cf. COMOLLI, 2008.

⁷ Para mais detalhes, ver Ruben Caixeta e César Guimarães em “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente” (2008).

do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente” (COMOLLI, 2008: 178). Imagens e corpos a povoarem esse tipo de documentário correriam o risco de serem insuportavelmente confrontadores ao espectador médio, acostumado, em sua cotidianidade, a *frames*. Finalmente, documentários anamorfóticos seriam destituídos de enquadramento. Enquadramento de linguagem, pensamento, discurso, sensação, percepção. Tais filmes retirariam, assim, o que outras mídias, cinemas e dispositivos tratam de nos dispor em excesso: *frames* de imaginação. Nesse sentido, seria possível dotar aos documentários anamorfóticos uma condição centrífuga, aquela que leva o olhar de quem os vê para “longe do centro, para além de suas bordas, pedindo, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto” (AUMONT, 2004: 111). Tal centrifugismo será aqui reconhecido por meio de duas formas imagéticas e figuras de linguagens: o caleidoscópio e a metáfora.

Caleidoscopia antidocumental

Se encaixarmos *Folia no morro*, de Arthur Omar, no modelo anamorfótico de documentário, teremos a hipótese do *frame* em contradição de termos. O desenquadramento explícito de imagens, corpos, danças e memórias apresenta-se, nesse filme, em seu movimento quase oposto: num multi-enquadramento caleidoscópico que, a começar, transverte a origem do próprio rito que trata. Como tradicional objeto de estudo de folcloristas e antropólogos, a folia de reis é, em perspectiva generalizada, tratada como manifestação cultural associada a contextos rurais, de origem camponesa. Sujeita ao desaparecimento nas sociedades modernas e complexas tal manifestação poderia configurar uma “retórica da perda”⁸. Não é isso, contudo, o que o filme nos dá a ver. Seu cenário é o morro Dona Marta, situado na Zona Sul do Rio de Janeiro – configuração geográfica e social ao mesmo tempo à margem do Estado e característica da identidade urbana carioca. É nesse espaço que se reenquadra (ou se ressignifica) aquela manifestação ou suas reminiscências.

Em releitura urbano-comunitária, a folia de reis é experimentada pelo vídeo como um tempo a inaugurar interessante paradoxo: embora se tenha certa impressão de instantaneidade do acontecimento a assegurar simultaneidade entre o tempo da imagem e o tempo real do objeto que ela dá a ver (Cf. DUBOIS, 2009), o filme, de fato, congrega uma série de tempos – captados ao longo de 13 anos – numa transitividade de suportes agregadora de novas e velhas tecnologias. Além de todos esses tempos, presenciamos, ainda, o tempo da própria folia como fenômeno cultural tradicional, em sua origem remota e ibérica.

A folia no Santa Marta foi filmada em vídeo, esse “gênero de obras” (Krauss, 1976), em todos os formatos que surgiram e desapareceram ao longo do período (Hi8, digital 8, Betacam, mini DV, DVCam, e HDV) – esse fato faz com que o próprio documentário “seja também um registro de uma evolução tecnológica”⁹. O uso potencializado de diversas tecnologias acaba por revelar uma espécie de fascinação do diretor por dispositivos imagéticos, o que comprova, a partir de uma interação estética entre a folia de reis e sua

⁸ GONÇALVES apud BITTER, 2008.

⁹ Ver <http://www.cinemabrazil.com.br/pipermail/cinemabrazil/2008-November/001822.html>

experimentação audiovisual, que “a cultura popular é vista não como tema, mas como linguagem, processo e produção de figuras de linguagem”¹⁰. Segundo Arthur Omar, *Folia no morro* é “um trabalho essencialmente fundado na linguagem, que reflete sua linha independente no contexto do documentário brasileiro”¹¹. Ao criar uma bricolagem linguística e tecnológica da folia, o artista-*auteur* parece fazer da câmera um “pincel eletrônico” (Cf. DUBOIS, 2009), já que a tecnicização do rito envolve uma descrição imagética a dar lugar a outras descrições (sobre o mesmo objeto), modificando e, ao mesmo tempo, mantendo as precedentes. Tal polifonia iconográfica pode ser lida como virtualização do real e da própria imagem a deixar de pressupor uma forma do verdadeiro.

Personagens (reais), como em teatro ou no ato folclórico mesmo, encenam papéis, por sua vez, reencenados e virtualizados pela composição artística do filme. O real virtual (e artístico) é-nos, assim, dado a decifrar. A estética caleidoscópica – fragmentada, combinada, prismada –, proposta pelo jogo de imagens, carrega sua própria contradição: uma espécie de labirinto que, diferentemente à concepção borgiana, guia-se por um tempo (aquele do próprio documentário), como uma espécie de bússola, que se repete e confunde. O próprio filme constrói o labirinto, lhe conferindo eixo e finitude.

No lugar de dispor espacialmente formas temporais (e narrativas) próprias a modos “enquadrados” do cinema documentário, *Folia no morro* reenquadra, desespacializa, destemporaliza e desordena o ritual em tela múltipla, através da montagem (ou da desmontagem). O movimento passa a depender do tempo, que, por sua vez, é assimétrico: condensado, distendido, linear, invertido, alternado, paralelo. Adquirimos, assim, uma espécie de polivisão, dispersiva, lacunar e orgânica, concomitantemente. Aqui não vemos de forma explícita elementos de cognição clássicos do gênero documental, como interação, entrevistas, narração, observação, autorreflexão¹².

As várias telas usadas por Arthur Omar para tipografar personagens da folia (mestre, palhaços, foliões) tratam de desenquadrar (e multi-enquadrar) certa composição ótica do espectador. Vê-se então uma hibridação de linguagens e temporalidades, em que impureza e opacidade gerariam uma *secundidade* do real-ritual em função de uma *primeiridade* técnico-artística. Em trecho de texto explicativo sobre o projeto do filme tal ideia pode ser esclarecida:

Folia no Morro é, em si mesmo, puro audiovisual. Toda a informação passa para o espectador através dos elementos sensoriais colocados à sua disposição. Não há narrador, quase nenhuma entrevista, nenhum depoimento, ninguém sentado num banquinho diante da câmera. Nada é dito que não seja um acontecimento direto na tela, diante dos olhos. Até o som das vozes e dos instrumentos têm sempre sua origem na tela, não há a clássica sonorização, tudo é montado do ponto de vista de alguém que está dentro da folia¹³.

Na duração fílmica é reiterada ao espectador sua própria construção, fazendo ocorrer uma desrealização (ou uma desrefecialização) do real, que parece ser produzido na (e pela) própria tela no ato da recepção. A composição do *frame* é desfeita, multiplicada, espalhada.

¹⁰ Idem.

¹¹ Entrevista disponível em Mostra Etnográfica: <http://www.youtube.com/watch?v=WA305jEzU1A>

¹² É importante lembrar que, com essa sugestão, não pretendo definir regras ou leis gerais relativas ao gênero que, a meu ver, possui estatuto incontornável. Em acordo com Carl Plantinga (1997), creio ser impossível definir homogeneidade ao documentário que, contrariamente ao cinema ficcional clássico, não se pauta por convenções estilísticas ou narrativas.

¹³ <http://www.cinemabrazil.com.br/pipermail/cinemabrazil/2008-November/001822.html>

Arthur Omar reafirma, mais de três décadas depois, sua tese e prática artística baseada no que chama de “anti-documentário”¹⁴. Em *Folia no morro* claro está que o artista ainda se contrapõe a certa corrente do documentário brasileiro estabelecida, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970, denominada por Jean-Claude Bernardet de “modelo sociológico”, que, como se sabe, traduz determinada autoridade sobre cultura popular, nação e identidade sob proteção de uma “coesão interna” a comprovar uma “coerência do real” implicada na coincidência entre filme/discurso e realidade¹⁵. Tal proposição pode ser lida em outro fragmento sobre o filme:

As imagens são informais, de alguém arrebatado pelos acontecimentos. O objetivo deste vídeo é mais que um estudo etnográfico direto, mais que uma penetração nas contradições do grupo, mais que uma investigação histórico-sociológica do enraizamento daquela prática ali, ou o seu significado simbólico, é simplesmente fazer com que o espectador mergulhe na folia, percebendo com seu corpo e seu sistema nervoso toda a gama de emoções ali contida¹⁶.

Claro está, portanto, o desinteresse e a quase aversão de Arthur Omar à autoridade produtora de uma “ilusão de conhecimento”; ou seja, em *Folia no morro*, o anti-documentário viria combater, novamente, o tipo de filme científico, antropológico, sociológico, perpassado de empirismo. Ao sugerir certa informalidade das imagens presenciadas por alguém “arrebatado pelos acontecimentos”, o texto citado acima indica que o artista, longe de pretender mostrar, promover ou comprovar a folia de reis para quem não a conhece, experimenta um “devir-folião”, imprimindo a *mise-en-scène* dos foliões em sua própria *mise-en-scène* artística. Além disso, parece ser objetivo do diretor fazer com que o espectador participe do mesmo devir. O ato de assistir se juntaria então ao de performar – junção esta a gerar um “espectador-folião”. Eis a inversão proposta pela antropologia pós-moderna: o *outro* se torna o *próprio*; a alteridade, análoga. Eis o jogo de espelhos.

Caleidoscópio = palhaço - mestre - foliões - pastorinhas - morro - banda - bandeira - acordeão - tambor - dança - máscara - fantasia - quadra de samba - parte da vida - acrobacia - música - tá bonito - viva Deus - viva nós - Rocinha - Irajá - beco - casa - Rosa - Maria Delfina - Maria Martins - raízes antepassadas - Eva - Santa Marta, com muita honra - Mestre Dodô - Mestre Zé Diniz - São Sebastião - três reis magos do oriente - azul - guia - transe - descante - 1998 - 2008 - virgem Santa Maria - o gênio já nasce um gênio - a pobreza é uma arte - lutei com a danada da morte - saúde pra todo meu folião, sanfona! - vou tirar a minha máscara - vou tirar a minha farda - viva todos que estão presentes.

Homens que andam, em metáforas

Em comum com *Folia no morro*, *Andarilho*, de Cao Guimarães, teria os corpos marginais e o desenquadramento. Entretanto, enquanto os personagens da folia são atores de um ato folclórico (moradores do morro Santa Marta a performarem papéis foliões), os andarilhos são personagens e atores de si próprios e do mundo. Tipos que não queremos ver ou, mais ainda, que tornamos invisíveis da realidade, e que tampouco nos são dados a ver em outras

¹⁴ Arthur Omar, 2010. Sobre essa noção é interessante ver a discussão retomada por Ruben Caixeta e César Guimarães, op.cit. 2008.

¹⁵ Para mais detalhes, ver BERNARDET, 2003.

¹⁶ <http://www.cinemabrazil.com.br/pipermail/cinemabrazil/2008-November/001822.html>

formas midiáticas. (Afinal, qual seria o propósito daqueles homens? E mais: qual o propósito de fazer um filme sobre eles?). Além disso, contrariamente ao vídeo de Arthur Omar, em sua pluralidade de quadros a gerar desenquadramento caleidoscópico, vivenciamos em *Andarilho* uma suspensão do *frame* através de uma distensão que é, conjuntamente, temporal, poética, onírica, real. Presencia-se, nesse sentido, uma expansão ótico-sensória a deslocar componentes do documentário, da arte, do mundo. Por esses e outros motivos, o filme de Cao Guimarães também pertenceria à condição anamorfótica do documentário, avistada a seguir através da ideia de metáfora.

“No livro terceiro da Retórica”, escreve Jorge Luis Borges, “Aristóteles observou que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas dessemelhantes” (1971: 70). Podendo ser lida como conjectura imaginária a criar e explicar realidades, a metáfora confere um processo de assimilação e transformação de sentidos que atualizam novas percepções. Se julgarmos a linguagem metafórica como a primeira, e não como segmento posterior à literal, poderemos supor que *Andarilho*, por seu caráter expansivo e fabular, inverte certas proposições literais do documentário parecendo-se mais uma metáfora do que imaginamos serem andarilhos (na realidade) do que os próprios andarilhos filmados da realidade. Imprime-se, com isso, uma primazia da metáfora no lugar de imagens literais próprias a filmes que se propõem hipóstases de mundos. Inscrito como metáfora de tempos e de homens, *Andarilho* suspende certa linguagem ou imagem ontologicamente precedente, bruta ou inicial dos mesmos implicando conseqüente desenquadramento – acontecimento que acabaria por borrar dualidades entre documentário e vida, já que, em termos metafóricos, ambos pertenceriam a formas de pensar e olhar a partir de outros significados. De modo a clarificar as coisas, trago como exemplo *Las Kenningar*, de Borges.

Ao reescrever e recriar a poesia medieval islandesa, o escritor argentino eleva a metáfora à potência cognitiva que amalgama afinidades entre significados e significantes. Nesse entendimento, nomes (substantivos) que damos às coisas do mundo no cotidiano poderiam ser tomados como formas cômodas, abreviadas e suprimidas de imagens e adjetivos em movimento, que teriam como representantes as *kenningar*. Estas são perífrases a designarem, metaforicamente, palavras e coisas, cujos sentidos fluidos, dobrados, triplicados seriam captados em devir. O ar, por exemplo, significa “casa dos pássaros” e “casa dos ventos”. A batalha, “tempestade de espadas”, “voo de lanças”, “festa de vikings”. “Sol das casas” e “perdição das árvores” = o fogo; “pedras do rosto” e “luas da frente” = os olhos; “assento das gargalhadas” e “nave do coração” = o peito; já o coração = “maçã do peito” e “dura bolota do pensamento”; o sangue, por sua vez = “suor da guerra”, “cerveja dos corvos”, “água da espada”. E por aí vai.

Eis, precisamente, o motivo pelo qual relaciono *Andarilho* às *Kenningar*: seus sentidos distendidos dispensam artigos definidos, e, com eles, fixidez, essência. Suas formas primeiras, metafóricas, como gêneros alegóricos, prescindem de critérios estáticos de significação. São, portanto, sentidos em devir. Nessa condição, *Andarilho*, assim como as *Kenningar*, estaria do lado do informe, do inacabado, do descentrado, se considerarmos que o devir das imagens e palavras não é representação (em correspondência de relações), tampouco analogia, imitação ou composição (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1997). No caso do filme, andarilho não significa simplesmente “aquele que anda

muito, percorre muitas terras ou anda de forma erradia”, nem “aquele que leva cartas ou notícias”, tampouco “lacaio que acompanhava a pé os amos que iam de carro ou a cavalo”. No documentário do artista mineiro, andarilho poderia ser olhado, pensado e sentido como “pés da estrada”, “pensamento do mato”, “olhos das nuvens”, “balbucios do entardecer”.

Imagens metafóricas e em devir: corpos que estabelecem significados outros podendo inclusive se valer de outros algo diferentes; homens verdadeiros que parecem fabulares, fantásticos, alegóricos; seres que são também estradas, pés, matos, fumaças, barulhos, sóis. Os andarilhos de Cao Guimarães parecem menos com indivíduos que andam em estradas esfumaçadas, barulhentas e ensolaradas. Mais que isso, são seres a experimentar diferentes devires. *Andarilho* não é a imagem de um homem que caminha, desdobrada num duplo fictício/cinematográfico, mas sua própria indiscernibilidade. Os corpos, no filme, tornam-se matos, carros, nuvens e céus. Aqui não há analogia entre homem e estrada, tampouco imitação do homem em natureza. Andarilho *ser* sol, no infinitivo mesmo¹⁷. Andarilhos e coisas permanecem diferentes em sua semelhança e semelhantes em sua diferença: devir-animal, devir-estrada, devir-nuvem, devir-sol.

Assim *Andarilho* se nos apresenta: tal qual um rizoma que liga coisas a outras, em cruzamentos sem eixos, desterritorializados, descentralizadores de duplos como sujeito/objeto, real/irreal, razão/sensibilidade, cultura/natureza. Tomando antropologicamente tal condição, podemos nos aventurar a perceber os andarilhos do filme de Cao Guimarães sob chave ameríndia, uma vez que para guerreiros e xamãs desta cosmologia “ver, sonhar, existir são atitudes e condições que se transformam incessantemente, pois humanos e não-humanos são estados transitórios, em puro devir” (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008: 42). Se, à luz do perspectivismo elaborado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, podemos imaginar que viver é diferir em continuidade e originalmente, o andarilho, poderia ser visto em suas várias designações e devires, sendo uma forma do universal a experimentar múltiplas possibilidades de naturezas. O caso de os andarilhos serem gentes, mas também estradas, matos e sóis, demonstraria uma cultura errante, em sua natureza móvel e relacional (Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Nessa acepção particular do que se expõe na tela do artista mineiro, vê-se que *Andarilho* manifesta tacitamente diversas possibilidades de existência e não diversas formas de representação do que seja um andarilho (fato que dá a pressupor o desenquadramento mencionado). Entretanto, é sempre bom lembrar: os andarilhos são sóis, isolados e únicos em seus devires. Se metamorfoseiam permanecendo.

Se, como compostos de sensações, *afectos* são “devires não humanos do homem”, e *perceptos*, “paisagens não humanas da natureza”¹⁸, pode-se dizer que *Andarilho* os emana, uma vez que a obra de Cao Guimarães, toma distância de identidades substanciais a respeito de documentário e de arte mostrando-se uma experimentação de vidas inorgânicas imanentes aos homens, de pensamentos que brotam de existências mais elementares, de homens ausentes, mas inteiros na paisagem (Cf. DELEUZE, 1992).

¹⁷ Para Deleuze, “o verbo infinitivo põe a interioridade da linguagem em contato com a exterioridade do ser. Exprimindo na linguagem todos os acontecimentos em um, o verbo infinitivo exprime o acontecimento da linguagem, a linguagem como sendo ela própria um acontecimento único que se confunde agora com o que a torna possível” (2000: 190).

¹⁸ “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (DELEUZE, 1992: 220).

Documentários ontológicos

A respeito do termo tomado emprestado de André Bazin, que compõe o subtítulo acima, lembro: se a ontologia do filme, para o crítico francês, deita também em sua recepção – ou seja, na crença criada pelo espectador num cinema capaz de transpor mecanicamente à tela imagens do mundo social, atual, vivido – esta se dá por determinada condição ou intenção discursiva. O que quero dizer, no caso do documentário, é que tal crença seria gerada de um contrato estabelecido entre documentarista e espectador de que imagens filmadas e vistas *participam* de um mundo concreto, empírico, e não de um imaginário. E aqui retomo pressupostos de objetividade e do cinema como janela do (e para o) mundo defendidos por Bazin. Para tanto, creio nunca ser pouco nem tarde citar seu ensinamento:

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa por nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese (BAZIN, 2003: 124).

Obviamente que desde 1958, quando da escrita desse texto, o mundo e o cinema mudaram significativamente. Com isso, quero dizer que a crença numa não contaminação entre a coisa e seu duplo imagético seja um tanto ingênua em nossos dias. Por outro lado, ao retomar a ideia, busco chamar atenção à concepção de psicologia da imagem uma vez que, como espectadores, somos chamados a interiorizar a crença de que o objeto representado é literalmente “re-presentado”, isto é, tornado, de certa forma, presente no tempo e no espaço, como uma espécie de transferência da realidade. Talvez a psicologia baziniana seja o principal ponto de distinção entre documentários anamorfóticos e ontológicos, uma vez que estes últimos não “traem” o espectador na busca pela ilusão do real, tampouco põem em xeque a condição ou o estatuto das imagens vistas. São, ao contrário, fiéis ao mundo re-presentado, já que a “encarnação” de um espaço-tempo determinado está ali, inegável.

Por mais que no processo de construção do documentário ontológico tenham sido escolhidos ângulos, cenas, planos, enquadramentos e montagens (o que o diferencia, por sua vez, do mero registro), é em seus discursos que se notaria assimetrias em relação ao tipo anamorfótico. Enquanto este último trata de presenciar corpos transgressivos, em imagens decompostas, sem margens (ou marginais) e sem *frames*, aquele preza por limpidez, clareza, coerência e organicidade do real, e, finalmente, por seu enquadramento. Contrariamente aos documentários anamorfóticos, os tipos ontológicos possuiriam natureza centrípeta, fechando a tela “sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição, obrigando o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior” (AUMONT, 2004:11). A moldura de dada experiência conferiria segurança ao espectador em relação ao espaço-tempo que vê, à re-presentação de um mundo vivido, em sua limitação mesma, isto é, naquilo que dela não escapa.

O artista, sem equívocos

Em seu último livro, Néstor García Canclini evoca Jacques Rancière para discutir a ideia de “arte pós-autônoma” e de “artistas como trabalhadores do dissenso”, significando isto, sumariamente, uma articulação entre estética e política de modo a dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando evidente o dissenso (CANCLINI, 2010: 137). E o que seria o dissenso? “Não apenas o conflito entre interesses e aspirações de diferentes grupos. É, em sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os mesmos dados de uma situação, sobre objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de inclusão” (*idem*). Dentre esses artistas, Canclini elenca Cildo Meireles, cuja arte não se proporia a mimetizar uma linguagem da certeza e da correção política, mas, ao contrário, a tornar visíveis procedimentos de desorganização. Assim, o trabalho de artistas como Cildo Meireles “não aparece como repertório de respostas, nem como gesto de buscá-las. Seria, mais precisamente, o lugar onde as perguntas e as dúvidas se traduzem e retraduzem” (*idem*, p. 163). Vemos aqui uma interpretação que coloca as obras de Cildo Meireles num lugar da dúvida, do incerto, do inconcluso, do aberto, do desorganizado.

Tal interpretação teórica a abrir e expandir a obra do artista parece se distanciar do documentário que carrega seu primeiro nome no título. Ao tentar re-presentar obras de Cildo Meireles no cinema, Gustavo Moura as enquadra e, junto a elas, sua recepção, que passa pelo filtro dos ângulos, planos e sequências compostos por uma sensação particular. O documentarista enquadra sua experiência em relação à obra, enquadrando conseqüentemente a própria obra e a experiência de quem a vê na tela de cinema. Nesse sentido, *Cildo*, o filme, ao tornar presente a obra do artista para quem nunca a experienciou na realidade (em sua expansão, contestação, pós-autonomia e intradução), ata seu dever, trazendo fixidez ao fluido, substantivando o metafórico.

Na busca ontológica por um real claro, inquestionável, vemos entrevistas e depoimentos do artista, que não deixam dúvidas sobre seu discurso e seu pensar artístico. Além disso, também vemos, re-presentada na tela, sua arte. Mais ainda: podemos *quase* penetrá-la e tocá-la, tamanha a proximidade com sua realidade. Não fosse o detalhe de essa experiência de visão, penetração e toque não ser nossa, mas da objetiva da câmera de Gustavo Moura, que guia o espectador dentro de seu quadro, estaríamos livres para sentir e imaginar, nós mesmos, as obras de Cildo Meireles. Mas isso só seria possível, de fato, na própria realidade. É irrealizável a qualquer documentário fazê-lo por nós. Afinal, convindo lembrar Walter Benjamin, a experiência sensorial de cada espectador frente a uma obra única faz parte de um momento ritual, de um domínio inalcançável e, portanto, irreprodutível. Assim, *Cildo* atualiza a ontologia de que trato: na medida em que supostamente duplica uma sensação que tenta se tornar alcançável em sua fixidez.

Não seria errôneo assistirmos ao filme rememorando regras e enquadramentos do estilo clássico de documentário, uma vez que parece servir ou ser feito para apresentar o artista e sua obra a quem não os conhece. Curiosamente, cabe notar que a figura do artista apresentada é a pública, conhecida e divulgada em outros e inúmeros meios. Não vemos uma face privada, íntima, profunda ou errante de Cildo Meireles. Não é a isso que o filme se propõe. Além do artista, suas obras (também conhecidas e publicadas) são

enquadradas pela câmera aparecendo sempre junto, antes ou depois do discurso do criador, para que não restem dúvidas ao espectador sobre sua realização. Não se veem falhas, riscos, defeitos de um artista em seu mundo privado ou em seu processo de criação. Não se veem fissuras no documentário. Pelo contrário, trata-se de um filme indubitável. Não apenas as obras de Cildo Meireles são enquadradas impecavelmente, como o são também seus discursos. Por exemplo, em mais de uma ocasião, o artista conta sua inspiração por Michael Collins, astronauta que ficou na nave na primeira ida do homem à lua. Na primeira vez em que a história é contada, ao mesmo tempo em que escutamos a narração do artista, vemos a imagem clássica de Neil Armstrong e Edwin Aldrin pisando no satélite em 1969, e, numa segunda vez, ouvimos a mesma história – como se ela necessitasse ser legitimada por seu próprio autor – em entrevista dada a uma jornalista em Londres.

Dentro do documentário de Gustavo Moura há outro de Wilson Coutinho, de 1979, intitulado *Cildo Meireles*. Este outro filme pode ser visto como um elemento de legitimação de discursos e obras do artista para além de seus próprios discursos e obras já contidos em *Cildo* – como se precisassem dessa espécie de “legenda” para serem ainda melhor compreendidos. Obras, discursos e o próprio documentário em si se constituem a partir de legendas, âncoras, enquadramentos de enquadramentos, que não permitem ao espectador ver, ouvir ou sentir nada para além do que é mostrado. Esses fatos, já evidentes, tornam-se ainda mais redundantes em dois momentos-chave. No primeiro, Cildo Meireles está acabando de montar a obra “Eureka/Blindhotland, 1970-75” na *Tate Modern*. A imagem da instalação exposta em 2008 no museu britânico é entremeada por outra imagem da mesma instalação no filme de Wilson Coutinho, que traz a seguinte narração: “Exposição ‘Eureka/Blindhotland’, de 1975, a busca por um espaço que não é mais o do olhar. É tátil, sonoro, físico”. Ao voltar à exposição londrina e enquadrar a obra no meio da tela, o documentário de Gustavo Moura, sem querer, desconstrói o que acaba de ser dito pelo documentário de Wilson Coutinho. Não é possível tocar, ouvir ou sentir ‘Eureka/Blindhotland’ como a obra em si nos proporia, embora esta seja a intenção do diretor. Na cena seguinte à imagem da instalação, vemos Cildo Meireles em entrevista num carro, ao lado de Frederico Morais (apresentado em pequena legenda como “historiador e crítico de arte”), dizendo que “em vários trabalhos todos os sentidos se aguçam, não só o olhar, mas o tato, a sola do pé...”. Aqui vemos o artista reiterando ou legitimando o outro documentário usado dentro do documentário para legitimá-lo. Ouvimos, em discursos, uma legenda de outra legenda. Não há metáforas, só explicações claras e precisas, de ordem tautológica. E, como entende Georges Didi-Huberman, “o homem da tautologia pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível: quererá *não ver outra coisa além do que vê* presentemente” (1998: 49).

O segundo momento trata da cena seguinte à entrevista no carro, que mostra a instalação “Volátil, 1980-84”. Junto a este título, lemos a legenda com os elementos que compõem a obra: “talco, vela, cheiro de gás de cozinha”. O discurso do artista a acompanhar a instalação em questão é sobre memória. Nele, Cildo Meireles indica que o objeto de arte não repousa em sua materialidade, mas incorpora uma espécie de memória coletiva, ganhando autonomia para além do momento imediato da criação. Num dado momento da entrevista, não nos é dada a ouvir a pergunta feita pelo entrevistador –

enquanto ela é feita vemos o rosto do artista, que, para explicar a questão física e imaterial da obra, faz uma analogia com o rádio e a televisão. Para ele, enquanto o rádio possibilita uma “viagem” para longe, um desprendimento imaginativo, a televisão é impositiva, limitadora. Em seguida a este discurso, vemos uma imagem quase televisiva de “Babel” – instalação de rádios, de 2001. Novamente, nos deparamos com uma tentativa de enquadramento do que seria *inenquadrável* – a instalação de rádios, que pressuporia uma imaginação ilimitada, em *frame*. Não terminam aqui os exemplos de ontologia possíveis de diagnosticar em *Cildo* (que denotam encaixes entre o que é dito e visto, entre imagem e a não dúvida do discurso sobre ela própria), contudo ainda resta-me compará-los a outro documentário brasileiro contemporâneo: *A obra de arte*.

Pintores em quadros

Eduardo Sued, Carlos Vergara, Beatriz Milhazes, Waltércio Caldas, Tunga, Ernesto Neto e Cildo Meireles são os artistas protagonistas do filme de Marcos Ribeiro, que em seu texto explicativo diz buscar responder às seguintes questões: “Como nascem e prosperam as obras de arte? O que são obras de arte?”. Assim, *A obra de arte* “revela a descoberta do mundo das artes plásticas pelo diretor, e como este mundo pode ser entendido e apreciado por todos”. Analogamente a *Cildo*, neste documentário descobrimos como nascem as obras de arte não por nós mesmos, mas através da égide do diretor; é Marcos Ribeiro que nos fará entender e apreciar o mundo das artes plásticas. Em quais aspectos ontológicos este filme se aproxima daquele discutido acima? Apostaria num principal: a tautologia, já referida, que faz vencer o discurso sobre o olhar. Para clarificar a aposta, cito Didi-Huberman, para quem o homem da tautologia faz tudo para

recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta desse objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais’. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose do objeto, o trabalho da memória no olhar. Logo terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: ‘O que vejo é o que vejo, e me contento com isso’. [...] O artista não nos fala aqui senão ‘do que é óbvio’. O que ele faz quando faz um quadro? ‘Faz uma coisa’ Que faz você quando olha o quadro dele? ‘Você precisa apenas ver’. E o que você vê exatamente? Você vê o que vê, ele responde em última instância” (1998: 39-55).

O artista ao qual Didi-Huberman se refere não é nenhum dos protagonistas de *A obra de arte* em si, mas todos eles dentro do filme, na medida em que, ali, servem para explicar suas obras e como elas nascem. Nesse papel, os artistas tratam de eliminar temporalidades de seus próprios objetos de criação, impondo-os como objetos a serem vistos imediatamente como são. Contrariamente, se os vissemos sem tais mediações, mas diretamente ou em relação, nossa recepção poderia ser caracterizada como “dialética intersubjetiva” (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998). Dessa forma, a experiência que teríamos com obras dos mesmos artistas, no tempo e em relação, faria delas *variáveis em situação*: “uma variável, transitória ou mesmo frágil, e não um termo último, dominador, específico, excluído em sua visibilidade tautológica. Uma variável numa situação, ou seja, um protocolo de experiência sobre o tempo, num lugar” (*idem*, p. 67). Inversamente, *A obra de arte*, ao pretender explicar o que é a obra

de arte, acaba por aniquilar sua variabilidade e transitoriedade, conferindo a obras objetividade e validade.

Com tal problematização, busco reforçar o caráter da recepção de uma obra de arte, uma vez que deveria superar qualquer historicismo no âmbito da experiência e/ou da consciência estética. Ao tentar impor conceitos de arte e de artístico, a tautologia, assim como outras formas encerradas de consciência estética se responsabilizam pela criação de “coleções” ou categorias, encarregando-se, portanto, de “enquadrar” a arte, prendendo-a a formalismos – consequência em desacordo com a concepção ampliada da hermenêutica (Cf. GADAMER, 2005). Se expressões tautológicas tendem a obliterar a obra, o fazem igualmente com sua recepção, suprimindo experiências e, por conseguinte, diferenças e tempos.

Outro ponto que creio interessante discutir (e que concerne aos dois filmes, mas, sobretudo, ao que traz em seu título o nome “a obra de arte”) é a escolha e a legitimação dos objetos/artistas escolhidos. O uso normativo que passou a circunscrever artistas num regime de singularidade resulta de uma construção sócio-histórica que buscou cristalizar o modelo de artista criador. Herança da Idade Média, a bipartição das atividades humanas entre manuais e intelectuais pauta até nossos dias a categorização e o reconhecimento de identidades sócio-profissionais. O modelo do artista criador teria marcado a passagem de um paradigma de representação, a saber, o da valorização da pessoa do artista em detrimento da produção. Tal mutação se inscreve amplamente no contexto da modernidade, colocando em evidência o estatuto da autoria a designar um privilégio raro e uma qualidade natural referente ao “dom”, sendo estes valores próprios a uma personalidade (Cf. HEINICH, 1998).

Entre a tradição do artesanato medieval, ancorado nas corporações urbanas, e o novo regime acadêmico, legitimador de subjetividades biográficas, vemos coexistirem universos distintos: artesãos e acadêmicos, homens do povo e elite, velhos e novos, pequenos e grandes, numerosos e raros, anônimos e célebres. Nesse novo campo das artes, a heterogeneidade de posições passa a revelar certa cristalização em torno de um polo academicista, elitizado, que pouco a pouco impõe hierarquias (Cf. HEINICH, 1993). Não seria à toa que a obra de arte que o filme propõe revelar através do olhar de seu diretor não é a de um Mestre Vitalino, por exemplo, mas a que se reproduz e é produzida institucionalmente, de modo a aproximar certa elite intelectual a um mundo cultivado, sendo sua considerável expansão reveladora de um *status* imagético, assim como sua integração, restrita a uma tradição “letrada”. A obra de arte que o filme propõe desvendar (e legitimar) não é aquela feita nem explicada por homens infames, excluídos, marginais. Desse modo, o filme trata de reiterar o ensinamento pregado já no século XVIII, no *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, segundo o qual “um bom sapateiro é um bom artesão, e um hábil relojoeiro é um grande artista” (HEINICH, 1993, 201). Talvez seja por isso que quem nos explica “como as coisas nascem” é Ernesto Neto, e que é Tunga quem responde à própria pergunta “o que é uma escultura?”. Da mesma forma, Carlos Vergara ensina que “tornar o olho poético é a função do artista, ou seja, dar para o olhar a capacidade de ver poesia”, e Waltércio Caldas afirma que “a beleza do artista não é a mesma do senso comum”. Assim, Marcos Ribeiro define suas regras da arte.

Assim como em *Cildo*, aprendemos sobre obras de arte sem tocá-las, mas vendo-as por enquadramentos dados – fato que instaura certa ironia de

narrativas. Enquanto Ernesto Neto diz que “eu sou um cara que gosto dessa coisa de tocar nas coisas... Michelangelo, quando ficou cego, tocava nas coisas”, e enquanto Cildo Meireles explica que as artes plásticas não precisam ser necessariamente visuais, já que “o que o olho vê não é o que é”, não tocamos em nada do que nos é mostrado. No limite, aprendemos como olhar uma obra se um dia a tocarmos no mundo real. Afinal, como lembra Didi-Huberman o “*ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar*” (1998: 31).

Apontamentos conclusivos: da evasão

No lugar de encerrar ideias, creio necessário esclarecer que as duas categorias semânticas usadas na discussão relativa às interseções entre arte e documentário propostas, longe de se pretenderem deterministas ou determinantes de modos ou escolas, representam “tipos ideais”, sendo exemplos exagerados de gêneros que não existem de forma pura em filmes. Nesse sentido, podem ser divididas em diversos matizes, modos estilísticos, estéticos, narrativos e interpretativos. Em suma, podem se dar de diversas *formas*. Assim, são vários os documentários portadores de anamorfismos, assim como inúmeras seriam as maneiras daqueles que traduzem ontologias. Nesse sentido, em vez de trazer afirmativas definitivas sobre usos e olhares em torno de anamorfoses e ontologias, prefiro levantar questões a serem aplicadas em outros exemplos, para além dos tratados nos limites desse artigo: documentários anamorfóticos são feitos apenas por artistas? Se não, há diferenças entre os feitos por artistas e pelos não artistas? Quais? É possível misturar anamorfoses em documentários ontológicos e vice-versa?

Se, como vimos, documentários anamorfóticos tratam de desreferenciar o que poderia ser facilmente referenciável (como ritos folclóricos e homens que andam, por exemplo), e documentários ontológicos referenciam o desreferenciável (ou o irreferenciável, como obras e experiências artísticas), trago tais categorias para que seus usos e sentidos sejam expandidos ou evadidos. Uso, por fim, o termo *evasão* em referência a Jean-Louis Comolli, que sugere que, frente às fadigas de nosso mundo comum e à falsa liberdade dos falsos movimentos, o cinema seria a única evasão autorizada. Assim,

seria uma evasão e ainda um aprisionamento. Nossos corpos projetar-se-iam nos corpos filmados dos outros, nossos sonhos, nos sonhos filmados dos outros; nada havia mudado para além do tempo desse sonho: após a evasão, a retomada, a sociedade disciplinar esperaria o corpo do sonhador em seu afastamento, a evasão não passaria de um engodo, porém teríamos desejado nele acreditar, nele estávamos, a ele possuíamos, esse engodo nos possuía em si (2001: 117).

Entre anamorfoses e ontologias, arte e documentário se formam, se interpenetram e se imaginam. Sejam as formas fílmicas disformes, categóricas, metafóricas ou informativas, que documentaristas e artistas continuem a criá-las. São eles que nos autorizam a evadir e, conseqüentemente, a construir significados outros sobre as mesmas – seja para a vida, para a arte ou para a teoria.

Referências

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1981.
- _____. “Ontologia da imagem fotográfica”. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- BELLOUR, Raymond *et al.* *Passage de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. “Las Kenningar”. In *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- CASSAGNOU, Pascale. *Future Amnesia (enquêtes sur un troisième cinéma)*. Paris: Éd. Sept/Oshme, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real”. In *Forumdoc.bh.2001* – catálogo, p. 99-108.
- _____. “O Último fugitivo”. In *Forumdoc.bh.2001* – catálogo, p. 117-126.
- _____. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. GUIMARÃES, César e CAIXETA, Ruben (Orgs.). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg (2005): *Verdad y método*. 11ª ed. Salamanca: Sígueme.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Volume 4). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. “Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea”. In COSTA, Luiz Cláudio da (Org.): *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Faperj, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Passagens, 1992.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l’art fai à La sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. *Du peintre a l’artiste – artisans et académiciens a l’age classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *Vídeo: a estética do narcisismo*. In: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:rosalindkrauss.pdf>

LEIGHTON, Tanya (Org.). *Art and the moving image. A critical reader*. London: Tate/Afterall, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

OMAR, Arthur. “O anti-documentário, provisoriamente”. In NETO, Simplício (Org.): *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010, p. 147-156.

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

**O sonho do nixi pae.
A arte do MAHKU – Movimento dos
Artistas Huni Kuin**

Amilton Pelegrino Mattos¹
Universidade Federal do Acre

Resumo: Inspirado no filme *O sonho do nixi pae* (2014), o artigo percorre a trajetória do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin, traçando paralelos entre o percurso do grupo e a travessia mítica dos huni kuin que atravessaram o jacaré-ponte. O artigo se dedica a pensar a música e suas transformações em artes visuais e audiovisual desde uma teoria da tradução nativa.

Palavras-chave: Huni Kuin, etnomusicologia, poética, tradução, xamanismo.

¹ Professor na Licenciatura Indígena. Pesquisador em artes e música indígena.

The dream of the Nixi Pae. The art of MAHKU - Huni Kuin Artists Movement

Abstract: Inspired by the film's Dream of the Nixi pae (2014), the article covers the trajectory of MAHKU - Huni Kuin Artists Movement, making a parallel between the group's route and the mythical crossing of huni kuin who crossed the alligator bridge. The article is dedicated to thinking about music and its transformations in visual and audiovisual arts from the perspective of a theory of native translation.

Keywords: Huni Kuin, ethnomusicology, translation, shamanism, poetic.

El sueño del Nixi Pae. El arte de MAHKU – Movimiento de los Artistas Huni Kuin

Resumen: Inspirado por la película El Sueño del Nixi Pae (2014), el artículo cubre la trayectoria de MAHKU - Movimiento de los Artistas Huni Kuin, estableciendo paralelismos entre la ruta del grupo y la travesía mítica de los Huni Kuin que cruzaron el puente cocodrilo. El artículo está dedicado a pensar en la música y sus transformaciones en artes visuales y audiovisuales desde la perspectiva de una teoría de la traducción nativa.

Palabras clave: Huni Kuin, etnomusicología, traducción, chamanismo, poético.

O sonho do nixi pae

O vídeo *O sonho do nixi pae*², de 2014, recompõe a constituição e o percurso do MAHKU, movimento dos artistas huni kuin, ao longo dos últimos cinco anos.

Em 2013, na Universidade Federal da Bahia, quando Ibã faz a primeira apresentação do MAHKU, que acabara de se constituir como associação, ele entoou o pakarin (canto) do kapetawã (jacaré grande ou jacaré-ponte). Poucas semanas depois, na exposição *Mira, Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*, no Centro cultural da UFMG, Belo Horizonte, onde estávamos na companhia dos artistas huni kuin Bane e Keã, Ibã tornou a cantá-lo na cerimônia de abertura.

Ano passado, o MAHKU participou da exposição *Histórias mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. Dos 15 desenhos realizados para a ocasião, 14 foram huni meka (cantos de ayahwasca) e um dos desenhos o canto-mito do kapetawã. O vídeo mostra nosso encontro com um amigo na exposição, o antropólogo Bruce Albert. Em certo momento, mostrando o desenho do kapetawã e lendo a legenda que pode ser entendida como *história dos antigos*, Ibã diz a Bruce: *shenipabu miyui... shenipabu miyui somos nós...*



Travessias

Neste artigo trataremos de travessias, de traduções, de antropologias. Ele consiste num apanhado de rizomas que proliferaram no tempo em que editamos

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BMoeRY>

o vídeo O sonho do nixi pae. Há uma leitura paralela artigo-vídeo: o que escrevemos aqui pode afetar a leitura do vídeo, assim como o que escrevemos é um desdobramento do texto audiovisual.

O projeto Espírito da Floresta resulta do trabalho de pesquisa desenvolvido pelos autores no contexto da Licenciatura da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta. O vídeo O sonho do Nixi pae resulta do trabalho do LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC – Floresta.

Assim como o vídeo, este artigo imagina o MAHKU e sua trajetória como uma travessia similar à travessia mítica dos huni kuin no lombo do kapetawã. Por fim, à nossa maneira, podemos dizer, como já foi dito, escrevemos a dois, mas somos sempre ajudados, aspirados, multiplicados³.

História

Vamos falar do povo huni kuin (kaxinawa). Tudo começa com Tuin Huni Kuin (Romão Sales). Tuin é filho de Tene (Chico Curumin). Eu, Ibã, sou filho de Tuin. Foi com ele que aprendi a cantar: pakarin, huni meka, os cantos que ele cantava no fim da tarde, alegre na sua rede, ensinando seus filhos. Formei professor, aprendi a escrever, adquirir um gravador para gravar meu pai. Aprendi a pesquisar com meu pai. Ele passou a vida aprendendo os cantos, os rituais e outros conhecimentos dos huni kuin mais velhos e mais brabos que chegavam de todas as partes para escapar das correrias, abrigando-se no rio Jordão, no seringal herdado por nossa família de patrões brancos depois de muito trabalho e sob a identidade de caboclos brasileiros, trabalhadores e civilizados. Em 1984, o seringal se torna terra indígena e os huni kuin passam a ser reconhecidos novamente como povo indígena. Tuin agora estava pronto para ensinar tudo o que guardou, tudo o que tinha aprendido. É momento de retomar práticas e rituais que haviam sido perdidos. Os professores das escolas huni kuin empenham-se nesse processo e tem por referência o velho Romão Tuin.

Sou professor indígena desde 1983. Nesse projeto coletivo de pesquisa dos professores, assumi os huni meka, os cantos do nixi pae (bebida ayahuasca), aquelas músicas que mais me impressionavam. Passei anos registrando esses conhecimentos e transcrevendo. Em 2006, publico meu primeiro livro, Nixi pae - O espírito da floresta⁴.

Antes de começar a estudar na licenciatura indígena, em 2009, o txai Amilton chegou na aldeia Chico Curumim. Nesse mesmo ano elaboramos nosso projeto de pesquisa na universidade da floresta. Nossa ideia era continuar pesquisando os cantos huni kuin. Norteava-nos a grande aceitação do livro que tinha atingido diversas terras dos huni kuin e causado impacto sobretudo nas aldeias cuja língua hatxa kuin rareava.

E não era apenas a língua que era assumida pelos jovens, era a língua *estranha* dos cantos, a linguagem poética que há pouco constrangia. Junto com a vontade de cantar, estimulada também pelo daime dos brancos e a presença dos instrumentos como maracás e violões, os huni kuin também retomaram suas pinturas corporais, voltando a utiliza-las com frequência não apenas nas aldeias, mas a exibi-las publicamente nos municípios próximos às aldeias.

³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil Platôs, vol. 1, trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo, Ed. 34, 1995.

⁴ Isaias Sales Ibã, Nixi pae, O espírito da floresta, Rio Branco, CPI/OPIAC, 2006



Txanu Huni Kuin (2011)

Antes de reencontrar Ibã no Jordão, em 2009, subi o rio Tarauacá com Bane. Chamavam a atenção as atas desenhadas que Bane produzia em reuniões nas aldeias do Jordão.

Desde o início trabalhamos com o audiovisual. Quando nos chegaram os primeiros desenhos de Bane – experiência inicial de 10 desenhos em 2007 – passamos a trabalhar com a seguinte composição: desenhos, canto e comentários, vídeo.

Organizamos um Encontro de artistas no Jordão em 2011, coordenado por Bane e Ibã. Durante 10 dias nos dedicamos a desenhar os *huni meka* (cantos da ayahuasca) de Tuin registrados no livro de Ibã. Ainda em 2011, construímos nosso sítio virtual (www.nixi-pae.blogspot.com.br) e fizemos nossa primeira exposição em Rio Branco. Em 2012 fomos convidados por Bruce Albert e Hervé Chandés para expor na *Fundação Cartier para a Arte Contemporânea*, na exposição *Histoires de voir*, com essa série de desenhos produzidos no Encontro. Para essa ocasião realizamos o vídeo *O espírito da floresta*⁵. Mais importante que nossa projeção para fora da aldeia e do país, essa primeira exposição internacional projetou-nos para *dentro*. Reunimo-nos na aldeia em agosto de 2012 e criamos o MAHKU, Movimento dos Artistas Huni Kuin, coletivo de artistas e associação.

Cantos-desenhos

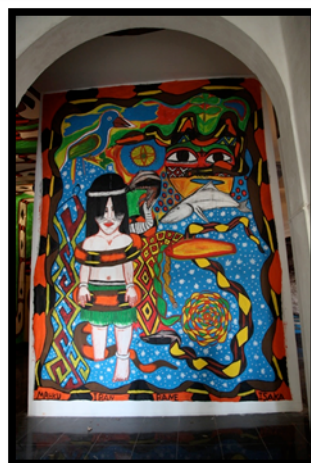
Nosso trabalho tem origem, portanto, na convergência de canto, desenho e vídeo. Os desenhos traduziam a música numa visualidade própria a esse universo musical e o vídeo fornecia recursos para evidenciar essa relação. O vídeo possibilitava fazer convergir imagem e canto, coloca-los paralelos ou justapostos.

⁵ www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoiocQ

A visualidade, construída com os recursos do paralelismo e justaposição (CESARINO, 2006), é característica principal da dimensão verbal dos cantos huni meka.

Os comentários aos cantos (*pôr no sentido*, ver adiante) feitos por Ibã no vídeo, simulam essa articulação na medida em que não explicam, e sim criam um texto paralelo à imagem-música, tal qual o desenho propõe em relação à música-texto.

Se os textos dos cantos são marcados por paralelismo e justaposição, essas características não vão faltar aos desenhos e pinturas. O mesmo vale para a linguagem formulada por Ibã para *pôr no sentido*, como fica claro na sua fórmula que explora a parataxe para nos aproximar dessa linguagem e apresentar a convergência canto/desenho: *nai manpu yubekã*, céu pássaro jiboia.



Temos aqui uma série de imagens de um mesmo canto. O canto *nai manpu yubekã* aparece na primeira, desenho de Bane de 2007. Imagem 2, painel de 5x3 metros pintado pelo MAHKU (Bane, Isaka e Ibã) em 2014, na exposição *Made by... Feito por brasileiros*, em São Paulo. Na terceira, outra pintura de 3x6 metros pintada pelo MAHKU (Bane, Isaka e Ibã) em 2014, na

exposição *Nixi paewen namate – O sonho do nixi pae*, realizada pelo MAHKU no SESC de Rio Branco.

Nota-se que os trabalhos de Bane não têm a linha do horizonte que organiza a *lógica* sintagmática letrada da tradição ocidental. Está praticamente ausente dos desenhos, como dos cantos, portanto, uma dinâmica de narração, visto que os elementos da narrativa: espaço, tempo, personagens, são organizados, na linguagem visual, pela linha do horizonte.

Os desenhos propõem outras conexões. O que se tem é a contiguidade, a superposição, características próprias dessas artes verbais como de outras tradições orais.

Nessa primeira série, as figuras parecem emergir do papel ao som da música, evidenciando o jogo de planos que simula a justaposição ou a sucessão de imagens da música que se dá por sobreposição. Temos dois desenhos de Bane: *Dua meke newane* (2010) e *Yube nawa ainbu* (2011).



Dua meke newane (2010)



Yube nawa ainbu (2011)

Esse jogo de planos, quando acompanhado da música, dá a perceber uma dinâmica, em que as imagens avançam, emergem para o primeiro plano de acordo com os versos.

Desde o início, a ideia de transformar os cantos em desenho animado vinha à tona em nossas conversas. Porém, sempre estacávamos diante da aridez narrativa dos cantos ou éramos reconduzidos ao mito e nos afastávamos da música. Nesses cantos não ocorre narração, os versos são tratados como imagens que vão se sucedendo e justapondo, compondo blocos de imagens mais do que uma única imagem. Os blocos de imagens são marcados nos desenhos por recursos diversos. No desenho *Dua meke newane* (2010), o cipó é imagem cantada em alguns versos e também serve para destacar o *yuxibu* (espírito) que

é composto com a sobreposição de fragmentos da imagem (a mão grande, o cocar, gestos ou movimentos).

Miração

Mesmo se tratando de cantos, a percepção visual é fundamental tanto nas palavras que são cantadas como no ritual do nixi pae que gira em torno das visões. As visões ou mirações não são visões cotidianas, elas consistem num código sensorial outro⁶.

Bane refere-se à sua iniciativa de desenhar os cantos nesses termos: *eu vi que o que estava faltando era ver a miração* (*O sonho do nixi pae*, 2014). Marca da visualidade está na definição dos três tipos de cantos huni meka: entre os cantos de chamar a força e diminuir a força estão os *dautibuya*, cantos de miração, que recobrem a maior parte do ritual de *nixi pae*.

Um exemplo: um dos cantos mais importantes ensinado por Tuin, *have dautibuya*, refere-se *àquele que vem adornado*, enfeitado, transformado, potente. Outros exemplos: *txai puke* (Bane, 2007), *dua meke* (Bane, 2010), *have dautibuya* e *dua meke* (Mana, 2014). Trata-se de cantos de *dar a ver*, chamar ou potencializar a *visão*. Os desenhos são descritivos, mas não se trata de descrever o que se vê, e sim de alterar a visão para dar a ver algo que não pode ainda ser visto.

Portanto, não se trata da visão cotidiana, mas de uma visão transformada, aprimorada, talvez uma *hipervisão*, que também precisa ser traduzida ou transcrita, tal como se dá com a poesia dos cantos tornada desenhos no papel e no giz, nas tintas e na tela. Em outro momento, Ibã (*O espírito da floresta*, 2012⁷) comenta esse trabalho artístico:

Então foi isso que eu sonhei dentro da miração, dentro do meu sentido, que dá pra fazer isso e mostrar, para aquele que não chega, aquele que não conhece ainda bebida ayahuasca, dá pra entender; tem gente que ficava com medo, por isso que eu fiz desenho; na hora que você convidava pra realidade, pra mostrar o trabalho, tem gente: ah não, tenho medo, eu vejo cobra, talvez eu veja alguma coisa do futuro; dá pra entender melhor aquele que nunca tenha conhecido, seja huni kuin ou não: ah, isso que está falando na música...

Há uma travessia a ser feita. As tradições poéticas ocidentais ignoram até hoje as artes verbais dos povos ameríndios. Um amadurecimento recente na forma de ver esses povos e seu pensamento cria condições para uma *tradução* dessa poética. De Lévi-Strauss ao perspectivismo ameríndio⁸, há um trabalho de *tradução* primeiro, que abre caminhos para propostas. Assim que a etnologia passa a aceitar essas outras antropologias implicadas no pensamento ameríndio, a tradução perde seu caráter unidirecional. O tradutor ocidental ao traduzir o *texto indígena* para sua poética pode suprimir esse trabalho de tradução primeiro. Portanto, esse movimento não pode restringir-se à *inclusão* de uma *literatura indígena*.

⁶ Cf. Barbara Keifenheim, no artigo “Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru”, In: Beatriz Caiuby Labate e Wladimir Sena Araújo (orgs.). *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas, Mercado de Letras, São Paulo, Fapesp, 2002.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoiocQ>

⁸ Eduardo Viveiros de Castro. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Traduzir é transformar, criar. Os huni kuin, numa *antropologia reversa*⁹, estão traduzindo à sua maneira, para nós, não apenas sua poesia e sua poética, mas também a escrita, as artes visuais e mesmo a escola, a pesquisa, a universidade.

A tradução que nos propomos liberar aqui não é apenas uma tradução dos cantos huni kuin nos termos da *tradução servil*¹⁰ dos brancos. Os huni kuin, pela perspectiva ou devir-animal da jiboia, traduzem, através de seus cantos e desenhos, outras possibilidades de *mundo*. Ao traduzir, reinventando sua realidade a partir da realidade não indígena, traduzem-se a si próprios, intensificando-se como *verdadeiros*, como huni kuin.

Essa música vocal do huni meka opera com diversos recursos que compõem intensidades, campos de força: repetição de palavras e de sons, vocalizações, aceleração e desaceleração, movimento e repouso, quebra do som e extensão etc.

Associados a esses efeitos sonoros, as imagens descritas nas palavras dos cantos vão compondo imagens que se relacionam com a miração. Essa noção de miração será aqui combinada com o *tornar visível* de Paul Klee. Referimo-nos a um *material visual* que deve *capturar forças não-visíveis* (Deleuze e Guattari, 1997: 158).

Como dizem Deleuze e Guattari, não estamos mais tratando de uma relação matéria-forma. Ela se apresenta aqui como uma relação direta material-forças; captar as forças do cosmos numa obra; para tal obra é preciso meios muito simples, muito puros, quase infantis, mas é preciso também as forças de um povo, um povo por vir¹¹.

Além de conduzir a uma perceptividade do visual própria do jogo de imagens dessa poesia, bem como dos efeitos sonoros empregados nesses cantos para modular intensidades, as imagens das pinturas constituem uma linguagem própria de um processo de transcrição interespecífica: trata-se de traduzir o que foi apreendido com exeika, a jiboia. A fórmula *nai manpu yubekã*, configura com sua parataxe, sua contiguidade e sobreposição, uma linguagem poética própria.

Pôr no sentido: traduzindo mundos

Sintetizamos essa poética dos huni meka na fórmula *nai manpu yubekã*: *nai* é céu, *manpu* é o pássaro, *yube* é a jibóia; ela também sintetiza aquilo que chamamos *colocar no sentido*.

Ibã criou a expressão *pôr no sentido* para se referir ao que estávamos fazendo: os seus comentários, em vídeo, acompanhados do desenho e da música. Entendemos que *pôr no sentido*, essa expressão um tanto enigmática que ele criou com seu português crioulo huni kuin, define um processo de leitura que aprendeu com Romão, que o ensinava que as músicas cifram conhecimentos numa linguagem poética que constitui quase um idioma outro.

⁹ Antropologia reversa, conforme sugeria Bruce Albert (1995) a respeito da política cosmológica acionada na dimensão xamânica dos relatos de Davi Kopenawa (1990) tratando da invasão e dos massacres: Bruce Albert. O ouro canibal e a queda do céu. UnB, 1995. Por fim, esse discurso tem interesse por seu efeito de desconstrução cultural da fronteira: como crítica xamânica do fetichismo do ouro, é claro, mas, o que é ainda mais interessante, como reverse anthropology (Wagner 1981: 31) do ecologismo pós-moderno (idem: 5)

¹⁰ Tradução servil é expressão elaborada por Haroldo de Campos (1981: 179-80).

¹¹ “Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. Tornar visível, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 158).

Sobre essa prática de *pôr no sentido*, um registro feito por Ibã com Tuin há cerca de dez anos, possibilita algumas considerações sobre a natureza dessa poesia e a aprendizagem de Tuin. A certa altura ele faz uma pausa no canto pakarin para decifrar alguns versos, *pôr no sentido* como dizemos. Ibã então interrompe, pedindo que ele continue o canto, pois queria grava-lo. O velho se nega e diz que precisava decifrar o sentido para que o filho entendesse o que estava sendo cantado. Ouvindo hoje esse episódio, acreditamos que Tuin estava aqui nos ensinando a respeito da prática de pesquisa que aprendeu ao longo de sua vida ouvindo os antigos.

Audiovisual

O mesmo com o audiovisual, não se trata de escrever a respeito desse trabalho, trata-se de criar, assim como o desenho faz com a música, criar a partir dela. Com o audiovisual pudemos convergir, articular, dispor no tempo e na percepção os cantos e a criação visual, os desenhos. Fizemos isso com outra linguagem.



Txana Kixtin (2011)

Interessa-nos a linguagem do vídeo como possibilidade de criação de *realidade*. O vídeo possibilitou fazermos da criação um percurso, ele tornou mais claro que nossa criação era um percurso, que era nesse rumo da travessia que nos levava nosso trabalho.

A câmera opera como catalizador. Como o que se diz a respeito da física quântica, que a realidade pode ser afetada ou produzida pelo pesquisador.

Percebo que a interação entre o trabalho e o registro, isto é, os *huni kuin* se criando, produziu um desdobramento que nos abriu mais possibilidades de nos recriarmos, de compor um corpo coletivo que nos possibilita viver a experiência artística como alternativa para escapar aos modos de existência que se impõem pela economia local, tais como a funcionarização, o etnoturismo ou o assistencialismo de estado.

O trabalho do movimento dos artistas *huni kuin* tem como origem a pesquisa de cantos, rituais, língua e outros conhecimentos, feita por Romão Sales ao longo de sua vida. Dessa maneira, entendemos todo esse percurso como capacidade de desenharmos a nós mesmos, de nos criarmos como *huni kuin*, como povo *verdadeiro*, como gente *de verdade*. Os antigos nos ensinam que só somos verdadeiros, inteiros, protegidos se estivermos pintados. O poder do *keneya* é definidor na elaboração de si. Estar pintado ou trajar roupas com *kene* ou dormir na rede de *kene* é atributo para estar completo, forte, saudável¹².

Etnografias

pulsão dionisiaca, [que] põe a cristalografia em reebulição de lava
Haroldo de Campos

O universo dos desenhos indígenas impressiona. Mas perceba-se que aqui não estamos falando apenas de desenhos, falamos de uma *etnografia*, uma *etnografia visual* que já é a tradução de uma etnografia feita *na música*, mas sobretudo *pela música*. Essa música não *fala* de outros mundos, não se refere apenas a esses outros mundos, essa música nos comunica desde o início que esse mundo em que vamos entrar não é um mundo em que podemos *referir* às coisas, como se as coisas fossem fixas e os significados, sentidos, ou nomes variassem. É aí que a música *faz*, que a música *é*, e não *quer dizer* ou representa. Essa etnografia feita pela música como descrição de outros mundos (outras *culturas*): mundo da jiboia, mundo do vegetal, do cipó, não pode ser feita sem problematizar de saída a relação do pensamento ocidental com a linguagem e com o mundo concebido como *realidade*. O mito deixa os rastros disso que a música *faz*. Ele é palavra, narrativa. Já essa música, não *diz respeito a alguma coisa*, ela cria intensidades. Entrar, permanecer e sair da *força*: os três *huni meka*. quando falamos que a música cria um campo de intensidades, isso fica claro em expressões como *força (essa música serve para chamar a força ou esse canto é de diminuir a força)*.

Ao colocar no sentido o canto *Txai puke dua*, Ibã diz que esse canto serve para você *ver seu trabalho* e fala a respeito do *xinã*, que chama de *pensamento*, e dá o exemplo no vídeo *Puke dua ainbu*¹³ (2012):

Xinã besua ketã: xinã é nosso segredo de pensar, dentro, o que você pensando, construiu uma casa, por exemplo, esse é o seu segredo do seu pensamento, que você fez; besua, você está olhando, virando o pescoço, o olhar no rumo que você quer.

¹² O mesmo se dá com a expressão *dami* (O sonho do *nixi pae*, 2014), que se refere a desenho e a transformação. Quando se está no ritual, em conexão com o *nixi pae*, a gente encanta da mesma maneira que a jiboia; estamos no corpo e fora dele, transformados; somos *damini* e *damiwa*, gerando e sendo gerado; quando estamos desenhando/filmado, desenhamos e somos desenhados.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=pI090b2qGDI>

A ideia de desenhar também não é alheia a essa natureza tradutória dos cantos que de um lado é tradução ou etnografia de outros mundos, e de outro é uma tradução que ao traduzir o outro, traduz o próprio *huni kuin* (WAGNER, 2010: 36-7).

A floresta é viva, é sensível. Os animais, as plantas são seres não apenas sencientes, são dotados de conhecimentos e perspectivas inauditas que precisam ser “traduzidos”. Os *huni kuin* foram construindo nos mitos uma visão do mundo que traduz para não especialistas, *huni kuin* ou não, alguns conhecimentos que são próprios de conhecedores como os *txanas*¹⁴, melhor referido em português como *cantor*. Os mitos traduzem práticas que são atualizadas em outras linguagens como a música, os cantos.

Portanto, há uma outra tradução dos cantos e do fenômeno *ayahuasca*, bem como de seu ritual, entre os próprios *huni kuin*. O que se diz é que se trata de um mito a respeito da *origem do nixi pae*. Com essa expressão, sob o nome de *nixi pae* está a bebida, evidentemente, mas também outros segredos da família de Yube Xanu.

Mito e canto

Se pensarmos o mito como tradução dos cantos, da percepção colocada em experimentação no ritual *nixi pae*, das relações entre humanos e não-humanos que são descritas nessa poética dos cantos, também sua dinâmica narrativa começa a ser afetada. Não se trata do *que diz* o mito, mas do *como diz*, quais os recursos, as velocidades, os cortes, os detalhes, o que ele esconde ou não dá a ver, do que é rápido demais para ser percebido. Mesmo que seja uma narrativa, o mito traz ecos da alteração da percepção que define a prática do *nixi pae*.

O mito de referência, como tantos outros, versa sobre o modo de ver de humanos e não-humanos, trata do que acontece quando se vê uma outra *humanidade*, sobretudo quando nos vemos *huni kuin* nos termos do outro.

O mito não traduz um mundo objetivo, traduz um mundo afetado, mas sobretudo sua transformação. O mito versa sobre o processo de transformação. Ele não apresenta um processo de transformação, o seu tema é a transformação, o transformar-se¹⁵. A princípio transformação na maneira de ver, de perceber, *yube inu* se transforma em jiboia. Depois no próprio corpo, ele se transforma em cipó, destinado a ser transformado e bebido.

Essa etnografia do mundo da jiboia, da linguagem da jiboia é feita nos cantos e em sua prática. Os desenhos dos cantos, no entanto, não “descrevem objetivamente o que se vê”, como poderia se esperar de uma etnografia. São uma etnografia voltada para a potência de criação da linguagem.

O desenho também é tradução, mas essa tradução não transforma apenas um sentido que estaria por trás da letra. Ele simula a linguagem que o canto manifesta, cria como campo intensivo ou *plano de imanência*. Sobretudo, esse processo de tradução converte aquilo ou aquele que está diante da tela, o artista, o *huni kuin*. O *keneya* é ao mesmo tempo pintor e pintado.

¹⁴ Categoria que não deve ser confundida com o genérico pajé pois não é a única categoria de especialistas desses saberes das plantas, dos animais, das curas etc; há outros especialistas desses conhecimentos. Barbara Keifenheim (2002) comenta o xamanismo *huni kuin*.

¹⁵ Aqui se cruzam linhas interpõem xamanismo e caça, visto que a caça é prática privilegiada para uso e transformação dos sentidos. A caça, tal como o xamanismo, consiste num espaço privilegiado para experiências de sentido no limite. Nos mitos os encantados sempre manifestam prodígio na caça, quase sempre por suas qualidades perceptivas.

Por isso a preocupação de *pôr no sentido*, de traduzir à maneira dos huni kuin, em que importa entender a natureza da linguagem do outro. No caso, a linguagem com que a jiboia teria traduzido ela mesma, ainda, por sua vez, uma outra língua, a língua do vegetal.

A natureza dessas músicas é traduzida no mito. Elas resultam de uma incursão, também um casamento e uma transformação, de um huni kuin ao mundo da jiboia, do huni kuin jiboia. Essas músicas, assim como a bebida ayahuasca, são um conhecimento secreto do mundo da jiboia.

Não há tradução possível aqui sem essa etnografia, sem lançar-se na experimentação de linguagens, de tradução de mundos. Não é possível tampouco tratar do que estamos fazendo se não considerarmos a perspectiva da jiboia, se não considerarmos essa antropologia interespecífica com que os huni kuin se fazem verdadeiros¹⁶.

Como procuramos traduzir aqui, não se trata de uma relação matéria-forma, como dizem Deleuze e Guattari, e sim *uma relação direta material-forças*. É assim que *o material visual deve capturar forças não-visíveis*. As matérias de expressão dão lugar a um material de captura e, a partir daí, as forças a serem capturadas não são mais as da terra, que constitui ainda uma grande forma expressiva, elas são agora as forças de um *cosmo energético, informal e imaterial*¹⁷.

Tradução

São várias dimensões de tradução implicadas nesses cantos. De um lado, trata-se de traduzir de uma língua para outra, de uma geração para outra (língua mais antiga), de uma linguagem poética para uma linguagem objetiva, do som/palavra para a imagem e até de uma cultura para outra. De outro, ainda, trata-se também de traduzir de uma *cultura* para *outra*, mas numa tradução interespecífica, uma tradução de mundos de animais e vegetais, que implica o perspectivismo huni kuin e a *equivocação controlada* proposta por Eduardo Viveiros de Castro¹⁸.

Nós articulamos canto, desenho e vídeo para dar conta de recriar essa arte verbal, sonora e visual. No entanto, entendemos que nossa tradução não se restringe a dar a entender o sentido das palavras nas canções. Nossa tarefa tradutória é definida por Ibã como *pedagogia* huni kuin e alinha-se com aquilo que Deleuze e Guattari podem chamar de *artesanato cósmico*.

Nosso interesse está nos processos de criação, nas performances, mais do que nos desenhos, quadros enquanto objetos ou mesmo linguagem. Isso ficou claro desde o primeiro encontro de artistas-desenhistas, ninho do MAHKU. Os artistas criaram desenhos recriando a língua de *yube*. Ao mesmo tempo, também estavam criando a si próprios como artistas, estavam criando o Movimento dos Artistas Huni Kuin, estavam criando outros tantos artistas que vem compor o MAHKU. Trata-se de uma tradução criadora. Se os huni kuin, povo verdadeiro, são verdadeiros na medida em que são *keneya*, isto é, pintados e pintores ao mesmo tempo, trata-se de *criar* o povo verdadeiro, huni kuin.

¹⁶ No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura (WAGNER, 2010: 31).

¹⁷ Ver ainda ROMANDINI, 2012.

¹⁸ "Indigenous perspectivism is a theory of the equivocation, that is, of the referential alterity between homonymic concepts" (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 5).

Não se trata de reinventar-se, porém, a partir do nada ou de categorias artificiais do mundo não-indígena. A categoria *artista*, com que os jovens huni kuin que compõem o grupo se identificam ou fazem devir, não foi concebida desvinculada do trabalho de pesquisa. Mas atentemos para a especificidade dessa *pesquisa* que consiste numa atividade a que Ibã tem dedicado toda sua vida. Principalmente se entendemos que o conhecimento huni kuin é uma qualidade para a qual a pessoa é preparada desde quando é concebida. Desde o nascimento até os rituais de iniciação, prepara-se a pessoa huni kuin para ter boa memória e aprender os cantos, por exemplo. E essa pesquisa como obra de uma vida, por sua vez, consiste não apenas na apropriação e transmissão daquilo que herdou de seu pai, e sim principalmente em recriar essa atividade de pesquisa, seleção, comparação, armazenamentos, partilha, zelo entre tantas outras, articulada a um processo de recriação mítico ou poético contínuo do povo verdadeiro.

Não tentamos, no entanto, reconduzir para um princípio de identidade, e sim colocar em relação essa pesquisa com a pesquisa acadêmica, quando essa pesquisa se inventa para proporcionar uma *antropologia reversa*. A interface desse processo é a interação com o universo não-indígena: o mundo da arte, a universidade e a pesquisa, mesmo a prática escolar.

Quando Ibã, em apresentação no CESTA (USP)¹⁹ ao ser questionado se aprendera a pesquisar na universidade (UFAC), ele responde, com todo respeito: *a universidade tem que aprender comigo*. Pode parecer pretensão, mas talvez precisemos entender o que ele quer dizer com isso, pois de fato a maneira de pesquisar que ele aprendeu com seu pai só poderia ser aprendida entre os huni kuin, é algo que seu pai aprendeu a fazer com seu povo a partir de sua própria inteligência, percepção e tudo o mais que o qualificava para realizar esse trabalho. A partir daí esse conhecimento é redefinido na relação com o outro, com a universidade e a pesquisa acadêmica. É algo que a universidade, à medida que se proponha a trabalhar pesquisa em parceria com indígenas, precisa compreender. Essa é nossa experiência.

Mas não é só isso, esse trabalho-obra-pesquisa caracteriza-se por um princípio *outside* (ROMANDINI, 2012), por ver a universidade de fora, de fora do *universo* autocentrado ocidental.

Essa possibilidade de transformação da universidade aberta por meio da pesquisa que realizamos, que aprendemos com Tuin e com os huni kuin e que se desdobrou em projetos como *Espírito da floresta* e MAHKU, assim como nossa proposta de transformação da escola (indígena e não-indígena) através daquilo que chamamos de *pedagogia huni kuin*, pode ser entendido nos termos de uma *antropologia reversa*²⁰.

Tal como proposto por Viveiros de Castro (2004), a antropologia que coloca em jogo o *perspectivismo ameríndio* implica um processo de tradução como *equivocação controlada*, pois enquanto o tradutor ocidental permanece nos limites da ontologia naturalista, a teoria da tradução huni kuin, diferentemente, opera com a transformação de mundos e *invenção* de *culturas* (WAGNER, 2010). Esse processo se dá a partir da ação e de conhecimentos apreendidos com atores como *exeika*, a jiboia-sogro, e *kapetawã*, o jacaré-ponte.

¹⁹ O trecho narrado encontra-se no vídeo O sonho do nixi pae, para ver a apresentação no CESTA (USP) na íntegra o endereço é: <http://vimeo.com/62086730>

²⁰ Ver nota 8.

O interesse do *huni kuin* pelo fora²¹ ganha um sentido diverso. O que caracteriza o *huni kuin* é esse movimento para o fora, esse buscar-se no fora, essa abertura ao cosmos, esse *tornar visível*, um agenciamento (pensamento-estética-ética) que nos orienta em tempos de formular uma *filosofia do outside* (ROMANDINI, 2012). “*Meu pai dizia que o jacaré grande vem de antes da estrela, exeika também*” diz Ibã no filme.

Forças cósmicas. Não se trata de ficar no âmbito da história, da terra, e sim de abrir para o cosmos. Não se trata, como já dissemos, de sermos incluídos na arte ocidental, e sim da arte ocidental ser confrontada com essa abertura para o cosmos, para as forças cósmicas.

Povo *huni kuin*²²

Huni kuin pode ser traduzido como *gente verdadeira, humano verdadeiro* ou *povo verdadeiro*, ou ainda *os verdadeiros homens* conforme Tastevin (2009: 144).

A exemplo de outros povos, os *huni kuin* retomam sua autodesignação com mais intensidade na última década. Como tantos outros povos indígenas do continente, os *huni kuin* compõem sua autodesignação com o intensificador *verdadeiro* (*kuin*).

O termo *kuin* vem sendo problematizado há tempos. Sua tradução como *verdadeiro* gera equívocos²³. Interessa-nos muito, porém, a caracterização do adjetivo como um intensificador.

Tratando do perspectivismo das cosmologias ameríndias, Eduardo Viveiros de Castro considera a noção de *humanidade* no pensamento indígena distinguindo que *as autodesignações coletivas de tipo ‘gente’ significam ‘pessoas’ e não ‘membros da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios* (2002: 372). Segundo o autor, essa identificação entre gente e o nome do povo indígena teria sido produzida *na interação com o etnógrafo*²⁴.

E mais, segundo o autor, essa definição da autodesignação está diretamente ligada ao fato de *a maioria dos etnônimos ameríndios não serem autodesignações, mas nomes (frequentemente pejorativos) conferidos por outros povos: a objetificação etnonímica incide primordialmente sobre os outros, não sobre quem está em posição de sujeito* (2002: 372).

Os *huni kuin* entraram para a história como *kaxinawa*²⁵, nome que Tastevin traduz por *homens vampiros*. Era esse o nome utilizado desde os tempos do contato. Foi com esse nome que as terras indígenas foram registradas. Era como todos se referiam aos *huni kuin*, inclusive o nome como o estado, que nunca aceitou seus nomes próprios, aceitava registra-los.

²¹ Ver KEIFENHEIM, 2002.

²² Sobre a noção de povo que vimos tratando, ver Ritornelo, de Deleuze e Guattari, *Mil platôs*, 1997: 152 e seguintes.

²³ Barbara Keifenheim (2002) escreve sobre o sintagma *huni kuin* em lugares diversos; ela critica a tradução de *kuin* pelo termo “verdadeiro”, apontando para o sentido de núcleo endógeno, numa interpretação que esbarra com a de Viveiros de Castro a seguir.

²⁴ “A primeira coisa a considerar é que as palavras indígenas que se costumam traduzir por ‘ser humano’, e que entram na composição das tais autodesignações etnocêntricas, não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa, e, sobretudo modificados por intensificadores do tipo ‘de verdade’, ‘realmente’, ‘genuínos’, funcionam, pragmática quando não sintaticamente, menos como substantivos que como pronomes. Elas indicam a posição de sujeito; são um marcador enunciativo, não um nome. Longe de manifestarem um afinamento semântico do nome comum ao próprio (tomando ‘gente’ para nome da tribo), essas palavras fazem o oposto, indo do substantivo ao perspectivo (usando ‘gente’ como a expressão pronominal ‘a gente’)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 371).

²⁵ Tastevin, 2009:144.

Sobre a produção de nomes nas primeiras décadas do século XX, período de contato intensivo dos huni kuin com a sociedade seringalista, Tastevin²⁶ (2009: 113-4) chama a atenção para um ponto a ser considerado na adoção e disseminação de nomes. Ele narra o caso de povos adotando o nome de outros grupos que já eram conhecidos como *mansos*, que já tinham sido *amansados*. O objetivo era proteger-se de uma possível confusão com povos desconhecidos e *brabos*.

Assim, para os kaxinawa era cômodo manter-se sob um nome conhecido, que lhes dava segurança, ainda que esse nome fosse mais um *eles* que um *nós*.

Retomando Viveiros de Castro e os *pronomes cosmológicos*, depois de falar do *nós* e do *eles*, trata-se agora da segunda pessoa. Segundo o autor, responder a um *tu* dito por um não-humano equivale (*equivoca*) a colocar-se numa perigosa posição/condição de não-humano, pois *apenas os xamãs seriam capazes de transitar pelas perspectivas sem terem ameaçada sua humanidade*.

Entre os huni kuin, constata-se cada vez menos uma distinção clara entre xamãs, txanas e outros (KEIFENHEIM, 2002). O uso da ayahuasca associa-se cada vez mais ao *tornar-se* huni kuin. Mais que um sistema de cura restrito, a prática pode ser entendida como uma estética da percepção²⁷ que engaja os participantes na *metamorfose contínua das formas e dimensões* – o que chamamos aqui de *forças cósmicas* – e que define a importância dos processos de transformação visual no seu pensamento²⁸.

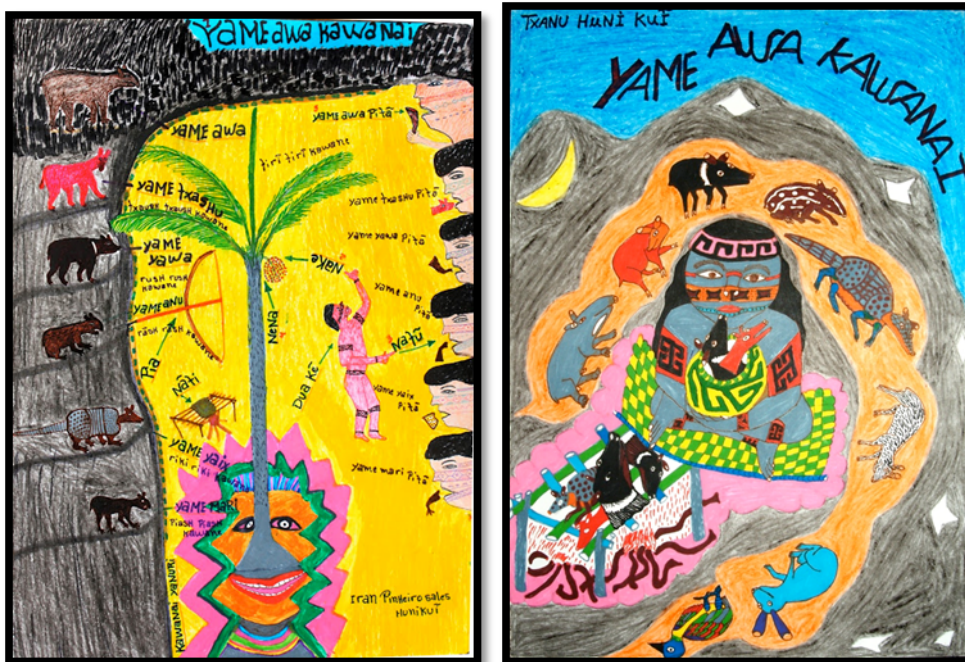
Propomos aqui que a *arte*, conforme apropriada e colocada como mediador na relação com o mundo não-indígena, opera como extensão e tradução dessa prática xamânica: as etnografias poéticas e visuais. Os processos de tradução. As práticas sinestésicas. O *tornar visível* as forças não-visíveis. A experimentação do complexo perceptivo do corpo como prática central de um regime de pensamento. O engajamento na transformação ou movimento das forças cósmicas.

Essa conclusão do perspectivismo ameríndio, apontando para a possibilidade de assumir outras perspectivas sem *perder* (ou perdendo, ou compondo, ou devindo etc) sua *humanidade* nos remete a um huni meka. Trata-se de um *kayatibu*, um canto que se canta para diminuir a força, encerrar o ritual e, portanto, certificar-se do retorno de todos para suas próprias perspectivas, isto é, para sua condição de *humanos*, ou de huni kuin, humano *de verdade* (ou hiper humano) na medida em que o ritual pode ser entendido como uma atividade de intensificação de *humanidade*.

²⁶ Por que se diziam Katukina? Supõe-se que para evitar a perseguição dos brancos. Quando estes apareceram na região, eles se apresentaram acompanhados de índios Katukina e Kanamarí, que eram amigos dos civilizados havia tempo. Todos os índios do grupo pano tinham então uma reputação, talvez exagerada, de ferocidade selvagem e cruel. Centenas deles foram massacrados sem piedade pelos civilizados, e sobretudo pelos semi-civilizados do Peru. (p. 113-4, tradução de Nicolás Niyemi Campanário)

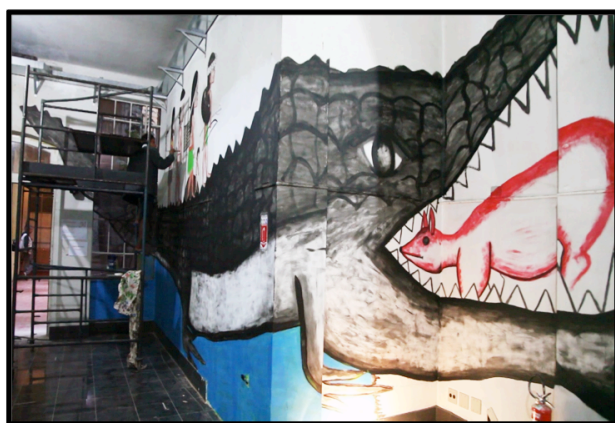
²⁷ Sobre a relação entre música, xamanismo e corporalidade ver MATTOS, 2005 (www.oqueseouveentre-indice.blogspot.com.br)

²⁸ Simultaneamente, comprovei, em nível praxeológico e conceitual, o significado central epistêmico atribuído pelos índios Kaxinawa aos processos de transformação visual, que são vivenciados em sua plenitude numa experiência sinestética. Sob a perspectiva dos Kaxinawa, as experiências visuais liminais - que em geral podem ser relacionadas tanto a sonhos, delírios febris, comas e alucinações, quanto a certos modos de contemplação de padrões ornamentais - permitem participar da metamorfose continuamente possível de formas e dimensões. Através deste processo de participação, por meio da auto-experiência sensorial-corporal, manifestam-se os princípios mitológico-cosmológicos coletivos (Keifenheim, 2002).



Esse canto se chama *Yame awa kawanai*, é o dono do espírito da noite. *Yame* é noite, *awa* são as antas que passam à noite. Está dizendo que anta vem te pegar, te comer; dentro da miração falando. Então você responde: *pia nāti duaken*; quer dizer: *anta não vai me pegar, me comer, eu que como a anta*. E segue: *você come anta, então vem veado...* e segue o mesmo diálogo com o veado, o porquinho, tatu, paca, cutia são todos encantados. Você está trocando fala com o espírito, trocando experiência com *yuxibu*. O espírito é como adversário²⁹. Ao mesmo tempo você está curando e mandando diminuir a força.

História do kapetawã



O vídeo *O sonho do nixi pae* mostra ainda o MAHKU no projeto *Feito por brasileiros*, em 2014. Fomos convidados pela artista Naziha Mestaoui para compor a obra *Yubepã damiwani (Sounds of light)*, uma instalação com

²⁹ “Bebimos nixi pae. Antes de empezar los cantos, hablamos un poco. La infusión empezó a hacerme efecto y bebí un poco más. No tardé en temblar todo. La tierra tembló. Sopló el viento y los árboles se balancearon... La gente del nixi pae empezó a aparecer. Tenían arcos y flechas y querían disparar contra mí. Yo tuve miedo, pero mi dijeron que sus flechasno me matarían, sólo me emborracharían más...” (Kensinger, 1976: 20).

pinturas nas paredes do antigo Hospital Matarazzo em São Paulo. Os motivos foram dois: *Exeika*, a jiboia, e o *Kapetawã*, o jacaré-ponte. Imagens de Ibã, Bane e Isaka pintando a obra *Yubepã damiwani*:



E ainda no Instituto Tomie Ohtake, em 2014, Ibã canta e conta para Bruce a narrativa do *kapetawã* (jacaré-ponte):



Essa txai Bruce, essa aqui que a gente atravessava, a nossa ponte, pro outro lado, chama Estreito de Bering, na nossa língua chama kapetawã, que tem uma música, uma fala antiga que deu pra nós, na língua do jacaré... (Ibã canta) ...diz que atravessado pro outro lado, um lago bem grande, de um lado da terra ao outro lado da terra, pedindo: oh meus filhos, se quiser atravessar nas minhas costas, eu troco com você, mata caça pra mim: veado, porquinho, mas não mexe jacarezinho pequeno, esse é minha casca; aí os jovens atravessando matavam caça; todo mundo passando, acabando as caças, ficou só jacaré; aí finalmente: rapaz, não tem como nós caçarmos, vamos matar esse jacaré e dar pra esse velho? Tã... (não deixou mais) e a história é essa; essa música que nós ainda temos guardada foi ele que deu...

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.) *Tastevin: fontes sobre índios e seringueiros do Alto Juruá*. Museu do índio/Funai, 2009.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios, *Mana*, 12 (1), 2006.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs*, vol. 4, tradução de Suely Rolnik, São Paulo: Ed. 34, 1997.
- IBÃ, Isaias Sales. *Nixi pae, O espírito da floresta*, Rio Branco, CPI/OPIAC, 2006.
- _____. *Huni Meka, Os cantos do cipó*. IPHAN/CPI, 2007.
- KEIFENHEIM, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: LABATE, B. C.; ARAUJO, W. S. (orgs.) *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp, 2002.
- KENSINGER, Kenneth. El uso del ‘Banisteriopsis’ entre los cashinahua del Perú. HARNER, Michael. *Alucinógenos y chamanismo*, Madrid, Punto Ômega, 1976.
- MATTOS, Amilton Pelegrino de. *O que se ouve entre a opy e a escola? Vozes e corpos na ritualidade guarani*, Faculdade de Educação, USP, 2005.
- ROMANDINI, F.L. *Para além do princípio antrópico. Por uma filosofia do Outside*. Desterro, Cultura e Barbárie, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*, *Tipiti*, 2004, 2(1): 3–22.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*, tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales, São Paulo, Cosac e Naify, 2010.

¿Integridad etnográfica versus estética cinematográfica? El caso de *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971)

Javier Campo¹

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Resumo: Este artigo substitui as diferentes visões teóricas sobre ortodoxia e heterodoxia nas relações entre etnografia e cinema através de análise de *Nosotros los monos* (Nós macacos, Edmund Valladares, 1971). Serán desarrollados conceitos de Karl Heider, Jay Ruby, David MacDougall e Marc Henri Piaul, entre outros; como também procedemos a uma revisão do filme etnográfico argentino do período de 1958-1989 pelas contribuições dos estudos locais sobre ele. Conceituações de Carl Plantinga, na perspectiva formal, aberto e poética, são definidos análise caso dará uma visão geral das particularidades deste tipo de filme documentário em seu desenvolvimento local.

Palavras-chave: cinema etnográfico; Argentina; teoria do cinema.

¹ Investigador en cine, doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de Latin American Perspectives. Profesor de Estética cinematográfica (UNICEN). Autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA).

¿Ethnographic integrity versus film aesthetics? The case of *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971)

Abstract: This article develops the different theoretical views on orthodoxy and heterodoxy in relations between ethnography and cinema through film *Nosotros los monos* (We Monkeys, Edmund Valladares, 1971) analysis. We set the concepts of Karl Heider, Jay Ruby, David MacDougall and Marc Henri Piault, among others; as also we proceed to a review of the Argentine ethnographic film of the period 1958-1989 by the contributions of local studies on it. Conceptualizations of Carl Plantinga, on formal, open and poetic voices, are set case analysis will give an overview of the particularities of this type of documentary film in their local development.

Keywords: ethnography film; Argentina; film theory.

¿Integridade etnográfica versus estética cinematográfica? O caso de *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971)

Resumen: Este artículo repone los diferentes puntos de vista teóricos sobre la ortodoxia y la heterodoxia en las relaciones entre etnografía y cine a través del estudio del film *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971). Se desarrollan los conceptos de Karl Heider, Jay Ruby, David MacDougall y Marc Henri Piault, entre otros; como asimismo se procede a un repaso del cine etnográfico argentino del período 1958-1989 mediante los aportes de los estudios locales sobre el mismo. Las conceptualizaciones de Carl Plantinga, sobre perspectiva formal, abierta y poética, son las configuran el análisis del caso que dará un panorama de las particularidades de este tipo de cine documental en su desarrollo local.

Palabras clave: cine etnográfico; Argentina; teoría del cine.

El objetivo específico de este artículo es proceder a un análisis estético del film documental etnográfico argentino *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971) como estudio de caso de un modo de realización guiada por algunos preceptos científicos pero heterodoxa. Este texto se presenta como parte de un estudio más amplio de posdoctorado que focaliza en los films etnográficos argentinos realizados entre las décadas del sesenta y del ochenta, del siglo veinte, para indagar en las similitudes y rupturas formales y temáticas que estos presentan. Enfocando aquellos elementos que aporten a una comprensión de los films como representación de costumbres y prácticas culturales argentinas del período. El objetivo general es hacer una historia analítica y social del cine documental argentino en diálogo con los estudios sociales y culturales.

La investigación se plantea como continuidad de la realizada para la tesis de doctorado (financiada por becas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET). En aquella oportunidad se procedió al análisis formal y narrativo de los films documentales políticos del mismo período en vinculación con los estudios históricos sobre las coyunturas sociales marco. Debido a que el documental etnográfico fue su contemporáneo, el interés de este proyecto es continuar la tarea de indagar en la, parcialmente explorada, historia del cine documental argentino.

En lo que sigue se hará una breve introducción sobre los films etnográficos argentinos más importantes y los (pocos) estudios que sobre los mismos se han desarrollado en el país. Posteriormente se repasarán los principales autores que han definido al cine etnográfico y avanzado en discutir el polémico dilema de la integridad etnográfica (científica) en relación con la estética del cine y las posibilidades de reunir procedimientos audiovisuales y teorías científicas. Finalmente se desarrollará el análisis estético de *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971) para tratar de ejemplificar con este estudio de caso las particularidades de un cine etnográfico con pretensiones artísticas que escapa a los cánones de la ortodoxia científicista. Cierran este trabajo las conclusiones teóricas y analíticas.

El cine etnográfico argentino en su etapa de soporte fílmico (1958-1989)

El cine etnográfico se caracteriza, en su conceptualización más tradicional, y la que se aplica por entero al cine documental argentino realizado entre 1958 y 1989, por la documentación de la cultura de un “otro”. Su base es el registro de costumbres y prácticas de sujetos marginados que viven en condiciones extemporáneas, diferentes a las de las masas de los centros urbanos. El primer film argentino que registró prácticas culturales ajenas al equipo realizador fue *El último malón* de Alcides Greca (1918). Esta obra se propuso la representación del “último malón” indígena que fue reducido a principios del siglo XX en la provincia de Santa Fe. También registros producidos por viajeros y exploradores que buscaban paisajes y seres “exóticos” fueron capturados en tierras australes. Gunther Pluschow, un aviador alemán, rodó en la Patagonia *Vuelo en imágenes*

hacia mundos desconocidos en 1929. Y, bajo las mismas concepciones de Greca (rescatar las costumbres de un pueblo “en extinción”), los sacerdotes salesianos documentaron a los indígenas fueguinos en *Terra Magellaniche* (Alberto María de Agostini, 1933).

Han de ser tenidas en cuenta, en este brevísimo recorrido filmo-genealógico del cine etnográfico en la Argentina, las dos películas más importantes de la Escuela Documental de Santa Fe: *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) y *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962). Inician la periodización de esta investigación debido a que desde allí se puede hablar de una producción creciente de films documentales etnográficos relacionados, en mayor o menor medida según las obras, con preceptos científicos. Las intenciones de las dos “encuestas sociales filmadas”, tal como fueron denominadas por sus creadores, se decantaron por una búsqueda de los caracteres representativos de los habitantes en los márgenes de la ciudad de Santa Fe. Raymundo Gleyzer realizó a mediados de los sesenta algunos films que pueden ser considerados etnográficos por su tema (registro de costumbres culturales populares subalternas) y su enfoque (observación y descripción de tenor sobrio, científico). Luego de *La tierra quema* (su tesis, filmada en el sertón brasileño en 1964) hizo *Ceramiqueros de Traslasierra* (1965) y *Pictografías del Cerro Colorado* (1965), documentales financiados por la Universidad Nacional de Córdoba. Por esos años, gracias a la producción de Ana Montes de González, Gleyzer se asoció con Jorge Prelorán para la realización de *Ocurrido en Hualfin* (1965) y *Quilino* (1966).

Sin embargo, la figura sobresaliente del cine etnográfico nacional ha sido Prelorán. Y, asimismo, fue quien más escribió sobre su práctica. Definió con su trabajo y reflexiones lo que entendía por cine etnográfico: ni etnografía ni cine, sino ambas cosas a la vez.² Ni ciencia, ni arte, pero ubicado en medio de ese campo magnético que ambas esferas irradian. Sin respetar un estricto marco teórico antropológico, Prelorán puso en práctica la observación participante por un tiempo prolongado que, en algunos casos, superó un año de trabajo. Por otra parte, el registro de las actividades de los hombres en un medio natural hostil es otro factor que recorre su filmografía. “Es la zona más brava ésta”, dice Hermógenes Cayo en un tono que repiten Damacio Caitruz y Cochengo Miranda (protagonistas de sus films) para caracterizar las regiones en donde viven. Prelorán realizó alrededor de cincuenta documentales etnográficos en la Argentina durante el período comprendido en esta descripción.³

Montes de González también se desempeñó como directora. Junto a la antropóloga estadounidense Anne Chapman realizó *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (1977). También a fines de la década del setenta Juan Schröder incursionaba en el cine etnográfico con *Adiós reino animal* (1979) e *Inti Anti, camino al sol* (1982), promoviendo una mirada ecologista. En los ochenta hicieron su aparición las experiencias fílmicas de Cine Testimonio. Integrado por directores jóvenes como Marcelo Céspedes (*Los Totos* y *Por una tierra nuestra*, 1982 y 1984), Tristán Bauer y Silvia Chanvillard (*Martín Choque, un*

² “Creo que mis películas –decía Prelorán– no son antropológicas ni etnográficas, sino documentos humanos en los que sólo importa la realidad humana que se va a transmitir. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco creo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el filme sea parte de un fenómeno estético” (en Ríos, 2005: 111-112).

³ Muchos de estos films fueron realizados en el programa de Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas, dirigido por Augusto Raúl Cortazar y financiado por la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes. Asimismo, este ente favoreció la realización de cortometrajes etnográficos de otros directores durante el mismo período.

telar en San Isidro y Ni tan blancos ni tan indios, 1982 y 1984), Víctor Benítez (*La Cruz Gil*, 1984) y Alberto Giudice; el grupo se conformó para registrar la marginalidad en la que estaban sumidos los sujetos de clases populares. Luego, con Cine Ojo, Marcelo Céspedes y la antropóloga Carmen Guarini seguirían revitalizando la vertiente etnográfica en el cine argentino con *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1985) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988).

Estudios sobre documental etnográfico argentino

Los textos sobre el cine etnográfico argentino han sido producto de aproximaciones a filmografías particulares u obras específicas. Carmen Guarini ha realizado los primeros trabajos ([1984] 2005, 1991) en los que resaltó diferentes films y realizadores. Asimismo, Ricardo Manetti se dedicó a indagar las obras de Cine Testimonio (1994). Por su parte, Andrea Cuarterolo identificó diferentes procedimientos estéticos en obras de documentalistas viajeros en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930 (2007 y 2013).

La obra de Jorge Prelorán ha sido la más citada. Juan José Rossi compiló una serie de estudios sobre sus trabajos y entrevistas (1987), Graciela Taquini hizo un balance sobre su carrera (1994), Jorge Ruffinelli propuso un estudio pormenorizado de sus películas más representativas (2003), Marcos Adrián Pérez Llahí se dedicó a un análisis comparativo de su obra y la de Gleyzer (2009) y, por último, el mismo Prelorán publicó una serie de memorias sobre su trayectoria (2006).⁴

He publicado algunos artículos sobre cine etnográfico haciendo un balance teórico en consonancia con algunas obras nacionales (REMOVIDO, 2011), como asimismo análisis sobre films en particular: *Tire dié* (2014a), *Hermógenes Cayo* (2014b), los documentales realizados en la década del ochenta (junto a Carolina Miori, 2011) y los films de la Escuela Documental de Santa Fe (en coautoría con María Aimaretti y Lorena Bordigoni, 2009). Sin embargo, en ninguno de los textos mencionados en este punto, ni tampoco en los trabajos propios, se ha puesto en práctica una metodología de análisis estético como la que aquí se presentará aplicada a *Nosotros los monos*. En suma, no se encuentra en la bibliografía de referencia un estudio sistemático del cine etnográfico argentino.

Estudios sobre cine etnográfico

Las investigaciones sobre cine etnográfico han sido realizadas originalmente por antropólogos. Karl Heider ([1976] 2006) y Jay Ruby (2000) fueron los impulsores de las indagaciones en este campo y, asimismo, los que han defendido un dogma de la realización documental etnográfica (llegando a indicar el uso de determinados tamaños de plano y un montaje “apropiado”). Qué es un film etnográfico ha sido una cuestión arduamente desarrollada y debatida, sobre todo durante el período en que se produjo y estrenó el film de

⁴ Inclusive se estudia desde los setenta su producción en el exterior. A las menciones de sus films por David MacDougall, Eliot Weinberger y Peter Loizos, en textos que se citarán a continuación, actualmente Christopher Moore, dirigido por Daniel James, está realizando su tesis de doctorado en la Universidad de Indiana (Estados Unidos) sobre la vida y obra de Jorge Prelorán. Su estudio sobre el archivo Prelorán a resguardo en el Smithsonian Institution (Washington) ha sido publicado como “Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido”, revista Cine Documental, n° 11, Buenos Aires, www.revista.cinedocumental.com.ar. Prelorán vivió gran parte de su vida en Estados Unidos y trabajó en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA).

Valladares (cuestión abordada también recientemente por Paul Basu (2008: 96). Heider destaca que es aquel que está más cerca de los postulados científicos de referencia (en la reedición de su libro afirma una definición más laxa: "una síntesis entre lo científico y lo estético [...] Pero no cualquier film sobre 'otros' es etnográfico, el film sirve de complemento a una investigación etnográfica" - 2006: 2-3).⁵ La búsqueda de la "integridad" científica del cine etnográfico es una máxima defendida, "el film es una herramienta y la etnografía el objetivo" (Heider, 2006: 3). En resumidas cuentas, para Heider "las distorsiones deben ser mantenidas en un nivel mínimo y usadas para propósitos etnográficos, no por meras razones cinematográficas" (2006: 6). Para Ruby es una falsa dicotomía considerar que "la ciencia antropológica" está en contra del "arte cinematográfico" (2000: 4). Pero, sin embargo, destaca que el cine etnográfico requiere del realizador "tener entrenamiento formal en etnografía [...] Lo que hace a un film 'etnográfico' es su validación científica" (Ruby, 2000: 6). Al final de su estudio concreta su férrea demarcación: "El cine etnográfico debe ser un terreno exclusivo para antropólogos" (2000: 239). Representando similares paradigmas Jack Rollwagen (1995) y Marc Henri Piaux (2002) divulgaron postulados sobre el cine etnográfico que subrayan su carácter "científico" por sobre lo "artístico".

Sin embargo, también se han producido investigaciones que atravesaron la historia de este cine de forma heterodoxa: Bill Nichols (1981), David MacDougall (1976, 1992, 1994), Peter Loizos (1993) y Emile de Brigard (1995) presentaron estudios que incluyeron obras experimentales, dejando de lado una caracterización prescriptiva. El caso de MacDougall resulta paradigmático ya que, así como Karl Heider, alternó la realización de films etnográficos con la reflexión teórica. Pero, a diferencia de aquel, no propuso una visión restrictiva para el área de estudios. MacDougall abrió el concepto de cine etnográfico a "cualquier film que busca revelar una sociedad mirada desde otra" (1976: 136). El film "no solo es una herramienta de grabación, sino un lenguaje visual – continúa MacDougall –, tener en cuenta ello puede permitir a los films antropológicos la posibilidad de volverse algo más que trabajos científicos para volverse obras artísticas" (1976: 138). Algo negado por las posturas conservadoras anteriormente revisadas. Pero ello no significa menospreciar los conocimientos antropológicos, para MacDougall se debe evitar tanto la "creación de lecturas ilustradas" por films malos, cuanto las "distorsiones etnocéntricas" por malas etnografías (1976: 138). Bajo este punto de vista la historia del cine etnográfico adquiere relevancia para un público más amplio y va, progresivamente, liberándose de estructuras rígidas (con el desarrollo de esta perspectiva no es casual que en los escritos de estos teóricos renovadores se analicen films heterodoxos como los de Jorge Prelorán). Sosteniendo una mirada similar Peter Loizos destaca que él no intenta "demarcar las fronteras entre lo que es etnográfico o no", ya que no le resultan útiles "las reglas y preceptos": "las propuestas de Ruby y Heider son útiles como guías de lectura pero mi práctica es interpretarlas más vagamente de cómo ellos quisieran" (1993: 8).

Una breve, pero interesante, historia del cine etnográfico ha sido la ensayada por Annie Comolli (2009), en un libro colectivo que contiene otros aportes de valor. Asimismo, Eliot Weinberger (1994) y Paul Basu (2008) adosaron a un recorrido fílmico la mención de las diferentes problemáticas

⁵ Las citas de textos publicadas en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

teóricas que conciernen al cine etnográfico. Con una visión atravesada por los estudios culturales y poscoloniales, en sus diferentes ramificaciones, Faye Ginsburg (1999), Nancy Lutkehaus / Jenny Cool (1999) y Catherine Russell (-1999 y 2007- quien acuñó el concepto de “etnografía experimental”, un oxímoron para los estudios clásicos) ampliaron los análisis sobre este tipo de documental que indaga costumbres y prácticas culturales.

Integridad etnográfica ¿contra? estética cinematográfica

Es posible destacar un desplazamiento, en los estudios cinematográfico antropológico, desde la construcción del otro por la diferencia hacia aquella, de influencias marxistas, que se fundamenta en la “desigualdad” de poder. Ruby y Piault acuerdan en que se trata del pasaje que se resiente entre Robert Flaherty y Jean Rouch. Esta última vertiente en el cine etnográfico no puede ser consecuente consigo misma sin promover una reflexión sobre las mismas condiciones de producción del film, incluidas las creencias del realizador. Pero esa reflexión se produjo antes por efectos, usos y factores cinematográficos, o artísticos si se quiere, que por principios estrictamente científicos. La reflexión autoconciente está cada vez más presente en la investigación pero, con resabios fuertes de las ciencias duras, es más lo que se proclama como sabido (casi todos manifiestan la imposibilidad de la absoluta “objetividad científica” en las ciencias humanas) que la puesta en cuestión de la propia subjetividad en los procesos de investigación científica. Por tal motivo, el cine etnográfico es más un desprendimiento del cine que de la antropología, según Adolfo Colombres (2005: 20-21). Es por ello que la afirmación de Ruby, quien dice que los films etnográficos son aquellos realizados “por o en asociación con antropólogos” (Ruby, 2000: 134), entra en conflicto con gran parte de las realizaciones consideradas etnográficas. Es decir, son excluidos Flaherty, John Grierson, Joris Ivens, Raymond Depardon, Johan van der Keuken y otros tantos eslabones en el desarrollo de un cine etnográfico (y en el caso argentino es completamente abandonada tal categoría) o es matizada su definición distanciándola de los principios formativos científicos más duros.

Piault diferencia entre “documentalismo” (cine científico-antropológico, en este caso) y “documental informado” (cine etnográfico). El “documentalismo” pone en imágenes una descripción científica de la realidad, utilizando el material como prueba (algo así como lo que proclamaba Heider). Mientras el “documental informado” representa “datos relativos” sobre la vida de los hombres, cuestionando la extensión de una descripción objetiva. El primero es objeto de una observación antropológica metódica, mientras el segundo se vale de un enfoque antropológico (Piault, 2002: 120). Incursionando decisivamente en esta segunda vertiente será Jean Rouch quien dejará de plantear los films como “meros subproductos en las investigaciones científicas” (Guarini, 1991: 368), y comenzará a desarrollar de manera sistemática este principio. El film ya no será una fuente, una descripción de determinadas actividades, ya no podrá ser considerado como una “evidencia” de lo que hacen los otros, como un “reflejo”. El campo de la representación será problematizado, y con él el cine etnográfico llegará a la mayoría de edad.

En tal sentido la diferenciación excluyente entre “integridad etnográfica” y “estética cinematográfica”, establecida por Karl Heider (2006: 85) -en la que la indagación sobre la realidad no podrá ser jamás abordada mediante el

tratamiento creativo de lo real-, será puesta en crisis por las nuevas corrientes en el cine etnográfico. En el cine etnográfico, considerado por muchos como el más ortodoxo de los discursos de la sobriedad documental, comenzó a aflorar en las últimas décadas una práctica ubicable –siguiendo a Bill Nichols– dentro de la modalidad performativa, como aquella en la cual los elementos expresivos no se supeditan a ninguna estructura rígida prefiriendo la sugerencia a la explicación (Nichols, 2003: 204-210). Inclusive se llegó a concebir el concepto de “etnografía experimental”, impensable hasta hace poco, acuñado por Catherine Russell para designar “una incursión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión entre la teoría social y la experimentación formal” (en Weinrichter, 2005: 58). Para Russell se trata de romper las barreras entre las vanguardias buscando los indicios de “lo social” por una práctica cultural que fusione la innovación estética y la observación social (Russell, 2007: 138). Siguiendo el mismo proceso contemporáneo del cine documental en su conjunto “la etnografía se libera –de esta manera- de su vínculo con lo real y de sus supuestos sobre la verdad y el significado” (Russell, 2007: 131)⁶. Por ello el cine etnográfico actual no debe eludir el peligro histórico de “convertirse en arte”, sino asumir que la etnografía “puede incluso considerarse una práctica experimental donde teoría estética y cultural se fusionan” (Russell, 2007: 134). A pesar de estas innovaciones en el plano discursivo la representación del mundo social e histórico no es elidida, sino que sigue constituyendo la materia del talante referencial del mensaje.

Metodología de análisis

En la indagación del estudio de caso representativo del cine documental etnográfico argentino se utilizará, adecuada a su especificidad, una metodología de análisis estético. Se dividirán todas las secuencias según su autoría: 1) imagen y sonido propios, 2) imagen ajena y sonido propio, 3) imagen propia y sonido ajeno e 4) imagen y sonido ajenos. “Propio” significará aquí generado para el film, de factura propia del realizador; mientras que “ajeno” querrá decir imágenes o sonidos tomados de otros films, o bien de publicaciones gráficas, fotografías, música o programas de radio y televisión. Esta división resulta operativa para identificar procedimientos, modalidades, perspectivas y funciones aislándolas para su estudio pormenorizado.

En cada uno de estos cuatro puntos de análisis se subdividirá el estudio teniendo en cuenta los procedimientos formales más frecuentemente utilizados en el cine documental: la voz *over*, el testimonio, el registro de observación y el material de archivo. Mediante las conceptualizaciones de Bill Nichols (1988) sobre la voz *over*, Gustavo Aprea (2012) –el testimonio–, María Luisa Ortega / Noemí García (comps., 2008) –registro de observación– y Jay Leyda (1964) –material de archivo–, entre otros autores, sobre la relevancia de cada uno de esos procedimientos técnicos; de esta forma obtendrá fundamento teórico la metodología adoptada.

Por otra parte, se explorará la tríada de análisis de Carl Plantinga. Prestando atención a “las gradaciones de la autoridad narrativa asumida por los

⁶ La autobiografía se constituye en una de las formas más transitadas de etnografía experimental. Modificando así de plano la noción clásica de etnografía, como aquella dedicada al estudio de los “otros” (Russell, 2007: 147). Michael Renov es quien probablemente haya sido quien ha estudiado más en profundidad las prácticas performativas en su encuentro con la etnografía en el documental. Véase, por ejemplo, su “Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self” (Renov, 1999).

films o la ausencia de la misma en favor de preocupaciones estéticas” elabora tres perspectivas generales (Plantinga, 1997: 106). La perspectiva formal utiliza los elementos de la representación para explicar sosteniendo una fuerte “función comunicativa” que tiende a configurar una estructura del film “simétrica, unificada y ‘cerrada” (Plantinga, 1997: 107). Contrapuesta a ésta se presenta la perspectiva abierta, que “es más reticente a la impartición de conocimiento presunto” (Plantinga, 1997: 108). Más que explicar, observa. Por último, se encuentra la perspectiva poética. Asociada al film de arte o a la “explorativa representación de sí mismo”, esta perspectiva busca un efecto estético, en el sentido que presta “excesiva atención a la ‘belleza’ o a las cualidades sensuales de los objetos” (Plantinga, 1997: 109). Las diferencias entre las tres perspectivas “no radican en la postura afirmativa que toman hacia el mundo proyectado, sino en la posición discursiva de autoridad epistémica, vacilación o esteticismo” (Plantinga, 1997: 109). En definitiva, la perspectiva formal sirve para hacer reivindicaciones o informar sobre cuestiones puntuales, la abierta para representar las apariencias y dejar que los espectadores infieran generalizaciones y la poética “pone en primer plano las cualidades estéticas de lo que presenta” (Plantinga, 1997: 110). Sin embargo, ninguna de ellas comanda libre de la presencia de las demás la estructuración de sentidos dentro de un mismo film.

Nosotros los monos

Nosotros los monos (Edmund Valladares, 1971) es un documental que indaga críticamente en el mundo del boxeo.⁷ Valladares ejerce un análisis deconstructivo de los fundamentos del boxeo para contraponerlo a la penosa evidencia de “accidentes” de irreversibles consecuencias y muertes sobre el ring. Una crítica humanista que, no llega a adherir a una descripción negativa de las estructuras de poder de la sociedad en general, pero que indaga en una práctica social asociada al mercado en el cual los seres humanos se vuelven piezas de una máquina de consumo.

La película es un gran alegato contra el sistema que sostiene al mundo del boxeo profesional (integrado por managers, empresarios, publicidad, periodismo y público) y una muestra de cómo el negocio de este deporte utiliza y engaña, en sus ilusiones de progreso, a los jóvenes del interior con el fin de ganar más dinero. El gran eje es el problema de la identidad: del chico del interior que movido por la pobreza que vive en su lugar de origen se desplaza a la gran ciudad con expectativas de evolución social. A partir de este conflicto el film denuncia al mundo del boxeo como un exponente más de la gran maquinaria que se nutre y funciona gracias a la desgracia del inmigrante interno. Los jóvenes, ahora boxeadores, son tentados con promesas de dinero y gloria, explotados y desechados una vez que ya no funcionan arriba del ring. (Addunci Spina y Morales, 2010: s/p)

Relato poético

En el comienzo del film se destaca como lugar de nacimiento de los boxeadores los ranchos y villas del interior del país. Aparecen niños en planos

⁷ Una descripción que consigna detalles del film y su autor, como asimismo un fragmento del mismo, puede consultarse en: www.museovalladares.com.ar/cine.html

amplios y cortos jugando y mirando a cámara mientras el locutor señala que “de aquí se surte el mercado de la materia prima. Este es el semillero. Esta es la fábrica. Son el elemento indispensable. Si no van a la escuela mucho mejor, dejándolos con toda su esencialidad, sin contaminarlos. En condiciones ideales para que los enganche el engranaje”. El relato en el film de Valladares es en gran parte poético, persuasivo y por momentos agresivo con el boxeo y quienes viven (o mueren) por él. Gran parte de los planos son amplios y generales con uso de cámara fija, las imágenes no pretenden la observación e indagación en el vínculo de las clases populares y el boxeo, sino servir como ilustración a una fuerte postura ideológica al respecto, manifestada en el discurso verbal. En algunas secuencias de este film el carácter informativo del discurso se vuelve denso para dar cuenta de la investigación que se realizó para determinar la relación entre ex boxeadores y dementes internados en hospitales psiquiátricos. Pero siempre vuelve a sus giros poéticos: “La ciudad te golpeó en tus esperanzas y utilizó tus necesidades de vivir como hombre. Aunque te había contratado de payaso para el espectáculo de nosotros, los verdaderos monos”, mientras un sonido de ambulancia e imágenes de una autopista iluminada en *travelling* en reversa y con encuadres oscilantes recrudece la tensión de este relato.

En *Nosotros los monos* el locutor simula un diálogo con Mario Paladino, boxeador tendido en el *ring*, muerto, “Indio, te han golpeado, los guardias del espectáculo te dan la posibilidad de que te rehabilites. Ya estás vencido. Estás caído esta vez para siempre. Las sogas no te dejarán escapar de tu lecho de lona, colocan a tu vencedor un collar de hienas”. El discurso poético por momentos del narrador no deja de lado su carácter retórico, su alocución sigue yendo en una dirección definida: el boxeo no es un deporte, sino “violencia reglamentada”.

Experimentación

En *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971) se presentan algunas secuencias que generan una representación en la que imágenes, sonidos y palabras están imbricadas y no son subsidiarias unas de otras. Mediante la utilización de encuadres cerrados sobre elementos en movimiento en la ciudad de Buenos Aires (colectivos, autos, personas), y con sonido ambiente, el locutor remarca que “la ciudad se impondrá con incoherentes muñecos. Computando la necesidad por sobrevivir. El viaje hacia la máquina ha comenzado junto a propio desarraigo”. El uso del encuadre cerrado y del *zoom in* sobre luces y objetos en movimiento acompaña la sensación de agobio y frenetismo que Buenos Aires parece generar en los recién llegados. En las últimas secuencias el llamado provocativo a la reflexión sobre las características inhumanas del boxeo se recrudece con las imágenes del funeral de Mario Paladino, boxeador muerto en el cuadrilátero, que capturan en plano medio a los asistentes, mientras el locutor juega sus últimas fichas: “se quiere consolar a familiares y amortiguar responsabilidades de todos. Lo único que entienden es que un día Mario cargó sus guantes con la esperanza de recoger pan para ellos. Ahora los guantes están vacíos”. Otra secuencia también está construida bajo similar aproximación formal. Insertada entre las secuencias informativas y retóricas sobre la actividad boxística hay un conjunto de planos, repetidos al final del film, en los que con música coral unos niños galopan en cámara lenta sobre unos burros, seguidos en un *travelling* en reversa.

Agresividad descriptiva

Para impactar sobre lo que el realizador considera una práctica peligrosa y asocial, y persuadir sobre su impacto negativo, no se busca la empatía con los personajes del film, los espectadores que pudiesen estar interesados en el boxeo o los migrantes internos idos a Buenos Aires. El relato es extremadamente agresivo por momentos: “en el cuadrilátero adquiere el mote que siempre tiene que ver con animales o personajes más primitivos: pantera, toro, tigre, indio, mono”, mientras se ven boxeadores en primer plano de frente que sonríen. “Las estadísticas de los reformatorios son elocuentes – dice la voz *over* en otra secuencia, mientras se montan imágenes de adolescentes sentados en una vereda– de cien que entran, cincuenta son del interior. Urge ganarse la vida de cualquier manera, su fuerza puede ser bien empleada en el box”. Los migrantes y los jóvenes de extracción popular son estigmatizados como inocente “carne de cañón” (se utiliza en otra secuencia este término), en repetidas ocasiones como “engranaje” de la máquina mercantil o como sujetos de simpleza “animal”. “Se entienden fácil, un amago y ambos se confiarán sus ilusiones”, dice el locutor mientras son registrados con teleobjetivo jóvenes en plazas que, para el realizador, son tan simples (o primitivos) que se entienden prácticamente sin necesidad de palabras.

Voces

Este es un film en el que es difícil discernir entre una voz formal, informativa y otra caracterizada (es decir, una cita verbal de palabras de otros). Salvo en la secuencia mencionada en el punto anterior (de eminente tono descriptivo e informativo), la voz del narrador (el actor Luis Medina Castro) discurre entre los tonos poético, formal y persuasivo presentes en el guión escrito por el mismo director. Luego de la introducción se afirma que “el ‘reportaje’ sube al cuadrilátero donde se desarrollará el festín de la violencia. Para considerarlo espectáculo es necesario llamarlo deporte, entonces se convierte en violencia reglamentada”, las imágenes de archivo repiten – alrededor de veinte veces– a boxeadores subiendo al *ring* y saludando. A continuación y en un plano amplio de espectadores se precisa la idea general: “uno como público va como al cine, a ver si pasa algo. Pero ese ‘algo’ en cine es ficción. En el cuadrilátero es un supermercado de muelas que se aflojan, hematomas o contusiones. De cualquier manera siempre es la misma historia: pan y circo”. A medida que las imágenes de peleas se suceden el discurso se va volviendo más agresivo: “dos seres humanos se están convirtiendo en bestias y es posible que una destroce a la otra [...] Los síntomas son progresivos y podrán convertirlos en criminales, incendiarios, violadores, etc.” El uso de las imágenes suele ser de impacto en este film, el montaje de puñetazos y caídas de boxeadores grogui se detiene en la presentación de un esquema: “a través del diagrama podemos observar cómo se interna el golpe lesionando el lóbulo frontal. El deterioro del tejido celular causará la muerte mental”. La ilustración sobre el cerebro en una cabeza que recibe un puñetazo muestra didácticamente el daño cerebral que las palabras intentan dejar en claro. Este tipo de esquemas e ilustraciones no son comunes entre el conjunto de films etnográficos argentinos realizados entre 1958 y 1989, su uso en la película de Valladares es

altamente didáctico. “Tal vez si no le contaran se preguntaría qué hace ahí, porqué se dedicó a eso que le dijeron que era un deporte. Su estado sólo le permitirá balbucear”, dice el locutor mientras boxeadores caen y se levantan en el cuadrilátero; este es uno de los últimos intentos del narrador para dar cuenta del carácter sanguinario de la práctica del boxeo.

Ironía crítica

En la película de Valladares se hace presente un tipo de ironía crítica que fortalece la postura ideológica del realizador con respecto al carácter dañino, animal y capitalista del boxeo. Por ejemplo se puede citar el uso de una canción religiosa que dice “soy feliz por haber comprendido que con Cristo se vive mejor”, es la letra de un tema presente en una secuencia acompañando distintos planos de peleas de boxeo. La yuxtaposición es flagrante y por montaje de choque se establece el llamado de atención al espectador (aparentemente mucho más “elevado” intelectualmente que los miembros del mundo del boxeo). Asimismo, las imágenes de boxeadores que reciben puñetazos y caen sobre el cuadrilátero buscan persuadir del carácter nocivo del boxeo. La sucesión da forma a un montaje discursivo.

El único plano de archivo con sonido sincrónico que se inserta es el de la última entrevista a Mario Paladino antes de fallecer en el *ring* (esto es informado mediante un título). En un primerísimo primer plano dice “pienso de que tengo plena confianza en mí mismo. Creo que vengo bien”. Las palabras se demuestran trágicamente críticas dado el desenlace posterior y muerte del entrevistado. Su uso, aunque rompe con la estética construida en el film, está plenamente justificado por la presencia posterior de las imágenes de esa pelea y el velorio con el que termina la película de Valladares.

Conclusión

Nosotros los monos (Edmund Valladares, 1971) es un film heterodoxo que escapa a la mentada, por Heider, “integridad etnográfica”. Su director es un artista y no un antropólogo y, aunque fue asesorado por científicos (psiquiatras), no realizó su film siguiendo preceptos de la investigación científica rigurosos. Sin embargo el film nos otorga una cantidad de información sobre la problemática social del boxeo y sus participantes que no es relegada en pos del cuidado trabajo estético con que el documental está realizado. Es decir, parafraseando a MacDougall, no es solo un trabajo científico, es también una obra artística.

Sin embargo en el desarrollo del análisis pudo darse cuenta de que, más allá de la experimentación y el relato poético e irónico utilizado en *Nosotros los monos*, la perspectiva que prima, haciendo uso de la conceptualización de Plantinga, no es la “poética”, ni siquiera la “abierta”, sino la “formal”. Debido a que el discurso del director está ampliamente presente y no es cuestionado por ninguna “voz” en el desarrollo de las ideas presentadas en la narración. En definitiva, la película de Valladares hace uso de diversos tipos de recursos cinematográficos que se alejan de las recomendaciones de Ruby y Heider sobre lo “propriadamente” etnográfico, aunque su discurso es cerradamente formal: el realizador presenta sus ideas críticas sobre el boxeo sin inflexiones en el discurso ni relatos que lo contradigan.

El cine científico-antropológico como aquel que “sirve” como la libreta al investigador, está asociado a la afirmación de Ruby sobre la necesidad de ser dirigido, o asesorado, por un antropólogo; o a la diferenciación establecida por Heider. En consonancia con ellos, Jack Rollwagen destaca que “el cine antropológico no es simplemente la grabación de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica, incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde su concepción hasta su ejecución” (Rollwagen, 1995: 338). Sin embargo, circulando por otros carriles, cierto cine etnográfico sin pretensiones objetivistas fisura esos marcos e introduce otros parámetros de interpretación o, incluso, representa costumbres culturales sin proceder a explicaciones científicas concluyentes. Tal como *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971), que puede decir mucho sobre las costumbres culturales argentinas de un período si exploramos entre sus fisuras, así como otros films documentales que han sido sus contemporáneos.

Ficha técnica

Nosotros los monos

Edmund Valladares, 1971

Producción: Estudios Forma

Productores asociados: Gerardo Sichel, Humberto Luis Rampoldi

Actor invitado: Lautaro Murúa

Narración: Luis Medina Castro, Carlos Roman

Equipo de producción: Adolfo Videla García, Héctor Baldasini, Teodoro Junín Parodi,

Guillermo Tiedelman, Juan Flores, Eugenio Zahro, Carlos Slach, Luis Kovach, Carlos Coccio, Osvaldo Gutiérrez

Montaje: Antonio Ripoll

Dirección de fotografía: Julio Lencina

Investigación: Alicia Scaglione

Títulos, animación: Carlos Beltrán C.

Cameramans: Reynaldo Peralta, Miguel Montes (sic), Adelqui Camusso, Oscar Hansen, José Santizo

Fotografía documental: Aldo Cessa, Miguel Montes (sic), Carlos Batalla

Sonido: Pepe Gramatico (sic)

Música: Jorge Chamal

Interpreta: Folk 4

Libro cinematográfico basado en una idea original de: Edmund Valladares

Referencias

- ADDUNCI SPINA, Elina y MORALES, Iván. *Nosotros los monos*. Inédito, 2010.
- AIMARETTI, M.; BORDIGONI, L. y CAMPO, J. “La escuela documental de Santa Fe. Un ciempiés que camina”. In: LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- APREA, G. “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”. In: APREA, G. (comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- BASU, P. “Reframing Ethnographic Film”. In: AUSTIN T. y DE JONG, W. (eds.). *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices*. Berkshire: Open University Press, 2008.

BRIGARD, E. "Historia del cine etnográfico". In: ARDEVOL E. y PÉREZ TOLÓN, L. (eds.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología, 1995.

CAMPO, J. "El medio hostil. Fundamentos y recorridos del cine etnográfico en la Argentina". In: LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

CAMPO, J. "Toss me a dime (Tire Die)". In: URRACA B. y KRAMER G. (eds.). *Directory of World Cinema: Argentina*. Bristol – Chicago: Intellect Books, 2014a.

CAMPO, J. "Imaginerio (Hermógenes Cayo)". In: URRACA B. y KRAMER G. (eds.). *Directory of World Cinema: Argentina*. Bristol – Chicago: Intellect Books, 2014b.

CAMPO, J. y MIORI, C. De virtudes y miseria. El cine etnográfico de la década del ochenta. In: LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

COMOLLI, A. "Elementos de método em antropologia fílmica". In: FREIRE, M. y LOURDOU, P. (orgs.). *Descrever o visível. Cinema documentário e antropologia fílmica*. Sao Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.

CUARTEROLO, A. "El cazador de sombras, la representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini". In: CAMPO, J. y DODARO, C. (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007.

CUARTEROLO, ANDREA. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones, 2013.

GINSBURG, F. "The parallax effect: The impact of indigenous media on ethnographic film". In: GAINES, J. y RENOV, M. (comps.). *Collecting Visible Evidence*, Volume 6. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

GUARINI, C. "Cine y antropología. De la observación directa a la observación diferida". In: GUBER, R. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa, 1991.

GUARINI, C. "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas". In: COLOMBRES, A. (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2005.

HEIDER, KARL. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

LEYDA, Jay. *Films beget films. A study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

LUTKEHAUS, N. y COOL, J. "Paradigms lost and found: The 'Crisis of Representation' and Visual Anthropology". In: GAINES, J. y RENOV, M. (comps.). *Collecting Visible Evidence*, Volume 6. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- MACDOUGALL, D. "Prospects in the Ethnographic Film". In: NICHOLS, B. (ed.). *Movies and Methods. An anthology*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- MACDOUGALL, D. "Complicities of style". In: CRAWFORD, P. y TURTON, D. (eds.). *Film as ethnography*. Manchester: University of Manchester Press, 1992.
- MACDOUGALL, D. "Whose story is it?" In: TAYLOR, L. (ed.). *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.
- MANETTI, R. "Cine testimonial". In: ESPAÑA, C. (comp.). *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- NICHOLS, BILL. *Ideology and The Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- NICHOLS, B. "The voice of documentary". In: ROSENTHAL, A. (ed.). *New Challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- ORTEGA, MARÍA LUISA y GARCÍA, NOEMÍ (comps.). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- PÉREZ LLAHÍ, M. A. "La tierra es del que la ha perdido. A propósito de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán". In: LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- PIAULT, MARC HENRI. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2002.
- PLANTINGA, CARL. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PRELORÁN, JORGE. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine: Catálogos, 2006.
- ROLLWAGEN, J. "La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico". In: ARDEVOL E. y PÉREZ TOLÓN, L. (eds.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología, 1995.
- ROSSI, JUAN JOSÉ (comp.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1987.
- RUBY, JAY. *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- RUFFINELLI, J. "Jorge Prelorán". In: PARANAGUÁ, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra / Festival de Málaga, 2003.
- RUSSELL, CATHERINE. *Experimental ethnography. The work on film in the age of video*. Durham – London: Duke University Press, 1999.
- RUSSELL, C. Otra mirada. In: CATALÁ, J. M. y CERDÁN, J. (eds.). *Después de lo real*. Valencia: Archivos de la Fílmoteca, num. 57-58, Vol. 1, 2007.
- TAQUINI, Graciela. *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- WEINBERGER, E. "The Camera People". In: TAYLOR L. (ed.). *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.

Quando cinema e saúde se cruzam: o HIV/Aids em *Yesterday*

***Esmael Alves de Oliveira*¹
*Universidade Federal da Grande Dourados***

***Eliciel Freire de Salles*²
*Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul***

Resumo: O presente trabalho busca refletir sobre a intersecção entre cinema e saúde. Ao nos voltarmos para a análise do filme sul-africano “Yesterday” nos propomos pensar, numa perspectiva antropológica, em que medida a narrativa cinematográfica constrói significados sobre processos de adoecimento e, desse modo, reitera ou reelabora imaginários e compreensões em torno da problemática do HIV/Aids. Quais os discursos? Quais os sentidos? Quais possíveis as conexões entre a ficção e “realidade”? Como pensar a saúde a partir de uma perspectiva estético-cinematográfica? Seria possível uma antropologia da saúde a partir do cinema? São questões que buscaremos problematizar e refletir a partir dos principais aspectos que compõem a *mise-en-scène* de *Yesterday*.

Palavras-chave: cinema, antropologia, corpo, HIV/Aids.

¹ Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Docente do curso de Ciências Sociais da UFGD.

² Graduado em Geografia. Atualmente acadêmico do Curso de Direito (UEMS/Naviraí).

When cinema and health intersect: HIV/AIDS in *Yesterday*

Abstract: This study aims to reflect on the intersection between cinema and health. When we turn to the analysis of the South African film *Yesterday* we propose thinking, an anthropological perspective, the extent to cinematic storytelling creates meaning about disease processes and thus repeats or reworks imaginary and understandings around the issue of HIV/Aids. Which discourses? Which way? What possible connections between fiction and "reality"? How To Think health from an aesthetic and cinematic perspective? Is it possible a health anthropology from the cinema? These are questions that seek to question and reflect from the main aspects that make up the *mise-en-scène* of *Yesterday*.

Keywords: cinema, anthropology, body, HIV/AIDS.

Cuando el cine y la salud se cruzan: VIH/SIDA en *Yesterday Yesterday*

Resumen: Este estudio tiene como objetivo reflexionar sobre la intersección entre el cine y la salud. Cuando pasamos al análisis de la película sudafricana *Yesterday* proponemos pensar, una perspectiva antropológica, la medida en la narración cinematográfica crea significado sobre los procesos de enfermedad y por lo tanto se repite o retrabaja los imaginarios y la comprensión de todo el tema de la VIH/SIDA. ¿Qué discursos? ¿Qué camino? ¿Qué posible conexión entre la ficción y la "realidad"? Cómo Pensar la salud desde una perspectiva estética y cinematográfico? ¿Es posible una antropología de la salud desde el cine? Estas son preguntas que tratan de cuestionar y reflejan de los principales aspectos que conforman la *mise-en-scène* de *Yesterday*.

Palabras clave: cine, antropología, cuerpo, VIH/SIDA.

A Antropologia tem se constituído enquanto um campo vasto de objetos, métodos e teorias. Se num primeiro momento suas reflexões voltaram-se para a busca pela compreensão de contextos geograficamente distantes, hoje o fazer antropológico é formado por uma multiplicidade de campos de atuação e reflexão (VELHO, 1978; PEIRANO, 1997; MARCUS, 2009). Nesse artigo, buscamos refletir sobre a relação entre antropologia e cinema. Para tal, voltamo-nos para a análise do filme sul-africano *Yesterday*. Por meio dele, nos propomos pensar, numa perspectiva antropológica, em que medida a narrativa cinematográfica constrói significados sobre processos de adoecimento e, desse modo, reitera ou reelabora imaginários e compreensões em torno da problemática do HIV/Aids. Quais os discursos? Quais os sentidos? Quais possíveis as conexões entre a ficção e “realidade”? Como pensar a saúde a partir de uma perspectiva estético-cinematográfica? Seria possível uma antropologia da saúde a partir do cinema? São questões que buscaremos problematizar e refletir a partir dos principais aspectos que compõem da mise-en-scène de "Yesterday".

Parece ser consensual entre os pesquisadores que o campo do que se convencionou chamar de Antropologia da Saúde é uma área consolidada enquanto um campo específico de investigação (ALVES E RABELO, 1998; LANGDON E WIIK, 2010; SARTI, 2010). A partir de diferentes perspectivas e abordagens e voltando-se para um leque variado de temas/objetos, os antropólogos que se “embrenham” nesse horizonte de pesquisa, são unânimes em afirmar o caráter histórico, simbólico e cultural dos processos de saúde, adoecimento, cura (LANGDON, 1994; SARTI, 2001). De um modo geral, essa construção social do corpo, e por consequência os processos de adoecimento e também os complexos terapêuticos, e os modos pelos quais os diferentes contextos culturais passam a significá-lo, mostram que a dimensão simbólica se constitui enquanto um campo significativo a ser investigado e problematizado e que, portanto, não pode ser ignorado. Ao longo da história da antropologia, observa-se uma variedade de abordagens que remetem a esse caráter construtivista e simbólico.

Robert Hertz, no texto a “Preeminência da mão direita” (1980), nos ajuda a compreender como a valorização que as sociedades humanas dão a certas partes do corpo, antes de mostrarem como um dado natural, estão inseridos em amplos processos de naturalização e construção de sentido. Nesse mesma esteira Marcel Mauss, em “As técnicas do corpo” (2003), afirma que o que consideramos como mais “natural” encontra sua razão de ser nos processos de socialização e, portanto, de educação do corpo. Nesse sentido, os atos mais corriqueiros como andar, sentar, correr etc., mais do que atos “mecânicos” são produtos da cultura. Além disso, há que se levar em conta os processos simbólicos que inserem o corpo em dimensões cosmológicas. O trabalho de Maurice Leenhardt (1961) entre os kanacs apontou a indivisibilidade, no pensamento melanésio, entre sujeito e seu corpo, entre o “eu” e a natureza circundante, entre os vivos e os mortos. Do mesmo modo, em contextos ameríndios, essa relação entre o sujeito e seu corpo não implicariam processos

de dualidade e separação, mas à uma noção de um corpo fabricado que passa por processos contingentes e relacionais (SEEGGER et al, 1979).³

O que dizer também dos processos de adoecimento? Em que medida o orgânico e o cultural se relacionam e/ou se contrapõem? Haveria uma sobreposição de um sobre o outro? Ou seria possível pensar numa justaposição de sentidos?

Quando o corpo/doença “vai” ao cinema....

O foco de nossa análise volta-se para o filme *Yesterday*. O filme foi produzido em 2004, de autoria do cineasta sul-africano Darrell James Roodt. É um filme emblemático, pois traz à tona aspectos importantes da cultura local sul-africana e sua relação com a problemática do HIV/Aids na contemporaneidade. Como pensar essa problemática a partir do cinema? Que problemas aponta? Que questionamentos suscita?

Para início de conversa podemos dizer que é um filme metafórico (MARTIN, 2011). Além da temática central do filme – uma família afetada pelo HIV/Aids – as imagens por si mesmas também são bem provocadoras. É um filme de poucos diálogos, mas de muitas imagens. Imagens essas que relativizam o lugar do corpo transpassado pela experiência do HIV/Aids reiterado pelo discurso médico ocidental e nos permitem pensar e repensar sobre outras lógicas de construção de discurso e sentido.

Em se falando de metáforas, o nome da personagem se torna emblemático: *Yesterday* (em português – “ontem, passado, dia de ontem”). De fato, tanto o cenário onde se desenrola a trama (um vilarejo que se encontra há duas horas da área urbana da vila) quanto o drama vivenciado pela personagem principal (descobre ser portadora de HIV) remete à uma temporalidade pretérita, onde a força das tradições se impõe de modo preponderante e a luta da personagem principal pela sobrevivência não se faz sem tensões e sofrimento.

O filme conta a história de *Yesterday Rooihoek*, uma mulher pobre, porém determinada, que mora com sua filha *Beauty*, em um pequeno vilarejo de uma afastada comunidade rural sul-africana. Casada, passa a maior parte do tempo sozinha pois o marido trabalha nas minas de carvão em Johannesburg. O contato com o marido se dá esporadicamente nas visitas que o mesmo faz à família durante suas folgas. O filme inicia mostrando a longa jornada enfrentada por *Yesterday* em busca de atendimento/tratamento médico para tratar uma tosse persistente, que afeta o desenvolvimento de suas atividades cotidianas e que a deixa cada vez mais debilitada. Conforme a trama de desenrola, a situação de saúde de *Yesterday* piora ainda mais. São muitas idas e vindas. O posto de saúde, estabelecido dentro de uma missão religiosa, não conta com uma estrutura adequada e nem com um contingente suficiente de médicos, e diante de um grande número de pessoas para serem atendidas, *Yesterday* acaba por não conseguir atendimento imediato. Isso acarreta o agravamento de seu estado de saúde. Após as muitas tentativas, consegue o atendimento e, depois de fazer um exame de sangue solicitado pela médica, acaba por descobrir que é portadora do HIV. A trama é cheia de percalços e tensões e a personagem vivencia momentos de grandes dificuldades. Apesar do cenário desolador em que se desenvolve a trama e do tema central da narrativa (o HIV/Aids em contextos rurais da África do Sul), a dedicação que *Yesterday*

³ Para uma discussão mais aprofundada sobre o lugar do corpo na tradição antropológica, consultar: Maluf (2001), Almeida (2004).

tem para com sua filha Beauty e a esperança com relação a um futuro melhor para a mesma, não há espaço para uma perspectiva niilista.

O filme é rico em detalhes e nos permite elaborar uma série de questões que nos ajudam a compreender os complexos processos que envolvem a relação da sociedade com a problemática do HIV/Aids no mundo contemporâneo à partir de uma abordagem pouco convencional nos estudos que se voltam a esse tema. O que o cinema teria a nos falar sobre isso? Quais os horizontes de possibilidade analítico-reflexiva? Dentre um universo amplo de questões abordadas na narrativa, destacaríamos alguns pontos: a tensão entre o conhecimento local (“tradição”) e o conhecimento ocidental (“modernidade”) ⁴ e suas implicações, a clivagem entre o rural e o urbano e os processos daí advindos, as relações de gênero entre os sujeitos e suas condições de vulnerabilidade e, por fim, os diferentes imaginários sociais de significação sobre o HIV/Aids.

A “tensão” entre o conhecimento local e o conhecimento ocidental e o trânsito entre o rural e o urbano podem ser visualizados em vários momentos do filme. Antes de se constituírem como realidades estanques são interpenetrados por múltiplos diálogos e interações. Seja no momento em que se evidencia a precariedade da vila em que mora Yesterday em comparação com a capital (Johannesburg), seja no momento em que aparecem as diferentes lógicas de tratamento da “doença” da personagem principal (a curandeira da vila *versus* a médica da missão), põem-se em questão diferentes processos de agenciamento bem como a inter-relação entre diferentes contextos e seus respectivos contrastes. Nesse cenário, a apresentação de Johannesburg como uma cidade/capital desenvolvida e cosmopolita em contraposição à precariedade da realidade em que vive Yesterday em sua pequena vila mostra-se paradigmática. Tudo isso nos leva a refletir sobre os dilemas estruturais enfrentados pelos portadores de HIV em diferentes contextos socioculturais. Dificuldades essas que vão deste o acesso ao atendimento básico-inicial, e que visam o diagnóstico, até o acompanhamento especializado (o tratamento em si) e obtenção dos anti-retrovirais.

Com relação a esse aspecto, há que se destacar que a África do Sul atualmente é um dos países de grande desenvolvimento em África. Johannesburg, capital, se configura como uma cidade cosmopolita e que, por este motivo, atrai a atenção e o interesse de sul-africanos de várias cidades/regiões do país bem como de estrangeiros. Com uma população de 48,6 milhões de pessoas (estimativa junho de 2013), uma composição populacional composta por vários grupos étnicos (zulus 20,5%, chosas 18%, pedis 9%, sotos 7%, tsuanas 6%, tsongas 3,5%, suazis 2%, nedebeles 2%, vendas 2%) e por diferentes nacionalidades - europeus 12% (holandeses, alemães, franceses, ingleses), eurafricanos 13%, indianos 3%, outros 2%) e uma economia centrada principalmente na mineração (carvão, minério de ferro, petróleo, ouro e diamante) e na indústria, a África do Sul apresenta uma realidade sociocultural rica e ao mesmo tempo complexa. E esta complexidade é bem apresentada em *Yesterday* a partir do contraste entre o grande centro e a realidade precarizada em que vive a personagem e sua filha.

⁴ Vale destacar que tais polaridades antes de significarem realidades absolutas e essenciais, se constituem apenas como estratégia analítica. Não podemos perder de vista as implicações mútuas de contextos e realidades (multilocalidade). A esse respeito, ver Bastos (2002).

Na pequena vila, muito distante imponente da capital, predominam as relações de vizinhança, as práticas locais de cura (que tencionam com os tratamentos convencionais do sistema de saúde), o protagonismo feminino (tendo em vista o deslocamento dos homens para a capital a fim de trabalhar nas mineradoras e áreas afins) e uma série de questões que em muito falam de um lugar de esquecimento e dificuldades. Assim o urbano *versus* o rural, enquanto realidades geograficamente distantes, revelam outros distanciamentos: a capital como um lugar de oportunidade em contraposição à vila como um lugar de dificuldades. Esse contraste terá implicações no modo como a personagem viverá as agruras de sua soropositividade. Nesse cenário, a dificuldade inicial em obter o diagnóstico mostra-se como apenas um dos muitos dilemas a serem superados por Yesterday. Diante disso, como não pensar nas tensões existentes no próprio contexto em que vive a personagem, marcado por uma presença de relações sociais de vizinhança muito estreitas e de uma mentalidade conservadora? Como isso tem implicações no modo como os sujeitos dos diferentes contextos lidam com a doença? É marcante no início do filme o momento em que Yesterday, diante da dificuldade de conseguir consultar-se com a médica da missão, acaba por procurar, motivada pela sugestão de suas vizinhas, o tratamento convencional de sua comunidade: a curandeira. Ali receberá o diagnóstico de sofrer de problemas espirituais: sofre de “raiva” e é isso que está lhe adoecendo. Antes de reiterarmos um discurso ocidentalizante que tende a enxergar essas práticas como impregnadas de “obscurantismo” e ineficácia, cabe pensar essas questões numa perspectiva antropológica em que a compreensão dos contextos culturais não ocidentais ganham relevância e passam a ser encarados em sua complexidade. Diferentes autores na história da antropologia tem destacado a importância dos sistemas de feitiçaria/bruxaria como um importante elemento de construção simbólica e social no interior dos diferentes grupos étnicos africanos (EVANS-PRITCHARD, 2005; FRY, 2000; PASSADOR, 2011). Esse complexo simbólico muitas vezes tende a tensionar com os conhecimentos ocidentais, encarados pela perspectiva médica hegemônica como de pouco valor e eficácia. Nesse cenário, diante dos sintomas apresentados pela personagem, dois diagnósticos distintos: o sofrer de “raiva” (dado pela curandeira) e a infecção por HIV (dado pela médica da missão). Em evidência as tensões entre as práticas religiosas locais (“tradicionais”) e o conhecimento médico ocidental. De nossa parte encaramos esse processo numa perspectiva cultural em que a doença é encarada como um “processo experiencial” (LANGDON, 1994) em que fatores culturais, sociais e psicológicos não podem ser ignorados.

Diante da dificuldade de conseguir o atendimento médico convencional, Yesterday procura a curandeira do vilarejo. Após a evocação do espírito dos antepassados, como diagnóstico é dito que a “doente” padece pois traz em seu interior “muita mágoa, muito remorso, muita raiva”. De outro lado temos o parecer da médica da missão que, após exame clínico, informa à personagem que a mesma está com HIV. Múltiplos saberes, múltiplos olhares, enfim, muitos agenciamentos. Mas afinal de que se trata a “raiva” que a curandeira pede para Yesterday se livrar? Raiva das incompreensões sociais, raiva de si mesma, raiva

das condições sociais à que está submetida, raiva diante da impotência que experimenta face aos dilemas que enfrenta? Em todos os cenários a experiência da corporalidade é fundamental, não podemos esquecer que o corpo é o locus privilegiado de intervenção do conhecimento médico e também o lugar em que a cultura opera no sentido de imprimir seus códigos, preceitos, normas e também tabus.

Contudo, em nenhum momento da narrativa o autor elabora um discurso de privilégio de uma realidade sobre a outra. Pelo contrário, o tempo todo é possível visualizar a imbricada relação de complementaridade entre os contextos e as lógicas de significação. A vila se constitui nessa relação com a capital (Johannesburg) e mesmo o processo de adoecimento não escapa a essa justaposição. Embora não seja mostrado diretamente no filme como o marido de Yesterday contrai o HIV, dá a entender que sua condição de trabalhador (mineiro) a viver na capital oportunizou a situação de infecção. O que levou posteriormente a infectar sua esposa (que vivia na vila). Além disso, há toda uma “interação” entre sujeitos, conhecimentos, discursos e símbolos.

Outro aspecto a ser destacado são as relações de gênero vividas pela personagem. Não podemos ignorar o contexto cultural na qual a mesma se insere. As sociedades africanas, de um modo geral, e sul-africanas, de modo particular, terão recorrentemente em sua conformação cultural uma organização de parentesco centrada na figura masculina (sociedades patriarcais). É nesse contexto que vive Yesterday. De origem étnica zulu, a personagem em vários momentos transparece a tensões desse sistema de parentesco. Após ser diagnosticada pela médica de que é portadora de HIV vai até Johannesburg para contar o resultado do exame ao seu esposo. Lá se tornará vítima da ira do marido, que tenderá a acreditar que a infecção foi causada pela “infidelidade” de sua mulher. Na violência se evidencia o imaginário de uma masculinidade que vê o corpo feminino como “perigoso”, “poluidor” (DOUGLAS, 2012) e ao mesmo tempo o modo como as relações de gênero em contextos africanos está permeada pela sobreposição do masculino sobre o feminino. Ainda assim, não há espaço para vitimização. Yesterday mostra-se, diante dos dramas que vive, como protagonista da própria história, da própria vida. Ao tomar para si a responsabilidade de manter e educar a filha nos momentos de ausência paterna; ao assumir os “ônus” de seu adoecimento e ao persistir; ao se impor diante do preconceito da comunidade e buscar alternativas para superá-la, Yesterday fala de um lugar de um lugar resistência e não de subalternidade.

Esse protagonismo é visível quando seu marido volta de Johannesburg debilitado pela doença. Nesse momento, ao circular na vila a notícia de que o marido de Yesterday voltou da capital e que está gravemente doente, a família permanece num estado de situação liminar: todos viram as costas para a família e cobram o isolamento do doente para que não haja infecção dos comunitários. Diante do interdito coletivo, a personagem constrói sozinha um pequeno quarto num lugar afastado da vista da comunidade e lá cuida do marido gravemente enfermo até a morte do mesmo. Em cena a ideia de contaminação, de evitação, de interdito que geralmente cercam os processos de adoecimento no mundo social (DOUGLAS, 2012; POLLACK, 1990) e que apenas servem para culpabilizar e estigmatizar os sujeitos. Segundo esse imaginário, por via das dúvidas, melhor manter a distância.

Apesar de toda dramaticidade, a narrativa não abre mão da poesia e singeleza. Yesterday é a metáfora de um “sujeito-corpo” que não se rende às determinações da realidade e circunstâncias em que vive. Seus dilemas poderiam ser comparados aos de outras “Yesterdays” que vivem o mesmo drama. Além disso, há uma série de outros protagonismos femininos que não passam despercebidos na trama: a falta de médicos não faz com que a médica da missão desista de sua profissão; a falta de atendimento não faz com que os pacientes deixem de tentar a consulta diariamente; a luta heroica e solitária de Yesterday na construção de um refúgio para o marido buscando desse modo contornar o preconceito da comunidade; a doença não impede que as pessoas percam a capacidade de sonhar (Yesterday diz que o que a mantém viva é o ingresso de sua filha na escola); a persistência das professoras que aparecem no início do filme a procura de emprego nos vilarejos, etc.

Há ainda outros elementos de esperança: apesar da situação incontornável da doença (seu estado de saúde é cada vez pior), Yesterday vê na filha a possibilidade de um futuro melhor. Poderíamos afirmar que, na filha, Yesterday vê a possibilidade de se imortalizar. Ao mesmo tempo, a grande quantidade de crianças no final da trama (personagens que não apareceram com tanta densidade ao longo do filme – senão em raros momentos) fala da esperança de um futuro melhor. Em que esses e outros dilemas possam ser superados. Nesse sentido, caberia pensarmos o sentido metafórico do nome da filha de Yesterday – Beauty (beleza, graça, perfeição). Assim, o autor sem precisar construir imagens e imaginários de uma África desolada pela Aids e sem perspectiva de futuro (reproduzindo assim estereótipos coloniais), desenvolve com sensibilidade e perspicácia um roteiro que nos permite ir além de um discurso vitimizador.

Quando imagem e saúde se “cruzam”

Alguns autores, ao se debruçarem sobre a compreensão dos processos de adoecimento e das terapias de cuidado/cura, têm apontado para a importância de se pensar e problematizar as imagens (SONTAG, 2007; TRONCA, 2000; OLIVEIRA, 2014) como importante ferramentas de compreensão dos imaginários sociais. Se por um lado é no corpo que se “manifesta” os sintomas das doenças (machas, emagrecimento, tumores, etc.), por outro é por meio de imagens que o conhecimento médico e as instituições de saúde irão atuar tanto no sentido de intervir (por exemplo, tomografia, raio x, etc.) quanto de conscientizar (campanhas de prevenção – cartazes, banners, folders). Portanto, é por meio de uma “visualidade” que os imaginários, práticas e discursos sociais se constituirão como biopolítica do corpo.

O HIV/SIDA emerge na década de 1980 como um impacto nas sociedades ocidentais. Diante do otimismo científico e de um imaginário do bem estar social, o aparecimento súbito de uma “doença” que em pouco tempo levava à morte suas “vítimas”, sem que nenhuma intervenção médica tivesse resultado/sucesso, era motivo de grande apreensão pela comunidade médica (SONTAG, 2007; BASTOS, 2002). Se num primeiro momento o HIV é compreendido como uma mutação do vírus da sífilis pesquisas intensas serão feitas para descobrir as causas “reais” da doença. Que doença é esta que ataca homens, brancos, de classe média e de orientação sexual homo? Nas palavras de Foucault, aos poucos ia se concretizando uma “política da vida”.

Já na década de 70, Susan Sontag escreve um pequeno livro intitulado “Doença como metáfora” (2007), na obra Sontag discutia como a doença na história do ocidente esteve intimamente ligada à criação de metáforas. Ao longo da obra, a autora vai destacando o caráter fantasioso, falacioso, estereotipado (mas nem por isso ineficaz) das representações sociais em torno das doenças. Ao tomar como foco de reflexão o modo como a tuberculose e o câncer foram sendo encarados ao longo do tempo, Sontag ressalta que o mistério e o medo foram as condições indispensáveis para que algumas doenças pudessem ser “adjetivadas” (2007: 53). Deste modo se evita o contato, o “falar sobre”, cria-se, portanto, um “tabu”.

Se num primeiro momento a tuberculose é temida, aos poucos passa a se integrar dentro de todo um sistema de representação social e o “desconhecido” e “perigoso” passa a ser “controlado” e “tratado”. Por outro lado, esse universo do “desconhecido” e “temível”/“perigoso” não permanecerá por muito tempo desocupado: O HIV/Aids logo tomará assento nesse tribunal do saber médico. Portanto, Sontag (2007) nos ajuda a pensar que o processo de compreensão social sobre as doenças não é um dado natural, mas produto das relações de saber/poder que foram sendo estabelecidos e modificados ao longo do tempo. Desse modo, do incognoscível, tenebroso, inelutável, e, portanto, perigoso, passa-se para o conhecível, tratável, evitável. Para a autora, recorrentemente na compreensão social sobre os processos de adoecimento o caráter moral sobrepôs-se ao fatal.

A ideia de que uma doença pode ser explicada apenas por uma variedade de causas é exatamente a característica da reflexão acerca de doenças cuja causa não é compreendida. E as doenças tidas como determinadas por múltiplas causas (ou seja, misteriosas) são aquelas com mais possibilidades de uso como metáforas para o que é visto como moral e socialmente errado (SONTAG, 2007: 55-56).

Com relação ao HIV/Aids foi exatamente isto que ocorreu. Nos primórdios de sua manifestação nos EUA e na Europa, logo após as primeiras pesquisas (nos EUA e França), associou-se imediatamente a doença como relativa a “grupos de risco”: primeiramente aos homossexuais (vale lembrar que no inicialmente o HIV/SIDA será pejorativamente chamado de “peste gay”), logo depois às prostitutas e aos usuários de drogas injetáveis. Tal associação liga-se diretamente a estes aspectos moralizantes acerca da relação entre doença e os chamados “comportamentos de risco”.

Em outra obra, publicada em 1989, “Aids como metáfora” (2007), Susan Sontag, continua a pensar a relação entre doença e metáfora, desta vez trazendo para o palco de reflexões a AIDS. Nesta segunda publicação, Sontag retoma a noção de metáfora, mas agora relacionando diretamente com a questão da Aids. Sua análise agora consiste em pensar os modos pelos quais algumas metáforas foram se constituindo e ao mesmo tempo criando toda uma significação acerca da doença. Assim, para a autora, a Aids oscilou entre muitas metaforizações (por exemplo, bélicas - “combate”, “guerra”, “inimigo”, “vítima”, “invasão”; calamitosas – peste, etc). Conforme Sontag, “A genealogia metafórica da AIDS é dupla: uma invasão e uma poluição” (2007: 90).

O que é interessante notar é que nesse processo de adjetivação da doença, o “Outro” (o estrangeiro/o de fora) é sempre onde está localizado o perigo, o contágio, a zona de interdição. Assim se criam os estereótipos, as discriminações, as segregações. Inicialmente associada aos homossexuais, posteriormente localizada como sendo uma epidemia vindo do continente

africano, a Aids por muito tempo foi encarada (e alguns contextos ainda o é) como um fenômeno exterior (precisamente um inimigo) que precisa ser “combatido”, “eliminado”, “controlado”, etc.

Ítalo Troca por sua vez, no livro *As máscaras do medo* (2000), a partir de um diálogo com a literatura, busca compreender as representações sociais sobre a lepra e sobre a Aids a partir de imagens literárias do século XIX e XX. Em sua análise, que busca o cruzamento entre o discurso estético e o discurso científico, destaca a importância do imaginário social na construção dos discursos de “verdade” sobre o corpo, sobre as doenças, sobre os doentes e de modo eles operam no sentido de invisibilizar e estigmatizar os sujeitos em situação de adoecimento.

E o que dizer do HIV/Aids no cinema? Vivemos em um contexto em que as imagens ocupam um lugar privilegiado: os *mass media*, os *reality shows*, os *selfies*, as câmeras de vigilância, etc. A partir disso, poderíamos dizer sem hesitação que a sociedade contemporânea é por excelência uma sociedade visual. Como produtos culturais essas imagens não estão deslocadas de sentidos, de intencionalidades (BARTHES, 1964). Revelam por outro lado, padrões de comportamento, imaginários de gênero, modelos de interação, etc.

Especificamente no campo das Ciências Sociais no Brasil, as imagens têm ganhado grande proeminência na análise dos fenômenos sociais. Em tais trabalhos o cinema deixa de ser apenas uma produção voltada para o “entretenimento” e passa a ser encarado e problematizado como construtor de imaginários sociais, ou seja, conceitos e pré-conceitos podem ser construídos e reiterados por meio do cinema. Como uma construção social, o cinema não apenas tende a privilegiar modelos hegemônicos como também naturalizá-los. Buscando questionar o lugar de alguns desses modelos, cientistas sociais à partir de diferentes campos voltam-se a pensar o que é o normal. O que é o patológico. Qual o espaço ocupado pelas relações e práticas socialmente compreendidas como “abjetas”. No bojo dessas reflexões é que o trabalho da antropóloga Debora Breder (2015) por meio da análise da produção cinematográfica contemporânea busca pensar o significado atribuído pelo cinema às práticas consideradas “tabus”, como o incesto entre irmãos (gemelidade). Teriam tais produções uma intenção de questionar as convenções sociais ou apenas repetir os padrões estabelecidos? Paloma Silva (2012), por sua vez, ao refletir acerca dos modelos de família presentes nos filmes hollywoodianos busca questionar os arranjos afetivo-conjugais ali presentes. Haveria espaço no cinema para os novos modelos de família? Para as novas conjugalidades? Ou apesar das intensas transformações no mundo social a partir da emergência de novas identidades e da mobilização política de grupos minoritários, ainda seria prevalecente uma ordem heteronormativa? Na esteira dessa reflexão Oliveira (2014) também destaca a importância de se pensar a relação entre imagens cinematográficas, doenças e significados. O autor, em sua tese de doutorado, ao debruçar-se sobre o HIV/Aids no cinema de Moçambique, buscou problematizar, a partir do cruzamento entre imagens e discursos, o modo como a epidemia é significada e apropriada pelos sujeitos e organismos sociais moçambicanos dando margem para múltiplos agenciamentos e desnaturalizações do discurso médico-taxonômico. Segundo o autor, à medida que essas imagens não estão descoladas de processos históricos e culturais, elas nos permitem pensar o modo como a sociedade se pensa, se organiza e constitui seus significados, valores e imaginários de seus sujeitos.

É nessa perspectiva que buscamos compreender *Yesterday*. Como um produto cultural, suas imagens nos revelam uma série de questões e tensionamentos que nos ajudam a relativizar o lugar do corpo e do HIV/Aids na cultura ocidental. Dentro de um contexto em que operam múltiplas lógicas e agenciamentos, por meio de seus enquadramentos, discursos, campos e contracampos, o cinema também nos ajuda a deslocar nosso olhar para aspectos e questões até então pouco considerados pelo discurso médico ocidental. Por isso nossa intenção de pensar o corpo transpassado pela experiência do HIV/Aids como um espaço simbólico. Nesse cenário, as abordagens clássicas da antropologia em torno do corpo como uma construção social são apenas o primeiro passo. Em nossa compreensão a perspectiva de um corpo que permanece apenas como um “objeto” passivo no qual se impregna a cultura (espécie de reflexo) não dá conta de pensar os processos de agenciamento do próprio corpo. Alguns trabalhos etnográficos tem chamado a atenção para a necessidade de releitura de uma visão ontologizada do corpo e da corporalidade (VILLAÇA, 2005; LIMA, 2002; SEEGER *et all*, 1979). Segundo tais autores, não seria possível falar e pensar numa totalização do corpo, mas uma instabilidade que aponta para contextos e relações em que as noções de natureza e de cultura são relativizadas e, por vezes, questionadas. Nessa perspectiva, da qual comungamos, a posição dos sujeitos é a posição do ponto de vista e esse ponto de vista é fundamentalmente condicionado pela experiência corporal que nunca é previamente dada, mas que se constrói na relação, no cruzamento de perspectivas, na interface de experiências, no labirinto de diferentes normas e interdições. Portanto, se é o ponto de vista que nos ajuda a compreender os próprios sujeitos, acreditamos que o corpo também ajuda na configuração desse ponto de vista. Trata-se de um processo de mútua implicação em que o corpo ao mesmo tempo em que é significado também significa. Nestes termos a biologização da saúde é questionada. E a imagem cinematográfica, ao colocar em cena a justaposição entre real/imaginário, entre sujeitos/instituições, linguagens/práticas, serve justamente para questionar o lugar unilateral de que os processos de saúde/doença têm gozado no discurso ocidental ao se restringir às taxonomias médicas. Em tal taxonomia, saúde/doença são apenas processos orgânico-biológicos. Mas seria possível pensar em uma única experiência de adoecimento? Seriam essas experiências redutíveis ao biológico? Ou nem mesmo o biológico permanece “ileso” nesse processo de significação cultural? É o que acreditamos. Afinal, como nos aponta Jaqueline Ferreira, “A noção de saúde e doença é também uma construção social, pois o indivíduo é doente segundo a classificação de sua sociedade e de acordo com critérios e modalidades que ela fixa.” (1994: 103).

Do mesmo modo que a experiência de vida da personagem *Yesterday* é perpassada por múltiplos espaços/discursos de significação, sua doença (a Aids) também o é. É um problema de ordem espiritual ou de ordem orgânico-biológica? É um problema da ordem individual ou coletiva? É uma questão apenas médica ou também social? Ao brincar com essas categorias e realidades, o filme nos provoca para pensarmos a partir de um horizonte descentrado. O espanto revelado pela personagem de que está infectada pelo vírus e seu olhar de “confusão”, que parece revelar a postura de alguém que não sabe exatamente o grau de complexidade da situação que está vivendo, põe em evidência a condição liminar das representações sociais que ainda pairam sobre a epidemia. Principalmente em contextos locais/tradicionais, de pouco acesso ao discurso

de saúde/prevenção dos grandes centros. Num horizonte de incertezas, inseguranças e desconhecimento em que vive *Yesterday*, o médico também se torna cultural – ainda que resista a situar-se nessa condição – pois perpassado por múltiplas variáveis que não apenas do conhecimento biomédico.

Conforme aponta Sérgio Carrara,

O que os cientistas fazem em seus laboratórios (o que nós mesmos fazemos) não é certamente, como quer o cientismo vulgar, descobrir fenômenos que desde sempre estavam lá à sua espera. Eles constroem símbolos a partir de certos materiais. E a relação entre os símbolos e a realidade que buscam exprimir não é nem totalmente aleatória, nem totalmente arbitrária. A questão certamente não é saber se o “vírus” existe lá antes de qualquer olhar curioso, mas se, a partir do momento em que ele se transforma em símbolo da doença com a qual ele foi construído, ele tem poder explicativo e é eficiente para orientar uma intervenção eficaz. Ele é um artefato biológico, foi feito pelos cientistas como todos os outros artefatos humanos, da roda ao computador (1994: 43).

Portanto, há que se levar em conta também a “relativização” do jargão médico, com relação aos projetos de saúde/prevenção, por parte dos sujeitos que encontram no nível das relações sociais outros processos de significação e apropriação que não os “politicamente corretos”. Isso fica evidenciado quando *Yesterday* fica sabendo de sua condição sorológica e se dirige até a capital (Johannesburg) para contar ao marido. Na cena, não apenas torna-se vítima da violência do mesmo, como também passa a ocupar o lugar de suspeição. Naquela altura não há reconhecimento por parte do marido em reconhecer que possivelmente suas “aventuras” sexuais na capital (algo que fica apenas implícito na narrativa) é que sejam responsáveis pela infecção da esposa e não o contrário. A fidelidade matrimonial e a distância das situações de “risco”? Ou as aventuras extraconjugais e o “risco” de infecção? O que predomina? O desejo ou a norma? Isso nos permite pensar nas lógicas de significação presentes nas ações dos sujeitos em relação às “práticas de risco”. Mas o que é o risco? Seria possível uma definição precisa tendo em vista a diversidade de posicionalidades dos sujeitos frente às diversas situações? Não haveria uma naturalização da noção de “risco” pelo conhecimento médico-científico? Nos cenários em que predominam “situações de risco”, como posicionam-se os sujeitos? Em nossa perspectiva o risco, assim como as noções de corpo, saúde, doença, também é uma categoria sociocultural (DOUGLAS, 1994; JEOLÁS, 2003; OLIVEIRA, 2014) e entrelaçam-se com situações e posicionamentos subjetivos e intersubjetivos vividos pelos sujeitos e que não podem ser pré-captados e pré-determinados ao não ser no fluxo das próprias interações. Em que pese as tentativas de um discurso do “controle” e do “cuidado”, presente nas iniciativas das instituições e organizações de saúde, e que passam por uma lógica de uma ação calculada, racional e autônoma e, conseqüentemente, “segura”, os sujeitos também estão inseridos numa lógica de imprevisibilidade e situacionalidade, que andam de mãos dadas com afetos, desejos, paixões, interesses, que escapam a essas lógicas normativas do discurso preventivo e medicalizante (OLIVEIRA, 2014, JEOLÁS, 2003).

Desse modo, pensar o corpo a partir da relação saúde/doença, bem como os complexos processos terapêuticos a ele associados, nos permitem pensá-lo não apenas como objeto da cultura – sobre o qual incidem significados – , mas como produtor de múltiplos sentidos. O que aponta para uma dimensão corporificada da experiência e da construção da pessoa e dos modos que a mesma significa os processos de adoecimento e de cura. O Assim sendo, o desenrolar da trama presente em *Yesterday* nos permite analiticamente pôr em

suspensão as polaridades essencializantes presentes no discurso médico-científico ocidental, que tende a perceber as práticas dos sujeitos apenas numa relação de legalidade/ilegalidade, permitido/proibido, lícito/ilícito, normal/patológico. A pesquisa antropológica voltada para a análise do imaginário e da prática social em torno do HIV/Aids tem demonstrado que o usar ou não usar o preservativo, fazer ou não fazer sexo e estar condicionado as “situações de risco” apresentam questões que vão muito além do mero discurso médico-preventivo. Trata-se, principalmente, de complexos processos de construção de sujeitos, subjetividades e relações que quase sempre escapam à racionalidade cartesiana, ou que a ela se contrapõe, e que, por essa razão, nos ajudam a relativizar noções estanques como saúde e risco.

A partir de tudo o que foi exposto, acreditamos que pensar uma antropologia da saúde a partir do cinema se constitui não apenas como uma possibilidade metodológica mas também como um desafio aos cientistas sociais, inegavelmente inseridos numa sociedade visual. Se como afirma Cynthia Sarti, “fenômenos sociais e culturais – como qualquer fenômeno humano –, o corpo e a doença, assim como a dor e o sofrimento, constituem objetos de pesquisa que atravessam fronteiras disciplinares” (2010: 77), o que a linguagem cinematográfica, enquanto campo discursivo, teria a nos dizer sobre esses processos? Em que medida essa linguagem - atravessada por imaginários, discursividades e intencionalidades e construtora de sentidos - , reitera ou questiona as normas socialmente estabelecidas? Nos filmes que abordam processos de saúde/doença, haveria espaço para a subversão e o questionamento do maniqueísmo logocêntrico ocidental estabelecido pelo conhecimento médico-científico? Talvez nossa proposta de análise de *Yesterday* seja encarada por alguns como mera divagação estética e, conseqüentemente, de que não se trata de uma “verdadeira” reflexão antropológica. Porém acreditamos que o cinema, enquanto complexo cultural, pode fornecer pistas importantes de reflexão e compreensão dos imaginários e das práticas sociais em relação aos diversos fenômenos humanos – a saúde não seria um desses aspectos? Afinal não são sobre essas questões que a Antropologia tem se desafiado a pensar desde os seus primórdios?

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de Almeida. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 33: 49-66, 2004.

ALVES, Paulo César; RABELO, Miriam Cristina (Orgs.). *Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1998.

BARTHES, Roland. La rethorique de l'image. *Communication*, n. 4, 1964. p.40-51.

BASTOS, Cristiana. *Ciência, poder, acção: as respostas à Sida*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2002.

BREDER, Debora. “A Zed and Two Noughts: sobre antropologia, cinema e outras maquinações”. In: OLIVEIRA, Esmael Alves de; VIANA JÚNIOR, Mário Martins; COSTA, Patrícia Salvador Moura. *Metodologias de Pesquisa em Ciências Humanas: Campos, problemas e objetos*. Curitiba: CRV, 2015.

CARRARA, Sérgio. Entre cientistas e bruxos – ensaio sobre dilemas e perspectivas da análise antropológica da doença. ALVES, Paulo César; MINAYO, Maria Cecília de Souza (Orgs). *Saúde e Doença – um olhar antropológico*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DOUGLAS, Mary. *Risk and Blame: essays in cultural theory*. Londres: Routledge, 1994.

FERREIRA, Jaqueline. “O corpo sígnico”. ALVES, Paulo César; MINAYO, Maria Cecília de Souza (Orgs). *Saúde e Doença – um olhar antropológico*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994.

FRY, Peter. O Espírito Santo contra o feitiço e os espíritos revoltados: “civilização” e “tradição” em Moçambique. *Mana* [online]. 2000, vol.6, n.2, p. 65-95.

HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita: um estudo sobre as polaridades religiosas. *Revista Religião e Sociedade*, v. 6, 1980. p. 99-128.

JEOLÁS, Leila. Os Jovens e o Imaginário da Aids: notas para uma construção social do risco. *Campos* 4:93-112, 2003.

LANGDON, Esther Jean; WIIK, Flávio Braune. Antropologia, saúde e doença: uma introdução ao conceito de cultura aplicado às ciências da saúde. *Rev. Latino-Am. Enfermagem* 18(3), mai-jun, 2010. p. 173-181.

LANGDON, Esther Jean. Representações de doença e itinerário terapêutico dos Siona da Amazônia colombiana. In: SANTOS, R.V.; COIMBRA JR, C.E.A. (Orgs). *Saúde e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. p. 115-141.

LEENHARDT, Maurice. “Estructura de la persona em el mundo melanésio”. In: *Do Kamo*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.

LIMA, Tânia S. O que é um corpo? *Religião e Sociedade*, 22, 9-19, 2002.

MARCUS, George E. “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção”. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade: abordagens antropológicas. *Esboços*. PPGH/UFSC, v. 9, 2001, 87-101.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2 ed. São Paulo: Braziliense, 2011.

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 401 a 422.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. *Qualquer semelhança não é mera coincidência: Uma análise do HIV/Aids no cinema moçambicano*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPGAS/UFSC, SC, 2014. 264 p.

PASSADOR, Luiz Henrique. *Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo “tradição” e a experiência com o HIV/Aids no distrito de Hemoíne, sul de Moçambique*. 2011. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2011.

PEIRANO, Mariza. Onde está a Antropologia? *Mana*, 3 (2):67-102, 1997.

POLLAK, Michael. *Os Homossexuais e a Aids: Sociologia de uma Epidemia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

SARTI, Cinthia. Corpo e doença no trânsito dos saberes. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 74, outubro, 2010.

SARTI, Cyntia. A dor, o indivíduo e a cultura. *Revista Saúde e Sociedade*, v.10, nº 1, jan – jul/2001.

SEEGER, A., DA MATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da Pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, 32. Rio de Janeiro: Museu Nacional. maio 1979, p.2-19.

SILVA, Paloma Ferreira Coelho. “*OLHE BEM DE PERTO*”: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2012. 210p.

SONTAG, Susan. “Doença e suas metáforas”. “Aids e suas metáforas”. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo: LeprAids*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VILLAÇA, Aparecida. Chronically unstable bodies. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11, 2005. p. 445-464.

Distinção e crítica de cinema na contemporaneidade a partir de estudos de caso

Marina Soler Jorge¹
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Este artigo pretende discutir o conceito de distinção, elaborado nos escritos de Pierre Bourdieu, a partir da análise de críticas de cinema publicadas em revistas voltadas ao público especializado. Nosso objetivo é compreender em que medida estes textos, entendidos como formadores de gosto, participam de estratégias de distinção ao permitir ao espectador, dotado dos códigos artísticos, elevar-se em relação aos espectadores não iniciados.

Palavras-chave: Distinção; crítica de cinema; sociologia da arte.

¹ Socióloga e professora adjunta III do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp. Mestre em Sociologia pela Unicamp e Doutora em Sociologia pela USP. Autora do livro “Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90” (2010) e “Lula no Documentário Brasileiro” (2011).

Distinction and film criticism in contemporary from case studies

Abstract: This paper discusses the concept of distinction, developed in the writings of Pierre Bourdieu, through the analysis of film reviews published in magazines aimed at specialized audiences. Our goal is to understand to what extent these texts, understood as taste makers, participate in distinction strategies by allowing the viewer equipped with the artistic codes to raise in relation to the uninitiated spectators.

Keywords: Distinction; film reviews; sociology of art.

Distinción y la crítica del cine en contemporaneidad a partir de estudios de caso

Resumen: Este artículo aborda el concepto de distinción, desarrollado en los escritos de Pierre Bourdieu, a partir del análisis de críticas de cine publicados en revistas dirigidas a públicos especializados. Nuestro objetivo es entender en qué medida estos textos, entendidos como formadores del gusto, participan en las estrategias de distinción al permitir que el espectador equipado con los códigos artísticos a elevar en relación con los espectadores no iniciados.

Palabras-clave: Distinción; críticas de cine; sociología del arte.

Introdução

Um dos conceitos mais importantes que advém da teoria de Pierre Bourdieu para o estudo da formação do gosto e das estratégias de consumo cultural por parte do espectador é o de *distinção*. Esmiuçado através da obra de mesmo nome (BOURDIEU, 2006, *A distinção*), o conceito atravessa implicitamente outros livros importantes do autor, como *O amor pela arte* (BOURDIEU e DARBEL, 2007) e *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996), e está baseado em pesquisas empíricas com frequentadores de museus e na análise de dados estatísticos, de fontes diversas, que dizem respeito desde ao consumo alimentar e mobiliário das diferentes classes sociais na França até práticas culturais em um sentido mais estrito, como os hábitos de leitura e frequência a espetáculos.

Um dos objetivos autoproclamados de Bourdieu é revelar que a sensibilidade artística não é fruto de um dom natural do indivíduo, supostamente mais capacitado que outros para a apreciação artística, mas um produto da história reproduzido através da educação. Assim, gostar de arte depende de estar informado sobre arte e ser capaz de analisar a obra em termos da história específica do *campo*, de modo a decifra-la a partir de qualidades que lhe são internas e estéticas e evitar aquelas que se referem a propriedades externas e éticas (a “moral” de um filme ou a relevância do tema, por exemplo), ou seja, propriedades heterônomas em relação ao campo tornado autônomo da arte.

O projeto intelectual autoproclamado de Bourdieu é historicizar a experiência estética do espectador do século XX de modo a, em suas palavras, “compreender o compreender”. Desta maneira, será importante, para Bourdieu, considerar: 1) por um lado, a autonomia do campo de produção cultural neste período e de seus princípios de produção e avaliação, que ensejou uma leitura “pura” das obras pictóricas e musicais assentada em sua “gratuidade”, “ausência de função”, “desinteresse”, “primado da forma sobre a função”, etc (BOURDIEU, 1996: 319); 2); por outro lado, os *habitus* específicos das diferentes classes e camadas sociais de espectadores, que os capacitam ou não a empreender uma leitura da obra adequada ao estado de autonomia do campo de produção cultural, ou seja, uma leitura que parta de princípios estéticos (em contraposição à ética dos valores cotidianos) e formais e que seja capaz de analisar a obra antes em relação à história específica do campo do que ao contexto social mais geral.

Segundo Herbert Gans no livro *Popular culture & high culture - an analysis and evaluation of taste*, ainda que muitas das escolhas culturais das diferentes classes sociais estejam convergindo na contemporaneidade, considerações relacionadas a *status* e prestígio social continuam sendo importantes, o que predispõe o público de elite a tomar a cultura popular para si apenas quando ela já foi abandonada pelo seu público original. Um filme como *Casablanca*, originalmente produzido visando o consumo das massas, pode transformar-se em referência para um público de elite quando, passadas décadas de sua produção, seu apelo junto às classes populares é muito pequeno e ele torna-se disponível para ser tomado como objeto legítimo de consumo e

veneração pelas altas camadas sociais (GANS, 1999: 136). Assim, produtos antes massificados acabam entrando no registro da raridade e são assumidos enquanto obras elevadas.

É preciso considerar que as transformações contemporâneas na forma de distribuição e recepção dos produtos culturais alteraram substancialmente os padrões de consumo e, como consequência, colaboraram no questionamento das fronteiras entre as hierarquias de gosto. A difusão maciça dos meios de comunicação de massa, entre os quais a Internet aparece como fator relevante, transforma a relação do chamado público médio com a cultura legítima, estabelecendo mudanças profundas na forma como se dá o acesso e o consumo das obras. Jim Collins, no livro *Bring on the books for everyone - how literary culture became popular culture*, é um dos autores a analisar este processo no âmbito da literatura através de estudos dos casos das livrarias *Barnes & Noble* e *Amazon.com*, do “clube do livro” apresentado por Oprah Winfrey na televisão e do investimento bem-sucedido da Miramax em “cine-literatura” (*As Horas* e *Shakespeare Apaixonado*). Collins argumenta que o que se chama de literatura na atualidade não é mais o mesmo que se chamava há algumas décadas atrás, pois não é mais possível analisá-la como fenômeno social sem mencionar o contexto de grandes redes de livrarias e de programas televisivos que promovem autores, a influência das estrelas do *showbiz* na divulgação das obras e a recorrência com a qual os grandes escritores frequentam as mídias.

Ao aplicar a lógica da racionalidade econômica à esfera do gosto, transformando-o numa questão de distribuição desigual de recursos culturais, Bourdieu interpreta as estratégias menos usuais de valorização – ou seja, a valorização de produtos marginais ou massificados pelas classes superiores – nos termos de um ganho extra de capital simbólico: as estratégias de distinção mais arriscadas seriam também as mais rentáveis para os intelectuais. No entanto, é preciso considerar que, embora Bourdieu tenha feito avançar de maneira consistente e indispensável o conhecimento sobre as escolhas culturais ao analisá-la numa relação de homologia com o campo da economia, não é possível reduzir o processo de construção das hierarquias de gosto a uma questão de estratégia de valorização de tipo capitalista. Matthew Hill, no livro *Fan Cultures*, critica Bourdieu pelo que considera ser uma visão monolítica do que é ou não legítimo no que se refere ao capital cultural, quando na verdade o campo da cultura é muito mais fragmentado e complexo do que Bourdieu supõe. Segundo Hill, não é possível reduzir a experiência do fã àquela definida em termos de classe social, pois a vida cultural não pode ser entendida apenas através de uma abordagem econômica (HILL, 2002: 45-48).

O ambiente cultural da contemporaneidade, inundado de bens artísticos que não necessariamente reduzem-se à cultura de massas conforme concebida pelos “apocalípticos” (ECO, 2001) da crítica cultural, estimula o espectador a exercer um papel mais ativo na aquisição de informações e referências sobre aquilo que vale e que não vale a pena ser visto. Os elementos típicos da modernidade que operavam na seleção do gosto e utilizados por Bourdieu na elaboração do conceito de distinção talvez tenham de ser rediscutidos à luz da hiperacessibilidade que vigora na contemporaneidade, o que não teremos tempo de fazer neste artigo.

Distinção e crítica de cinema

O papel crítico profissional, antes elemento fundamental na formação do gosto e das estratégias de distinção, pois participante fundamental das instâncias de consagração legítima das obras, assim como o papel do espectador, deve ser revisto no contexto que estamos abordando. Se o espectador passa a aproveitar-se de um clima cultural de acessibilidade, no qual suas considerações passam a ser valorizadas, o crítico profissional passa por um movimento contrário. Suas opiniões não operam com a mesma legitimidade de antes, e o espectador parece confiar menos nos vereditos especializados do que em seu próprio gosto individual. Pensadores da crítica argumentam que o que está em jogo é a perda da autoridade cultural do crítico de cinema e uma mudança profunda na cultura contemporânea de cinema na qual este profissional tornou-se em grande medida desnecessário (HABERSKI Jr., 2001).

No contexto de crise das instâncias tradicionais de consagração, é preciso analisar em que medida o conceito de distinção, entendido como um mecanismo de criação de legitimidade construído a partir do topo das hierarquias sociais, ainda possui poder explicativo. Para isso, escolheremos apenas um dos elementos do conceito de distinção, aquele que diz respeito à autonomia do discurso crítico, e faremos uma análise de caso baseada nos textos produzidos sobre dois filme: *Dançando no Escuro* e *O Resgate do Soldado Ryan*.

Para esclarecer a metodologia escolhida será preciso mencionar outro conceito de Bourdieu brevemente citado acima, o de *campo*. Na palestra “Algumas Propriedades dos Campos”, o autor define assim o conceito: “Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes” (BOURDIEU, 1983: 89). Uma das principais características dos campos desde a era moderna é sua autonomia em relação a outros campos aos quais anteriormente, em um contexto medieval, por exemplo, aqueles estavam ligados. Assim, o campo da arte, por exemplo, pode, na modernidade, desligar-se das demandas mais imediatas dos campos religioso e econômico, passando a legitimar a produção artística a partir da dinâmica interna ao campo da arte e não mais de necessidades exteriores. Nasce assim, por exemplo, o *l'art pour l'art*, analisado por Bourdieu em *As Regras da Arte*, e todos os outros tipos de discurso, produzidos no interior do campo artístico, que defendem a autonomia da arte em relação ao contexto social.

Em uma situação de autonomia da arte, cria-se um particular efeito de distinção que separará os entendidos em arte do público geral, pois o discurso crítico que legitima a obra será produzido em observância às regras internas ao campo, e não a partir de critérios externos. Esse assunto é analisado na já citada obra *O amor pela arte*, no qual Pierre Bourdieu e Alain Darbel explicitam os critérios que regem o gosto legítimo – do iniciado em arte – e aqueles encontrados no gosto popular ou ingênuo.

Para os autores, as diferentes posturas dos espectadores em relação à obra de arte estão relacionadas à aplicação do “código propriamente artístico” ou do “código da vida cotidiana”. O “código propriamente artístico” remete menos à coisa representada do que à representação, ou seja, procura não a

correspondência entre a obra e o real, nem o deleite descompromissado do contato com a representação, mas a forma especificamente artística que o autor conferiu à coisa representada. Trata-se de um código formalista, que utiliza-se de um vocabulário interno ao campo artístico gestado ao longo de décadas de autonomia em relação ao contexto social mais geral, e que só pode ser decifrado pelo espectador dotado de familiaridade com a história da arte e com a linguagem específica do meio. Espectadores, privados das ferramentas necessárias para analisar formal e internamente a obra, expressam seus julgamentos, segundo os autores, através das éticas externas à estética: a quantidade de trabalho empregada na obra, sua antiguidade, o tema (“Gosto de todos os quadros onde aparece o Cristo”, BOURDIEU e DARBEL, 2007: 83) e a beleza (“É muito lindo...”, BOURDIEU e DARBEL, 2007: 83).

Já mencionamos as principais objeções em relação à fixidez deste modelo de apreensão da obra, na qual o leigo estaria “condenado” à ignorância: por um lado, a atual convergência entre os gostos das diversas camadas da sociedade, explicitado por Herbert Gans. Por outro lado, o fato de que, na atualidade, o espectador tem buscado informação fora das instâncias antes legítimas de consagração, sobretudo a crítica profissional, em muitos casos produzindo eles mesmos suas próprias apreciações sobre as obras que assistem – o caso do IMDB, no qual o usuário escolhe os melhores filmes da história e produz *reviews* sobre as obras, é emblemático. Por outro lado, é possível que os critérios de julgamento artístico continuem explicitando a autonomia do campo, referindo-se antes à história interna à arte e aos formalismos criados por artistas e críticos em décadas ou séculos de acúmulo intelectual.

Para verificarmos como, e se o discurso crítico produz e reproduz o “código propriamente artístico” de análise das obras cinematográficas, escolhemos dois filmes que tiveram repercussão crítica na época de lançamento e frequentaram festivais e páginas de revistas mais ou menos especializadas. Trata-se de duas obras formalmente e tematicamente muito diversas dirigidas por cineastas que ocupam posições diferentes no campo cinematográfico.

O Resgate do Soldado Ryan, lançado em 1998 e dirigido por Steven Spielberg, é um filme de guerra que narra a tentativa de resgate de um soldado, Ryan (Matt Damon), na Segunda Guerra Mundial, cujos outros três irmãos já foram mortos. Quando o soldado é finalmente encontrado por um grupo liderado pelo Capitão Miller (Tom Hanks), ele mostra seu valor recusando-se a voltar para a casa da mãe nos EUA por ter de defender uma ponte francesa que é estratégica para o avanço dos nazistas. Os planos iniciais e finais do já velho ex-soldado Ryan no presente voltando para a França para prestar homenagem ao Capitão Miller fazem parte do conhecido repertório de finais sentimentais de Spielberg. Chama a atenção neste filme os quinze minutos de desembarque na Normandia, momento culminante para o conflito e que é filmado de maneira extremamente violenta e realista com uma câmera que coloca o espectador ao lado de homens cujas vidas dependem unicamente da imensa sorte de conseguirem atravessar a água e a areia da praia antes se serem mortos por nazistas nas colinas. A crueldade da tomada de Omaha impressiona desde a aproximação dos soldados, quando estes são alvejados ainda dentro das embarcações. Os que sobrevivem o conseguem por mera sorte estatística. *O resgate do soldado Ryan* ganhou importantes prêmios no cinema, mas perdeu o Oscar de melhor filme para o improvável *Shakespeare apaixonado*.

Dançando no Escuro, lançado em 2000 e dirigido pelo dinamarquês Lars Von Trier, é uma espécie de musical que critica a sociedade estadunidense, sua obsessão por dinheiro e aparência, bem como a alienação que promove a partir de seu cinema. Não se pode classificar o filme estritamente como um musical, dado que lhe falta a leveza e a graciosidade do gênero. Ao contrário, o filme prima pela profusão de tragédias que se abatem sobre a imigrante Selma (Björk), desde a doença lhe tira a visão e que acometerá o filho até o final no qual é enforcada por um assassinato que fora obrigada a cometer. Quando de seu lançamento, o filme chamou a atenção pelo contraste entre as sequências de musical, filmadas com filtros e mais bem cuidadas, e as sequências nas quais não há música, trabalhadas com a mesma falta de cuidado que caracteriza outros filmes de Lars Von Trier e que demonstram uma recusa em relação à imagem brilhante, controlada, agradável e fantasiosa característica do cinema clássico. Também característica de Von Trier é a escolha do personagem feminino como central e de onde emana abnegação e heroísmo sem limites – traço que ele gosta de enfatizar como influência de seu conterrâneo Carl Theodor Dreyer e sua obra *O Martírio de Joana D’Arc* (1928). No Festival de Cannes, *Dançando no Escuro* dividiu opiniões, mas Lars Von Trier conquistou a palma de ouro e Björk levou o prêmio de melhor atriz.

A escolha destes dois filmes se deu por serem obras que apresentam importantes pontos em comum, mas também diferentes: ambos foram realizados por cineastas internacionalmente conhecidos, que motivaram discussões tanto pelo tema quanto pelo estilo, que apresentam pontos de vista sobre a sociedade estadunidense, e que frequentaram festivais internacionais. São, sobretudo, filmes que repercutiram no público e na crítica, o que os colocam dentro dos critérios sugeridos por Pierre Sorlin em *Sociologie du Cinema* para a escolha dos objetos de estudo.

Em relação aos textos críticos escolhidos, eles estão baseados nos critérios de David Bordwell em *Making Meaning*. Segundo este autor, podemos dividir os textos sobre cinema em três categorias diferentes: 1) a crítica jornalística, publicada em jornais diários e revistas semanais de grande circulação; 2) a crítica ensaística, divulgada em revistas mensais especializadas em arte e cinema; 3) a crítica acadêmica, escrita por intelectuais e pesquisadores e publicadas em revistas de divulgação científica. Escolhemos, para este artigo, analisar o segundo tipo de crítica, que tende a utilizar um vocabulário e um repertório mais especializado – mais devedor da autonomia do campo artístico, segundo os conceitos de Bourdieu – mas ainda não tão hermético e de pouca circulação quanto os periódicos acadêmicos. A crítica ensaística atinge espectadores que, ainda que gostem de cinema, os consomem antes como cinéfilos do que como pesquisadores. Em relação à crítica jornalística, aquela tende a promover um debate mais estético e formalista, sobretudo porque, ao contrário desta, não está tão preocupada em funcionar como um guia de consumo para o espectador eventual.

Infelizmente, estamos limitados pelo acesso a revistas internacionais e pela própria “geopolítica” da repercussão dessas revistas, que se concentram em alguns poucos países desenvolvidos. Muitas revistas antes lidas e comentadas, na América Latina e Europa, transformaram-se em *blogs* com textos críticos muito curtos e superficial, quando não desapareceram completamente, como é o caso da brasileira *Bizz*. Os textos críticos que selecionamos para esta pesquisa

foram publicados nas revistas *Artforum* (EUA), *Cahiers du cinéma* (França) e *Sight and Sound* (UK) e *Film Quarterly* (USA).

Dançando no Escuro

A revista *Artforum*, especializada em artes visuais, na edição de outubro de 2000, trás em sua coluna de cinema um texto escrito pelo escritor, artista e crítico estadunidense Dennis Cooper. Escrito em um inglês refinado, irônico e adjetivado, o estilo do texto é evidentemente hermético para aqueles que não dominam a linguagem cinematográfica e não estão familiarizados com a obra de Trier e alguns de seus colegas do *Dogma 95*. Sua crítica está centrada no estilo de Lars Von Trier, que segundo Cooper não é apropriado para a linguagem do melodrama, mas esta tese demora a ser apresentada de maneira objetiva e só vem a tona no último dos sete longos parágrafos. No restante do texto, Cooper trabalha os argumentos que o levarão a essa conclusão, mas o faz em grande medida de maneira abstrata, relacionando as opções estéticas de Trier com o humor geral do filme.

Sempre se utilizando de uma profusão de adjetivos conceituais para qualificar a obra do cineasta e seu estilo (indulgente, iconoclasta, atrevido, *shape-shifting*, *poète maudit*, operístico, pródigo etc.) Cooper considera que *Dançando no Escuro* tinha tudo para colocar Trier no panteão dos grandes diretores da história do cinema, mas que o filme não funciona tão bem como poderia. *Dançando no Escuro* é tão exagerado que beira o absurdo, de modo que, segundo Cooper, os críticos não sabiam se deviam ou não levar o filme a sério. Os números musicais são amadores e tem um tom inadequado. Se a intenção era satírica, o filme é um exercício formal inútil e pouco espirituoso. Se a intenção era traumática, para o crítico, o filme é uma bagunça mal calculada na qual é difícil saber como diferenciar o drama do absurdo. O resultado é um filme cheio de lugares comuns e interpretações estranhas e que acaba expondo o maior problema do diretor: “o cara não tem coração (e) Trier deveria ser esperto o suficiente para deixar o realismo lamentoso para alguém que se importa (digamos, o colega de *Dogma* Thomas Vinterberg)”. Em outras palavras, Trier não é o homem certo para lidar com dramas que exigiriam mais poesia e sensibilidade.

Esse pequeno resumo, infelizmente, pode apenas dar conta do elemento mais geral da crítica, que reside em uma discussão evidentemente internalista, apelando, no entanto, não tanto aos elementos que compõe a forma da linguagem cinematográfica, como fotografia, montagem, *mise-en-scène*, mas para o tonalidade esquizofrênica que permeia a obra, indecisa sobre ser um musical, um dramalhão, ou um absurdo que não pretende ser levado a sério. O que afastará o espectador não iniciado deste texto, a nosso ver, não é a falta de conhecimento da forma do filme e seus aspectos técnico-estéticos, mas a inglês utilizado que sacrifica a clareza e a objetividade em benefício de um estilo literário mais refinado e provocativo. Estilisticamente, esta crítica parece querer superar a obra analisada.

A *Cahiers du Cinéma* não dedicou análise específica sobre o filme mas abordou a relação entre Lars Von Trier e Björk. Na edição de junho de 2000, que trouxe uma cobertura dia a dia sobre o Festival de Cannes, a projeção de *Dançando no Escuro* e toda a fofoca que o cercou ganhou mais destaque do que o próprio filme. Lars Von Trier exigiu que não houvesse o jingle do festival antes

da projeção, mas apenas cinco minutos de música sem nenhuma imagem que não a do próprio filme. Björk estaria evitando cruzar com o diretor em Cannes e não havia comparecido à conferência de imprensa após a projeção. Na mesma edição, páginas a frente, o jornalista e crítico Jérôme Larcher, em um texto que denominou “A magia Björk”, enaltece a atriz, ganhadora do prêmio de interpretação feminina, como a verdadeira, e quiça única, qualidade de *Dançando no Escuro*. Procurando passar dos bastidores à obra, Larcher defende que a chantagem empreendida por Trier – ele não iria rodar o filme caso Björk não atuasse, jogando no lixo dois anos de trabalho da cantora na trilha sonora da obra – transborda na interpretação da personagem de Selma. “É a voz de Björk que mais impressiona no filme, e que alcança um raro grau de emoção. Pois essa voz é justamente o lugar da chantagem descrita acima”. Para Larcher, o sucesso do filme se deve ao fato de que Björk procurou interpretar a personagem com a mesma entrega e intensidade que aplicou na composição da trilha sonora. De resto, o filme, para o crítico, é esquemático, “todos os mecanismos do melodrama estando reduzidos a um espetáculo, a uma espécie de show irritante”.

Esta crítica, escrita em um francês claro e objetivo, pobre em vocabulário técnico em cinema, que prefere a concretude dos argumentos à abstração dos formalismos, trás os bastidores da filmagem para dentro da análise da obra, procurando mostrar como as condições de produção atuaram sobre o resultado final. Ainda que publicada em uma revista de muita projeção e influência na área do cinema, tendo eclipsado concorrentes como a *Positif*, este texto crítico não exclui o espectador comum de seu universo de leitores. Ao contrário: apela às polêmicas causadas pelo filme que, na França e naquele momento, deve ter chegado aos ouvidos até de espectadores mais desatentos, e ao impacto da presença estranha e impactante de Björk, ícone da música pop-cult vinda de um país exótico e gelado.

A revista britânica *Sight and Sound* deu destaque ao filme como matéria de capa, apresentando o rosto de Björk em um primeiríssimo plano que nos remete ao já citado *Martírio de Joana D’Arc*. Dentro da revista, o texto, escrito em um inglês claro e objetivo, parte das diferentes reações do público e da crítica que *Dançando no Escuro* suscitou para tentar mostrar que sentimentos ambivalentes são acionados ao longo de todo o filme. Dentre os textos analisados, este é o que dá maior destaque às questões de gênero, analisando o musical e o melodrama para defender que Trier procura deformar seus elementos mais característicos. O melodrama oferece a base para o diretor atacar as convenções do musical e a alienação que este promove. Ao mesmo tempo, Trier, de alguma forma, segunda a revista, homenageia o musical, ao referenciar diversos diretores importantes do gênero. Tanto o melodrama quanto o musical apelam à emoção do espectador. Para a *Sight and Sound*, o filme impede que o espectador usufrua tanto do maravilhamento do musical quanto do envolvimento emocional do melodrama. Isso se dá pois, do lado do musical, as danças são feias e estranhas e a música é difícil de se gostar numa primeira audição. Do lado do melodrama, escolhas estéticas, como a falta de textura e profundidade do meio digital, o uso pobre de cores e o corte tipo *swish pan*, que atrapalha a fluência narrativa, impedem a entrega do espectador à história contada. Entre os textos de *Dançando no Escuro* analisados, este também é o que melhor analisa o enredo, procurando empreender uma leitura

profunda do significado das ações dos personagens para a narrativa e suas motivações psicológicas.

Tudo isso é apresentado de forma bastante sóbria, em um inglês elegante e de fácil compreensão. Termos técnicos são explicados para o leitor que não os domina, bem como a questão da diferença entre a imagem do celulóide e do digital. As referências a outros filmes musicais não atrapalham a fruição do espectador que não os conhece. Os elementos característicos dos gêneros melodrama e musical são apresentados de maneira clara, didática no bom sentido, para o leitor que não os conhece. A atenção do texto à narrativa e sua tentativa de interpretar os eventos representados, de modo a agregar informações àquilo que é imediatamente visto, nunca resvala na leitura sintomática ou de tipo psicanalista (que abordaremos mais a frente), o que faz com que o nível de profundidade da crítica não supere a capacidade de compreensão do espectador eventual.

O Resgate do Soldado Ryan

Para a análise dos textos críticos de *O Resgate do Soldado Ryan*, selecionamos textos da *Cahiers du Cinéma* e *Sight and Sound*, como fizemos com *Dançando no Escuro*, e da publicação *Film Quarterly*, voltada sobretudo à crítica acadêmica mas que eventualmente apresenta críticas de teor ensaísta, conforme a classificação de David Bordwell. Certamente, o filme foi amplamente comentado por críticos como Roger Ebert e Jonathan Rosenbaum, bem como em jornais diários e revistas semanais dedicados a assuntos gerais. No entanto, conforme expomos, demos preferência a crítica de tipo ensaístico, cujos textos, na atualidade, são muito mais rarefeitos.

Em *Film Quarterly* a crítica Karen Jaehne analisa o filme de Steven Spielberg dando ênfase a seu conteúdo narrativo e, como no caso do texto da *Sight and Sound* sobre *Dançando no Escuro*, procurando lançar luz ao significado dos eventos narrados. Trata-se portanto de um texto que procura ir além do que está mostrado, sem no entanto extrapolar para significados filosóficos-políticos ou psicanalíticos que residam fora do filme. É escrito em inglês simples e tem um claro desejo de ser comunicativo e agregar interpretação ao espectador eventual. Jaehne inicia seu texto recordando a recorrência do tema da Segunda Guerra Mundial em Spielberg, e cita sobretudo o parentesco com *A lista de Schindler* (1993) e o verso do Talmud nele citado por um judeu salvo pelo empresário alemão: “Quem quer que salva uma vida, salva o mundo inteiro”. Em *O Resgate do Soldado Ryan*, como lembra Karen Jaehne, ao contrário do que ocorre em *Schindler* – no qual um só homem salvará a vida de 1200 homens –, um grupo inteiro de soldados é deslocado para resgatar um só homem.

A autora menciona a boa recepção d'*A lista de Schindler* na Alemanha e considera que *O Resgate do Soldado Ryan* também deverá ser bem recebido neste país, dado que os alemães não são mostrados como monstros mas como soldados que agem como quaisquer outros agiriam em uma situação de guerra. Serão os norte-americanos a ser mostrados, como nota a crítica, em ações irregulares do ponto de vista da Convenção de Genebra. Entre os soldados norte-americanos, um se destacará pela consequência de seu comportamento: o Soldado Upham, tradutor, intelectual e inútil quando se trata de pegar uma arma, que será incapaz de ajudar o companheiro judeu em meio a um combate

mano a mano com um soldado alemão – soldado que, dias atrás, ele teve a misericórdia de libertar.

Será essa a sequência – a da covardia de Upham – que concentrará o foco das atenções da autora, justamente pela problema moral que ela apresenta. A crítica amarra o momento de inação de Upham com as sequências iniciais e finais de Ryan, já idoso, questionando sua família se sua vida valeu a pena: “Upham oferece o perfil de um homem que, depois da guerra, será incapaz de de viver consigo mesmo – muito mais do que o Soldado Ryan, que implora ao Capitão Miller que o deixe lutar com seus companheiros”. A autora ainda aborda outras questões morais levantadas pelo filme, como a dificuldade de compreensão entre alemães e norte-americanos em decorrência das barreiras linguísticas e irrelevância das normas com respeito a prisioneiros de guerra. Jaehne conclui que, por essas questões, o filme é ambíguo, e Spielberg tem dificuldade de lidar com personagens que sejam moralmente mais complexos.

A revista *Cahiers du Cinéma*, que deu relativamente pouco destaque a *Dançando no Escuro*, reservou várias páginas da edição de novembro de 1998 para discutir *O Resgate do Soldado Ryan*. Trata-se, aqui, de um texto que aproxima-se do que Bordwell denomina como leitura sintomática: tratar os elementos do filme como símbolos de outra coisa, como o conflito edípico (na versão freudiana), a posição voyerista do espectador de cinema (na versão lacaniana), o desejo de objetificação feminina por parte do olhar masculino (na versão feminista), a luta de classes e a alienação capitalista (na versão marxista), etc. Utilizando-se de um francês que não é propriamente difícil, o crítico, Charles Tesson, cria dificuldade na leitura, sobretudo para um espectador eventual, ao utilizar de afirmações misteriosas, que parecem não se justificar imediatamente nas cenas do filme. É sobretudo nisso que reside a crítica de David Bordwell à leitura sintomática: tratar-se-ia de um uma análise fílmica que escolhe uma teoria – normalmente a que está mais na moda – e aplica-a ao filmes em grande medida de forma aleatória, a partir de afirmações abstratas e que, em verdade, poderiam ser aplicadas a qualquer outra obra.

Na crítica de Charles Tesson, *O Resgate do Soldado Ryan* se torna uma obra que fala de símbolos norte-americanos. Salvar Ryan não é tão absurdo quanto parece, pois se trata de salvar não um homem mas uma ideia de America, ainda que para salva-la alguns de seus homens precisem morrer. “A cena na qual o militar anuncia a morte de seus filhos à mãe pode ser percebida como o *teatro* de um arranjo simbólico que visa relegitimar o papel do pai (...). Pois com a determinação de salvar Ryan, é a função paternal do Estado americano que se busca recapitalizar simbolicamente”. Durante o texto a palavra *simbolique* será utilizada diversas vezes para extrapolar o que vemos no filme em direção a um significado cultural muito maior. Para o crítico, a França é mostrada como um clichê na qual a paisagem urbana se divide em bares ou igrejas e propagandas de bebidas alcólicas estão por todos os lados. O combate simbólico no filme entre EUA e França remeteria ao combate entre cinema americano e cinema francês. O soldado que pega no colo a criança francesa, cujos pais querem entregar aos norte-americanos, acaba sendo “punido” com um tiro fatal como símbolo da América que deve salvar a si mesma (Ryan) e ninguém mais (a criança francesa). Nesse sentido, o filme, segundo o crítico, é protecionista e nacionalista. O tradutor Unham fraqueja pois fala vários idiomas, e portanto está mais exposto aos inimigos, ao contrário de seus companheiros que podem melhor defender a América pois não correm o risco

de simpatizar com os alemães. O Capitão Miller, quando finalmente revela sua profissão, é professor de letras e, portanto, segundo o crítico, ensina inglês e literatura norte-americana, sendo símbolo da fidelidade à América em oposição ao trilingue Upham. O alemão que Upham salva é menos um inimigo do que um traidor da América que abusa de sua confiança ao discorrer sobre a cultura de massas estadunidense que ele diz amar. Deste modo, segundo Charles Tesson, *O Resgate do Soldado Ryan* acaba por opor duas linhas narrativas: “Uma linha ideal e generosa, que passa por Miller e Ryan (e) uma linha sombria e paranoica, que se exprime na trajetória de Upham”. O leitor eventual deste texto poderá encontrar dificuldades não em um vocabulário exatamente formalista, mas na metodologia que análise que privilegia a aplicação de teorias humanistas que fazem das sequências do filme sintomas de outra coisa (a pátria, por exemplo).

Finalmente, a revista *Sight and Sound* abre sua *review* sobre o filme comparando-o com *A Lista de Schindler*: em ambos o “herói” precisa cumprir a missão quixotesca de salvar uns poucos, ou um, enquanto milhares de outros morrem, e menciona a mesma frase do Talmud citada na primeira crítica acima. O crítico aborda questões estilísticas defendendo que, neste filme, Spielberg deixa de lado seu “estilo *storyboard* usual em favor de uma abordagem mais urgente, com câmera na mão e cores dessaturadas emulando a aparência dos *newsreels* coloridos sobre a Segunda Guerra”. Além disso, o crítico considera que, com excessão da sequência na qual o exército norte-americano aparece ao estilo “resgate no último minuto” para salvar os poucos soldados que sobraram, não há muito do toque sentimental característico de Spielberg em *O Resgate do Soldado Ryan*.

Entre os textos analisados, este é o único que dá considerável destaque à sequência do desembarque em Omaha, elogiando-a pelo horror, credibilidade e coreografia e considerando-a apenas comparável àquelas do filme *Come and See* (Elem Klimov, 1985). O crítico também elogia o roteiro não-sensacionalista que dá um sentido à missão aparentemente fútil do Capitão Miller: impedir a conquista da ponte francesa faz com que a Guerra acabe mais rápido. No texto, é mencionada a preferência de Spielberg, revelado em vários filmes que dirigiu anteriormente, pelo universo moralmente definido da Segunda Guerra, na qual se sabe muito bem para que lado se deve torcer (em oposição ao universo moralmente dúbio da Guerra do Vietnã).

A atuação de Tom Hanks é elogiada, bem como as opções de roteiro que criam drama e mistério em torno de sua figura, mas o crítico considera que o personagem central é o já mencionado Upham. O significado do fato deste soldado ter sido incapaz de salvar seu colega judeu é objeto de especulação por parte do crítico, que se pergunta o que exatamente Spielberg quereria dizer com isso: “Que é certo matar prisioneiros de Guerra? Ou que intelectuais americanos como Upham, através de sua simpatia com os alemães como seres humanos civilizados, de alguma forma toleraram o Holocausto? Está aberto a interpretações”. O crítico considera que Spielberg, nesta incerteza, evita manipular o espectador, o que é um grande passo em sua carreira de filmes que moralmente simplificados: “O fato de que ele abstêm-se de nos dizer o que pensar (...) é última prova – se mais alguma for necessária depois deste magnífico filme – de que ele alcançou a maioria como artista”.

Ainda que esta crítica mencione brevemente aspectos artísticos de fotografia e câmera, ou ainda faça referência a outras obras mais ou menos

conhecidas da história do cinema, seu estilo é claro, limpo e objetivo, tendo clara intenção de ajudar o espectador a interpretar *O Resgate do Soldado Ryan* dentro do universo de Spielberg. Além disso, o crítico procura ser antes um guia para o leitor do que oferecer uma leitura fechada, deixando abertas possibilidades interpretativas ao espectador.

Discussão

Ainda que tenhamos escolhido um número reduzido de crítica – três para cada filme – encontramos um variado repertório de análises filmicas que podem nos oferecer um interessante contraponto à forma como Pierre Bourdieu entende o papel da crítica de arte, ao menos no que se refere ao cinema.

Em primeiro lugar, cabe analisar em que medida a crítica que tivemos acesso é ou não internalista e/ou formalista nos termos de Bourdieu. A menção a procedimentos estilísticos típicos do cinema, como montagem, fotografia, *mise-en-scène* e etc. ocupam um espaço relativamente pequeno dentro das críticas. Quando mencionados, este vocabulário tem uma função menos autônoma do que se poderia esperar: ao mencionar elementos fílmicos, os críticos procuram explicar ao leitor como eles funcionam para criar no espectador certas sensações (o estranhamento causado por cortes não motivados, a câmera na mão que cria o efeito de que estamos imersos no horror da sequência, etc). São poucas as menções à “gramática” do cinema que permanecem sem uma subsequente explicação sobre sua contribuição para as sensações causadas pelo filme. Podemos dizer, então, que as críticas lidas não estão comprometidas, de modo geral, com a análise internalista *tour court*, mas que a subordinam àquilo que estas agregam à experiência do espectador e ao sentido narrativo do filme. Assim, não é possível dizer que a análise internalista, no sentido mencionado por Bourdieu, seja preponderante nas críticas; ela ocupa um lugar similar, se não inferior, em relação à análise dos elementos da narrativa (como veremos mais abaixo).

Por outro lado, a análise da questão dos gêneros está bastante presente nas críticas apresentadas. Quase todas mencionam, no primeiro filme, a questão da (in) compatibilidade entre musicais e melodramas, e no segundo, o universo moral que normalmente é acionado pelo filmes de Guerra. Em relação a *Dançando no escuro*, a discussão sobre o gênero pode funcionar como uma questão internalista, uma vez que se trata de entender a opção de uso dos gêneros por Trier como uma opção estética – mal sucedida, segundo os textos. Nesse sentido, a primeira crítica de *Dançando no escuro* é aquela mais hermética, pois pressupõe do espectador um conhecimento sobre o que seria um tom adequado para um musical e para um melodrama. Por outro lado, as menções à gestão de gênero no texto da revista *Sight and Sound* poucas vezes permanece “misteriosa” para o espectador menos iniciado: a maioria das considerações vem acompanhada de sentenças subsequentes que esclarecem ao espectador o que esperar de um musical e de um melodrama.

Em relação a *O resgate do soldado Ryan*, a discussão sobre o gênero funciona menos como mote para uma análise internalista sobre opções estéticas e mais como forma de inserir o filme de Spielberg em questões morais próprias do “filme de guerra”: no caso desta obra específica, uma vez que o inimigo está bem definido como o lado “mau” (os nazistas), cabe discutir a moralidade interna ao lado norte-americano. Assim, a questão de gênero se transforma em

uma questão, no fundo, narrativa, pois se trata de investigar o significado da ação dos personagens considerando um determinado universo moral acionado pelo filme, ou seja, em que medida as escolhas dos personagens impactam no significado dos eventos narrados.

Não se pode dizer que encontrar uma discussão sobre gêneros nas críticas selecionadas surpreende, uma vez que temos dois filmes que se inserem muito fortemente em estilos consagrados de repertório narrativo, seja de modo mais irônico (Trier), seja de modo mais tradicional (Spielberg). No entanto, cabe lembrar que os gêneros cinematográficos são tidos, em uma tradição mais crítica da sociologia da cultura, como estratégia de segmentação da indústria cultural para conquista de mercado. O gênero seria uma invenção tipicamente hollywoodiana, cuja filiação não caberia em um verdadeiro produto de “arte”, já que este, dentro de uma lógica de crítica à indústria cultural, não deve responder às demandas do mercado.

Todavia, mesmo em revistas especializadas como as que abordamos, percebemos que o discurso crítico sobre o cinema está bastante permeado pela análise atenta dos gêneros, independente destes terem sido “inventados” ou utilizados pelo mercado. Não há muito espaço, na crítica de cinema, para uma contraposição entre os valores autônomos do campo artístico cinematográfico, para usarmos os conceitos de Bourdieu, e os valores do mercado, que ditariam os gêneros. A influência das estratégias do mercado, sobretudo no que se refere à segmentação em gêneros, passou a fazer parte do discurso da crítica do campo do cinema, sem que seja tida como “inferior” por se tratar de uma divisão surgida no interior do cinema comercial. Assim, vimos que a inserção de uma obra como *O resgate do soldado Ryan* em um universo estilístico e narrativo já delimitado pela indústria cultural – o filme de guerra – não diminui suas qualidades artísticas, de modo que a oposição entre arte e cinema comercial não parece ser assunto para a crítica que abordamos. Por outro lado, a ironia formalista de *Dançando no escuro* em relação a questão dos gêneros não lhe trouxe nenhuma vantagem: pelo contrário, a crítica especializada parece não ter gostado do resultado da subversão de Trier, ainda que ela tenha sido feita, em grande medida, e nome da crítica à indústria cinematográfica norte-americana e seus gêneros alienantes.

E, como mencionamos a questão da narrativa, cabe notar o enorme papel que sua análise ocupa nas críticas abordadas. Ao contrário do que se poderia inferir pela teoria de Pierre Bourdieu, esse elemento, que possivelmente é aquele que mais impacta no espectador não-iniciado, ocupa um grande lugar nas críticas de revistas especializadas em arte. É possível dizer que, no interior do campo artístico do cinema, a narrativa, ainda que fundamental para motivar o interesse do espectador comum, é aquela considerada menos “artística”, se comparada com aspectos mais formalista como a montagem, a mise-en-scène, o enquadramento, o uso da câmera como fonte de pontos de vista, etc. Afinal, a narrativa muitas vezes é tida como elemento não específico da linguagem cinematográfica, uma vez que ele a compartilha com a literatura e o teatro. Além disso, supõe-se que o espectador não iniciado assiste a filmes sobretudo porque quer ver uma boa história, e não exatamente porque está preocupado com o caráter “artístico” do produto apresentado. O espectador iniciado deveria esforçar-se por “esquecer-se” da história e concentrar-se nos aspectos estilísticos.

A narrativa é uma forma poderosa na história da arte ocidental, e exerce seu poder, sobretudo, sobre o homem comum, não iniciado, que compõe a maior parte dos espectadores, o que ajudaria a explicar a esmagadora vitória do cinema narrativo sobre aqueles não narrativos – tema teorizado por Christian Metz, que inclusive também preferia o cinema narrativo. Assim, depreende-se da teoria de Bourdieu que a atenção à narrativa distingue menos o espectador erudito, iniciado nos formalismos da arte cinematográfica, do espectador comum, pois se trata de um elemento que, de modo geral, é de mais fácil leitura e compreensão. É mais confortável para o espectador não iniciado discutir a história e o enredo de um filme do que sua montagem, enquadramento, ou o “voyerismo” da câmera. No entanto, dado o espaço que a análise narrativa ocupa nas críticas abordadas acima, pode-se desconfiar que não é apenas o espectador não-iniciado, além de Metz, que consideram este um elemento importante da arte cinematográfica, mas também os críticos e leitores de revistas especializadas.

O que ocorre em parte importante da teoria de cinema, sobretudo de influência psicanalítica, é a criação de um discurso de complexificação da narrativa, o que já mencionamos sob o termo “leitura sintomática” de David Bordwell, teórico eminentemente crítico desta prática. Assim, mesmo histórias fáceis, como as do cinema hollywoodiano, tornam-se símbolos de algo muito mais complicado, que o espectador não iniciado passa a não mais acompanhar dado que lhe falta repertório e o vocabulário específico, neste caso, sobretudo das ciências humanas, e não exatamente do cinema. Slavoj Žižek é um dos mais bem sucedidos autores a realizar, na contemporaneidade, a leitura sintomática a partir da aplicação da teoria lacaniana ao cinema. Suas análises recaem sobre filmes “de arte”, filmes de gênero como o *film noir*, mas sua provocação, ao elevar narrativas aparentemente simples a sintomas de transtornos psíquicos que acometem a ocidentalidade, é mais curiosa quando ele a aplica a filmes ostensivamente hollywoodianos. Segundo Žižek, por exemplo, todos os filmes-chave de Steven Spielberg, ainda que aparentemente falem de dinossauros, ETs bonzinhos, ETs malvados, judeus e guerras mundiais, na verdade contêm sempre uma mesma história: a do impasse da autoridade paternal, ou seja, a crescente relutância do pai biológico em assumir o mandato de pai simbólico.

Entre as críticas lidas, no entanto, apenas uma parece seguir esse modelo: como já mencionamos anteriormente, trata-se da crítica da *Cahiers du Cinéma* a *O resgate do soldado Ryan*, que analisa simbolicamente a narrativa. Ainda que não mencione teorias psicanalíticas, é claro a tentativa de empreender uma leitura sintomática na medida em que a crítica trata elementos do enredo como símbolos de algo exterior à história. As outras críticas abordadas, quando se concentram no enredo, procuram, sobretudo, estimular o espectador a empreender uma leitura mais profunda sobre o significado dos eventos narrados, sem no entanto extrapolar para teorias acadêmicas. O resultado são críticas que procuram extrapolar o mero nível da história contada, sem, no entanto, esquecer a concretude dos eventos vistos pelo espectador. Assim, podemos dizer que, no nível da narrativa há espaço para um repertório culto e um vocabulário erudito que criam distinção ao separar o espectador iniciado daquele que não o é. No entanto, nas críticas ensaísticas analisadas isso ocorreu em apenas uma ocasião, como mencionado. Sobretudo os textos do *O resgate do soldado Ryan* colocam a análise da narrativa no nível de um espectador médio, que não precisa de repertório sofisticado para compreendê-lo.

Cabe mencionar, rapidamente, que, em uma mesma revista que pratica a leitura sintomática – a *Cahiers du Cinéma* – podemos encontrar uma crítica que está preocupada muito mais com os bastidores da produção obra do que com seu resultado: no texto francês sobre *Dançando no escuro* podemos notar a atenção à celebridade exótica de Bjork, sua briga com o diretor do filme, e a qualidade de sua inusitada contribuição ao cinema como atriz. São todos elementos de uma crítica que, longe de filiar-se a leituras internalistas, apela para o excitante mundo das histórias que ocorrem atrás das câmeras.

Finalmente, decorre da teoria de Bourdieu referente ao conceito de distinção que o discurso autônomo sobre a obra de arte, aquele que pode ter um papel de distinguir os iniciados e os não iniciados no assunto, recorre antes à história interna do campo do que ao contexto exterior. Em parte isso é válido no que se refere à menção, nas críticas analisadas, de outros filmes dos gêneros, “escola” e autores abordados. Em relação à *Dançando no escuro* sobressaem-se as referências à história do musical e do movimento Dogma 95. Em relação à *O resgate do soldado Ryan*, notamos sobretudo a referência a outros filmes de Spielberg, com os quais a obra citada dialoga. No entanto, não podemos afirmar que aquilo que é externo à história do cinema não permeia os textos críticos analisados: sobretudo em relação à *Ryan*, percebemos uma tendência a extrapolar o significado dos eventos fílmicos para o mundo exterior, sobretudo no tocante à questão da moralidade. Será frequente, sobretudo, aquilo que o resgate improvável revela da ideologia estadunidense, bem como o significado da inação de Upham para o debate sobre o papel dos intelectuais na Segunda Guerra Mundial.

Considerações finais

A análise dos textos críticos lidos, em tese formadores do gosto dentre o público de cinema, sugere que o conceito de distinção não pode ser aplicado aos espectadores contemporâneos sem algumas mediações. Por um lado, trata-se de textos que tem intenção de dirigirem-se a espectadores que pretendem dotar-se de instrumentos de apreensão um pouco mais sofisticados do que aqueles do espectador não iniciado. A recorrência à outras obras da história do cinema, o uso de algum repertório formalista e a discussão da narrativa em maior profundidade revelam essa intenção. Por outro lado, o conjunto dos textos críticos sugere que não se pode ignorar a natureza popular e comunicável do cinema, bem como o contexto contemporâneo de um novo espectador, com mais acesso à informação e que tomou para si a tarefa de contribuir na formação do gosto a partir de blogs, redes sociais e base de dados de uso coletivo.

Como vimos, o repertório formalista, se tomarmos os textos críticos analisados como um conjunto, divide o espaço da crítica com considerações que apelam menos à história do campo cinematográfico. Assim, a referência a parte da história do cinema aparece, mas não de maneira gratuita, como um inventário da erudição do crítico, e sim como estratégia, por vezes até didática, de inserir o filme analisado no espaço mais imediato da produção, sobretudo a recente. Referências à linguagem cinematográfica, como fotografia, montagem, *mise-en-scène*, focalização etc., são pequenas e, quando aparecem, vêm seguidas de uma breve explicação para aquele leitor que, ainda que amante da obra cinematográfica, não domina em detalhes o vocabulário técnico. Sobretudo, o apelo a elementos fílmicos considerados menos “sofisticados”, como a análise da

narrativa e da “moral” da história contada, está presente, o que nos sugere que, ao menos no caso do cinema, não se pode falar em uma oposição pura entre o “código propriamente artístico” e o “código da vida cotidiana”.

Não nos cabe conjecturar aqui sobre outras manifestações artísticas da contemporaneidade, mas na arte cinematográfica é notável o apelo popular e a natureza eminentemente comunicável da mensagem transmitida e de seu código, mesmo entre a crítica especializada. Isso faz com que os textos críticos analisados possam motivar uma dupla leitura: o especialista encontra elementos de análise internalista e formalista, mas o espectador não iniciado não é excluído da leitura. É possível sugerir que as décadas de contato com as obras cinematográficas transformaram mesmo o espectador comum em um semi-especialista da área – como já previa Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Assim, as possibilidades da obra cinematográfica funcionarem como elementos de distinção estão muito reduzidas em relação ao postulado por Pierre Bourdieu. Em outras palavras, em campos artísticos menos fechados, mais abertos às considerações do público e do mercado, o efeito de distinção proporcionado pela posse dos códigos artísticos tende a se reduzir.

Referências

- ARROYO, José. How do you solve a problem like Von Trier? *Sight and Sound*, UK, n. 9, 2000, p. 14-16.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas v.1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2010.
- BORDWELL, David. *Meaking Meaning*. London, Cambridge University Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte - os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo, Edusp, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. “Algumas propriedades dos campos”. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- COLLINS, Jim. *Bring on the Books for Everybody - How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham and London, Duke University Press, 2010.
- COOPER, Douglas. Flailing vision. *Artforum*. EUA, n. 2, 2000, p. 29-30.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Intergradados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GANS, Herbert. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*. New York, Basic Books, 2008.
- HABERSKI Jr., Raymond J. *It's Only a Movie*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2001.
- HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. London and New York, Routledge, 2002.
- JAEHNE, Karen. Saving Private Ryan by Steven Spielberg. *Film Quarterly*, 53 (1), 1999, pp. 39-41.

LARCHER, Jérôme. La magie Björk. *Cahiers du cinéma*. França, n. 547, 2000, p. 39.

TESSON, Charmes. L'Amérique, frontière de l'absolu. *Cahiers du cinéma*. França, n. 529, 1998, p. 61-63.

WRATHALL, John. On the beach. *Sight and Sound*, UK, n. 9, 1998, p. 34-35.

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London and New York, Routledge, 2007.

Agradecimentos:

Este artigo foi realizado com apoio da Fapesp sob financiamento na modalidade Auxílio Regular Processo Número 2013/06139-0.

Um espaço adaptado, habitado e filmado: expansões de uma memória através de sua recriação estética

Juliano Rodrigues Pimentel¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Este estudo tem como tema a adaptação fílmica e suas implicações estéticas e audiovisuais relacionadas a uma ampliação de uma memória de um objeto cultural. Trago como objetos empíricos o conto *Pela passagem de uma grande dor*, de Caio Fernando Abreu, e sua adaptação homônima para o formato audiovisual. À luz da *Poética do espaço* de Gaston Bachelard, analiso as imagens do conto adaptado e apresento uma estética particular proposta pelo curta como proponente de uma ampliação da memória cultural do objeto-fonte.

Palavras-chave: adaptação; estética; filme; curta.

¹ Graduado em cinema pela UNISINOS-RS, mestre em comunicação com pesquisa em teoria do cinema pela UFRGS e doutorando em comunicação com pesquisa em história do cinema pela UFRGS.

An adapted inhabited and filmed space: expansions of memory through its aesthetic recreation

Abstract: This study is centered at an investigation about filmic adaptation and its aesthetical and filmic implications related to an amplification of a cultural memory of an object. The analysis that supports the claim that the adaptation process amplifies the cultural memory considers the short story by Caio Fernando Abreu, *Pela passagem de uma grande dor*, and its filmic adaptation by the same name. The hypothesis the study present is that, supported by Bachelard's theory of the Poetic Space, the filmic aesthetics, as it recreates the short story, enables it to be viewed as something broader.

Keywords: adaptation; aesthetics; film; short subject film.

Un espacio adaptado, habitado y filmado: expansiones de memoria a través de su recreación estética

Resumen: Este estudio tiene como tema la adaptación cinematográfica y su estética e implicaciones audiovisuales relacionados con una extensión de una memoria cultural . Como objetos empíricos propongo el cuento *Pela passagem de uma grande dor*, de Caio Fernando Abreu, y su homónima adaptación a formato audiovisual. A la luz de la poética del espacio, de Gaston Bachelard, analizo las imágenes de la historia adaptada y presento la idea de que una estética particular permite la extensión de la memoria cultural de un objeto cultural previamente establecido.

Palabras-clave: adaptación; estética; film; corto.

Considerações iniciais

No início da década de 50, André Bazin propõe um ensaio em defesa de um cinema impuro, capaz de estabelecer um diálogo não belicoso com a literatura. Ele comenta que “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (Bazin, 1991:83), algo que apropriação da literatura pela cinema possibilita. Essa perspectiva vai à direção contrária do pensamento de outros teóricos de sua época, como Jean Epstein, que defendia um cinema puro e não contaminado por influências “estrangeiras” ao cinema. Goerge Bluestone, em 1961, em um ensaio que buscava legitimar os estudos de adaptação como campo de estudo, apontou para que se observasse os filmes e a literatura de maneira separada, cada um atingindo seus resultados únicos através dos intrincados jogos simbólicos, conceituais e discursivos inerentes a suas próprias especificidades únicas. Por sua vez, David Bordwell (1991), comenta que há uma aproximação entre o cinema e a literatura em diversas ocasiões históricas e com os mais diversos graus de proximidade, sendo que ambos se favorecem dessa relação, desde os romances “ruins” da década de 20 e 30 que geraram bons filmes, até os bons romances que ganharam uma sobrevida em filmes medianos nas grandes telas. Barton Palmer (2004), já dentro de um escopo institucionalizado da pesquisa em adaptação, fala que o elemento chave para compreender a adaptação e o trânsito entre adaptação e sua conformação em uma expressão audiovisual está na relação intertextual entre as partes e na maneira como esse processo reinterpreta e reimagina o objeto fonte. Fora de uma perspectiva acadêmica, e de certa forma legitimando a *impureza* do objeto adaptado, a própria premiação do *Academy Awards of Motion Picture Arts and Sciences* desde a década de 20 premia com um *Oscar* o filme de melhor roteiro adaptado.

Este breve panorama, um dos muitos possíveis quando se trata da perspectiva audiovisual sobre suas relações intertextuais com outros objetos da cultura, visa amparar o questionamento que guia este estudo: como o processo adaptativo amplia as possibilidades de uma memória cultural de uma narrativa?

Parto da hipótese de que ao estudar o processo adaptativo e mergulhar nas suas questões centrais, podemos observar que apropriação do objeto e sua conformação segundo os instrumentos e devires estéticos de um outro meio de expressão causam uma expansão nas possíveis maneiras de imaginar e se relacionar com um objeto já existente. Isso aparenta ocorrer por causa de um desejo de memória-repetição de um objeto já existente, mas também, talvez em igual parte, um desejo de mudança que também acompanha a repetição. Essa hipótese surge a partir da análise e apreciação crítica do conto *Pela passagem de uma grande dor* (1983), de Caio Fernando Abreu, e sua adaptação fílmica realizada por Bruno Polidoro (2005). Este estudo busca explorar uma construção estética que no objeto adaptado se pauta por uma *poética do existir* ou uma *estética do habitar*, que não aparece necessariamente no objeto fonte (literário), mas que abriga a narrativa literária através das potencialidades imagéticas do formato fílmico, assim lhe garantindo uma nova interpretação e um novo jeito de ser lembrado.

Inúmeros autores trabalham com as poéticas individuais do habitar e da criação de marcas pessoais que tornam um lugar qualquer uma *casa*, ou um *ninho*, contudo opto por tratar dessas questões na sua possível proximidade com os estudos da imagem audiovisual a partir do texto *A poética do espaço* (2012), de Gaston Bachelard, por se tratar de uma fonte rica e capaz de propor uma ponte natural entre a simbologia e poética da imagem literária e suas potencialidades percebidas em imagens de outros formatos.

O que justifica um empenho teórico nesta direção me parece ser a necessidade colaborar com a multiplicidade de entendimentos sobre as implicações antropológicas da criação ficcional. Esse entendimento também enriquece o arcabouço teórico sobre o processo de criação na medida em que se explora a maneira como criamos imagens de conceitos que nos são bastante caros enquanto consumidores de nossas próprias marcas identitárias e também como manifestamos nossa própria cultura, lidamos com desejos de diferença e repetição nas narrativas que (re)criamos e delegamos a um processo adaptativo novas elaborações estéticas de determinados produtos midiáticos balizadas por diferentes motivações.

Se assumirmos como verdadeira a hipótese² de que a obra *Morangos Mofados* (1983) do escritor Caio Fernando Abreu, representada neste estudo pelo conto *Pela passagem de uma grande dor* (Abreu, 1983), constitui um marco da expressão e identidade cultural que retrata sua época de escrita com uma grande competência estética, então me parece relevante observar como as questões impostas pelos elementos constitutivos da estética audiovisual recriam, negociam, alteram e captam as reverberações deste momento estético e cultural anterior.

Dos objetos empíricos e as perspectivas adaptativas

Caio Fernando Loureiro de Abreu³ foi um escritor gaúcho, nascido em 1948, na cidade de Santiago. Faleceu em Porto Alegre, no ano de 1996, por decorrências do HIV. Sua carreira começa em 1963, com a publicação do conto *O príncipe sapo*, na revista *Cláudia* e não cessa até o fim de sua vida. Em seus escritos é possível encontrar trabalhos como cronista, tradutor, romancista, dramaturgo, mas, majoritariamente, como contista. Caio viveu e vivenciou diversas cidades no Brasil e no mundo. Isso aparece em vários pontos de sua obra, fato esse que interessa de maneira particular para essa pesquisa, pois os espaços trazidos para dentro de sua obra literária são os mais diversos, assim como a incerteza da relação entre o *habitante* e o *habitado*. Dos concretos aos fantasiosos, o autor parece ter norteadado muita da sua ficção pela busca de um lugar para que a solidão dos personagens habite. O pesquisador e diretor de cinema, Fabiano de Souza, em seu livro *Caio Fernando Abreu e o Cinema* (2011), apresenta o escritor gaúcho dentro de um contexto cinematográfico, não por uma inserção direta, entretanto através das diferentes simbologias encontradas por ele em suas análises:

Em contos, cartas, novelas, romances e crônicas, Caio sempre trouxe a cultura audiovisual para o primeiro plano. Personagens vão ao cinema, principalmente

² Posicionamento este balizado por estudos anteriores, tais como: Pimentel (2015), Souza (2011) e Porto (2005).

³ Referências bibliográficas encontradas em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5069. Acessado em 12/11/2013, 13/10/2014 e 20/05/2015

aqueles que não têm família para matar. O mundo destes seres muitas vezes já é impregnado de imagens, a vida parece um filme, uma rosa púrpura. O texto também vem de dentro do celuloide e traz processos estilísticos próprios do cinema - frases parecem descrever posições de câmera, passagens inteiras lembram, como num filme, que o olhar é a ação objetiva mais subjetiva que existe. Entre citações e referências, constrói-se um panteão de diretores eleitos, preferidos. No meio de tudo, textos e textos de Caio Fernando Abreu aguardando, pedindo, clamando para serem levados à tela (Souza, 2011:12)

A caneta, a máquina de escrever de Caio Fernando Abreu não é uma câmera, mas parece uma. As imagens descritas em seus contos ganham perspectivas semelhantes à maneira como as lentes de uma câmera descreve uma cena à sua frente. Assim como Caio F. compartilha dos elementos componentes de um *universo estético* habitado por devires da própria imagem audiovisual, as imagens adaptadas de seu conto dialogam com os códigos estéticos propostos pelo próprio autor. O que esta passagem nos possibilita começar a contemplar é o fato de que, ao pensarmos uma adaptação, não está em jogo apenas um objeto-fonte e um objeto adaptado, mas toda uma teia de relação em que o objeto fonte está inserido e que contribuem para sua composição estética original e também na nova conformação adaptada.

Nestas linhas, o pesquisador e diretor de cinema, Fabiano de Souza, propõe que “há o estabelecimento de um diálogo de universos, não a simples transposição de um conteúdo”⁴. Esse código estabelece um conjunto de símbolos e simbologias que fazem parte da cultura do escritor gaúcho; aparecem em suas histórias e, em alguns exemplos, acabam sendo um ferrolho estético. Como o próprio Souza propõe, o método de Caio traz uma câmera junto da caneta. Os vestígios desse código cultural de Caio F. aparecem em múltiplos contos. Um exemplo disso pode ser encontrado em uma passagem de *Saudade de Audrey Hepburn*, quinto capítulo de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2005).

Mas só muito mais tarde, como um estranho *flashback* premonitório, no meio duma noite de possessões incompreensíveis, procurando sem achar uma peça de Charlie Parker pela casa repleta de feitiços ineficientes, recomporia passo a passo aquela véspera de São João em que tinha sido permitido tê-lo inteiramente entre um blues amargo e um poema de vanguarda. (Abreu, 2005:54)

O ponto de vista sobre o cotidiano nesse conto se aproxima de uma sequencialidade fragmentada de eventos; há o uso do *flashback*, um dispositivo narrativo bastante popular durante um período no cinema e, em alguns casos, ainda hoje; há ecos de uma trilha sonora sendo buscada e executada na música de Charlie Parker e num possível *voice over*⁵ de um poema de vanguarda.

O conto *Pela passagem de uma grande dor* faz parte de um conjunto de fragmentos literários em forma de conto intitulado *Morangos mofados*, publicado originalmente em 1983. O livro é dividido em duas partes: O mofo e Os morangos, cada parte contendo nove contos. O mofo é composto pelos seguintes textos: *Diálogo*, *Os sobreviventes*, *O dia em que Urano entrou em Escorpião*, *Pela passagem de uma grande dor*, *Além do ponto*, *Os companheiros*, *Terça-feira gorda*; *Eu, tu, ele*; *Luz e sombra*. Os morangos por: *Transformações*, *Sargento Garcia*, *Fotografias*; *Pêra*, *Uva ou Maçã?*; *Natureza Viva*, *Caixinha de música*, *O Dia em que Júpiter encontrou Saturno*, *Aqueles Dois e Morangos Mofados*.

⁴ Trecho de uma de suas falas sobre seu filme *A última estrada para praia* (2011), no curso *Filmando Sempre*, ministrado pelos realizadores da produtora Rainer, realizado no Cine Santander Cultural, POA-RS, dias 21-3, maio de 2014.

⁵ Gravação de uma trilha de voz sobre uma imagem.

Pela passagem de uma grande dor conta a história de um homem, Lui, que, enquanto escuta uma música, atende o telefonema de uma amiga que aparenta estar transtornada com algo, oscilando entre a calma e o desespero. Eles falam de amenidades e ela o convida para sair. Ele opta por não sair, continua falando ao telefone e faz relatos de pequenas coisas ao seu redor. Por fim ela se despede e termina a ligação. O conto é majoritariamente um diálogo. As referências ao espaço são poucas, delimitam-se por objetos e as descrição de onde se encontram e de como são percebidos. Entretanto, dentro das perspectivas mínimas, há uma enorme quantidade de informação sobre questões ligadas à própria juventude dos anos 80: solidão, lidar consigo mesmo, uso de drogas, uso de drogas como uma fuga de algo, não pertencimento a lugar nenhum, abortamento, intimidade. Certamente não são questões únicas da época em que Caio Fernando Abreu escrevia, mas marcavam a transição de uma expressão. O próprio cinema aponta na direção desta transição, o campo, o sertão e a fé que muito marcaram o cinema do final da década de 60, na década de 80 retoma questões existenciais, *pequeno-burguesas* e volta-se para dentro do ser humana, e não mais na sua relação com o espaço ou a fé como seu antagonista.

Bruno Polidoro⁶, em 2005, realizou o filme *Pela passagem de uma grande dor*. Um dos cartões iniciais do filme aponta que é baseado na obra de Caio Fernando Abreu, assim não se intitulando como adaptação propriamente. O curta tem a duração de 16 minutos e 25 segundos, foi gravado no Rio Grande do Sul em formato digital (DV). Seu filme recria o conto com um grau bastante grande de proximidade e propõe um ponto de vista centrado no personagem Lui e, de certa forma, seu apreço por sua solidão.

Uma das questões mais particulares, e ainda pouco exploradas, sobre a adaptação fílmica e seu trânsito da literatura para o formato audiovisual é o que toca a antropologia da ficção □ em particular a maneira como nos apropriamos de objetos culturais para reescrever nossa própria história e ampliar/modificar a memória e o imaginário sobre determinados pontos de nossa experiência cultural. Trata-se de uma área que possibilita diversas abordagens e parece se configurar como essencialmente multidisciplinar visto que os esforços de diversas áreas do saber ajudam a criar entendimentos com maior relevo sobre os objetos empíricos de interesse.

A pesquisadora Linda Hutcheon (2006) propõe uma leitura do produto adaptado como uma tradução crítica-criativa que passa por um processo de interpretação. Este processo interpretativo se apropria de um objeto anterior ou o recupera, dando-lhe nova roupagem ou simplesmente o colocando em um novo contexto (mesmo que semelhante ao anterior). Uma das questões mais pertinentes nessa atividade, para a autora, é o fato de que “com adaptações, nós sentimos tanto o desejo de repetição quanto o de mudança” (Hutcheon, 2006:08). Este desejo de repetição e mudança dá suporte para a hipótese deste estudo, de que há uma expansão da memória e imaginário através do processo de adaptação. Há uma permanência, no mínimo parcial, do objeto através de sua recriação e memória, e há também uma reimaginação dele através das novas contribuições estéticas atreladas ao processo adaptativo. John Ellis, em um

⁶ Bruno Polidoro tem uma carreira acadêmica aliada à produção ficcional continuada. Foi diretor de fotografia em mais de dezessete obras. Entre curtas, produtos televisivos e documentários, ele é creditado como diretor em três filmes e como produtor em outros seis⁶.

artigo sobre adaptação fílmica publicado no periódico *Screen*⁷ de 1982, fala sobre um livre existir; uma não hierárquica existência entre um filme e sua fonte literária. Ele aponta ainda que a transposição da literatura para o cinema "deve" ser celebrada como um meio de prolongar um prazer obtido através da reprodução de uma memória que existe através de um diálogo entre ambas as expressões literária e fílmica, mas não de maneira estanque dentro destes dois formatos, mas num diálogo entre as diversas questões que orbitam cada um deles.

Julie Sanders (2005), nota que as obras devem ser encaradas de maneira não apenas presa, mas respeitando o *dever* de cada expressão: "Embora a obra preexistente, e sua relação intertextual, possam enriquecer nossa compreensão do novo produto cultural adaptado, ele pode não ser inteiramente necessário para nossa fruição, independente do resultado" (Sanders, 2005:22, tradução do autor).

Essa compreensão de que o processo de adaptação equaciona mais de uma fonte aparece em diversas referências bibliográficas, contudo é introduzido de maneira direta por Patrick Cattrysse, no artigo *Film (adaptation) as translation* (1992), publicado no *International Journal of Translation Studies*:

Acima de tudo, uma análise descritiva, mais do que prescritiva das práticas de adaptação, no que toca a noção de equivalência, nos leva a conclusão de que a adaptação fílmica, em geral, não se limita a uma fonte. Mas a inúmeras outras fontes e práticas, simultâneas e em diferentes níveis, normalmente servindo como modelos do processo de produção. (Cattrysse, 1992:61, tradução do autor).

Cattrysse vai adiante oferecendo um exemplo dessa relação através do cinema *Noir*, que se debruça sobre contos e romances como base para a adaptação, contudo aparecem recriados através de marcas estilísticas próprias de particularidades fílmicas: quanto ao trabalho de direção de fotografia, recebem um tratamento largamente inspirado no Expressionismo Alemão da década de 20, bem como da fotografia e da pintura americanas da década de 50⁸; aspectos como a direção de atores, a produção de locações, o departamento de arte, a música e a representação pictórica atuam governadas por modelos e convenções que fogem ao texto literário. Para o autor, não se configura uma infidelidade se *contaminar* com as fontes complementares que se somam na criação de uma unidade estética de estilo.

Saër Maty Bâ (2007), ao desenvolver o artigo *Problematizing (black) documentary aesthetics: John Akomfrah's use of intertextuality in Seven Songs for Malcolm X*, publicado no periódico *Studies in documentary film* (Monash University), reforça a noção estabelecida por Cattrysse (1992), sobre adaptações fílmicas se pautando por múltiplas fontes e efeitos estéticos, e a amplia. O autor nota que o trabalho de construção fílmica e adaptativa pode resultar da priorização de múltiplos textos que orbitam uma dada obra-fonte. Isto ocorre para a finalidade de uma proposta estética que busca adições e complementos através de outras propostas, nem sempre literárias. Bâ (2007) fundamenta este argumento através de um conjunto de comentários feitos sobre a obra *Seven songs for Malcolm X* (John Akomfrah, 1993). Em sua análise, o filme de Akomfrah (1993) cria sua estética fílmica através de uma experimentação em que elementos sonoros das primeiras manifestações do "jazz negro" corroboram

⁷ Periódico acadêmico da área da comunicação da Universidade de Glasgow (Escócia) e publicado pela Oxford University Press. Tem como ênfase os temas do cinema, televisão e cultura audiovisual.

⁸ Neste caso é possível averiguar uma mútua influência ao redor de, por exemplo, os Nighthawks de Edward Hopper.

com 'pequenas verdades' estabelecidas pelo diretor. A experiência estética criada pela camada sonora tentada por Akomfrah (1993) carrega o contexto em que o próprio jazz negro foi criado e que se mistura com a própria criação e juventude de Malcolm X: um ambiente cercado por preconceito racial, com condições adversas, mas em que o devir negro se apropriou de formas e estéticas-discursivas estabelecidas pelo americano-europeu. Através dessa tentativa, ainda comenta Bâ (2007), o discurso de libertação estabelecido pelo Jazz, articulado por provocações sonoras e respostas de cada instrumento, ecoa no próprio discurso de liberdade proposto por Malcolm X (BÂ, 2007). Esta consideração sobre a obra de Akomfrah (1993) ajuda a salientar a liberdade criativa com a qual a adaptação fílmica pode lidar.

Considerando as questões trazidas para a discussão teórica sobre o processo de adaptação e as implicações envolvidas nele, nota-se que: a) o processo adaptativo coloca em jogo mais de uma fonte ao recriar uma narrativa em um novo formato; b) as motivações para se optar por uma obra a se adaptar são as mais diversas, contudo elas lidam com um desejo mútuo de repetição e mudança, sendo essa repetição e mudança responsáveis por uma ampliação da memória de uma narrativa e seu contexto estético; c) um dos resultados do processo de adaptação, em particular da forma literária para fílmica, é a criação de uma estética visual não necessariamente presente na obra fonte por ser instrumentalizada pelas potencialidades da própria imagem fílmica. No trecho seguinte deste estudo é contemplada uma análise particular da nova contribuição estética com a qual o filme adaptado *Pela passagem de uma grande dor* estabeleceu com sua obra-fonte.

Da estética do habitar e das imagens de *Pela passagem de uma grande dor*

Uma possível interpretação e análise do curta-metragem *Pela passagem de uma grande dor* aponta para o isolamento do personagem Lui em seus diferentes espaços. Uma das leituras possíveis aponta para sua reclusão e um apreço pelo isolamento de seu *habitar* em cada cômodo do apartamento. Desta maneira, construiu uma exploração destas imagens a partir das simbologias dos espaços propostos por Bachelard e ancorados pelas possibilidades de organização estética da imagem audiovisual.

A hipótese de uma estética do habitar se dá através de sua fundamentação à partir da *A poética do espaço* (2012), de Bachelard. Este texto expõe diferentes formulações simbólicas de espaços e habitações, assim como a sua fruição enquanto fomento para uma estética de um determinado espaço e a relação humana de percepção deste espaço. O autor categoriza suas questões de interesse a partir de lugares-chave e compartilha sua percepção como imagem (mental, verbal, visual...). Embora o foco de análise de Bachelard seja o tratamento do espaço em imagem poética, é possível aproximar essas questões de outros tipos de imagem através da apropriação de suas descrições e da funcionalidade das características simbólicas que compreendem cada espaço. A percepção das imagens por Bachelard se dá, aparentemente, em três instâncias: o referencial "real", sua organização como imagem poética e a teia de experiências estéticas que ele utiliza para fruir a imagem. Dentro da proposta de Bachelard está a noção de que a intimidade se constitui na *Poética do espaço* (2012) como o fio condutor que liga a representação simbólica da imagem de

um espaço à experiência estética percebida nele. A experiência de habitar um mundo imaginado e com afetos que traduzem espaços em imagens é central no seu discurso na medida em que cada tipo de espaço evoca e referencia simbologias diferentes.

Os espaços simbólicos de Bachelard ocorrem em diferentes tipos de imagem. Tomar-se-ia uma vida toda para catalogar todas as imagens de casa e todas as simbologias que levam uma dada materialidade até um sentimento de casa; uma experiência estética de lar, de habitar um lar e estar preso a ele. Mesmo nesse esforço de uma vida inteira se seria injusto, pois não se contemplaria os "por vir" da própria casa, casas que ainda não existem e as que se desfizeram há muito tempo e só esperam por uma chance para reaparecer. Gaston Bachelard é bastante claro em seu discurso: recolher-se aos pequenos espaços é exercitar a intimidade. Ela não emana apenas de certos tipos de espaço, está atrelada ao habitar desses espaços através de um afeto e uma intensidade que parte de quem o habita. Em suas palavras: “descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima” (Bachelard, 2012:196).

Para aproximar estas questões discutidas por Bachelard das imagens do conto adaptado para o formato fílmico parte-se de uma análise fílmica à luz da proposta de Jullier & Marie (2009), que propõe em *Lendo as imagens do cinema* (2009) que “muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou quase” (Jullier; Marie, 2009:14-15). Trata-se de uma fala que ecoa a metodologia de leitura de imagem proposta por Gaston Bachelard na *Poética do espaço* (2012). A fenomenologia de leitura da imagem, como proposta por ele ecoa essencialmente essa passagem estabelecida por Jullier & Marie (2009). Na *Poética* de Bachelard a fenomenologia que privilegia o sentir ao entender aparece logo nas primeiras páginas:

Perceberemos então que essa transubjetividade⁹ da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia □ isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual □ pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem (Jullier; Marie, 2009: 3).

Buscando instrumentalizar essa perspectiva, proponho o movimento de análise contemplando: o nível do plano fílmico chamando atenção para elementos como o ponto de vista; movimentos de câmera; luzes e cores. No nível da sequência: os pontos de montagem; a cenografia; efeitos *gerais* de narrativa; efeito de *vinheta*; metáforas.

Respeitando o fôlego do formato de artigo, trago dois trechos do filme dirigido por Bruno Polidoro, *Pela passagem de uma grande dor* (2005), que ajudam a compreender criação simbólica do espaço de intimidade que me parece central para uma estética do habitar. Seu filme se passa todo em um ambiente que pode ser compreendido como um apartamento. Nele os espaços são interligados por vãos e ausência de portas fechadas. Embora o personagem Lui estabeleça relações pontuais com cada ambiente da sua moradia, ela possui uma fluidez e unidade construída pela maneira como a câmera transita pelos

⁹ Deduz-se que Bachelard está se referindo a capacidade de representação do mundo externo pelo aparelho psíquico. (CF. J. Puget)

espaços e os mostra sem obstáculos (como portas e objetos). Simbolicamente, o personagem está tão inserido em seu ambiente que nada lhe causa impedimento de locomoção.

O primeiro trecho corresponde à sequência de abertura do filme. Vai de 00:09 até 01:41. Possui vinte planos, sendo dez deles cartões que apresentam a equipe técnica. As imagens são planos-detelhe de objetos cênicos. Eles constroem uma visão bastante próxima, em detalhe, de inúmeros elementos componentes de um espaço descontínuado pelos cartões. Há um efeito de borrão na imagem que ocorre nos planos não cartões de introdução da equipe, conforme pode ser conferido abaixo:

Figura 1 – Sequência de abertura do filme de Polidoro (2005)



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

A primeira questão para a qual se chama atenção na primeira sequência é a curta duração de primeiros planos intercalados por cartões que apresentam a equipe. Em segundo lugar é notada a intervenção técnica que reorganiza a impressão de fluidez das imagens. Embora seu fluxo permaneça inalterado, sua percepção sofre uma modulação através da proposta aplicada. Este desenrolar lento e borrado configura uma ação técnica de montagem, ou um efeito de câmera. De ambas as maneiras, obtém-se uma interferência na imagem que a diferencia de um registro "natural". Reisz e Millar (1968) comentam que uma sequência é composta de planos que são "heterogêneos em tempo e espaço" (Reisz; Millar, 1968: p.65, tradução do autor). A interferência provocada na imagem se configura como uma intervenção capaz de reorganizar a leitura do tempo e do espaço. Trata-se, simbolicamente, de uma vivência em um espaço tão isolado do resto do mundo que possui sua própria dinâmica de movimento, de espacialidade e de transgressão do tempo contínuo.

Através disso aparecem os primeiros indícios de uma formação simbólica do espaço da casa e uma possível intimidade a ser lida nela: há um ponto de vista que introduz estes pequenos espaços e cuja roupagem estética se assemelha a de uma percepção alterada. Seja por um sonho ou por questões "psico-bioquímicas" que afetam esse olhar. Não se trata de uma visão clara, mas de um convite para que se perceba uma sensibilidade que constrói estes recortes através de um determinado estado e afeto. Como propõe Gastón Bachelard, percebe-se aqui uma ênfase no sentir o espaço e objetos, muito antes □ e talvez mais □ do que decifrá-los. Esta questão aparece logo no princípio da Poética de Bachelard quando o autor comenta que: "É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem" (Bachelard, 2012:01). A intervenção na mostraçõ do espaço (re)presentifica a imagem. As próprias imagens da sequência dizem: trata-se de uma casa borrada e fragmentada. Uma particularidade estética que nos ensina a perceber e exercitar um habitar que é particular daquilo que está por vir na narrativa.

A composição cenográfica aponta para uma configuração estética expressiva. Há um destaque para cada elemento componente da casa: Telefone, cigarros, livros, objetos decorativos, máquina de escrever, toca-discos. A interpretação que leva a uma conclusão de "destaque" estabelecido por essas imagens se dá pela sua própria predominância em cada plano. Objetos que, fora de um recorte fílmico, figuram como mundanos, ganham uma ocupação quase na totalidade do quadro¹⁰. Os espaços mostrados em cada plano são visões íntimas de objetos próprios de alguém, e que traduzem o próprio habitar (Bachelard, 2012).

O segundo trecho que trabalha a noção simbólica do habitar no filme de Polidoro vai de 01:41 até 03:15. Tem aproximadamente três minutos e meio de duração e possui 04 planos. O primeiro plano tem aproximados quarenta segundos de duração. Em plano-médio ele mostra o televisor e faz uma panorâmica da esquerda para a direita até enquadrar o personagem Lui sentado no sofá. O segundo plano tem sete segundos de duração e é um plano aberto em travelling-out. Nele o personagem caminha lentamente pelo corredor do apartamento que liga a sala ao quarto após ouvir o telefone tocar. O terceiro plano tem um telefone em primeiro plano, em destaque, e ao fundo a porta por onde Lui entra, também tem sete segundos de duração. O quarto plano tem

¹⁰ Aqui entendido como a totalidade da representação trazida pela superfície sensível da câmera.

aproximadamente um minuto e meio de duração e mostra em plano-aberto Lui atendendo o telefonema enquanto se acomoda na cama.

Figura 2 – Sala e quarto de Lui (Polidoro, 2005).



Fonte: reprodução de frames do filme *Pela passagem de uma grande dor* (Polidoro, 2005).

Junto com a sequência anterior é possível perceber a apresentação da totalidade da casa de Lui. Todos seus espaços habitados ao longo do filme, neste ponto, já são conhecidos e, conforme os planos vão se sucedendo, nos é possível compreender a maneira como o personagem se relaciona com a sua própria forma de habitar seus espaços e como isso é criado visualmente na imagem fílmica. Sua casa possibilita a leitura de uma intimidade habitada de proteção e

clausura. Sua interação com os ambientes aponta para uma dupla inserção, ele habita a casa tanto como ela o habita, assim como Bachelard propõe (Bachelard, 2012:19). Essa dupla inserção parece ser uma das questões fundamentais na criação desta forma de uma estética visual pautada pelo habitar. Nesta sequência foram percebidas diferentes expressões do vazio, algo figurando em coro com a proposta de reclusão habitada de Bachelard: Vive-se a reclusão pelo vazio. Não se trata de um vazio “triste”, mas de um espaço em que a solidão e a intimidade do aconchego são inabaláveis, mesmo pelos poucos objetos que estão lá. Há um “cheiro” de velho nas imagens da casa de Lui que remete a um passado. Nas palavras de Bachelard: “Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova” (Bachelard, 2012:25).

Nas reproduções dos frames correspondentes à caminhada do personagem pelo corredor pode-se perceber uma troca de perspectiva: O ponto de vista anterior se organizava de maneira contemplativa, quase isento de qualquer possível interferência no que enuncia imageticamente. Já o subsequente se organiza através de uma construção em movimento, que acompanha o personagem quase como se estivesse fugindo dele, em um recuo de câmera. Aliado disso, o espaço amplo, de canto, dá lugar a uma forma claustro. Como num brete, sem outra possibilidade de direção, o personagem é conduzido mais do que se conduz. Há uma impressão labiríntica trazida pelo enquadramento também, proposta através da visualidade das paredes laterais esgueirando-se na imagem.

Embora Bachelard não se preocupe com o cinema, sua proposta de espaço encontra eco em diversas formas de expressão. Encontrar ocorrências de sua proposta no cinema não chega a configurar uma surpresa, mas um atestado de que as expressões culturais de cada época evocam as diferentes simbologias dos espaços. Talvez, enquanto conjunto cultural e social, tenhamos um gosto latente por inscrever-nos em espaços e desfrutar do abrigo para nossas solidões e intimidades uns com os outros. Uma estética visual do habitar pode claramente ser criada a partir das potencialidades fílmicas e leva adiante fomentos trazidos da parte literária dando-lhes uma nova vida e novos significados.

Considerações finais

O espaço enquanto uma construção técnica explora as potencialidades de cada questão que o abarca no desenvolvimento de um filme. Desde o estabelecimento da narrativa a ser mostrada já se tem pré-espacos; demandas por lugares que abrigam não só a ação, mas a simbologia de afetos envolvidos nas relações dos personagens entre si e com a trama a ser desenvolvida. Foto, arte, montagem, encenação e som emprestam as suas características para romper, modelar e compor um espaço que não necessariamente se dá de maneira análoga ao *real*. Suas idiosincrasias se inserem na imagem e possibilitam uma leitura por parte do espectador □ frente o diálogo com os códigos culturais partilhados e envolvidos.

Por sua vez, a construção simbólica do espaço pode lidar com inúmeros sentimentos e leituras. A intimidade, como tratada neste estudo, se comporta como uma das possibilidades inscritas no espaço. Trabalhos futuros podem se pautar por Bachelard, ou algum outro autor, para explorar os outros sentimentos simbolizados na imagem do espaço. Por exemplo, as teorias ligadas

ao cinema de horror já consideraram o espaço enquanto uma instância macabra; com diversos tipos de protagonismo dentro da narrativa e da imagem.

Retomando a pergunta de pesquisa, “como o processo adaptativo amplia as possibilidades de uma memória cultural de uma narrativa?” pode-se observar que há sim uma possibilidade de ampliação relacionada à hipótese levantada neste estudo. O processo adaptativo, ao lidar com diferentes formas de influência e objetos fonte, reorganiza o objeto original e lhe dá novas interpretações, sendo uma delas a potencialidade visual proporcionada pelo formato fílmico.

Ao ser trazido para a forma fílmica, o objeto literário é colocado em uma outra situação enunciativa capaz de trazer à tona questões latentes não apenas ao formato original, mas ao universo estético de relações com as quais estabelecia algum toque.

O caso de *Pela passagem de uma grande dor* é notório, pois o conto, majoritariamente um diálogo, traz poucas informações sobre o espaço e a maneira como os personagens se relacionam com este espaço. Ao ser adaptado, a equipe, colaborativamente, opta por uma criação que dá ênfase, ou possibilita a leitura, de uma relação do personagem com seu próprio habitar os lugares que opta. Essa criação amplia a rede de significados possibilitados pelo conto e traz marcas sobre a maneira como criamos imagens dos nossos espaços hoje e como nos remetemos a espaços passados, dialogando com estéticas já estabelecidas anteriormente, neste caso com as questões culturais dos anos 80.

A ampliação da memória de uma narrativa pelo reelaboração estética de suas potencialidades pode ser observada, no caso de uma estética do habitar, a partir das simbologias propostas por Bachelard. À luz da *Poética do espaço* (2012), pode-se perceber as marcas humanas que compõe nossa relação com os espaço e como se dá a intimidade de habitar os lugares que habitamos, muitas vezes convertendo espaços *não casa* em *casas* aconchegantes e aninhadoras de nossas questões mais íntimas.

Referências

- ABREU, Caio F. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2005.
- AUMONT, Jacques (orgs). *A estética do filme*. 3ª. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2012.
- BÂ, Saër Maty. Problematizing (black) documentary aesthetics: John Akomfrah’s use of intertextuality in *Seven Songs for Malcolm X*. *Studies in documentary film*, v. 1, n. 3, p. 221–244, 2007.
- BAZIN, Andre. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Winsconsin, EUA: University of Winsconsin Press, 1991.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: Some methodological Proposals. *Target: International Journal of Translation Studies*, v. 4, n. 1, p. 53–70, 1992.

ELLIS, John. The literary adaptation. *Screen*, v. 23, n. 1, p. 3–5, 1982.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York, NY, EUA: Routledge Publishing, 2006.

JULLIER, Lauret; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2009.

MILLAR, Gavin; REISZ, Karel. *The technique of film editing*. Burlington, MA, EUA: Focal Press, 1968.

OLIVEIRA SILVA, Luiza Batista de. A fenomenologia da imaginação na “Poética do espaço” de Gastón Bachelard. *Educare et Educare: Revista de educação*, v. 8, n. 16, p. 329–341, 2013.

PIMENTEL, Juliano Rodrigues. *Aspectos técnicos e simbólicos do espaço fílmico nas adaptações do conto pela passagem de uma grande dor de Caio Fernando Abreu*. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos Mofados, De Caio Fernando Abreu: Fragmentação Melancolia e Crítica Social*. Dissertação, Programa de Pós Graduação em Letras: Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres, RU: Routledge Publishing, 2005.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o Cinema: O eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950)

*Luis Felipe Kojima Hirano¹
Universidade Federal de Goiás*

Resumo: Esse artigo pretende discutir de que forma as relações raciais se internalizaram nas convenções adotadas pelos cinemas hollywoodiano e brasileiro durante a década de 1930 a 1950. Esse período é marcado pelo Código Hays, implementado em 1934, que tinha como uma de suas principais preocupações uma pedagogia de raça, gênero e sexualidade, proibindo, nos filmes, qualquer representação e/ou apologia da miscigenação. Tal código, que internalizava a segregação racial nos Estados Unidos na forma cinematográfica, definiu as convenções do cinema hollywoodiano, que foram traduzidos na forma dos filmes brasileiros do período.

Palavras-chave: cinema, raça, gênero, sexualidade, corpo.

¹ Professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutor em Antropologia Social pela mesma instituição, Fellow da Faculty of Arts and Science da Universidade de Harvard e Doutor no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP. Agradeço a Lilia Moritz Schwarcz, Maria Helena Pereira Toledo Machado, Keila Grinberg, Flávio Gomes e colegas do GRAPPA pela rica interlocução em seminários e simpósios.

The oppositional look and the segregated form: race, gender, sexuality and body in Hollywood and Brazilian cinema (1930-1950)

Abstract: This article discusses how race relations are internalized in the conventions adopted by Hollywood cinemas and Brazil during the decade from 1930 to 1950. This period is marked by the Hays Code, implemented in 1934, which had as one of its main concerns a pedagogy of race, gender and sexuality, prohibiting, in the movies, any representation and/or advocacy of miscegenation. This code, which internalized racial segregation in the United States in the film form, defined the conventions of Hollywood cinema, which were translated in the form of Brazilian films of the period.

Keywords: cinema, race, gender, sexuality, body.

La mirada de oposición y la forma segregada: raza, género, sexualidad y cuerpo en Hollywood y en el cine brasileño (1930-1950)

Resumen: Este artículo analiza cómo las relaciones raciales se internalizan en las convenciones adoptadas por los cines de Hollywood y Brasil durante la década de 1930 a 1950. Este período está marcado por el Código Hays, implementado en 1934, que tuvo como una de sus principales preocupaciones una pedagogía de la raza, el género y la sexualidad, que prohíbe, en las películas, cualquier representación y/o defensa del mestizaje. Este código, que interioriza la segregación racial en los Estados Unidos en forma de película, define las convenciones del cine de Hollywood, que se han convertido en la forma de películas brasileñas de la época.

Palabras clave: cine, raza, género, sexualidad, cuerpo .

Introdução



Fig. 1 - Anatole Broyard, foto de Jerry Bauer.

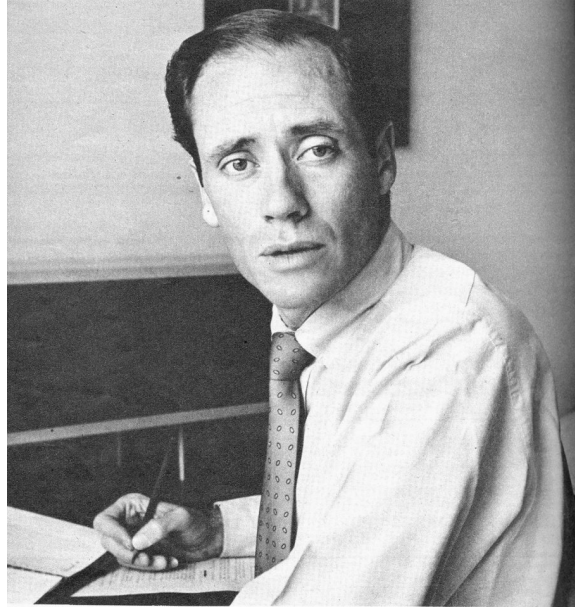


Fig. 2 - Mel Ferrer – Fotograma retirado do filme *Lost Boudaries* (1949).

Início esse artigo com uma questão aparentemente óbvia, justamente, porque a resposta parece estar diante de nossos olhos de forma automática e naturalizada: qual é a cor ou o grupo “racial” desses dois homens (ver fig. 1 e fig. 2)? Para nós brasileiros, a resposta parece tão evidente, que a pergunta não faz sentido. Ora, eles são brancos: basta ver o tom da pele e os olhos claros. Entretanto, para os norte-americanos a pergunta está longe de ser precisa. A primeira foto é do escritor Anatole Broyard, que durante longa parte de sua vida escondeu sua origem negra de seus familiares, amigos e público, passando-se por branco e adotando a ascendência espanhola como estratégia para justificar alguns traços do rosto e o cabelo, distantes do padrão caucasiano (GATES, 1997). Se no Brasil, ele seria considerado branco e sua atitude não seria alvo de repreensão, nos Estados Unidos passar-se por branco é falta grave, moralmente errada. Vale lembrar que tal escolha era considerada crime nos Estados do sul, durante o período de segregação racial, e o chamado *passing* muitas vezes incitou linchamentos.

Ao lado de Anatole Broyard, temos a foto do ator branco Mel Ferrer, que interpretou, no filme *Lost Boudaries* (1949), um afrodescendente de pele clara que omite sua origem para exercer a carreira de médico. A semelhança entre Anatole Broyard e Mel Ferrer é tão grande, que um leitor desavisado poderia confundi-los com irmãos. Mas o que torna a parecença entre os dois mais impressionante é o fato de que, no sistema de classificação racial dos Estados Unidos, eles são enquadrados em grupos raciais totalmente diferentes. Além disso, a semelhança entre ambos indica o manejo cuidadoso dos produtores de Hollywood na construção da alteridade e de imagens racializadas de brancos e negros. Noutras palavras, embora Mel Ferrer seja definido como branco, ele

interpretou um personagem que adotou a mesma estratégia de Anatole Broyard. É no âmbito da fisionomia, do formato das maçãs do rosto, do desenho do nariz, da espessura dos lábios e da textura dos cabelos que reside a similitude entre escritor e ator. Tais características sinalizam os elementos a partir dos quais os estúdios hollywoodianos construíam sinais diacríticos, alteridades e origens raciais para seus personagens e intérpretes. Contudo, o cálculo de Hollywood no processo de racialização foi mais longe. De fato, Mel Ferrer era descendente de espanhóis por parte do pai e de irlandeses do lado da mãe. Neste caso, a ascendência irlandesa não deve ser subestimada em relação à mediterrânea, pois nos Estados Unidos do século XIX, os irlandeses foram por muito tempo considerados brancos de segunda classe, devido ao fato de serem católicos, a extrema pobreza da Irlanda, viverem em bairros de negros e não cultuarem o tabu da miscigenação (HARRIS, 1999; PAINTER, 2010)². Noutras palavras, Mel Ferrer, além de portar traços que poderiam ser considerados mais próximos aos dos afrodescendentes, tinha uma origem que o habilitava interpretar um negro. O exemplo de Mel Ferrer, por um lado, revela como Hollywood manejava e construía noções de raça a partir da aparência física e da descendência. Ao passo que Anatole Broyard exemplifica não apenas o quão arbitrarias são as classificações raciais nos Estados Unidos, mas também a fragilidade de tais critérios, passíveis de serem burlados em determinados contextos e usados para facilitar agenciamentos diversos por parte de negros e brancos. Contudo, uma questão permanece em aberto: por que a *Warner Bros.* estúdio que produziu o filme *Lost Boundaries* (1949) escalou Mel Ferrer, ao invés de contratar um afrodescendente de pele clara para estrelar o filme?

Essa pergunta será respondida a partir da discussão de uma hipótese maior, qual seja, a de que há uma relação intrínseca entre as especificidades da configuração racial dos Estados Unidos, em suas modalidades de intersecção com noções de corpo, gênero e sexualidade, e a construção das convenções cinematográficas de Hollywood, que foram exportadas para o mundo inteiro e se fizeram sentir no cinema brasileiro dos anos 1930, 1940 e 1950. De forma mais precisa, trata-se de analisar uma certa internalização³ da estrutura das relações raciais nos Estados Unidos na forma fílmica hollywoodiana, que se faz sentir em diferentes níveis do cinema. Neste artigo, apresento uma visão panorâmica da hipótese proposta, mais do que fornecer uma análise pormenorizada e profunda de cada contexto histórico.

A segregação e classificação racial nos Estados Unidos

Grosso modo, como indicam os exemplos de Mel Ferrer e Anatole Broyard, nos Estados Unidos a classificação racial é regida pela regra da ascendência: ser descendente de um ou mais expoentes de um grupo racial desvalorizado define a identidade racial de uma pessoa. Como resume a conhecida fórmula do *one drop*, uma gota de sangue negro é o suficiente para classificar um indivíduo como afrodescendente, mesmo que a maior parte de sua árvore genealógica seja composta por brancos. Em conformidade com essa regra, o pensamento racista afirma que uma gota de sangue negro poluiria toda a pureza branca

² Como lembra Painter (2010), o fato de irlandeses serem considerados racialmente inferiores não os uniu necessariamente com outros grupos discriminados. Muitos imigrantes irlandeses foram contra a abolição da escravidão.

³ Sigo, *mutatis mutandis*, a teoria Antonio Candido de que a obra literária internaliza em sua estrutura formal um certo “ritmo geral da sociedade vista através de um de seus setores” (CANDIDO, 1993, p.45).

(BLU, 1980; SOLLORS, 1999)⁴. No Brasil, a partir de finais do século XIX e sobretudo na Primeira República, cientistas racialistas, como João Batista Lacerda, defenderam a via contrária, vislumbrando branquear a população por meio da miscigenação (SCHWARCZ, 2004). Nesse sentido, a existência de brancos na árvore genealógica é sobrevalorizada no sistema de classificação racial do país e o clareamento na cor da pele, de geração a geração, se torna o principal indício da possibilidade de branqueamento das gerações posteriores. Desse modo, o que permite alguém se definir como não-negro, mas branco ou moreno é uma equação entre cor da pele e outros fatores, especialmente a classe social.

De forma geral, a concepção racialista que sustentou as leis anti-miscigenatórias nos Estados Unidos baseava-se na impossibilidade de regeneração dos afro-americanos e no perigo de que tal grupo degenerasse os demais (SOLLORS, 1999). Se desde os tempos coloniais havia leis banindo o casamento inter-racial, no período que antecede e sucede a Guerra Civil (1859-1865), os Estados abolicionistas irão revogar essas leis⁵. Paralelamente, os Estados confederados e algumas regiões do meio-oeste e leste manterão e ampliarão o conjunto de leis anti-miscigenatórias, fomentando políticas de segregação racial, conhecidas como Jim Crow⁶, que só foram desmanteladas no período entre 1948 e 1967 (idem, ibidem).

Tal configuração racial nos Estados Unidos tem consequências imediatas para o mercado exibidor de filmes hollywoodianos, interferindo na própria concepção e produção dessas películas. Mas antes de comentar esse ponto, vejamos em que espaços a segregação racial operava para pensarmos posteriormente na especificidade do cinema. Lanchonetes, restaurantes, lojas e espaços de lazer, como parques e órgãos do governo, eram segregados. Nos ônibus, os negros eram obrigados a sentar-se e permanecer no fundo, mesmo que na parte reservada aos brancos houvesse lugares. Nas estações de trem, os locais de espera eram segregados. Nas lanchonetes, quando a entrada era permitida, havia sinalizadores com a inscrição “colored served in rear”.

As leis anti-miscigenatórias não incidiam apenas sobre o contato físico, era também necessário manter os fluidos e dejetos corporais de brancos e negros sob uma fronteira rígida. Bebedouros, banheiros, piscinas, máquinas de coca-cola e lavanderias eram segregados. Como analisa Elizabeth Abel, “restrooms and drinking fountains were so rigidly segregated because they are sites at which fluids circulate and threaten to contaminate” (2010, p. 124). O controle sobre os fluidos adentrava na lógica da pureza racial, cujo signo principal era o sangue, ou seja, se o sangue não podia ser misturado, o suor, a saliva e demais secreções corporais também podiam poluir e contaminar a pureza de brancos e de negros, em conformidade com os mesmos princípios⁷. A manutenção da ideia de pureza, ancorada na cisão entre os corpos e seus respectivos fluidos, baseava-se nos discursos racistas do século XIX nos Estados Unidos, que argumentavam que “race went more than skin deep” (GOWLAND e THOMPSON, 2013, p. 74).

⁴ Nas palavras de Karen I. Blu, “Black blood pollutes White blood absolutely” (1980, p. 25).

⁵ Conforme Sollors (1999), em 1638 New Netherland, localizada nas treze colônias, proíbe o intercuro sexual entre brancos, pagãos e negros. Em 1843, Massachusetts revoga a lei que proíbe relações inter-raciais.

⁶ O nome popular da segregação racial surge em referência a famigerada canção intitulada *Jump Jim Crow* entoada por menestréis de *blackface*. Percebe-se no nome popular das leis segregacionistas a correlação com o universo do entretenimento fazendo eco as conclusões de Anne McClintock (2010) e Lindfors (1999) de que o racismo científico se disseminou e ganhou novas formas via propagandas de produtos e por meio das diversões populares nos circos, vaudevilles e posteriormente no cinema. Vale lembrar, que por causa dessa música os afro-americanos eram chamados pejorativamente de Jim Crows (LOTT, 1995 e LHAMON, 1998).

⁷ Sobre a relação entre fluidos do corpo com pureza, contaminação e perigo ver Mary Douglas (2002).

Diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos vigorava a ideia de que a pele podia ser apenas uma aparência para um perigo escondido no sangue. Isto foi largamente abordado também pelos filmes e a literatura sobre o *passing* racial (SOLLORS, 1999).

Elizabeth Abel (2010) destaca que as hierarquias da segregação racial aproximavam os brancos da civilização e os negros da selvageria, questionando o dístico “iguais, mas separados”. Placas como: “No dogs, negros, mexicans” exemplificam o argumento da autora. A segregação dos banheiros também revela a sustentação de um modelo marcado por um elevado grau de desconforto e desumanização, especialmente para as mulheres negras, como rememora Anna Julia Cooper: “I see two dingy little rooms with ‘FOR LADIES’ swinging over one and ‘FOR COLORED PEOPLE’ over the other while wondering under which head I come” (apud ABEL, 2010, p. 123). Nos estabelecimentos de brancos que aceitavam a presença de negros, haviam três tipos de banheiros: para “Senhores”, “Senhoras” e “pessoas de cor”. Negros e negras eram obrigados a dividir o mesmo banheiro, que geralmente ficava no anexo. Conforme Abel, o banheiro público é o local por excelência da construção e constrição das identidades feminina e masculina, desse modo, a ausência de um banheiro feminino e masculino para os afro-americanos escancarava o mecanismo perverso da segregação racial, em que se negava a diferenciação de gênero para negros. Os brancos, ao projetar para seus estabelecimentos uma arquitetura da indistinção entre negros e negras, reforçavam o tabu da miscigenação, desabilitando-os também – e por extensão – como futuros pares sexuais ou matrimoniais. Correlação semelhante ocorrerá no cinema, mas segundo uma lógica própria.

A segregação no cinema e o tabu do olhar

Para além do contato físico e dos fluidos, as políticas anti-miscigenatórias recaíam sobre o olhar de brancos e negros. O contato entre os olhos e dos olhos sobre os corpos dos outros estava sob constante vigilância. Qualquer deslize poderia culminar em linchamentos e revoltas. Tal controle não era algo novo no período pós-emancipação. Como lembra bell hooks, os escravos eram punidos por seus senhores caso olhassem de modo desafiante, ou quando seus olhos tocassem objetos e pessoas interditos à sua apreciação. Como aponta a mesma autora, olhar é uma forma de poder e, por esse motivo, “Slaves were denied their right to gaze” (1992: 115)⁸.

Há uma conexão íntima entre o modo como “o olhar” é pensado e o ato de assistir um filme⁹. O cinema, segundo Ismail Xavier, propicia o usufruto de um “olhar privilegiado”, onde se pode ver sem ser visto e ocupar uma posição onipresente “sem assumir encargos” (2003: 36). É justamente por dotar o espectador de um ponto de vista ímpar que o cinema pode ser utilizado para fins normativos, mas também desviantes e, por esse motivo, será alvo da intervenção das políticas anti-miscigenatórias. Entretanto, a internalização de uma estrutura social segregada racialmente não se cristaliza em uma correlação imediata. A segregação enquanto princípio formal no cinema ganharia

⁸ Apesar de o sistema escravista e segregado negar o direito do olhar aos negros, bell hooks (1992) enfatiza sobretudo a margem de agência dos escravos e, posteriormente, dos espectadores negros no cinema, que criariam estratégias para olhar de forma indireta e de maneira oposicional.

⁹ Tatiana Lotierzo desenvolve essa ideia em sua dissertação *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos* (2013).

especificidades próprias das convenções ao nível da produção, distribuição e recepção.



Fig. 3 - Estréia do Cinema Rex, Hannibal, Missouri, April 4, 1912, Coleção Q. David Bowers.

No âmbito da exibição, à primeira vista a sala de cinema nos Estados Unidos seguia a mesma lógica de outros lugares públicos, pois os negros eram obrigados a sentar-se ao fundo, no balcão (fig. 3), ao passo que os melhores lugares eram reservados aos brancos. Se por um lado, o balcão tinha o inconveniente de ser longe da tela, diminuindo o privilégio do olhar fornecido pelo cinema, por outro este espaço se localizava num ponto elevado em relação à plateia, onde sentavam os brancos. Tal diferença de posição incomodava os brancos, que a percebiam como um desafio à sua supremacia racial, uma vez que, no eixo vertical, os negros ficavam acima deles. Nesse sentido, o balcão se transformava num espaço privilegiado para os negros, que de cima podiam não apenas ter o poder de observar os brancos, mas também o de caçoar deles. Como rememora Cleveland Sellers, “we always entered the side door of the theater, the one reserved for blacks, and invariably sat in the balcony, thus segregated from the whites.... [...]. When the pictures were boring, we would throw popcorn, empty soft-drink cups and water on the whites seated below. We got a big kick out of that” (apud ABEL, 2010, p. 195). Como argumenta Abel, esse espaço concedido ao negro recebeu uma série de críticas nos primeiros anos do século XX. Para contornar essa situação, auditórios de cinema foram reformados de modo a colocar o balcão numa altura longe o suficiente para tirar a plateia branca do campo de visão e do alcance dos negros. No entanto, não será apenas no âmbito da exibição que se buscará mudar os sentidos atribuídos ao balcão. Conforme analisa Abel (2010), D. W. Griffith, em *O nascimento de uma nação*, ao reconstituir o assassinato do presidente Lincoln em seu camarote, transforma esse espaço acima da plateia num local inseguro, onde o espectador está sempre vulnerável a ataques.

Além disso, a trama e as convenções cinematográficas sofrerão as consequências de uma sociedade segregada nos Estados Unidos. Desde do início

do século XX, associações religiosas protestantes e católicas, de mulheres, pais e professores reivindicavam maior controle no conteúdo dos filmes, uma vez que para esses grupos o cinema estaria incentivando maus comportamentos. O primeiro passo para responder a essa demanda foi a criação do código de conduta chamado “Don’ts and be carefuls”, adotado em 1927 pela associação dos produtores cinematográficos norte-americanos. Finalmente, em 1934, foi criado um órgão chamado *Production Code Administration* (PCA), que aplicaria uma nova legislação sobre os filmes – o *Código de Produção (Production Code)*, mais conhecido por *Hays Code*, devido ao nome do senador Will Hays, que formulou seu projeto de lei.

Anteriormente à PCA, a prática da censura era regida localmente, cabendo muitas vezes ao exibidor cortar as cenas dos filmes que poderiam afastar o público de suas salas – o que, não raro, causava a indignação dos produtores por terem seus filmes modificados sem consentimento prévio. Com a criação do novo órgão, os filmes continuariam sendo alvo de controle das censuras locais e das associações civis, mas também haveria tentativas de minimizar futuros cortes e reclamações, além de redefinir a lei de direitos autorais, limitando a quantidade de cortes possíveis em cada película. A censura era feita no âmbito do roteiro e da produção, para que os estúdios não tivessem prejuízos com cenas que futuramente poderiam ser rejeitadas. Os filmes exibidos sem a aprovação da PCA pagariam a pesada multa de US\$ 25 mil (BALIO, 1995).

O Código de Produção prescrevia os seguintes princípios gerais: “1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin. 2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented. 3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation” (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934)¹⁰.

Vale destacar a proibição a que se retratasse a escravidão branca e que, no tópico relativo ao “sexo”, a representação da miscigenação era terminantemente proibida: “5. White slavery shall not be treated. 6. **Miscigenation** (sex relationship between the white and black races) is forbidden”¹¹ (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934 – grifos meus)¹². Embora divididas em 12 tópicos, as aplicações gerais eram sucintas e objetivas, dando certa margem para os censores da PCA definirem, por exemplo, os padrões de boa conduta. Se, no que diz respeito às relações raciais, o código se referia apenas à proibição das cenas de sexo entre brancos e negros, os casais interracialis também foram proibidos no âmbito da narrativa; no que se refere à relação personagem-espectador, atrizes negras de pele clara, com atuações consideradas lascivas, eram frequentemente cortadas dos filmes¹³, dado que suas performances não poderiam encorajar o desejo inter-racial, sendo permitida sua aparição apenas em contextos restritos (MIZEWKI, 2002).

¹⁰ Documento consultado nos arquivos de Will Hays, na Universidade de Harvard (EUA).

¹¹ Na lista “Don’ts and be carefuls”, a representação da miscigenação era proibida nos mesmos termos: “Miscigenation (sex relationship between the white and black races) is forbidden” (GARDNER 1987).

¹² Apenas em 1956, o PCA revogaria a proibição aos filmes que lidassem com miscigenação, vício por drogas, aborto, prostituição e sequestro, o que não significa que os censores locais seguissem todos os termos dessa cartilha.

¹³ Antes do Código Hays, filmes que podiam causar tensão racial foram proibidos. Os exemplos mais famosos são a proibição de filmes mostrando lutas, após a derrota do branco Jim Jeffries pelo negro Jack Johnson, num torneio de boxe em 1910 (BEDERMAN, 1995) e a proibição de *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith (1915) que, após rebeliões negras e brancas no sul dos Estados Unidos, não pôde mais ser exibido em alguns estados (CRIPPS 1993 e RICHARDSON, 1997, p. 281).

Por incidir na economia dos prazeres entre espectador e personagem, cujo tabu maior era a miscigenação, o Código Hays acabou interferindo não apenas na trama dos filmes, mas no tipo de personagem e atriz negra a ser escalada pelos estúdios. Intérpretes afro-americanas de pele clara como Nina Mae McKinney (Fig., 4) e Fredi Washington (Fig.5), que vislumbraram o sucesso nos anos de 1920 em Hollywood por se enquadrarem no padrão de beleza dos estúdios, caíram em franco ostracismo após o Código Hays (BOGLE, 2003).



Fig. 4 - Nina Mae McKinney (1912-1967)



Fig. 5 - Fredi Washington (1903-1994)



Fig. 6 - Louise Beavers (1902-1962)



Fig. 7 - Hattie McDaniel (1895-1952)



Fig. 8 - Louise Beavers e Claudette Colbert - Imitação da vida, 1934.



Fig. 9 - Vivien Leigh e Hattie McDaniel E o vento levou..., 1936



Fig. 10 - Marlene Dietrich (1901-1992)



Fig. 11 - Jean Harlow (1911-1937)

A dimensão corporal para as atrizes negras a partir desse novo contexto será o avesso da requerida para as intérpretes brancas. Se as atrizes brancas como Claudette Colbert e Vivian Leigh terão que exibir uma pele inegavelmente clara, um corpo esguio e um rosto afilado, enquadrando-se como objetos de desejo da *mise-en-scène* fílmica, as intérpretes negras como Louise Beavers (fig. 6 e fig. 8) e Hattie McDaniel (fig. 7 e 9) encarnarão oposto: tipo de corpo arredondado, fora dos parâmetros de beleza e sedução construídos por Hollywood. Os estúdios não apenas selecionavam o padrão corporal almejado, mas fabricariam esses corpos. Louise Beavers, por exemplo, teve que fazer um regime de engorda para encarnar o estereótipo de *Mammy* (BOGLE, 2003). Os maquiadores da atriz Marlene Dietrich (fig.10) buscavam diminuir aquilo que os produtores viam como “nariz eslavo largo”, utilizando técnicas para atenuar os contornos e aproximá-los do padrão considerado caucasiano (DYER, 1997, p. 43). As atrizes loiras mais conhecidas do cinema, Jean Harlow (Fig. 11) e Marilyn Monroe, tinham cabelos escuros antes de virarem estrelas (fig. 12 e fig.

13). Como analisa bell hooks, o tingimento loiro dessas atrizes buscou transformá-las em ultra-brancas, ampliando sua distância com relação aos padrões reservados às intérpretes negras. Esses exemplos demonstram que Hollywood fabricou um tipo de brancura inalcançável, obrigando até mesmo atrizes brancas a se ajustar, ao mesmo tempo em que investiu numa imagem estereotipada da mulher negra, fechando os olhos à diversidade de corporalidades existente nessa população.

No caso dos atores negros, como Eddie Rochester (fig. 14), Bill Robinson (fig. 15) e Stepin Fetchit (fig. 16) buscou-se tipos fisionômicos distantes daquilo que se constituiu como protótipo do galã e da masculinidade encarnada por Gene Kelly ou Gary Cooper. Os filmes procuravam dotar os intérpretes brancos de virilidade, como sujeitos do desejo que, ao final do enredo, conquistavam a mocinha loira. O jogo de olhares predominante nesses filmes construía uma relação de identificação entre o espectador, a câmera e o protagonista branco que aprecia e deprecia os demais elementos da trama e transforma a atriz branca no principal objeto de desejo (MULVEY, 1999). Em contraposição, os personagens negros sofreriam um processo de desvirilização por meio da *performance* cômica.



Fig. 12 Marilyn Monroe, com cabelos castanhos (1946)



Fig. 13 - Marilyn Monroe, loira (1950)



Fig. 14 - Eddie Rochester (1905-1977)



fig. 15 - Bill Robinson



Fig. 16 - Stepin Fetchit (1902-1985)



Fig. 17 - Lena Horne (1917-2008)

As tramas dos filmes, por sua vez, reforçavam os tipos de corpos que teriam acesso à dimensão afetivo-sexual: os brancos e as brancas, os primeiros como sujeitos e as segundas como objetos do desejo. Em contraposição, os negros e negras seriam privados da dimensão amorosa e erótica, visto que seus únicos objetivos nos enredos seriam potencializar pelo contraste as virtudes das personagens brancas, fazendo emergir seu poder de conquistar os objetivos almejados no final do filme.

O espaço e o tipo de corpo oferecido aos atores e atrizes negros, portanto, tinham o propósito de retirá-los da economia do prazer do cinema hollywoodiano, uma vez que tais filmes eram majoritariamente voltados para um espectador branco que não poderia sentir desejos interracialis. A fabricação de corpos negros e brancos como antagônicos sinaliza o modo pelo qual o tabu da miscigenação se internalizava em diferentes níveis do cinema, buscando conformar noções de raça, corpo, gênero e sexualidade que mantivessem intacto o modelo de pureza racial norte-americana.

Vale lembrar, entretanto, que nem todos os Estados haviam implementado leis anti-miscigenatórias. Nova York, por exemplo, era o semeadouro de novos talentos da Broadway, que costumavam ser contratados pelos estúdios de Hollywood. Por essa razão, determinados artistas negros do Harlem puderam chegar ao cinema, após ganhar espaço nos teatros nova iorquinos. Lena Horne (fig. 17), por exemplo, atriz negra de pele clara que lhe rendeu o apelido de *Café*

au Lait ou *Bronze Venus*, fez sucesso em Hollywood nas décadas de 1940 e 1950. Mas a despeito do êxito, o circuito exibidor segregado se encarregou de restringir seu papel nesses filmes, onde ela atua somente em sequências musicais sem impacto para a compreensão do enredo e por isso passíveis de serem cortadas pelos censores locais. Este foi o caso de *Ziegfeld Follies* (1945) e *Words and music* (1948). Outras produções também utilizaram a mesma estratégia, colocando os atores negros em sequências musicais e cômicas passíveis de censura, sem que o corte comprometesse a trama, como aconteceu com o filme *Um dia nas corridas* (1937), dos irmãos Marx.

Quando os personagens negros eram integrados à trama, seus papéis eram claramente secundários, com o único objetivo de contribuir para com a sorte dos heróis brancos. A união entre brancos e negros no enredo era possível, pois a diferença no status social (patrão/branco – empregado/negro) não colocava em risco as regras da segregação racial. Quando interpretavam músicos ou *entertainers* capazes de, por alguns segundos, tomar a dianteira da *mise-en-scène*, suas aparições eram manejadas de modo a tornar-se irrelevantes para o desfecho dos enredos – logo, segregadas ao nível da trama. Em ambos os casos, a segregação se tornava um princípio formal do filme, buscando desvincular uma identificação permanente do espectador com os personagens afrodescendentes.

Malgrado o peso do Código Hays por sobre a produção cinematográfica, produtores e diretores liberais buscariam abordar o tema da miscigenação e do racismo, especialmente no pós-guerra, quando a ideia de raça e o racismo começam a ser questionados de modo mais incisivo por intelectuais, instituições e organizações internacionais, como a UNESCO¹⁴. No entanto, filmes como *Imitação da Vida* (1959), *Lost Boundaries* (1949), *O barco das ilusões* (1929 e 1936) e *Pink* (1949) adotaram intérpretes brancos para encarnar o personagem que realizaria o *passing* no decorrer da trama. A estratégia era lidar com um tópico tabu, mas sem que espectador se identificasse com um ator negro de pele clara. Voltamos à questão inicial do paper: a Warner escalou Mel Ferrer, em *Lost Boundaries*, justamente para que um ator negro não fosse o protagonista capaz de ganhar a identificação do espectador. Igualmente, Susan Kohner, de ascendência latina e judia, foi escolhida para estrelar o *remake* de *Imitação da vida* (1959). Jeanne Crain, de ascendência irlandesa e francesa, protagonizou *Pink*. Por fim, Helen Morgan, branca de cabelos escuros, foi a atriz principal nas duas versões de *O barco das ilusões*. Ainda que lidassem com um tema tabu, tais filmes procuravam repetir uma pedagogia com grande didatismo: reforçavam como os negros que passavam por brancos eram castigados no final. A única exceção é *Pink*, mas trata-se de uma exceção que confirma a regra: a protagonista tem um final feliz porque decide afirmar sua origem negra, rejeitando o pretendente branco.

Para finalizar esse artigo, gostaria de comentar um pouco sobre o diálogo travado entre a cinematografia segregada de Hollywood e o cinema brasileiro dessa época. Na década de 1930, por via de incentivos da ditadura Vargas e também da entrada de capital norte-americano, criam-se estúdios como *Cinédia*, *Brasil Vita Filmes* e *Sonofilmes* no país. Entre 1930 e 1935, tais empresas quase não escalarão atores negros para atuar em suas tramas. Pedro

¹⁴ Convém lembrar, que a UNESCO reúne diversos especialistas, dentre os quais Claude Lévi-Strauss, Costa Pinto e Franklin Frazier, entre outros, para reafirmar uma conclusão comum entre os cientistas: “all men belong to the same species, *homo sapiens*” (UNESCO, 1950, p. 5).

Lima, um dos idealizadores da *Cinédia*, apresenta a miss Brasil de 1929 como potencial atriz de cinema em Hollywood, deixando claros os parâmetros que marcavam o projeto cinematográfico nacional naquele momento: “Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior país da América não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é iguaisinha a deles...” (LIMA, P. *Cinearte*, maio de 1929). Apesar das diferenças de classificação racial entre os dois países, os estúdios brasileiros, tal como os hollywoodianos, buscaram um ideal de beleza branco. De 1935 a 1940, atores negros como Grande Otelo (fig. 18) e Chocolate passam a ser incorporados nos filmes, mas tal como acontece em Hollywood, seus papéis não interferem no desfecho da trama. Nesse sentido, o cinema brasileiro do período segue a segregação como princípio formal. Apenas a partir de 1940, quando a *Atlântida* inaugura sua produção com um filme sobre a biografia de Grande Otelo, outros estúdios, como a *Cinédia*, passam a conferir um tratamento diferente aos atores e atrizes negros que ganham, por vezes, papéis importantes para o desfecho das tramas, ainda que estereotipados. Entretanto, se a figura da “mulata” era fundamental nos teatros de revistas, local de onde provieram os principais artistas de cinema da época, no cinema ela será incorporada tardiamente em meados da década de 1950, possivelmente por conta da ausência dessa figura em Hollywood.

Malgrado a forte presença do cinema hegemônico hollywoodiano na cinematografia brasileira, haveria traduções locais dos personagens negros, visto que eles encarnaram sobretudo malandros que, ao mediarem os espaços de ordem e desordem (CANDIDO, 1993), moviam a trama¹⁵. Se em Hollywood, a miscigenação é tratada como tragédia, os filmes da *Cinédia* e da *Atlântida* abordaram a temática inter-racial de maneira cômica (fig. 19)¹⁶.

Este artigo procurou sinalizar o modo como a interação entre a segregação racial e o cinema dessa época construiu noções de raça, corpo, gênero e sexualidade, negando uma série de possibilidades aos atores e personagens afrodescendentes. Frente a isto, como lembra bell hooks (1992) é preciso adotar uma postura de desconstrução crítica do cinema através do “olhar oposicional”, que possibilita recolocar a presença de negros e negras nesses espaços onde as suas existências foram recusadas e “invite us to see film ‘not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are’” (idem, *ibidem*, p. 131).

¹⁵ As questões apresentadas aqui, são analisadas de maneira mais aprofundada em minha tese de doutorado, especialmente no que se refere às relações entre a forma cinematográfica hollywoodiana e a brasileira, através da trajetória de Grande Otelo.

¹⁶ Isso não significa que a situação dos atores negros e a representação da população negra era melhor no cinema brasileiro do que em Hollywood. Vale lembrar que grandes estúdios como a Warner Bros., FOX, entre outros fizeram filmes voltados para o público negro com o elenco composto apenas de afrodescendentes, algo que não ocorreu no Brasil. Além disso, havia nos Estados Unidos um circuito alternativo de produção e exibição de filmes realizados por negros e destinados aos afro-americanos. Os filmes de Oscar Micheaux é o maior exemplo dessa produção independente.



Fig. 18 - Grande Otelo e Rodolfo Mayer (*Onde estás felicidade?* - 1939)



Fig. 19 - Dercy Gonçalves, Walter Dávila e Chocolate em *Caídos do Céu* (1946).

Referências

ABEL, Elizabeth. *Signs of the times: the visual politics of Jim Crow*. Los Angeles, University of California Press, 2010.

BALIO, Tino. *History of the American Cinema: Grande Design (1930-1939)*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

BEDERMAN, Gail. *Manliness & Civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, e Bucks: an interpretative history of blacks in American films*. New York: Continuum, 2009

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Nacional, 1965.

_____. Dialética da malandragem. In: _____ *O discurso e a cidade*. Rio Janeiro: Duas cidades, 1993: 19-54

CRIPPS, Thomas. *Slow fade to black*. New York: Oxford University Press, 1993.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. London, Routledge, 2002.

GARDNER, Gerald. *The Censorship Papers: movie censorship letters the Hays Office 1934 a 1968*. New York: Dodd, Mead & Company, 1987.

GATES JR., Henry Louis. *Thirteen ways of looking at a black man*. New York, Vintage Books, 1997.

GOWLAND, Rebecca Gowland e THOMPSON, T. *Human identity and identification*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

HARRIS, Leslie M. From Abolitionist Amalgamators to "Rules of te Five Points". In: HODES, Martha. *Sex, Love, Race: Crossing Boundaries in North American History*. New York: New York University Press, 1999: 191-212.

HOOKS, Bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*. In: _____ *Black Looks: rance and representation*. Boston: South End Press, 1992, 115-131.

LHAMON, W. T. *Raising Cain: blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

LINDFORS, Bernth. *Africans on Stage: studies in ethnological show business*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

LOTT, Eric. *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 1995.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MIZEJEWSKI, Linda. "Beatiful White Bodies". In: COHAN, Steve. *Hollywood Musicals*. Nova York : Routledge, 2002: 183-193.

PAINTER, Nell Irvin Painter. *The history of white people*. New York, W. W. Norton, 2010.

RICHARDSON, Betty. Film censorship. In: ABERLAD, Peter. *Censorship*. New Jersey, Salem Press, 1997.

SCHWARCZ, L. K. M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SOLLORS, W. *Neither black, nor white, yet both*. Thematic explorations of inter-racial literature. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

HIRANO, Luis Felipe Kojima.
O olhar oposicional e a forma segregada

STAM, Robert e SPENCE, Louise. Colonialism, racism and representation. *Screen*, 24 n. 2 (jan/feb 1983).

_____ e SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

_____. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

UNESCO. *The race question*. Paris: UNESCO Publication, 1950.

Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o *cinema de mulheres*

Paula Alves
Escola Nacional de Ciências Estatísticas/IBGE

Paloma Coelho
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo: Este artigo propõe reflexões acerca das representações do gênero no cinema, e de como o aumento da presença de mulheres no mercado cinematográfico pode favorecer a inclusão de novos olhares, perspectivas e experiências nos filmes. A baixa participação feminina em funções-chave da produção cinematográfica dificulta a ruptura dos padrões visuais do cinema hegemônico, que reafirmam e perpetuam as desigualdades de gênero. Considera-se, para tal reflexão, o cinema hegemônico, baseando-se nos dados de pesquisas referentes ao cinema brasileiro e estadunidense. Os dados apresentados apontam a importância da presença de mulheres na construção de novas linguagens, discursos e políticas no cinema.

Palavras-chave: Cinema; Representações de Gênero; Performatividades; Participação das mulheres no mercado audiovisual.

Discursos, performatividades y patrones visuales en el cine: reflexiones sobre las representaciones de género, el mercado cinematográfico y el cine de mujeres

Resumen: Este artículo propone reflexiones sobre las representaciones de género en el cine, y de cómo el aumento de la presencia de mujeres en el mercado cinematográfico puede favorecer la inclusión de nuevas miradas, perspectivas y experiencias en las películas. La baja participación femenina en funciones clave de la producción cinematográfica dificulta la ruptura de los patrones visuales del cine hegemónico, que reafirman y perpetúan las desigualdades de género. Se considera en esta reflexión el cine hegemónico, basándose en los datos de investigaciones referentes al cine brasileño y estadounidense. Los datos presentados demuestran la importancia de la presencia de mujeres en la construcción de nuevos lenguajes, discursos y políticas en el cine.

Palabras clave: Cine; Representaciones de género; Performatividades, Participación de las mujeres en el mercado audiovisual.

Speeches, performativities and visual patterns in the movies: reflections on gender representations, the film market and women film

Abstract: This paper proposes reflections concerning the gender representations in film, and how the increased presence of women in the film market may favor the inclusion of new views, perspectives and experiences in the movies. The low female participation in key functions of film production makes it difficult to break the visual patterns of the hegemonic cinema, which reaffirm and perpetuate gender inequalities. It is considered, for this reflection, the hegemonic cinema, based on survey data regarding the Brazilian and the North American cinema. The data presented demonstrate the importance of the women's presence on building new languages, speeches and policies in cinema.

Keywords: Film; Gender Representations; Performativities; Women in the audiovisual labour market.

Introdução

O presente artigo aborda as relações entre gênero e cinema a partir de três perspectivas: em um primeiro momento, discute-se a maneira como as mulheres são retratadas no cinema hegemônico, e como os padrões visuais cristalizados pela narrativa clássica dificultam a emergência de outras representações de gênero, bem como a pluralidade de experiências, de olhares e de identidades. Em seguida, trata-se da participação das mulheres no cinema a partir de pesquisas realizadas sobre o mercado cinematográfico nos Estados Unidos e no Brasil. Por último, propõem-se uma reflexão sobre a ideia de “olhar feminino” no cinema, em uma tentativa de problematizar o conceito e desconstruir visões essencialistas sobre o tema.

O gênero, como uma categoria que se constitui continuamente nas relações sociais, tem no cinema um de seus veículos de (re)significação e de (re)elaboração de sentidos. Se pensado desde a perspectiva de Teresa de Lauretis (1984), o cinema seria um aparato de construção do gênero, ou uma “tecnologia do gênero”, que consistiria, ao mesmo tempo, em produto e processo de sua representação. Aprimorando a concepção de Foucault sobre a “tecnologia sexual”, as “tecnologias de gênero”, das quais o cinema faz parte, corresponderiam aos discursos e às práticas institucionalizadas ou presentes na vida cotidiana. Desse modo, o cinema produziria representações de gênero, ao mesmo tempo em que essas representações seriam interpretadas e reconstruídas subjetivamente pelo espectador.

Assim como Linda Williams (2012) discute o cinema como um instrumento de educação sexual pelo fato de exibir e falar do sexo, convém pensar em uma espécie de educação visual empreendida pelas produções cinematográficas com respeito ao gênero. E isso inclui tanto a linguagem cinematográfica – enquadramento, montagem, discursos, contradiscursos, zonas de silêncio –, como a *mise-en-scène* – o olhar cinematográfico, o protagonismo, a constituição e disposição dos corpos no universo (extra)diegético. Se o gênero constitui e, simultaneamente, é constituído pelo cinema, tanto as performatividades, como os discursos de gênero que o cinema elabora, são resultado de um investimento imagético nos corpos que, conseqüentemente, originam concepções sobre o desejo e a sexualidade.

Também se pode pensar nas relações de poder a partir de duas perspectivas: as que são instituídas no universo diegético (o espaço fictício da narrativa)¹; e as hierarquias produzidas sob o efeito de discursos que, quando reconfiguram as referências e os códigos simbólicos, contribuem para uma redefinição das posições dos sujeitos na estrutura social. Se o gênero pode ser definido como performativo, podemos pensar que as representações de gênero no cinema seriam duplamente performáticas. Ou que os corpos dos atores de ficção e/ou personagens reais de documentários (desenhos de corpos em animações, e quaisquer outras representações de corpos humanos) estariam duplamente “performando”.

¹ Chamamos de diégese ou “mundo da diégese” o lugar ou a dimensão (o universo espaço-temporal) onde se passa a narrativa do filme, é o “mundo do filme”, onde vivem as personagens e se desenvolvem as ações do filme.

Representação das mulheres no cinema hegemônico

Para Judith Butler (2014), se a linguagem atua sobre nós antes de começarmos a atuar, e continua atuando no mesmo momento em que atuamos, temos que pensar na performatividade de gênero primeiro como uma “atribuição de gênero”. Somos nomeados e nos atribuem um gênero sem mesmo entendermos sobre como as normas de gênero atuam sobre nós e nos formatam. Em outros termos, as regulações de gênero são anteriores aos indivíduos, já que elas constituem sujeitos “gendrados” em meio a expectativas sociais que orientam as referências identitárias desses sujeitos, ainda que o processo de performatividade compreenda não só a capacidade de reproduzir essas normas, como também de rompê-las.

E essas rupturas nas normas de fato podem acontecer, e acontecem, na performatividade de gênero. Isso porque a operacionalidade do gênero consiste na efetivação das normas que o regulam, isto é, depende da suscetibilidade dos indivíduos, que é anterior a sua capacidade de escolha, o que não anula, entretanto, a sua agência. A constituição do gênero envolve certa vulnerabilidade perante as normas, de maneira que qualquer ato discursivo seja precedido da sujeição dos indivíduos à linguagem (BUTLER, 2014).

Se os papéis de gênero são socialmente definidos e, como Judith Butler diz, nós os desempenhamos antes de nos darmos conta, no cinema esses papéis são exacerbados. Ou seja, se socialmente “performamos” características de feminino e masculino, no cinema esses estereótipos são intensificados. O cinema clássico narrativo (o cinema de Hollywood – hegemônico em todo o mundo) constrói suas personagens baseadas em rótulos e estereótipos, ou seja, em características padronizadas esperadas de cada grupo social: masculinidades e feminilidades, características e padrões de comportamento para os mocinhos, os bandidos, os heróis que, muitas vezes, atores e atrizes já possuem, mas que são especialmente “exagerados” pelas lentes do cinema.

O padrão de beleza instituído pelo cinema hollywoodiano, por meio do investimento na imagem do *star system*², que passa a ditar referências de moda, de comportamentos e de estilos de vida, é um exemplo de como o cinema exagera a imagem das atrizes através da maquiagem, da iluminação, dos enquadramentos; ou a construção da coragem ou força dos heróis, para além dos músculos definidos dos atores, em cenas de ação, luta e perigo. No cinema, mocinhas são sempre lindas, heróis são sempre corajosos e fortes – o que se espera então para as mulheres e homens na sociedade? O que se espera de atrizes e atores para que eles continuem sendo chamados a atuar em filmes? Por que a carreira de atrizes fora dos padrões de beleza e idade é mais difícil? Porque o cinema hegemônico estigmatiza as pessoas (reais ou fictícias). E como grande parte do público do cinema hegemônico está acostumada com os padrões de comportamento esperados para corpos masculinos e femininos, tanto quanto com a linguagem cinematográfica, esses códigos geralmente não são percebidos, e as performatividades de gênero do cinema, conseqüentemente, passam a ser reproduzidas na vida social.

² O fenômeno "star system" surge nos anos 1920 e nasce da concorrência entre os grandes estúdios estadunidenses e da constatação de que eram os nomes do elenco dos filmes que atraíam a plateia. É o sistema de "fabricação" e promoção das estrelas no cinema clássico de Hollywood.

O cinema clássico narrativo reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, criou o *star system* e o *sexy symbol*³ e projetou a “objetificação”⁴ da mulher. O *star system*, por sua vez, determinou os padrões de beleza seguidos até hoje pela TV, publicidade e mídia em geral. O cinema padronizou personagens como o “herói”, o “bandido” e a “mocinha”, e criou rótulos para pessoas e comportamentos, de acordo com os costumes de cada época em que foi produzido.

Laura Mulvey (1983) demonstra como o cinema clássico é dominado por uma lógica masculina do olhar, em que a mulher é colocada como objeto de desejo e de contemplação. A mulher seria concebida como o significante do outro masculino, na qual o homem projetaria suas fantasias e obsessões, colocando-a em uma posição de portadora e não produtora de significado, o que seria, para a autora, o reflexo da cultura patriarcal. Para Mulvey, a especificidade do cinema seria o prazer visual e, se tratando de um mundo marcado pela desigualdade sexual, o olhar cinematográfico estaria organizado por uma lógica do ativo/masculino e do passivo/feminino. O espectador de qualquer sexo, assim, teria uma relação *voyeurística*⁵ com a imagem da mulher na tela, pois os atores também atraíam audiência, mas, as atrizes eram adoradas por ambos os sexos.

O desenvolvimento do cinema como indústria está nitidamente ligado à beleza da estrela feminina. Começou-se a utilizar a luz difusa e lentes desenvolvidas especialmente para as atrizes e surge o *close up*⁶, que estagnava o movimento do filme desenvolvido pela montagem a fim de enfatizar a imagem da estrela como espetáculo à parte. A fascinação que a estrela exercia confundia-se com a própria fascinação do cinema. Ela era a marca do potencial sedutor do cinema e, por consequência, do espetáculo da mercadoria (MULVEY, 1983).

Enquanto o *star system* transformava as imagens de suas estrelas em emblemas de sexualidade, o cinema clássico narrativo de Hollywood se expandia influenciando os cinemas nacionais de todos os países. Assim, o cinema estadunidense dominou o entretenimento no mundo e a imagem da mulher no cinema passou a ser ícone de sexualidade. O corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo. Diante da sua função exibicionista, a objetificação sexual da mulher se opõe ao personagem masculino como sujeito da história, responsável por conduzir o desenvolvimento dos acontecimentos. O homem detém o poder porque é o dono do olhar, é ele quem controla o filme em seu universo diegético e extradiegético (o olhar do espectador que se identifica com o protagonista masculino).

A figura da mulher opera como objeto erótico tanto para os personagens na tela, quanto para o espectador, que pode indiretamente possuí-la, e o cinema cria a interação entre ambos os olhares. Nesse sentido, Mulvey critica o fato desse cinema transformar a mulher no elemento fundamental para o espetáculo do filme, e não para o desenvolvimento da história; ela mais bem representaria a imagem contemplativa que paralisa o fluxo da narrativa. Isso contribui para que a sua presença em si mesma não seja tão relevante quanto o que ela pode provocar no personagem masculino – sentimentos, sensações, preocupações – que é o que move a sua ação (MULVEY, 1983).

³ Símbolo de sensualidade e sexualidade. O termo passou a ser usado especialmente a partir dos anos 1950, referindo-se a astros e estrelas do cinema.

⁴ Exposição do corpo feminino como objeto de desejo e de consumo.

⁵ Voyeurismo é o ato de observar prazerosamente alguém sem que o mesmo tenha conhecimento disto.

⁶ Plano muito próximo, que enquadra somente o rosto da atriz.

O chamado cinema clássico narrativo ou cinema clássico americano é marcado por construções de artimanhas de envolvimento do espectador: o *star system*, o bem contra o mal, o mocinho contra o bandido, uma história de amor, “cortes escondidos” e mudanças clássicas de planos, ou seja, nada de chamar a atenção para as técnicas cinematográficas, mas, ao contrário, manter o espectador tão envolvido e concentrado na trama que ele seja capaz de “esquecer” momentaneamente que assiste a um filme. Nesse cinema, a representação da mulher sempre foi usada como uma dessas artimanhas de envolvimento e atração do público tanto masculino quanto feminino: as estrelas.

Mulvey (1983) baseou-se na psicanálise para demonstrar que a forma do cinema foi estruturada segundo o inconsciente da sociedade patriarcal. Segundo ela o fascínio pelo cinema é resultado de sua manipulação do prazer visual e sua codificação do erótico dentro da linguagem patriarcal dominante. O prazer em olhar outra pessoa como objeto é realizado pelo cinema na medida em que coloca seu espectador numa sala escura de onde lhe é permitido espiar: a escopofilia. Outra forma de prazer também é oferecida pelo cinema ao espectador que se identifica e se reconhece no filme: o narcisismo. A escopofilia define-se num prazer visual entendido como um prazer erótico do indivíduo em exhibir-se, como também, na situação inversa, em observar outra pessoa ou imagens de outros corpos (NEVES, 2007). Mulvey assume a escopofilia como uma das possibilidades do prazer visual dentro do qual acontece um transporte dessa observação pessoal para o outro. Ela considera que o cinema satisfaz um desejo primordial no que concerne ao prazer de olhar, mas também vai mais além, desenvolvendo a escopofilia no seu aspecto narcísico na fascinação pela semelhança e reconhecimento (NEVES, 2007).

Numa sociedade dominada pelo homem, é o prazer visual masculino que se procura satisfazer, oferecendo ao espectador o reconhecimento no protagonista masculino e o prazer em observar a mulher como objeto duplamente erótico: para os personagens masculinos do filme e para o espectador. A proposta de Mulvey é, então, a construção de um cinema alternativo. Segundo ela:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político, quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isso no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas (MULVEY, 1983: 439).

Esse cinema alternativo teria como função a destruição do prazer visual, a negação do controle do olhar masculino a favor da elaboração de uma nova linguagem do desejo. Para a autora, o caráter ilusionista do cinema deve ser desafiado, já que as estratégias do dispositivo cinematográfico tendem a ocultar o seu caráter discursivo e a se oferecerem ao espectador como uma realidade sem mediação.

No que diz respeito à linguagem cinematográfica e as suas estratégias discursivas, Ismail Xavier (2008) esboça dois percursos possíveis na produção de um filme: o da “opacidade” e o da “transparência”. De acordo com o autor,

quando o dispositivo cinematográfico, ou seja, todo o aparato tecnológico e econômico que envolve os aspectos de sua montagem, é ocultado do espectador para que a ilusão e a impressão de “realidade” sejam acentuadas, tem-se o efeito da transparência. Quando, ao contrário, o filme expõe os aspectos de sua construção, ou o dispositivo, propiciando ao espectador maior distanciamento e posicionamento crítico, opera-se o efeito da opacidade.

O efeito da transparência, convencionalmente utilizado pela narrativa clássica, fornece a impressão de contato direto com o universo retratado na tela, acentuando a identificação do espectador e dificultando o seu distanciamento. É esse efeito que Mulvey julga ser necessário destruir para que o filme não obscureça “o realismo, o óbvio e a verdade”. Nessa lógica, se o aparato cinematográfico oculta a presença da câmera e os efeitos de construção fílmica, acentuando a verossimilhança do que é mostrado, a imagem da mulher como fetiche, como objeto erótico e como ser passivo jamais poderia ser superada, mas naturalizada e reafirmada diante da tela.

É esse caráter ilusório, na concepção de Mulvey, que o cinema alternativo teria que negar, juntamente com a mudança na ênfase do olhar, “já que é o olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema” (MULVEY, 1983: 452). Uma nova linguagem do desejo implicaria, assim, na destruição desse olhar escopofílico, *voyeurista*, típico do prazer tradicional cinematográfico para convocar o espectador a um trabalho ativo diante do filme e na negação das premissas ancoradas em um sistema patriarcal.

Lauretis (1984) também discute a figura da mulher⁷ no cinema. Retomando a noção de Barthes da “civilização da imagem”, ela afirma que o cinema consiste em uma máquina de representação que produz imagens, mas também reproduz a mulher como imagem. Suas reflexões apontam para a dimensão política da expressão estética, de maneira que um filme é definido não apenas pelo que ele diz, mas pelo que é mostrado e pela forma como é mostrado. A mulher no cinema seria retratada como a origem do desejo masculino, como objeto e signo da sua cultura e da sua criatividade, e ocuparia o espaço da não coerência, do vazio de significado, que a impediria de reivindicar a posição de sujeito da representação.

A mulher como imagem transformada em espetáculo, em objeto a ser observado/contemplado, não é uma criação do cinema, mas está presente na nossa cultura, que concebe o corpo feminino como o lócus da sensualidade, do prazer visual e da sedução do olhar. Para Lauretis, o problema consiste na noção da diferença sexual e, assim, ela questiona como o cinema poderia pensar as mulheres fora da dicotomia homem-mulher, para pensar e falar *como* uma mulher, ou como torná-la sujeito em uma cultura que a objetifica, a exclui e a oprime.

Segundo a autora, um novo cinema seria necessário, mas, criticando a posição de Laura Mulvey, ela não considera necessária a destruição do prazer visual, e sim propõe a construção de outro quadro de referência e outras condições de visibilidade para um diferente sujeito social:

(...) O que vejo agora é que é possível para o cinema de mulheres responder ao apelo de uma ‘nova linguagem do desejo’. Quero ver se é possível, mesmo sem a prescrição estóica e brutal da autodisciplina, e sem a destruição do prazer visual, que parecia

⁷ O termo “mulher” é aqui empregado de acordo com a discussão de Mulvey e Lauretis, considerando que nesse momento o debate em torno do gênero ainda não questionava o uso da categoria “mulher” como um sujeito essencial e naturalizado. A compreensão da diferença não apenas entre os gêneros, mas também no interior de cada categoria, e da incorporação da ideia de interseccionalidade e das experiências emergem em outro contexto no debate feminista.

inevitável no momento. Mas se o projeto do cinema feminista – construir os termos de referência de outra medida do desejo e as condições de visibilidade para um sujeito social diferente – parece agora mais possível e, de fato, real, é em grande parte devido ao trabalho produzido em resposta à autodisciplina e ao conhecimento gerado a partir da prática do feminismo e do filme (LAURETIS, 1984: 155).

A proposta de Lauretis para o que ela chama de “cinema de mulheres” é criar outras formas de visão capazes de gerar a identificação com as espectadoras, que não se reconheceriam nas imagens retratadas pelo cinema clássico. Uma nova linguagem do desejo que desloque a figura da mulher como objeto para tomá-la como sujeito da ação. Além disso, criticando mais uma vez a ideia de Mulvey, Lauretis não defende a negação do ilusionismo do cinema, já que ele lhe é inerente. Todo filme, por mais “realista” que se pretenda ser, não conseguiria se desvencilhar de seu caráter ilusório, pelo fato de nenhuma produção cinematográfica ser capaz de apreender o real.

A autora argumenta, ainda, que o cinema surgiu em função do prazer visual e, por isso, o “cinema de mulheres” não deveria tentar destruí-lo, mas problematizar seus termos na própria experiência cinematográfica. E, ao contrário do que defendia Mulvey, em sua crítica ao cinema hollywoodiano, Lauretis afirma que o cinema feminista não deveria evitar, mas incorporar o cinema *mainstream* porque uma nova configuração da linguagem cinematográfica se daria pela libertação dos desejos e das fantasias femininas, o que só seria possível pela via do entretenimento (LAURETIS, 1984; 1987). Essa perspectiva que se propõe a lançar mão de aspectos do cinema clássico não implica, porém, em uma total adesão aos seus preceitos, já que essa nova proposição da produção cinematográfica orientada por uma consciência feminista ainda permanece como uma maneira alternativa de fazer cinema. Ou seja, apesar da apropriação de alguns elementos, esse “cinema de mulheres” ainda opera pela lógica de ruptura com a máquina ideológica do cinema hegemônico.

A noção de Lauretis da criação por parte do cinema de condições de visibilidade para um novo sujeito social implica, ainda, na necessidade de se evitar a supressão das diferenças. Para ela, o cinema de vanguarda deveria ser capaz de retratar a “diferença diferentemente”, ou seja, não abordar a figura feminina como “a mulher”, por meio de uma imagem fixa, mas admitindo – e dando espaço para – a heterogeneidade. Nas palavras da autora, o filme “pode se dirigir a mim como *uma* mulher, não se referindo ou me apontando como Mulher” (LAURETIS, 1984: 142). O que caracterizaria o cinema feminista seria o fato de ele ser direcionado ao público feminino, independentemente do seu gênero. Não bastaria, portanto, que ele fosse feito por mulheres, teria que ser construído para as mulheres.

Desse modo, o “cinema de mulheres” teria que gerar a identificação com a espectadora, mas também lhe proporcionar um lugar nele, incorporando as contradições e singularidades pessoais e políticas presentes nas mulheres dentro e fora da tela. Isso porque a construção social do gênero, da subjetividade e da representação da experiência ocorre tanto em interseção com a raça e com a classe, quanto na – e por meio da – linguagem e cultura. Baseando-se na semiótica, Lauretis compreende o gênero e a diferença sexual como categorias instituídas no nível semântico e linguístico. Para ela, o gênero deveria ser entendido não como uma diferença biológica, mas sim semiótica, produto da construção de significados, que são indissociáveis da experiência. Superar a ideia de diferença sexual, assim, seria, tanto no cinema, quanto na

linguagem e na cultura, negar-se a tomá-la ou aceitá-la como verdadeira (LAURETIS, 1984).

O cinema clássico, por trás da representação do corpo feminino como objeto de consumo e da utilização de estereótipos, reafirma a distinção de papéis de homens e mulheres, não só refletindo a sociedade como influenciando-a, num círculo vicioso. Dessa forma, não só a representação da mulher no cinema majoritariamente foi a partir de valores masculinos, como os próprios meios de comunicação mantinham com sua representação depreciada a sua posição inferior na sociedade. Por isso, a modificação da imagem da mulher na mídia sempre teve imensa importância para o movimento feminista, não apenas como seu reflexo, mas, como seu aliado no sentido de mudar a imagem inferiorizada da mulher. A representação da mulher no cinema quase sempre acompanhou as mudanças na sociedade. A partir da década de 1970, se podem notar mudanças na representação da mulher nos filmes produzidos, especialmente em filmes dirigidos por mulheres, como reflexos das mudanças na condição feminina.

Segundo Higonnet (1993), somente nas últimas décadas do século XX, as mulheres começam a afrontar as contradições entre as formas como são vistas pelos outros e as formas como elas mesmas se veem. Elas precisaram enfrentar algumas questões nessa representação de si mesmas. Uma delas era o corpo, entre o desejo de celebrar sua beleza e o medo de se representar como objeto sexual, algumas artistas preferiram não representar o corpo diretamente. Outras optaram por produzir imagens eróticas substituindo o nu feminino pelo masculino. Outra questão era se as mulheres deveriam adotar como os homens o culto ao herói. Era difícil repensar uma história da imagem escapando dos conceitos tradicionais e fazer produções visuais sem seguir esses conceitos. As mulheres utilizaram a diversidade para resolver os problemas de representar-se a si mesmas, apropriando-se da imagem clássica e modificando seu sentido de forma irreverente e/ou crítica, realizando uma produção artística com novas linguagens, formas de expressão e formatos inovadores. Para Higonnet “para criar novas imagens de si mesmas, as mulheres tiveram que aprender a adotar e cultivar novas atitudes ante a si mesmas, ante ao seu corpo e ante ao lugar que ocupam na sociedade” (1993: 432).

Participação das mulheres no mercado de trabalho cinematográfico

Nos EUA hoje em dia, as mulheres podem ser encontradas em posições chave na indústria do cinema. Alguns dos maiores estúdios são dirigidos por mulheres, diretoras estão fazendo filmes de grandes orçamentos, e o número de mulheres produtoras é cada vez maior. No entanto, executivos do *film business*⁸, como Howard Rodman (diretor da Divisão de Roteiro da Escola de Cinema e Televisão de USC⁹) e Barbara Corday (primeira mulher presidente da *Columbia Pictures*¹⁰) acham que estúdios de cinema são tradicionalmente uma cultura masculina e que os homens em altos cargos não se sentem muito confortáveis trabalhando com mulheres (apud TREMILLS, 2005).

⁸ Mercado/indústria do cinema.

⁹ University of Southern Califórnia.

¹⁰ Uma das maiores empresas de produção e distribuição de cinema dos EUA e do mundo.

Segundo Martha Lauzen, responsável pela pesquisa anual sobre as mulheres empregadas nos filmes de grande bilheteria de Hollywood, *The Celluloid Ceiling*, e professora da Escola de Teatro, Televisão e Cinema da Universidade Estadual de San Diego, nos filmes com produtores executivos apenas homens, as mulheres tem menor representação nas equipes, enquanto que nos filmes com pelo menos uma mulher entre os produtores executivos, as mulheres têm maior chance de desempenhar funções-chave, como a produção, a direção, o roteirista, a edição e a fotografia.

De acordo com esta pesquisa, em 2006, as mulheres representavam 15% entre todos os diretores, produtores executivos, produtores, roteiristas, fotógrafos e editores trabalhando nos 250 filmes de maior bilheteria nos EUA. Essa pesquisa analisou as funções de 2.718 empregados nos 250 filmes de maior bilheteria de 2006, que somados tiveram bilheteria doméstica (apenas dentro dos EUA) de aproximadamente 8,9 bilhões de dólares. Entre os filmes lançados em 2006, 22% não empregaram nenhuma mulher nas funções de direção, produção executiva, produção, roteiro, fotografia ou edição. Nenhum filme deixou de empregar um homem em pelo menos uma dessas funções. A tabela 1 apresenta a evolução dos resultados dessa pesquisa, que é realizada anualmente.

Tabela 1

Distribuição percentual de empregados em funções-chave, nos 250 filmes de maior bilheteria no mercado interno estadunidense, por sexo

Sexo Ano	1998	1999	2001	2003	2005	2006
Homens	83	85	81	83	83	85
Mulheres	17	15	19	17	17	15

Fonte: LAUZEN, 2010.

Mesmo com as mulheres ocupando posições na direção dos estúdios, o número de mulheres desempenhando funções-chave nas equipes não cresceu. Segundo Tremills, alguns executivos argumentam que a indústria do cinema é uma indústria como outra qualquer nos EUA e que os donos dos estúdios determinam os filmes que vão ser produzidos e o quanto se investirá neles, não importa o quanto um roteiro seja bom, o importante é o quanto os donos dos estúdios acreditam que o filme dará lucro. Os donos dos estúdios ainda são predominantemente homens (TREMILLS, 2005, p. 45).

Tremills (2005, p. 45) acredita que “ao contrário da sua imagem de pensamento criativo, Hollywood adora categorizar as pessoas – homens e mulheres – em rótulos.” Segundo ela, uma vez que um diretor tenha feito um filme de ação de sucesso, sempre lhe será oferecido um filme de ação. Quando um roteirista cria uma comédia romântica brilhante, ele nem tem a chance de pensar em tentar emplacar um roteiro de ficção científica. Esses rótulos se estendem aos estereótipos de gênero. Os donos dos estúdios ainda acreditam nas diferenças entre filmes masculinos e femininos. Ação e terror vendem para homens. Comédia romântica e drama vendem para mulheres. Segundo esses rótulos, filmes de homens fazem mais dinheiro. Filmes de mulheres são mais difíceis de vender, especialmente se a história tem protagonista feminina.

Se as “histórias de homens” são as que têm perspectivas de fazer dinheiro, o estereótipo se estende para as pessoas que são contratadas para escrever, dirigir, fotografar e editar o filme, segundo Howard Rodman (apud TREMILLS, 2005: 45). É um círculo vicioso: mulheres seriam apropriadas para fazerem

filmes femininos; filmes femininos não fazem dinheiro; então as mulheres têm baixa participação entre roteiristas e diretores na indústria estadunidense.

O número de mulheres produtoras nos 250 filmes de maior bilheteria quase não apresentou crescimento, conforme se observa na tabela 2: em 1998 as mulheres representavam 24% e em 2012, 25%. Já entre as produtoras executivas e fotógrafas houve retrocesso. Entre os diretores, as mulheres mantiveram a marca dos 9% em 1998 e 2012, no entanto, houve um retrocesso ao longo desse período, as mulheres representaram 7% dos diretores em 2006, isso é menos do que o máximo atingido em 2000, 11%.

Tabela 2

Mulheres em funções-chave nos 250 filmes de maior bilheteria no mercado interno estadunidense

Funções Ano	1998	2000	2006	2012
Diretoras	9%	11%	7%	9%
Roteiristas	13%	14%	10%	15%
Produtoras executivas	18%	16%	16%	17%
Produtoras	24%	24%	20%	25%
Editoras	20%	19%	21%	20%
Fotógrafas	4%	2%	2%	2%

Fonte: LAUZEN, 2013.

Outros resultados dessa pesquisa mostraram que considerando-se o gênero do filme, as mulheres estão mais propensas a trabalhar em documentários e comédias românticas e menos a trabalhar em ficção científica e filmes de terror. Em 2006, mulheres representaram 28% dos indivíduos trabalhando em documentários, 25% em comédias românticas, 23% em comédias dramáticas ou tragicomédias, 19% em dramas românticos, 16% em animações, 14% em dramas, 12% em comédias, ação e aventura, 10% em ficção científica e 5% em filmes de terror (LAUZEN, 2010).

Entre 2009 e 2011 foi realizada uma pesquisa sobre a participação das mulheres no cinema brasileiro para a qual foi elaborada uma base de dados contendo as seguintes informações sobre os filmes de longa-metragem finalizados/lançados entre os anos 1961 e 2010: título, nome do/a diretor/a, sexo do/a diretor/a, sexo do/a produtor/a, sexo do/a produtor/a executivo/a, sexo do/a roteirista, sexo do/a diretor/a de fotografia e/ou câmera, protagonista, diretor/a de arte, assistente de direção, diretor/a de produção, ano de finalização/lançamento, gênero do filme, temática do filme, e outras funções (ALVES, 2011). Foi considerada a classificação internacional de filme de longa-metragem, ou seja, foram considerados filmes com duração igual ou superior a 60 minutos, para que se pudesse fazer comparações em futuros estudos entre as características da cinematografia brasileira com a de outros países¹¹.

¹¹ A Agência Nacional do Cinema – Ancine considera filme de longa-metragem aquele que tiver duração superior a 70 minutos. No entanto, internacionalmente, a definição de duração mínima para longa-metragem varia de país para país bem como entre os festivais de cinema internacionais. Alguns festivais de cinema seguem os critérios dos órgãos reguladores da atividade audiovisual de seus países, e outros as classificações mais comumente utilizadas internacionalmente. Por isso, para fins de comparação internacional, considerou-se nesse estudo filme de longa-metragem aquele com duração igual ou superior a 60 minutos. Essa classificação independe do formato de captação ou

A produção de filmes de longa-metragem é dividida em vários processos e fases (desenvolvimento, pré-produção, captação, produção, pós-produção, finalização, lançamento). Por isso, para a definição de ano do filme considerou-se o ano de lançamento para filmes lançados no circuito comercial ou em festivais; e o ano de finalização para filmes prontos, mas não lançados comercialmente. Os dados para elaboração desta base foram obtidos nos créditos, nas sinopses e sites oficiais dos filmes, em catálogos de festivais de cinema, numa pesquisa realizada pelo pesquisador Antonio Leão da Silva Neto, publicada em livro (*Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem – 2ª edição revista e atualizada*), nos portais Filme B, AdoroCinema e no Guia Kinoforum: festivais de cinema e vídeo 2011.

A partir dos dados desta pesquisa, constatamos que a presença das mulheres nas equipes dos filmes de longa-metragem produzidos entre os anos 1961 e 2010 no Brasil também é baixa. Verifica-se na tabela 3 que em todas as décadas a proporção de filmes dirigidos por mulheres aumentou significativamente ao longo do período estudado, no entanto, esta proporção é muito baixa. Nota-se que dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina na direção mais que dobrou. Entre os anos 1980 e 1990, o aumento foi de 2,47 vezes – o maior aumento no período estudado. Percebemos que as funções direção e roteiro em relação à participação feminina são semelhantes – 15,37% dirigidos na última década, entre 2001 e 2010, e 13,78% roteirizados.

Tabela 3
Proporção de mulheres em funções-chave nos filmes de longa-metragem, Brasil

Funções Década	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010
Direção	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37
Roteiro	0,68	2,43	3,60	9,51	13,78
Produção*	0,68	2,77	4,17	13,50	23,71
Fotografia**	0,00	0,33	0,45	0,00	3,19

* Produção inclui dados de produção, produção executiva e direção de produção.

**Fotografia inclui dados de direção de fotografia, fotografia e câmera.

Fonte: ALVES, 2011.

Percebe-se que em todas as décadas há mais filmes produzidos por mulheres do que roteirizados ou dirigidos. De toda forma, a baixa participação feminina nesta área – não chega a 24% entre 2001 e 2010 – surpreende, especialmente nas últimas décadas, porque existe uma falsa impressão entre os profissionais do mercado audiovisual de que as mulheres teriam uma grande participação na produção cinematográfica. Comparando-se com as demais funções, a área onde a participação feminina é menor, em todas as décadas, é na fotografia, passando apenas um pouco de 3% na última década, assim como acontece no cinema estadunidense.

Segundo Dargis (2008), além do baixo número de mulheres diretoras e em funções-chave, as protagonistas femininas também estavam em baixa nos filmes dos grandes estúdios lançados no verão americano de 2008. Martha Lauzen afirma que as protagonistas mulheres do cinema hollywoodiano são

majoritariamente jovens (20 a 30 anos), bonitas, não têm, muitas vezes, uma ocupação definida, suas buscas giram em torno do amor, casamento e família. Enquanto que os protagonistas homens variam mais de idade (de jovens a maduros, 30 a 50 anos), sempre tem profissão definida, estão em busca de grandes realizações, como salvar o mundo, resolver questões complexas, fazer justiça, etc. (LAUZEN, 2010).

O protagonismo pode ser interpretado como uma forma de quantificar a representação de homens e mulheres nos filmes. Isto é, quanto maior o número de filmes com protagonistas mulheres, maior a representação das mulheres pelo cinema, visto que o protagonista é aquela personagem que normalmente tem um objetivo, uma meta, é o líder de um grupo no alcance desta meta, é através do qual o filme é contado, ou seja, o filme privilegia o seu ponto de vista. A partir da tabela 4 verifica-se que em todas as décadas, no Brasil, o número de filmes protagonizados por mulheres é menor do que os protagonizados por homens e protagonizados por ambos, ou seja, homens e mulheres.

Tabela 4

Distribuição percentual de filmes de longa-metragem por sexo do protagonista, Brasil

Sexo do Protagonista Década	1991-2000	2001-2010	Total
Homens	63,50	56,33	58,00
Mulheres	13,80	18,18	17,16
Ambos*	15,03	22,96	21,11
sem informação	7,67	2,53	3,73

*Filmes protagonizados por homens e mulheres.

Fonte: ALVES, 2011.

Os filmes protagonizados por mulheres na última década representam apenas 18,18%. Da mesma forma que na produção, a baixa participação feminina no protagonismo também surpreende, pois existe um falso discurso de que embora as mulheres estejam pouco representadas nas equipes, estariam em igualdade nas telas.

Não à toa, nos últimos anos o tema da presença feminina no cinema vem ganhando notoriedade. Festivais como Cannes e Berlin foram alvo de protestos de movimentos feministas pela ausência de filmes dirigidos por mulheres nas principais competições. No Oscar 2015, atrizes reclamaram da ausência de bons papéis para mulheres maduras – o que já havia sido apontado pelo crítico de cinema Serge Daney em 1997, bem como em diversas pesquisas como a da própria Martha Lauzen ou das Guerrilla Girls (2011)¹². Em 2015, pela primeira vez o festival de Cannes teve como filme de abertura um trabalho dirigido por uma mulher, fato que virou notícia por sua raridade (*La Tête Haute*, da diretora francesa Emmanuelle Bercot). Por toda a história do cinema até bem pouco tempo, a presença de mulheres era exatamente isso, um fato raro, as mulheres que se aventuravam na direção cinematográfica eram exceções. Tanto quanto inusitado era uma mulher ganhar prêmios desempenhando esta função.

Apenas em 2010 um filme dirigido por uma mulher recebeu o prêmio máximo da academia americana, o Oscar de melhor filme (*Guerra ao Terror*, de Kathryn Bigelow) que, por sua vez, foi apontado como um filme nada

¹² Grupo de artistas ativistas mulheres estadunidense.

“feminino”, de acordo com a visão convencional da indústria cinematográfica, que classifica os gêneros e as temáticas dos filmes segundo estereótipos do que corresponderiam aos interesses e assuntos de homens e mulheres. No caso de Kathryn Bigelow, chama a atenção o fato de que na primeira e única vez em que um filme dirigido por uma mulher venceu a categoria de melhor filme pela academia de Hollywood, foi por um filme de guerra, com protagonistas homens e que, tradicionalmente, também é direcionado ao público majoritariamente masculino. Ou seja, o reconhecimento da diretora ocorreu em função de um filme cuja temática e abordagem é considerada pelas convenções do cinema clássico como “masculina” – o que suscita e nos faz voltar a uma questão polêmica introduzida anteriormente, a do cinema de mulheres e/ou cinema feminista. A grande discussão quando se fala em filmes de diretoras: o olhar feminino.

As mulheres na direção cinematográfica e o “cinema de mulheres”

Segundo Buet (1999), nas primeiras décadas do cinema, as mulheres estavam presentes principalmente como atrizes e assistentes. A presença de mulheres na direção cinematográfica era rara. Nos anos 1950, acontece uma descentralização das artes na Europa e surgem os festivais independentes de teatro, nos anos 1960 são criados centros culturais e cineclubes e, nos anos 1970, os festivais independentes de cinema. O número de diretoras aumenta nessa época com um cinema influenciado pelos movimentos sociais e feministas.

Segundo Ann Kaplan (1995), nos EUA e na Europa as mulheres encontraram espaço para fazer cinema especialmente no cinema independente experimental e documental, que questionavam formas e conteúdo, e por isso, estavam abertos aos questionamentos feministas. A exclusão da mulher até então na direção cinematográfica possibilitou que as cineastas se tornassem especialmente sensíveis à questão da forma e estilo, e impediu que seguissem cegamente as antigas convenções. Para muitas mulheres o cinema experimental representou uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema *hollywoodiano*. As diretoras responderam à apropriação *hollywoodiana* da imagem feminina e começaram a explorar as possibilidades de se dar à mulher uma voz e um *status* enquanto sujeito.

Da mesma forma no Brasil, alguns autores afirmam que as mulheres estrearam em sua maioria na direção cinematográfica com filmes protagonizados também por mulheres e temas em que a feminilidade ou o corpo feminino é central (OTTONE, 2005; PESSOA, 1989). Segundo Pessoa (1989), quando as realizadoras começam a atuar, dentre os diversos temas explorados em filmes de documentário, destaca-se o da situação da mulher na cultura e na sociedade, enquanto entre as ficções, filmes polêmicos e ousados abordam a liberação sexual feminina e criticam o consumo da mulher como objeto erótico. Já Ottone (2005), considera que uma das marcas da chamada retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 são os filmes autorais femininos.

Como vimos nos dados apresentados anteriormente, até os anos 1970 podemos dizer que o cinema era realizado praticamente por homens (mulheres na direção, roteiro e outras funções-chave eram exceções), desde uma perspectiva masculina. A partir, especialmente, dos anos 1970, e sob a influência

de movimentos sociais, negros e feministas, as diretoras surgem no cenário audiovisual com filmes marcados por personagens femininas fortes, e temas que abordavam a situação da mulher na sociedade, no trabalho e nas relações afetivas, casamento, liberdade sexual, objetificação do corpo feminino, entre outros, numa busca por uma autorrepresentação, ou uma representação dos corpos femininos sob uma nova perspectiva.

Na pesquisa citada anteriormente, foram realizados testes estatísticos para verificar a associação entre o sexo do protagonista e as demais funções pesquisadas no cinema brasileiro. Foram encontrados indícios de que existe uma associação entre o sexo do protagonista e o sexo do diretor e do roteirista. Também se verificou que há evidências de associação entre o sexo do protagonista e o gênero do filme. Notou-se que as mulheres têm maior participação como protagonistas nos filmes de ficção do que nos documentários.

Os resultados dos testes fazem sentido teórico, uma vez que a direção e o roteiro são as funções que mais influenciam na escolha e construção dos protagonistas, ou melhor, são as funções responsáveis pela construção técnica e artística do filme e, conseqüentemente, pela construção das personagens, pelas escolhas das histórias a serem contadas pelo filme e de que maneiras serão contadas. Por isso, é esperado que exista associação entre o sexo dos diretores e roteiristas e dos protagonistas dos filmes, o que significa dizer que a presença de roteiristas e diretoras mulheres pode influenciar a escolha por realização de filmes com protagonistas também mulheres. Verificou-se também a associação entre o sexo das pessoas que desempenham funções-chave nos filmes e foram encontradas evidências de associação entre o sexo do diretor com o sexo do roteirista, do produtor e do fotógrafo; assim como entre o sexo do diretor e o gênero do filme. Ao contrário do protagonismo, as mulheres têm maior presença na direção cinematográfica nos filmes de documentário e não nos de ficção (ALVES, 2011).

Verificou-se que quando o gênero do filme é documentário a vantagem em favor do filme ser dirigido por uma mulher é 2,6 vezes maior do que nos filmes de ficção. Quando a roteirista do filme é mulher a vantagem em favor do filme ser dirigido também por uma mulher é cerca de 238 vezes maior do que nos filmes em que o roteirista é homem. A vantagem em favor de um filme ser dirigido por uma mulher é 5,3 vezes a de ser dirigido por um homem nos filmes em que a produtora é mulher em relação aos filmes em que o produtor é homem. Verificou-se que para um filme de ficção, com roteirista e produtores homens, a probabilidade do diretor ser também homem é de 99,7%. Já para um filme de documentário, com roteirista e produtora mulher, a probabilidade da diretora ser mulher é de 93,0% (ALVES, 2011).

O resultado da modelagem estatística também apresentou evidências de que a probabilidade da protagonista ser mulher está associada ao sexo do diretor, do roteirista, do fotógrafo, e ao gênero do filme. Estima-se que a vantagem em favor de protagonista mulher em relação à protagonista homem é 120% maior quando a diretora é mulher do que quando o diretor é homem; e é o dobro quando a roteirista é mulher do que para um roteirista homem. Estima-se também que a vantagem em favor de protagonista mulher em relação à protagonista homem é 150% maior para filmes de ficção do que para documentários. Conclui-se que a probabilidade da protagonista ser mulher é maior quando as equipes de direção, roteiro e fotografia incluem mulheres (ALVES, 2011).

Os testes estatísticos confirmam o que teóricos já haviam apontado, que nos filmes dirigidos por mulheres existe uma nova perspectiva: a feminina. O ponto de vista é deslocado para a protagonista mulher. No entanto, é preciso ter cuidado com armadilhas como a de tentar definir características dos filmes dirigidos por mulheres ou encontrar uma definição para o “olhar feminino”.

O gênero não é a única marcação dos corpos, nem dos olhares. É apenas uma delas. Mas outras marcas sociais e suas interações formam o olhar de um/uma cineasta, aliás, de qualquer profissional/pessoa. Cor da pele, raça e etnia, religião, cultura, lugar de nascimento e/ou moradia, nível de escolaridade, desejo e prática sexual, geração, entre outros, juntamente com o gênero. Homens e mulheres se posicionam, agem e reagem, são vistos e significados socialmente, vivenciam suas relações afetivo-sociais-laborais de formas diferentes. Da mesma forma que uma mulher branca se posiciona, reage, é vista e significada socialmente de formas diferentes que uma mulher negra, ou que mulheres de diferentes gerações, mulheres no Brasil e na África, etc.

Ou seja, não é difícil considerar que existem diferenças entre perspectivas femininas e masculinas, o difícil é isolar as diferenças entre os olhares dos cineastas apenas a partir da diferenciação de gênero. Ademais, esperar que seja possível listar uma série de características que descrevam o “cinema de mulheres” é limitar o olhar feminino. Como já dizia Simone de Beauvoir (2008) em *Segundo Sexo*, não existe uma mulher, mas várias. Não existe um olhar feminino, existem múltiplos olhares femininos, assim como existem múltiplos olhares masculinos. Precisamos escapar da armadilha de rotular o cinema realizado por mulheres como um gênero cinematográfico. Mulheres realizam filmes de todos os gêneros, sobre todas as temáticas possíveis, a partir de diversas perspectivas, e sob diferentes influências.

Considerações finais

O cinema tem importante papel na construção e difusão das imagens de homens e mulheres ao longo do tempo, especialmente levando-se em consideração o poder de alcance do cinema hegemônico em quase todo o mundo. Autoras como Joan Scott (1989) e Judith Butler (2003), por exemplo, apontam como pontos fundamentais na conquista da equidade entre homens e mulheres uma mudança na representação da mulher na cultura, na arte e na mídia, e sua inserção igualitária em todos os níveis de hierarquia no mercado de trabalho. Apesar de todas as conquistas das mulheres na educação, na saúde e na vida cultural, as desigualdades entre os sexos ainda persistem em diferentes áreas. As mulheres, de uma forma geral, ainda participam de forma desigual do mercado de trabalho. A divisão sexual das ocupações e a diferença salarial entre os sexos representam os principais desafios ainda a enfrentar na promoção da equidade de gênero neste campo. O cinema tem papel fundamental, seja na retransmissão de antigos e tradicionais valores e distinção de papéis entre os gêneros ou, ao contrário, na transformação desses valores, na desconstrução dos rótulos, na sugestão de novas divisões de funções. Por isso, acreditamos que a entrada da mulher neste campo contribui para a construção de novas representações das mulheres.

Os dados apresentados mostram que a participação das mulheres em funções-chave na produção cinematográfica brasileira e estadunidense,

especialmente como diretoras e protagonistas, ainda é significativamente menor do que a de homens. Enquanto o cinema prioriza protagonistas homens, estamos reforçando a concentração de poder nas figuras masculinas. Se os homens predominam nos cargos de comando do cinema, as decisões referentes ao planejamento estratégico, seleção de pessoal e execução orçamentária nesta área estão majoritariamente em suas mãos. E, mais importante: a gerência do imaginário, da representação de homens e mulheres e suas relações no trabalho e na família, a disseminação de valores, a representação dos diversos grupos sociais, as escolhas temáticas. Acreditamos que o aumento de mulheres exercendo funções-chave no mercado audiovisual possa impulsionar um aumento de protagonistas mulheres e a possibilidade de novas (e múltiplas) perspectivas no cinema.

Referências

ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 sob a perspectiva de gênero*. 2011. Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE, Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BUET, J. *Films de Femmes: six générations de réalisatrices*. Paris: Editions Alternatives, 1999.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. *XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofos (IAPh)*. Madrid, 24-27 jun. 2014.

DANEY, Serge. “Pour une ciné-démographie”. In: DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Lyon: Aléas éditeur, 1997.

DARGIS, Manohla. Is There a Real Woman in this Multiplex? In: *New York Times*, p. 3, mai., 2008.

GUERRILLA GIRLS. Disponível em: <www.guerrillagirls.com> Acesso: 14 mai. 2011.

HIGONNET, Anne. Mujeres, imágenes y representaciones. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus Minor, 1993.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 220 p.

_____. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 151 p.

LAUZEN, Martha. *The Celluloid Ceiling*. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University. San Diego: 2010.

_____. *The Celluloid Ceiling: Behind the Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2013*. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University. San Diego: 2013.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437-453.

NEVES, Sónia. *Chez Duchamp*. Porto: MCO Arte Contemporânea, 2007.

OTTONE, G. "Terra Brasil 95-05: el renacimiento del cine brasileño". *Festival Internacional de Cine de Las Palmas*: Madri, T&B Editores, 2005.

PESSOA, A. "Por trás das câmeras". In: HOLLANDA, H. *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Tradução: Christine R. Dabat e Maria B. Ávila. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

TREMILLS, K. "Where have all the women gone?" *Moving Pictures Magazine*: Phoenix, v. 1, n. 3, jan.-fev. 2005.

WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo". In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 38, jan-jun, 2012, p. 13-51.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212p.

**“A(r)tivismos” cinematográficos *queer of color*:
as ações de resistência e agência do coletivo *Queer
Women of Color Media Arts Project***

Glauco B. Ferreira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Ao longo do trabalho são brevemente apontadas algumas das possíveis relações entre estudos vinculados à antropologia da mídia nos Estados Unidos, as críticas feministas pós-coloniais sobre o cinema, a abordagem pós-social e antropológica britânica sobre ‘arte’ e seus ‘objetos’, como mediadores de agência e de relações sociais. Neste intento, busca-se descrever também parte da produção cinematográfica do QWOCMAP (*Queer Women of Color Media Arts Project*) nos Estados Unidos, ressaltando as maneiras pelas quais suas/seus produtora/es culturais buscam desenvolver outros modos de representar as “*queer women of color*” e também valorizar subjetividades. O ensaio analisa e destaca as diferentes possibilidades de um tipo de ativismo cinematográfico que visa transformações sociais.

Palavras-chaves: micropolíticas e movimentos LGBTQ contemporâneos; mídias, cinema e representação; estudos feministas, de gênero e sexualidades.

¹ É antropólogo, artista visual e arte-educador. Doutorando e Mestre em Antropologia Social pela UFSC (2012). Graduado em Artes Plásticas - Licenciatura em Educação Artística, pela UDESC (2009). Entre 2013 e 2014 foi Visiting Scholar Researcher na University of California at Berkeley, Dept. of *Gender & Women’s Studies*. Foi bolsista do CNPq (2009-2011), CAPES-REUNI (2012-2013), CAPES-PDSE (2013-2014) e CAPES-DS (2013-atual). Integra o Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (TRANSES). As principais áreas em que atua são em artes visuais, antropologia urbana e antropologia do contemporâneo. Como interesses de pesquisa têm se concentrado nos seguintes temas: estudos feministas, relações de gênero e sexualidades; micropolíticas, movimentos contemporâneos e políticas públicas; ativismo, cinema, mídia e representação; na área de artes trabalha com ênfase em educação e arte, abordando também processos de arte pública, relacional e participativa. Currículo Lattes: <http://bit.ly/1kX2zNa> . Contato: glaucoart@gmail.com

Queer of color Cinematographic Artivism: the resistance actions and agency of the collective *Queer Women of Color Media Arts Project*

Abstract: Throughout this article are briefly outlined some of the possible relations between studies related to media anthropology in the United States, the post-colonial feminist criticism of cinema, and anthropological British approach to art and its objects as agency and social relations mediators. In this attempt, we seek to also describe part of the film production of activist group called QWOCCMAP (Queer Women of Color Media Arts Project) in the United States, highlighting the way in which their producers are seeking to develop other ways of representing queer women of color and also valuing their subjectivity. The article analyzes and highlights the different transformative possibilities of a cinematic type artivism aimed at social change.

Keywords: micropolitics and contemporary LGBTQ social movements; media, cinema and representation; women's, gender and sexualities studies.

Cine Artivismos *queer of color*: las acciones de resistencia y agencia del colectivo *Queer Women of Color Media Arts Project*

Resumen: Este artículo describe brevemente algunas de las posibles relaciones entre los estudios relativos a la antropología de los medios de comunicación en los Estados Unidos, la crítica feminista postcolonial sobre el cine, los enfoque antropológicos post-sociales británicos sobre el arte y sus objetos, como mediadores de agencia y de las relaciones sociales. En este propósito, buscamos describir también parte de la producción de cine de QWOCCMAP (*Queer Women of Color Media Arts Project*) en los Estados Unidos, destacando la forma en que sus productores culturales buscan desarrollar otras formas de representar las *queer women of color* y también sus subjetividades. El artículo analiza y resalta las diferentes posibilidades de un tipo cine artivismo dirigido a los cambios sociales.

Palabras clave: micropolítica y los movimientos LGBTQ contemporáneos; los medios de comunicación, el cine y la representación; estudios de la mujer, género y sexualidades.

Produzindo e lidando com diferentes diferenças no audiovisual

O “*Queer Women of Color Media Arts Project*” ou QWOCMAP, sigla pela qual também é conhecido, é proposto por suas idealizadoras como uma organização sem fins lucrativos que fomenta a criação, exibição e distribuição de filmes e vídeos comprometidos com a promoção de justiça social e com as demandas políticas e sociais das “*queer women of color*”² e suas comunidades, utilizando como recursos e fontes de inspiração as histórias de vida dos participantes e criadores envolvidos, buscando fortalecer suas coletividades locais através das artes e do ativismo LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e *Queer*)³. Como parte do desenvolvimento do projeto o grupo vêm oportunizando gratuitamente treinamento, recursos e materiais técnicos para produção audiovisual, centrando suas atividades num público alvo de baixa renda e visando garantir livre acesso particularmente às “*queer women of color*” pertencentes a comunidades de imigrantes situadas na Baía de San Francisco⁵.

Como principal mote de suas iniciativas está o programa de treinamento (QWOCMAP *Filmmakers Training Program*) que é oferecido na forma de *workshops* gratuitos. Além disso, como parte da circulação destas produções audiovisuais, o coletivo promove uma vez por ano o “*Queer Women of Color Film Festival*”, buscando desafiar e desmistificar variado estereótipos raciais, políticos, sexuais e de gênero, intencionando potencializar principalmente as novas e dinâmicas representações a respeito das “*queer women of color*” em esferas públicas (FERREIRA, 2012). Um dos filmes produzidos pelo coletivo e apresentado na edição do festival em 2012 foi “*Crossing Barriers*”⁶ (2012), dirigido por Caro Reyes, vídeo no qual somos apresentados a um tipo de produção que busca evidenciar histórias individuais e conectar experiências de “marginalização” social com contextos mais abrangentes, abordando relações sociais que influenciam o processo subjetivo multifacetado de sujeitos *queer of color* de modos mais profundos. No documentário, produzido nos cursos de treinamento de cineastas do QWOCMAP, diversos personagens contam seu processo de constituição enquanto sujeitos, na difícil tarefa de relacionar suas

² “*Queer Women of Color*” no original em inglês poderia ser traduzido como “mulheres *queer* de cor” e demarca a preocupação em ressaltar as representações dos sujeitos envolvidos nas iniciativas do QWOCMAP, assinalando no contexto norte-americano os debates no âmbito do ativismo LGBTQ a respeito das interseções entre gênero “raça/etnicidade” e sexualidades, tomadas de forma aberta e não essencialista.

³ Na definição de Guacira Lopes Louro, o *queer* designa “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” (Louro, 2001, p.546).

⁴ A sigla “LGBT” sinaliza o agrupamento dos segmentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros. Recentemente, em âmbito internacional principalmente, a letra “Q” (representando os segmentos que se autodefinem *Queers* ou Questionadores do binarismo de gênero) e a letra “I” (representando os segmentos denominados Intersexo, anteriormente conhecidos como hermafroditas) foram adicionadas à sigla “LGBT”, resultando em “LGBTQI”. No contexto do grupo aqui pesquisado, a sigla utilizada mais comumente é “LGBTQ”.

⁵ Este trabalho está partindo das análises iniciais realizadas no contexto de meu doutorado Antropologia Social, iniciado no ano de 2012 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com período de *sanduíche* doutoral na *University of California at Berkeley* (UC Berkeley). Algumas das questões aqui elencadas estão presentes no trabalho de campo e de análise que realizei junto ao QWOCMAP durante os anos de 2013 e de 2014, trazendo assim as reflexões preliminares que estão ainda em processo e que são sugeridas ao longo deste texto.

⁶ O filme está disponível para visualização *online* no seguinte endereço virtual: <http://bit.ly/1gUDa2f> Este site trata-se de uma plataforma virtual de *streaming* de vídeo, desenvolvida pelo QWOCMAP para a distribuição de seus filmes, que podem ser adquiridos por quantias simbólicas, auxiliando assim na manutenção e autofinanciamento do coletivo. Para mais informações sobre o grupo acesse o site: <http://www.qwocmap.org/> (acessados em 15.03.2014)

identificações de gênero e sexualidade com seus pertencimentos étnico-raciais e culturais. As narrativas, muitas vezes carregadas de forte carga emotiva e traumática, descrevem difíceis relações familiares, nas quais as negociações com pais e pessoas próximas de suas comunidades de origem se entrelaçam a narrativas de descoberta e orgulho relacionadas a vivências de sexualidades que desafiam padrões heteronormativos e binaristas de gênero. Uma das personagens entrevistadas, nomeadx El Taino, narra suas diferentes experiências de conformação identitária, estas mesmas sempre acompanhadas de diferentes estilos corporais e de vestuário, relacionando este processo com seus esforços conscientes para não ser associadx com imagens de feminilidade “típicas”.

El Taino também narra de forma intensa as maneiras pelas quais sua família e principalmente sua mãe, lidavam de forma problemática com a expressão de sua sexualidade não conformista com pretensas dicotomias generificadas. Os relatos presentes neste mesmo filme, no qual sua diretora, Caro Reyes, também aparece como um dos personagens do filme narrando sua própria experiência de trauma e rejeição familiar, poderiam ser vistos também como maneira de visibilizar certas compreensões presente no contexto de treinamento do QWOCMAP. Estas compreensões são pensadas como guias e exercícios de criação imagética que possam potencializar formas de comunicação alternativas e que fortaleçam individualidades marcadas por eventos traumáticos, servindo, em certo sentido, como parte de complexos processos terapêuticos de “cura” através de imagens, idealizados como forma privilegiada de atuação pelo coletivo. Assim, realizar um vídeo e falar sobre suas histórias individual passa a se relacionar explicitamente a um tipo de fazer político coletivo, questionando estes lugares e espaços de “marginalização”. Tal como aponta Prathiba Parmar (1993), ao produzir filmes que lidam com essas diferenças, os sujeitos *queer of color* encaram desafios constantes na luta por desafiar certas instituições sociais e culturais canônicas que buscam repetidamente fazer com que acredite que, em função destas mesmas visíveis diferenças, estas individualidades sejam o “outro” e, assim, também aqueles “marginais”, mesmo que ao longo de sua conformação estes sujeitos nunca tenham pensado em si mesmos em termos de marginalidade ou mesmo como o “outro” exotizado pelas nações imperialistas tomadas tal como se fossem o “centro” a princípio (PARMAR, 1993: 4-5).

Através de produções artísticas que enfocam as vidas de sujeitos *queer of color* os vídeos tratam de potencializar certas existências que nem sempre encontram facilmente espaços de visibilidade. Através de um tipo de produção que considera a criação artística como uma atividade intrinsecamente relacionada com o fazer político e ativista, o QWOCMAP trata de construir formas de fazer cinema de uma maneira a engatilhar agências coletivas e individuais ao mesmo tempo em que cria, nas brechas das representações *mainstream*, novas formas de resistência frente a convenções sociais muitas vezes exclusivas e traumáticas para aqueles que vivem nas “margens”, mesmo que estas posições de marginalidade possam também ser questionadas, como antes aludido na citação de Prathiba Parmar.

Tal como mencionei em outro contexto (FERREIRA, 2013), transitando entre o documentário e a ficção, delineando percursos e trajetórias pessoais destes sujeitos e sobre suas vidas e famílias, se operam nestes filmes processos produtivos que, de certa forma, “materializam” parte das existências e dos

projetos de subjetivação destes mesmos sujeitos, em situações em que sua representação é muitas vezes negada ou negligenciada, seja perante as políticas anti-imigração existentes nos Estados Unidos ou então na realidade de sua aparente “marginalidade” vivenciada enquanto *queer of color* (no sentido de *estar fora, à margem*, pelo menos em termos de suas orientações sexuais e de suas constituições étnico-raciais em contextos socioculturais em que a “branquitude” é valorizada, como nos Estados Unidos). As diferenças no interior de outras e particulares diferenças e suas inter-relações são ressaltadas de forma a fortalecer variados modos de estar no mundo, ao mesmo tempo em que a circulação destas imagens produz efeitos positivos no modo como se apresentam em público (especialmente através da internet e no festival anual produzido pelo grupo). Estas imagens se evidenciam como possibilidades de compartilhamento de eventos traumáticos individuais, sugerindo maneiras coletivas e criativas de navegar em meio a contextos muitas vezes opressivos, resistindo ao mesmo tempo em que se criam novas e poderosas imagens sobre estas pessoas.

Cinema, resistência e a “a(r)tivismos”

Uma série de análises que se alinham aos debates sobre a inter-relação entre diferenças e expressam-se também no interior das teorias feministas, *queers* e pós-coloniais sobre o cinema enquanto tecnologia de dominação. As críticas feitas nestes campos abrem espaço para a reflexão sobre como o cinema poderia se constituir enquanto instrumento ideológico na construção de certos ideais de nação, de representações sobre o gênero e a sexualidade, sobre as relações raciais, possibilitando a consolidação de certas noções sobre dados sujeitos e subjetividades. As críticas feministas e pós-coloniais sobre o cinema, realizada por autoras tais como Laura Mulvey (2005, 1975) e Ella Shohat (SHOHAT & STAM, 2006; MCCLINTOCK, MUFTI & SHOHAT, 1997; MALUF & COSTA, 2011), estão engajadas em demonstrar como o cinema narrativo clássico está repleto de exemplos nos quais padrões e representações dominantes do que seja o sujeito espectador e criador destas imagens e de como, muitas vezes, este “espectador” é concebido como entidade pré-determinada, isto é, como posicionalidade e tropo não questionado. A crítica feminista sugere como a produção de outros materiais audiovisuais poderia demarcar e tornar mais visíveis experiências que estão, geralmente, “apagadas” das representações convencionalizadas na tradição do cinema narrativo clássico, geralmente orientadas por padrões heterossexista e por um “olhar masculino” (MULVEY, MALUF, DE MELLO e PEDRO, 2005). Ao mesmo tempo, no que se trata das imagens do cinema e de documentários etnográficos, importante críticas são desenvolvidas pela cineasta e teórica feminista Trinh T. Minh-ha, quando observa que é necessário colocar em pauta a produção de conhecimento antropológico delineado como prática ocidental/masculina sobre o “outro”. Sua crítica parte de uma definição sobre a prática antropológica em seus primórdios, como atividade determinada por um tipo de “olhar masculino” de cunho imperialista/colonialista, com direitos em representar “autenticamente”, de forma “verdadeira” e científica, uma alteridade quase sempre exotizada, seja através de palavras ou então de imagens quase sempre totalizantes (MINH-HA, 1991, 1989).

Ella Shohat explicita a necessidade de avançar nas investigações que tomem as diferentes formas de representação como objeto de análise, tomando o debate sobre o “real” como um dos pontos de partida. Ela observa como nada escapa da mediação das representações, e de como estas mesmas representações têm um impacto no mundo, nas identidades projetadas, em nossas identificações sociais e filiações culturais, construindo uma realidade contemporânea na qual não se pode negligenciar a importância das e nas imagens (SHOHAT, 2001) para fazer e pensar política. De uma forma estimulante Laura Mulvey (2005) também especula sobre as possibilidades de superar tais dificuldades no que se refere ao cinema narrativo clássico, descrevendo novos horizontes para as experimentações no/do audiovisual e para certo tipo de democratização dos meios de produção das imagens em movimento, supondo que o cinema é um dos muitos importantes meios de circulação de imagens no contexto das novas tecnologias digitais, o que afetaria a realização e o modo de criação de filmes, propiciando novas formas de circulação destas visualidades digitais, produzindo novas formas de ver filmes, algo que também viria a facilitar transformações na relação entre espectadores, criadores e imagens.

Em linhas de raciocínio semelhantes, alguns pensadores da teoria *queer* e das teorias críticas contemporâneas sugerem que a construção de outras estéticas alternativas está vinculadas a certas experiências individuais que tem uma conotação política marcante e inalienável, contextos no quais estética e política andariam juntas. Teóricos *queers*, tais como Daniel Williford (2009), elaboram interessantes estudos e especulações sobre o que poderia ser chamado de “estética *queer*”. O autor se utiliza das discussões realizadas por Jacques Rancière (2006, 2009) para pensar nas eficácias de certas imagens *queer* na construção de políticas de representação. O autor sugere que a construção de outras políticas de representação que estejam permeadas por aquilo que chama de “estética *queer*” ajudam na construção de representações intencionalmente ambíguas sobre sujeitos e coletividades comumente “marginalizados”, tratando assim de desprivilegiar uma forma de representação que mostre “as coisas como elas são” (ao representar de forma naturalista o “real”) e passe a representar, como possibilidade e potencialidades de futuro, as relações sociais tais como elas poderiam ser, se estas fossem descentralizadas e dissociadas de alguns padrões normativos/dominantes. Baseando-se em Rancière, Williford sugere que tanto a política quanto a estética se centram nas possíveis maneiras pelas quais o mundo, as experiências individuais e as relações sociais podem ser representadas de forma a reconfigurar, através de diferentes agências em jogo, o mundo tal como se apresenta, onde a estética está assim invariavelmente imbricada no interior e a partir de uma política *queer* em torno das representações.

As críticas ao cinema como instrumento de dominação ideológica, no contexto das políticas de representação, também abre espaço para pensarmos sobre outras formas de fazer cinema e sobre as possibilidades de produção de outras imagens em movimento que possam subverter os códigos de dominação estabelecidos, “resistindo” e criando representações sociais dissidentes que possam fazer “justiça social” àqueles negligenciados ou representados de forma estereotipada. Estas críticas imagéticas poderiam assim construir novas imagens e estabelecer as bases para a consolidação de outro tipo de cinema. Nessa iniciativa, ao elaborar um tipo de produção que una questões

políticas/ativistas e que ao mesmo tempo se manifesta como uma forma de produção artística, as integrantes do QWOCMAP colocam em prática muito do que os debates *queer* e feministas sobre as imagens sugerem, utilizando-se de diversas maneiras do fazer artístico e das mídias em geral para materializar formas de resistência, contrárias às concepções normativas variadas.

Antropologia, mídia e cinema

Rose Hijiki (1998) sugere que desde seus surgimentos tanto o cinema quanto a antropologia percorreram caminhos bastante semelhantes compartilhando de interesses e modos de registro também bastante semelhantes, surgindo coincidentemente durante o mesmo período histórico marcado por esforços científicos e humanistas. Mesmo assim, para alguns antropólogos e antropologias, tomar como objeto a produção cinematográfica, embora não seja algo necessariamente novo, quase sempre se apresenta tal como se fosse algo extremamente não usual, ou talvez objeto e relação possível de outras disciplinas e áreas de interesse. Na realidade, neste mesmo artigo, Hijiki observa como ao longo das diferentes histórias antropológicas, diversos teóricos e antropólogos sugeriram as potencialidades de análise das imagens em movimento, como maneiras de colocar em jogo, debater e analisar as representações sociais presentes nestes contextos e a influência que estas imagens têm na forma como as pessoas compreendem e constroem suas próprias realidades. Nesta concepção e tomando como objetos de análise não somente as imagens de cinema, mas também outros artefatos e criações visuais, alguns antropólogos, especialmente no contexto disciplinar norte-americano, vêm investigando variados grupos que se utilizam das mídias para fins de resistência, no interior e ao mesmo tempo constituindo um campo que vêm sendo chamado de “antropologia da mídia” nos Estados Unidos.

Em uma interessante coletânea organizada por Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin (2002), os autores tratam de reunir diversos trabalhos de antropólogos que investigam contextos nos quais as mídias e os usos das imagens em movimento têm papel central, observando como, muitas vezes, certos coletivos se utilizam destes meios para transformarem suas realidades e também certas compreensões sociais que os estigmatizam, assim como para se representarem e “registrarem” sua memória cultural. Estes estudos partem dos pressupostos de que as mídias fazem parte das práticas sociais e das mudanças políticas, um problema central deste campo de estudos ao investigar o modo tal como recursos de mídia poderiam ser trabalhados no questionamento de certas configurações de poder dominantes, questionando desigualdades e provocando impacto, através destas novas tecnologias, na produção de identidades individuais e coletivas (GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, 2002: 3)

Faye Ginsburg (2002, 1993, 1997) chamou de “ativismo cultural” o tipo de “apropriação” das variadas mídias por parte das comunidades indígenas e minoritárias com vistas a construir respostas contrárias aos efeitos destrutivos dos poderes que distorcem ou apagam suas existências e seus interesses. Atuando tanto no terreno da intervenção cultural como no da agência política, estas iniciativas fazem parte de um amplo espectro de práticas de mediação e mobilização autoconscientes destes

agrupamentos “minoritários”. São assim iniciativas e também pesquisas antropológicas que tratam de descrever como grupos subalternos se voltam aos

filmes, vídeos, e outras mídias não somente para ‘perseguir objetivos tradicionais de mudança social através das políticas de identidade e representação’ mas também fora de um desejo utópico de projetos de emancipação... Tratam assim de erigir novos problemas concernentes à cidadania e moldando esferas públicas no interior dos esquemas de um discurso tradicional sobre a política e sobre a sociedade civil (MARCUS apud GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, 2002: 7-8) (tradução minha)⁷.

Através das mídias são potencializadas capacidades de narrar histórias e recontar fatos a partir de pontos de vista “nativos” e “minoritários”, que podem circular além dos contextos locais em que são produzidas e que podem também fortalecer reivindicações culturais e sociais por direitos, auxiliando para construção de novos mecanismos de seleção de autorrepresentações e “auto-(re)interpretações” de suas memórias (SCHULER ZEA, 1998: 9). Nestas abordagens antropológicas a cultura é tomada como categoria em disputa e como lugar no qual se desenrolam confrontos ideológicos e políticos, naquilo que se define através do termo “políticas da cultura” (*cultural politics*). A ênfase nas disputas entre atores sociais carrega consigo uma noção de cultura que não é vista como algo coerente e auto-contido, mas sim como um conjunto vivo no qual a reprodução de desigualdades e diferenças são também constituídas no interior de trocas intersubjetivas e de ações e práticas cotidianas entre pessoas. Como um terreno constituído pela disputa, o contexto dos *cultural politics* muitas vezes se relaciona com os debates sobre identidade e sobre práticas de resistência de ativistas e intelectuais associados aos movimentos sociais, com no caso do QWOCMAP, o grupo aqui tomados como foco deste trabalho. Nestes contextos de luta e resistência se tornam explícitos os modos pelos quais as representações culturais são manipuladas por diferentes atores sociais para manter ou contestar relações de desigualdade.

Fica claro que a representação é um lugar de formação e criação e não somente um espaço de expressão, isto é, se torna evidente que os jogos de representação podem ser tomados também como espaço nos quais se refletem e ao mesmo tempo se constroem consciências, identidades, categorias sociais e histórias, situando-as como parte de processos culturais e históricos mais amplos e não como ideologias simplesmente imutáveis. Assim, as representações podem criar e ao mesmo tempo transformar subjetividade e sujeitos em processos de disputa e confronto, negociação e transformação, reconfigurando experiências coletivas e individuais. Este processo se tornaria mais evidente nos contextos nos quais atuam sujeitos historicamente “marginalizados” em relação aos poderes institucionalizados e “centrais” e como estes mesmos sujeitos podem vir a criar autorrepresentações de suas individualidades e coletividades para “contra-atacar” as representações negativas sobre eles mesmos, ou então para preencher as ausências de representação e imagens sobre si mesmos, reescrevendo e subvertendo as imagens dominantes.

Desafiando as imagens vitimizadoras dos grupos e sujeitos “marginalizados”, estes estudos buscam privilegiar e evidenciar tais sujeitos como agentes, isto é, como sujeitos ativos em suas realizações. Criando tanto

⁷ Os autores nos apresentam exemplos de como estas produções se materializam nos diferentes trabalhos de antropólogos com diferentes comunidades: “*Activists are documenting traditional activities with elders; creating works to teach young people literacy in their own languages; engaging with dominant circuits of mass media and projecting political struggles through mainstream as well as alternative arenas; communicating among dispersed kin and communities on a range of issues; using video as legal documents in negotiations with states; presenting videos on state television to assert their presence televisually within national imaginaries; and creating award-winning feature films*” (GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, 2002: 10).

para propósitos artísticos como também para fins políticos, estes produtores se utilizam de variados meios para produzir rupturas sociais e mudar os termos de debates sobre si e sobre suas comunidades na esfera pública, atacando estereótipos e reconstruindo/ comunicando novos sentidos associados às suas identidades nacionais, raciais, étnicas, de gênero e sexualidade. Conscientes dos impactos do colonialismo, da descolonização e da globalização econômica e cultural, estes produtores se apropriam de meios, mídias e formas culturais ditas “ocidentais”, para fazerem circular outras representações sobre eles próprios, bancando oposição às versões históricas estereotipadas sobre estas pessoas e grupos, desafiando e “democratizando” as representações *mainstream* existentes (MAHON, 2000).

As diretoras e artistas agrupadas em torno das ações do QWOCMAP são pessoas que já tem um longo processo de inserção e contato com as mídias digitais para a produção de audiovisuais e na elaboração de roteiros que refletem sobre suas experiências como sujeitos *queer*, criando vídeos sobre suas experiências pessoais como *queer womens of color*⁸. Estas produções audiovisuais expressam o “que Bill Nichols (1994) descreveu como os “filmes em primeira pessoa, que exploram o pessoal como político no nível da representação textual/imagética e da experiência vivida” (HIKIJI, 2009: 120). Nestes audiovisuais, de enfoque marcadamente feministas, anti-racistas e acentuando a posicionalidade de suas criadoras como sujeitos *queer* de cor, podemos por alguns momentos ser afetados pelas experiências destas pessoas, acessando o lugar destes “outros”, na sua vivência e luta política contra convenções sociais, aproximando-nos de um gênero audiovisual quase documental, carregado de uma tática política que visa desnaturalizar certas convenções sociais que talvez sejam por demais familiares (FERREIRA, 2013).

Estes filmes questionam as ideias firmemente estabelecidas em torno do “feminino” e também servem para nomear o que fica invisível: a opressão, a desvalorização e a hierarquia sociais desfavoráveis, que podem ser chamadas de sexismos, racismos e heteronormatividades. Privilegiando a emergência da subjetividade de suas realizadoras, se evidenciam ali as representações dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos gays, lésbicas e *queers*. Numa modificação das perspectivas geralmente presentes nos filmes etnográficos (“*nós falamos sobre eles para nós*”) o que ocorre, em vez disso é a proclamação da mensagem: “*nós falamos sobre nós para vocês*” ou “*nós falamos sobre nós para nós*”. Como obras audiovisuais que mesclam os aspectos documentais e ficcionais estes vídeos híbridos compartilham uma tendência narrativa com um tipo de autoetnografia (NICHOLS, 2005: 172). Nestas imagens em movimento produzidas a partir das ações do QWOCMAP, especialmente no contexto de treinamento de cineastas, o que ocorre é que estes sujeitos aparecem como centro da (auto)representação, na construção de narrativas que reúnem de forma híbrida tanto elementos poéticos e biográficos, construindo sujeitos/personagens subjetivados que são em parte documentais e parte ficcionais.

⁸ Partes das reflexões presentes neste trecho do texto foram apresentadas em versão preliminar em um *paper* preliminar apresentado num dos grupos de trabalho da 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em São Paulo, SP, Brasil em 2012.

Arte, “estética”, agência e autorrepresentação.

Ainda considerando e retendo as inter-relações teóricas produtivas que se possam realizar sobre a antropologia da mídia e do cinema, críticas feministas, pós-colonialismo e teoria *queer* para materialização das ações do QWOCMAP, outra conexão possível para pensarmos na produção cinematográfica realizada pelo coletivo aqui em pauta, seriam as reflexões antropológicas relativamente atuais sobre arte, estética, agência/poder e representação social. Neste campo estou buscando dialogar com alguns autores que tem se dedicado a estas questões, tais como Sherry Ortner (1996, 2007), Alfred Gell (1998), Joanna Overing (1996) e Elsje Lagrou (1997, 2003, 2007). Estes autores tratam a “arte”, no interior das especulações teóricas antropológicas, de uma maneira que não se esgote ou unicamente se limite, necessariamente, aos já tradicionais debates presentes na subdisciplina “antropologia da arte”, fugindo de um tipo de abordagem que poderia ser mais cômoda, se tomasse seus objetos de pesquisa *a priori* como expressões de “arte” ou analisadas no interior de outras apreciações estéticas, em suas acepções “ocidentais” universalistas.

Esta “nova” concepção sobre a arte se fortalece a partir das considerações de Joanna Overing (1996) quando a autora avança contra a ideia de que a estética, enquanto categoria social tipicamente ocidental, não seria uma ideia transcultural, isto é, “viável” e com significados semelhantes em todos os cantos. Recuperando as discussões filosóficas sobre a estética, Overing realiza uma crítica das noções da estética kantiana que permeiam muitas das compreensões antropológicas sobre a arte, destacando que os antropólogos deveriam, ao incorporarem estas preocupações nas suas produções, se questionarem sobre as concepções ocidentais sobre a própria estética, atentando para o fato de que esta tradição filosófica advoga a separação das expressões ditas “artísticas” em relação ao fluxo da vida social e das práticas cotidianas dos sujeitos que as produzem, tais com se fossem entidades autônomas e independentes das relações sociais nas quais se inserem e através das quais são produzidas.

É interessante notar, como bem destaca Elsje Lagrou (2003), a dificultosa relação da antropologia quando toma como objeto de investigação a arte e a estética em outras sociedades e também no interior de contextos urbanos. Apoiada nas pesquisas de Alfred Gell (1998), a autora nota como certas vertentes antropológicas (especialmente certa antropologia cultural) sempre teriam ido buscar inspiração em outras disciplinas para realizar suas análises de obras e objetos ditos artísticos (tais como a estética, a semiótica e a linguística, a história da arte ou a crítica literária), isto é, teriam ido buscar fundamentos analíticos em disciplinas e saberes ocidentais – desta forma, muitas vezes situados etnocentricamente como “universais humanos” - para ponderar sobre a produção material e simbólica de sociedades muito diferentes entre si e do próprio ocidente. Talvez o objetivo de uma “antropologia da arte” fosse, em suas palavras (inspiradas por Gell), justamente o de questionar os critérios estéticos ocidentais que regeriam tal “antropologia da arte”, visto que a antropologia social, por si, seria essencialmente e “constitucionalmente, antiarte”. Por esta razão, ainda segundo Gell, o objetivo da antropologia da arte deveria ser sua dissolução (LAGROU, 2003: 94).

Para este autor, situado de maneira consciente no interior de sua formação antropológica social britânica, para superação desta dificultosa relação seria necessária uma abordagem antropológica e teórica da arte na qual fosse possível

desenvolver um tipo de aproximação que primasse por analisar os contextos sociais de produção, circulação e recepção de determinados objetos “artísticos”, considerando aí muito mais suas agências e “funções”, nas relações estabelecidas entre agentes sociais, do que suas características estéticas em si mesmas (GELL, 1998: 3). Ao que parece, sua abordagem estaria focada muito mais no que os objetos e imagens podem mediar, em sua agência e eficácia concretas, do que em suas características estéticas em si mesmas; ainda assim, ele não negaria as características visuais e estéticas destes objetos e artefatos culturais, tratando somente de adicionar a esta “fórmula” uma constatação: o fato de que ali o objeto ou as expressões comunicativas têm sua eficácia, significados e “funções” (provocar medo nos inimigos, reverência nos participantes de um ritual, por exemplo) admitidos e incorporados enquanto tal, como parte destes eventos e objetos. Nesta concepção, a agência e função de certos objetos e eventos comunicativos não são negadas tal como ocorre com os “objetos de arte” ocidental, em que os aspectos de sua criação, como parte da técnica ocidental, e mesmo sua eficácia, são “ofuscadas” em nome de um valor estético “em si”, representado em abstrato e existindo unicamente para serem contemplados, muito mais do que “agindo” no interior das relações sociais (assim concebidos tal como “objeto de arte” “fora do mundo”). Nesta proposta alternativa de Gell, estes objetos e seus criadores seriam então agentes, constituindo-se através de relações sociais em fluxo contínuo.

Aqui é interessante notar como estas referências teóricas, elaboradas no interior de debates etnológicos ameríndios e melanésios, poderiam ser adotadas - com as devidas ponderações, limites e adaptações - para pensarmos sobre as criações audiovisuais do QWOCMAP e como estas podem se inserir, mediar e provocar diferentes modos de agência ao confluir, participar e produzir relações sociais de resistência e ao mesmo tempo em que se constituem enquanto suportes para processos de subjetivação e devir das criadoras vinculadas ao coletivo de produção audiovisual aqui enfocado. Está-se aberto a pensar como imagens possibilitam que determinados sujeitos possam “potencializar” suas agências frente a contextos sociais em que a agência é distribuída de forma desigual (ORTNER, 2007: 74), como no caso de conjunturas nas quais a agência e o protagonismo para falar sobre si se encontram limitadas ou propositalmente negligenciadas, como no caso das representações sobre as mulheres *queers* “de cor” com as quais trabalha o QWOCMAP.

Aqui estou considerando como agência um conceito que é plasticamente definido, ao atravessar diferentes relações de poder, sendo apreciada até mesmo como uma forma de poder (ORTNER, 2007). Para Sherry Ortner a agência não se trataria de uma coisa em si, mas sim de uma relação dialética no interior das estruturas culturais, nas quais o social é continuamente feito e refeito, tomando em conta sempre as formações e possibilidade culturais amplas nas quais estas relações se enquadram. Nesse caso tanto *poder* como *agência* se encontram intimamente relacionados enquanto categorias, no sentido de que dentre as diferentes formas de ação possíveis a “agência de oposição” (ações direcionadas contra algumas das estruturas culturais dominantes) seria somente uma das possibilidades de atuação e resistência. Ortner alerta ainda que, embora muitas discussões sobre agência e poder possam ser mapeadas a partir das relações de gênero - onde se encontram exemplos mais vívidos de distribuição desigual de agência entre sujeitos e coletivos -, não se deva imaginar que estas relações estejam somente aí restritas e expressas com maior frequência, mas sim que o

gênero possa servir como base para pensar sobre uma variada gama de outras formas poder e de desigualdade (entre as diferentes “formas” pelas quais se configuram nas expressões das sexualidades, nas relações raciais, etc.) no interior das relações sociais nas quais dominação e resistência se relacionam. Dentre as diferentes maneiras de enquadrar a questão da agência Ortner observa que num deles a

agência tem a ver com poder, com o fato de agir no contexto de relações de desigualdade, de assimetria e de forças sociais. Na realidade, “agência” nunca é meramente um ou outro. Suas duas “faces” – como (perseguir) “projetos” ou como (o fato de exercer ou de ser contra) o “poder” – ou se misturam/transfundem um no outro, ou mantêm sua distinção, mas se entrelaçam em uma relação de tipo *Moebius*. Além disso, o poder, em si, é uma faca de dois gumes, operando de cima para baixo como dominação, e de baixo para cima como resistência. Assim, a fita de *Moebius* torna-se ainda mais complexa. (ORTNER, 2007: 58)

Tem-se em conta que a distribuição de agência sempre é construída e mantida culturalmente e que estas relações são dialéticas e plásticas, permeando relações de poder em nível interpessoal e as relações de dominação em nível estrutural, de um modo que os dois níveis – ou modalidades – alimentam-se um do outro: as práticas de poder reproduzem a dominação estrutural, ao passo que a dominação estrutural permite e, poderíamos dizer, empodera as práticas de poder. Sherry Ortner (2007) considera que a agência e poder são qualidades investidas em sujeitos e coletivos diferencialmente empoderados/agenciados em que as menores ou maiores possibilidade de agência se definem a partir de jogos sociais complexos de dominação e resistência no interior de tramas sociais definidas culturalmente, na qual a possibilidades de transformação são negociadas interativamente. Neste enquadre teórico (jogar os “jogos” de dominação e resistência) sugeriria que se buscasse entender, num plano de investigação etnográfica, como diferentes agentes e coletivos se posicionam e “jogam” com as possibilidades definidas em suas relações sociais e culturais e como este movimento também reproduz ao mesmo tempo em que transforma estas relações.

Aqui, no caso do QWOCMAP, as criações audiovisuais tanto potencializam agências individuais e coletivas como também elas mesmas, traspassando e mediando relações sociais, tornam-se agentes em contextos específicos de produção e circulação. Os filmes produzidos no contexto de trabalho deste coletivo e exibidos anualmente em seu festival de cinema se constituem como iniciativas no interior de políticas narrativas e culturais envolvidas na construção de agência a partir de imagens alternativas e também nos diferentes modos pelos quais estas imagens podem circular, auxiliando a construir circuitos audiovisuais que constituem novas histórias sobre sujeitos ditos “diferentes” no contexto estadunidense: mulheres e transgêneros, *queers*, pessoas “de cor” e imigrantes. Os filmes tornam visíveis muitas vezes o que fica invisível nas narrativas *mainstream*: as diferenças a partir das quais estes sujeitos se autorrepresentam e, neste processo, como constituem também parte de suas subjetividades, tornando ainda visíveis as políticas de distribuição quase sempre desigual de agência quando se trata de contar suas histórias de vida e de construir outros tipos de representação e quem tem possibilidades de contar e a partir de quais lugares de enunciação. Os filmes tornam visíveis as maneiras pelas quais estes sujeitos buscam desafiar as definições dominantes sobre os processos sociais que comumente criam pessoas apropriadamente definidas em

termos de gênero, raça e sexualidade e, assim, entre outras coisas, diferencialmente empoderadas (ORTNER, 2007: 59).

O que se estabelece é um tipo de troca e aprendizado, no qual contar sua própria história individual é um meio pedagógico e também poderoso de compartilhamento, fazendo circular maneiras diversas de lidar com diferenças em distintas esferas sociais, permitindo que outros sujeitos *queer of color* visualizem experiências semelhantes e também diferentes de construção de sexualidades não compulsoriamente guiadas por padrões heteronormativos. O exercício busca desafiar o binarismo de gênero articulando outras possíveis respostas táticas, coletivas e individuais, nos jogos de negociação em meio às relações sociais de exclusão e racismo, tratando assim de expandir os limites do que para eles mesmos poderiam ser consideradas vidas vivíveis. Assertivamente bell hooks (1992: 60) comenta sobre como as iniciativas narrativas autobiográficas de mulheres negras (seja na escrita autobiográfica ou em escritos ficcional/novelisticos ou mesmo nas produções de cinema), e poderíamos aqui também incluir de mulheres *queer of color*, tem o potencial revolucionário de fortalecer existências que de outra maneira não seriam “incentivadas” de nenhuma maneira por padrões normativos excludentes, sendo por isso mesmo extremamente poderosas e sumamente políticas.

Tal como a autora aponta, contar os processos formativos e de auto-produção individual, compartilhando conhecimentos com uma coletividade constituída de diferenças, são maneiras também de construir espaços onde os complexos processos de construção individual e de modos de subjetivação radicais podem ser nutridos, com vistas a provocar transformações sociais mais profundas e revolucionárias não somente em nível individual. Pensar nas potencialidades de uma estética *queer* e nas possibilidades de um tipo de “a(r)tivismo” através desta mesma estética (produzida ela mesma neste tipo de ação política) pode ser algo extremamente revolucionário quando se considera que a narração destas histórias de vida - o exercício de torná-las visíveis através dos filmes produzidos – possa ser algo que contribua para a modificação no modo como socialmente se lidam com diferenças. Estes movimentos possibilitam que existências quase sempre apagadas ou mesmo consideradas virtualmente “perigosas” no interior de políticas normativas sobre raça, gênero e sexualidade, possam vir a encontrar espaço para sua expressão, provocando assim movimentos em direção a significativas mudanças sociais para a valorização e proliferação, muito mais do que a inclusão, de diferentes identificações.

Referências

FERREIRA, Glauco. Questões de gênero e (auto)representação: o *queer*, a arte e o audiovisual.. In: BLANCA, Rosa Maria. (Org.). Poéticas Abertas. 1ed.Novo Hamburgo: Editora Feevale, Universidade Feevale, 2013.

_____. QWOCMAP: (auto)representações de mulheres *queer* e de cor e sua produção audiovisual nos EUA.. Revista Ártemis, v. 14, p. 68-86, 2012.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GINSBURG, Faye. 1997. “From little things, big things grow”: indigenous media and cultural activism. In: Fox & Starn, pp. 118-44, 1997.

_____. *Aboriginal Media and the Australian Imaginary. Public Culture special issue, Screening Politics in a World of Nations*, 5 (3): 557-78, 1993.

_____. et all. Introduction. In: *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, F. D. Ginsburg e outros eds., Berkeley: University of California Press, 2002.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo”. In *Cadernos de Campo* v.7. São Paulo, USP, 1998, p.91-113.

_____. “Imagens que afetam – filmes da quebrada e o filme da antropóloga”. In: GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. *Devires Imagéticos- a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

HOOKS, bell. *Black looks: Race and representation*. New York, Routledge, 1992.

LAGROU, Elsjé Maria. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro (RJ): Topbooks, c2007.

_____. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”. In *Ilha. Revista de Antropologia*. Vol. 5, n.2. Florianópolis: PPGAS/UFSC. pp. 93-113, 2003.

_____. “Poder criativo e domesticação criativa na estética Piaroa e Kaxinawa”. *Cadernos de campo*. v. 2., 1997.

LOURO, Guacira Lopes. “Pedagogias da sexualidade”. In: _____ (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001. p.7-34.

MAHON, Maureen E. 2000. *The visible evidence of cultural producers*. Annual Review of Anthropology, 2000.

MALUF, Sônia Weidner & COSTA, Claudia de Lima. Feminismo fora do centro: entrevista com Ella Shohat. *Revista Estudos Feministas*, 9 (1). Florianópolis. p. 147-163, 2001.

MCCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella. *Dangerous liaisons: gender, nation, and postcolonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

MULVEY, Laura. Entrevista com Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, 13 (2). Florianópolis May/Aug. 2005

_____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3). Autumn 1975 pp. 6-18.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2005. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. "The ethnographer's tale". In TAYLOR, Lucien(org.) *Visualizing Theory. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1994.*

ORTNER, Sherry B. *Making gender: the politics and erotics of culture. Boston: Beacon Press, 1996.*

_____. Poder e Projetos: Reflexões a sobre a Agência. In: *Conferências e Diálogos: Saberes e Práticas Antropológicas - Reunião Brasileira de Antropologia. Conferências e práticas antropológicas. ABA – Associação Brasileira de Antropologia. Grossi, Miriam Pillar; Eckert Cornelia; Fry, Peter Henry (orgs.) Blumenau : Nova Letra, 2007.*

OVERING, Joanna. 1996. *Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion. In: Key Debates in Anthropological Theory, Tim Ingold (ed.), London: Routledge, 1996.*

PARMAR, Pratibha. "That moment of emergence". In: GEVEN Marthe; PARMAR, Pratibha; GREYSON, John. *Queer looks: perspectives on lesbian and gay film and video by n 1993*

RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents, Cambridge: Polity Press, 2009.*

_____. *The Politics of Aesthetics, New York: Continuum, 2006.*

SCHULER ZEA, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência Waiãpi do Vídeo nas Aldeias. *Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades, São Paulo, v. 2, p. 32-41, 1998.*

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo (SP): CosacNaify, 2006.*

MINH-HA, Trinh T. *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics. New York: Routledge, 1991.*

_____. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1989.*

WILLIFORD, Daniel. *Queer Aesthetics. In: borderlands: e- journal, volume 8 number 2, 2009.*

Referências Audiovisuais

"Crossing Barriers". Direção de Caro Reyes. QWOCMAP productions. San Francisco, CA, USA, 15 min., 2012. Disponível on-line: acessado em <http://bit.ly/1gUDa2f> ; acessado em 20 de março de 2014.

Género, incesto e identidad: una aproximación antropológica al cine de rumberas en México

Francisco de La Peña Martínez¹
Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

Resumen: El objeto de este ensayo es proponer un análisis antropológico del cine. Centrándose en el caso específico del cine mexicano de la época de oro, se aborda uno de sus géneros más destacados, el cine de rumberas. Puede reconocerse en la narrativa propia de este género, en la que el personaje de la prostituta es protagónico, la presencia de mitos y fantasmas masculinos relacionados con la identidad femenina, y en los cuales el incesto de segundo tipo aparece como un motivo recurrente.

Palabras clave: antropología; cine; incesto.

¹ Doctor en Antropología Social y Etnología por la EHESS de París. Miembro del SNI (Sistema Nacional de Investigadores). Autor de varios libros, entre los cuales destacan *Los hijos del sexto sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*, y *Cuerpo, enfermedad mental y cultura*, editados por el INAH. Sus áreas de interés son la Etnopsiquiatría, la Antropología filosófica y la Antropología de los medios de comunicación.

Gender, incest and identity: an anthropological approach *rumberas'* movies in Mexico

Abstract: The purpose of this paper is to propose an anthropological analysis of cinema. Focusing on the specific case of Mexican cinema's golden age, it addresses one of the most prominent genres, the *rumbera's* movies. It can be seen in the very narrative of this kind, in which the character of the prostitute is leading, the presence of male ghosts and myths related to feminine identity, and in which the incest of the second type appears as a recurring motif.

Keywords: anthropology; cinema; incest.

Gênero, incesto e identidade: uma aproximação antropológica ao cinema de *rumberas* no México

Resumo: O objetivo deste trabalho é propor uma análise antropológica do cinema. Centrando-se no caso específico da idade de ouro do cinema mexicano, aborda um dos gêneros mais proeminentes, o cinema de *rumberas*. Pode ser visto na narrativa deste gênero, em que o papel da prostituta é central, a presença de fantasmas e mitos relativos à identidade do sexo masculino e feminino na qual o incesto do segundo tipo aparece como um motivo recorrente.

Palavras-chave: antropologia; filmes; incesto.

Escena original y cine

El origen de las cinematografías nacionales es un tema que inevitablemente evoca la lectura de lo cultural en clave clínica o psicoanalítica, pues es muy común encontrar en las tradiciones fílmicas la existencia de temas tabú o sometidos a represión, o bien temas recurrentes y compulsivos que vuelven una y otra vez a la manera de un síntoma obsesivo, o bien temas que son llevados a la pantalla pero a condición de someterlos a un proceso de censura o desfiguración que termina por volverlos inocuos.

Shlomo Sand nos recuerda en su trabajo sobre el cine y la política en el siglo veinte el ejemplo de la cinematografía francesa en relación al caso Dreyfus y al célebre combate que Emile Zola emprendió contra el alto mando militar francés en defensa del capitán del ejército, de origen judío, acusado injustamente de espionaje y traición a la patria. La tradición cultural francesa, que se precia de su espíritu democrático y tolerante, abierto a la crítica y las libertades, en este caso ha dado muestras de una más que sintomática autocensura. En efecto, el acontecimiento en cuestión (en el que la verdad triunfo, varios jefes militares tuvieron que retirarse y Dreyfus fue reinstalado en su cargo) coincidió con el nacimiento del cine en Francia, y motivó la realización de una serie de películas más o menos exitosas (una de ellas realizada por Méliès) a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En todas ellas se presentaba a Dreyfus como una víctima inocente de la incompetencia y el anti-semitismo de los altos mandos del ejército francés, representados como villanos innobles.

A raíz de la primera guerra mundial, sin embargo, y arguyendo la necesidad de unidad nacional, el gobierno francés prohibió la exhibición o la producción de cualquier filme relacionado con el caso Dreyfus, decisión que no cambió al finalizar la guerra y que sorprendentemente se extendió desde esa época hasta la década de los setentas. Durante todo ese tiempo, películas sobre el tema realizadas en Inglaterra o Estados Unidos, como la conocida película de William Dieterle *La vida de Emile Zola* (1937) no fueron exhibidas en Francia y solo recientemente han podido ser conocidas. Así, el *affaire Dreyfus*, como si se tratara de un evento traumático insoportable, se convirtió en el gran ausente del cine francés, una suerte de secreto de familia (del que todos saben pero nadie habla) que nos revela muchos de los conflictos (racismo, soberbia, autoritarismo, anti-semitismo, rigidez) que atraviesan al universo cultural francés (SAND, 2010).

Es posible que en todas las tradiciones cinematográficas existan temas prohibidos. En el caso de México, tal vez el tema tabú más evidente sea la conquista de México por parte de los españoles, evento traumático por antonomasia que nadie en la industria del cine nacional se ha atrevido a llevar a la pantalla de una manera explícita y frontal (curiosamente, ni siquiera los cineastas extranjeros, en apariencia menos implicados culturalmente, lo han intentado). Pero si existen temas prohibidos que nos revelan mucho sobre la identidad de una cinematografía, también son reveladores los temas que están en el origen de una tradición fílmica.

Si el western o el cine policiaco constituyen géneros fundacionales que permean buena parte del imaginario fílmico norteamericano ¿Porque el cine

mexicano tiene en sus orígenes películas como *Santa* (1931), *La mujer del puerto* (1933) o *La mancha de sangre* (1937), que inauguran un género local que ha tenido siempre mucho éxito y un amplio desarrollo, el cine de prostitutas? En efecto, el melodrama de prostitutas, junto al cine indigenista, el cine de la revolución, la comedia ranchera, el cine de luchadores, y más recientemente el cine de narcotraficantes, han conocido una popularidad y un arraigo tal que se han convertido en géneros distintivos del cine mexicano. En contraste con el cine de México, el cine de prostitutas (también llamado en este país cine de cabareteras, de rumberas, de exóticas, de ficheras o cine erótico) ocupa un lugar relativamente secundario en el imaginario fílmico norteamericano y europeo, en donde destacan pocos films de este tipo y unas cuantas figuras, como Dietrich en *El Ángel Azul* (1930) y *Venus Rubia* (1932) de Von Sternberg, o Louise Brooks en *Lulú* (1928) y *Diario de una mujer perdida* (1929) de Pabst.

El arraigo de este género en México responde a diversos factores específicos que están ausentes en otros países. El éxito que tuvo en su momento *Santa*, la novela del escritor Federico Gamboa que da origen al género cinematográfico, un auténtico best seller literario de la época porfirista y pre-revolucionaria, que describía los infortunios que llevan a una joven e ingenua mujer a ser repudiada por su familia y a convertirse en una prostituta y un personaje cínico y desgraciado, explica solo en parte el éxito de su adaptación fílmica. Es sabido que existen cuatro versiones fílmicas de *Santa* producidas en diferentes épocas, de las cuales tres son en blanco y negro y una en color, una en cine mudo (Luis G. Peredo, 1918), y tres en cine sonoro (MORENO, 1931; NORMAN FOSTER, 1943; GÓMEZ MURIEL, 1968). Pero igualmente existen tres versiones de *La mujer del puerto*, el otro gran film fundador del género referido (ARCADY BOYTLER, 1933; EMILIO GÓMEZ MURIEL, 1949; ARTURO RIPSTEIN, 1991)

Si ello es revelador del impacto de esta clase de películas en el gusto de los mexicanos, la fascinación del público mexicano por las historias de mujeres prostitutas no es gratuito, y en realidad tiene profundas raíces psicológicas que remiten a los mitos fundadores de la mexicanidad, entre los cuales las figuras femeninas de la Malinche, de la Llorona o de “la chingada” (que tienen como su contraparte a la figura de la Virgen de Guadalupe) destacan por su pregnancia simbólica.

La Malinche es la Eva mexicana o la María Magdalena local, y personifica en el imaginario nacional a la mujer nativa que traiciona y desprecia a los suyos y se entrega voluntariamente al invasor extranjero, lo que la degrada y la equipara a la figura de la prostituta. Por su parte, ser un “hijo de la chingada” en la mentalidad mexicana significa en buena medida ser hijo de una mujer que ha sido víctima de abuso sexual o que se ha visto llevada a prostituirse, y más en general, remite al fantasma de las mujeres indígenas que fueron sexualmente forzadas por los conquistadores europeos y de las que descienden los mexicanos mestizos.

La Llorona, finalmente, descrita como una fantasmal mujer que vaga por los caminos llorando y reclamando a sus hijos muertos, remite tanto a la figura de la Malinche² como a ciertas deidades femeninas prehispánicas (Cihuacoatl,

² La leyenda de la Llorona cuenta la historia de una mujer (criolla o mestiza en algunas versiones, indígena en aquellas que la asocian con la Malinche) enamorada, traicionada y abandonada por su amante español, que en venganza habría cometido infanticidio, acción que la condena a volver de ultratumba arrepentida y avergonzada a llorar su tragedia y a traer desgracias a los vivos.

Xtabay) asociadas al inframundo, la lujuria y la muerte, elementos que explican que en algunas versiones ella sea descrita como una mujer muy atractiva y sensual que seduce y enamora a los hombres para después destruirlos.

La escisión psíquica que Freud describe como un rasgo característico de los hombres neuróticos, que los lleva a oponer los sentimientos tiernos a los eróticos, haciéndolos corresponder con dos figuras de la feminidad enfrentadas, la virgen y la puta, encarnadas por la esposa y la amante, o la madre y las “otras”, o las hermanas y el resto de las mujeres, encuentra en el imaginario colectivo mexicano su equivalente en la oposición entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche, polos extremos y personificaciones de la buena y la mala mujer. Y si la Virgen de Guadalupe, para los mexicanos la representación de la madre ideal, bondadosa y misericordiosa, es una figura que en el cine nacional tiene una presencia notable, en donde toma la forma de la madre mártir, abnegada y sacrificada, la Malinche y sus sucedáneos míticos encarnan a las mujeres de la vida nocturna (impuras, peligrosas y de poco fiar) que la prostituta personifica inmejorablemente.

La popularidad del cine de prostitutas en México no es ajeno a este trasfondo cultural, y en cierto sentido podríamos considerarlo como un género que pone en escena el arquetipo de la madre mala o de la mujer profana (la sabiduría popular describe a los mexicanos como “hijos de la chingada” o “hijos de la Malinche”). Incluso el hecho de que Santa sea el nombre del personaje de la prostituta que funda el género fílmico en cuestión, subraya la confusa frontera que separa a la Virgen de la Puta, el carácter ambiguo y ambivalente de ambas figuras, y revela los resortes fantasmáticos de su imantación libidinal.

A este respecto, Roger Bartra ha propuesto el término de Chingadalupe para referirse al arquetipo femenino mexicano y para destacar la dualidad y la ambivalencia simbólica que lo caracteriza, en donde se combinan de un lado la pasión romántica tormentosa y del otro el amor filial cristiano (1987: 222).

Ahora bien, si los géneros cinematográficos están condicionados en parte por arquetipos y estructuras mentales de larga duración, también responden a determinaciones más coyunturales y cambiantes, como las que tienen que ver con las representaciones de género y los estereotipos de lo femenino y lo masculino en la modernidad. Como señala Ramírez Berg, a propósito del cine mexicano, si en general los estereotipos de lo masculino se asocian en él a lo activo, lo móvil y lo público, los estereotipos de lo femenino se asocian con lo opuesto, es decir, lo inactivo, lo inmóvil y lo pasivo, estando las mujeres por ello limitadas al espacio del hogar, el convento o el burdel (Ramírez Berg, 1992: 56)³.

Existe un vasto repertorio de tipos femeninos en el cine mexicano clásico entre los cuales podemos mencionar los de la madre, la esposa, la hermana, la novia, la suegra, la amante, la abuela, la solterona, la monja, la secretaria, la prostituta o la sirvienta, tipos que en general suelen situarse en alguno de los extremos que oponen a la mujer decente y la mujer indecente, la buena y la mala mujer, la mujer sumisa y la rebelde.

³ Existe una estrecha relación entre los estereotipos de lo masculino y de lo femenino, los cuales reflejan la forma que toman y la evolución que han seguido las relaciones de género en el cine mexicano. A diferencia de la mujer, quien es representada en el cine mexicano de la época de oro como un sujeto dependiente del destino y la fatalidad, débil e impulsivo, el hombre es retratado como un sujeto que dispone de una mayor libertad de elección y de pensamiento, así como de una fuerza de voluntad y de un carácter más firme que le permiten modificar su medio y enfrentar las situaciones y los conflictos de una manera más crítica y confiada.

Si la madre suele ser representada como una mujer sacrificada y desinteresada, paciente, generosa y buena, la hermana es una extensión de la figura materna en el orden doméstico. Como señala Oroz, en muchos filmes la hermana suple a la madre cuando ésta muere, respeta y admira al hermano, cuida y se sacrifica por su hermano o hermano menor como si fuera su madre. La hermana es también como la novia, una mujer pura cuya moral es incuestionable, a quien hay que cuidar y de quien debe protegerse la honra (es decir, la virginidad). La esposa, por su parte, es la responsable por la educación de los hijos, una mujer fiel, obediente y tolerante con su esposo, y en muchos casos, una esposa-niña para su marido, ingenua e inocente como la novia (Oroz, 1990).

Como señala Tuñon, la mujer en el cine mexicano de la época de oro se sitúa entre alguno de dos polos simbólicos contrapuestos: el de la mujer nutricia y el de la mujer devoradora, figuras ambas que remiten a una oralidad exaltada que puede ser pasiva o activa, purificadora o pervertidora. La madre sacrificada, la hermana casta, la novia pura o la esposa fiel se oponen a la mujer indecente (prostituta, amante o rumbera) que amenaza los tabúes sociales, mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos, mujer sin escrúpulos cuya sexualidad animal lleva a los hombres a la perdición (Tuñon, 1998). En contraste con la hermana, la madre, la novia o la esposa, que suelen hablar correctamente, armonizar y preservar el orden, recogerse el pelo, no usar escotes o vestir discretamente, la mala mujer, la mujer devoradora, viste provocativamente y utiliza sus atractivos físicos abiertamente, emplea un lenguaje vulgar y directo, destruye y desequilibra todo a su paso⁴.

En este contexto, la figura de la prostituta es un estereotipo que cumple una función simbólica esencial en el imaginario filmico mexicano. En la medida que representa la sexualidad transgresiva, una sexualidad al margen de las constricciones de la familia monógama tradicional (que permite definir por contraste los límites de la feminidad moralmente aceptable) la cabaretera, la mujer “perdida”, es un personaje liminal que a la vez cuestiona la doble moral del sistema patriarcal y contribuye a su reproducción, que encarna a un tipo de mujer empoderada y rebelde pero también victimizada y degradada, cuya conducta pecaminosa subvierte las jerarquías establecidas pero justifica también su sumisión al poder masculino. El aura que emana de este personaje, la fascinación que ejerce y la centralidad que tiene en la cinematografía mexicana nos obligan a interrogarnos sobre el significado cultural y psicológico de este símbolo dominante.

El cine de rumberas y sus componentes

El cine mexicano de prostitutas nace en los años treinta y tiene su época de oro en la segunda mitad de la década de los cuarenta y la primera mitad de los cincuenta. Entre las divas del cine de cabareteras destacan en especial las actrices cubanas (Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Rosa Carmina y Amalia Aguilar) pero también otras notables actrices como Meche Barba, Miroslava,

⁴ Existe una estrecha relación entre los estereotipos de lo masculino y de lo femenino, los cuales reflejan la forma que toman y la evolución que han seguido las relaciones de género en el cine mexicano. A diferencia de la mujer, quien es representada en el cine mexicano de la época de oro como un sujeto dependiente del destino y la fatalidad, débil e impulsivo, el hombre es retratado como un sujeto que dispone de una mayor libertad de elección y de pensamiento, así como de una fuerza de voluntad y de un carácter más firme que le permiten modificar su medio y enfrentar las situaciones y los conflictos de una manera más crítica y confiada.

Andrea Palma, Lupita Tovar, Esther Fernández, Marga López, Leticia Palma, Sara Montiel o Tongolele. La mayoría de ellas fueron excelentes bailarinas o cantantes, mujeres-espectáculo y símbolos sexuales de varias generaciones de mexicanos.

Como muchos observadores han señalado, no por casualidad este género alcanzó su clímax durante el gobierno de Miguel Alemán, entre 1946 y 1952. En efecto, el boom del cine de cabareteras y prostitutas coincide con el mandato del primer presidente civil después de la Revolución de 1910, quien alienta una modernización acelerada acompañada de profundas transformaciones (urbanización, migración a la ciudad, desarrollo económico y crecimiento industrial, ampliación del sistema educativo, cambios sociales, culturales y en los roles de género) y en la cual se da un boom de la vida nocturna en México (AVIÑA, 2004).

De la Mora ha propuesto que la prostituta es en cierta forma la encarnación de todos los conflictos generados por este proceso, un agente social que expresa las ansiedades, los deseos y las contradicciones despertados por la modernización. Ella personifica el conflicto entre campo y ciudad (la joven provinciana o humilde que cae por distintas circunstancias en el cabaret o el prostíbulo y es orillada a la perdición y la marginalidad), entre tradición y modernidad (al transgredir las normas familiares y sexuales, al desafiar la moral burguesa, al compatibilizar la maternidad con el trabajo sexual) y es el icono más radical de la experiencia urbana (DE LA MORA, 2006).

El género en cuestión se distingue de otros géneros equiparables por la importancia que tienen el baile y la música en su narrativa (en la que el cabaret o el salón de baile son la encarnación de una suerte de paraíso musical, un reino exótico en el que predominan las coreografías inspiradas en los ritmos caribeños como la rumba y el son, el mambo, el danzón o el chachacha, la samba o la cumbia, pero también en los ritmos de medio oriente o de la polinesia) así como por su visión tremendista y llena de excesos dramáticos (fatalismo, maniqueísmo, énfasis en las pasiones y los impulsos, simplificación, redundancia y acumulación trágica, hiper-erotismo)⁵.

Del vasto corpus de películas de prostitutas, y a fin de llevar a cabo un ejercicio de lectura antropológica, centraremos nuestra atención en un número limitado de filmes, muchos de los cuales la crítica suele considerar como paradigmas del género. Si *La Mujer del puerto* y *Santa* son las que más destacan en los años treinta, para las décadas siguientes sobresalen filmes como *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Cortesana* (Alberto Gout, 1947), *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), *Revancha* (1948), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Amor salvaje* (Juan Orol, 1949), *Amor de*

⁵ Pueden distinguirse tres tiempos fuertes en el cine sobre prostitutas en México, que responden a condiciones históricas específicas y a modelos narrativos contrastantes. El primer período, que es en el cual hemos centrado nuestro análisis, es el que va de los años cuarenta a los años cincuenta, y está asociado al género melodramático, en el que la prostituta es generalmente una bailarina o cantante, no existen desnudos más que parciales, la sexualidad es implícita y las historias se despliegan en el mundo del cabaret y los prostíbulos. El segundo período se desarrolla a fines de los sesenta y la primera mitad de los años setenta y corresponde al género del cine erótico, basado en historias más o menos retorcidas que pueden ser dramáticas o en tono de comedia, no necesariamente asociadas al mundo del cabaret, y en el predominan los desnudos y las escenas sexuales explícitas. Destacan en este género actrices como Meche Carreño, Isela Vega, Maritza Olivares o Pilar Pellicer. El tercer período va de la segunda mitad de los setenta a inicios de los ochenta y corresponde al género de la comedia sexual o sexi-comedia. Conocido como cine de "ficheras", éste tipo de cine se caracteriza por los desnudos y las escenas sexuales, números de música tropical en ambientes de cabaret, historias románticas elementales y una comicidad basada en el albur y las palabras altisonantes. Sasha Montenegro y Jorge Rivero destacan como los íconos de éste cine, junto a una legión de comediantes y de voluptuosas desnudistas (Lyn May, Rossy Mendoza, Wanda Seux, Angélica Chaín, etc.)

la calle (Ernesto Cortázar, 1949), La hija del penal (Fernando Soler, 1949), Un cuerpo de mujer (Tito Davidson, 1949), Víctimas del pecado (Emilio Fernández, 1950), Sensualidad (Alberto Gout, 1950), En carne viva (Alberto Gout, 1950), Amor vendido (Joaquín Pardavé, 1950), El Suavecito (Fernando Méndez, 1950), Trotacalles (Matilde Landeta, 1951), Porque peca la mujer (René Cardona, 1951), Amor perdido (Miguel Morayta, 1951), Viajera (Alfonso Patiño, 1951), Aventura en Río (Alberto Gout, 1952), Piel canela (Juan J. Ortega, 1953), As negro (Fernando Méndez, 1953), Amor y pecado (Alfredo B. Crevenna, 1955), Sucedió en México (Ramón Pereda, 1957).

Los títulos de estas películas revelan de una forma más que evidente la imagen que se busca proyectar de la protagonista de este género, ya sea enfatizando los rasgos de su personalidad, de su condición o de los ámbitos en que se desenvuelve. Existen en el cine de prostitutas y rumberas distintos tipos de matrices narrativas, algunas explícitas, situadas a nivel de los crono-tropos, los arquetipos y los estereotipos, y otras implícitas, que responden a fantasías y estructuras de naturaleza inconsciente. Entre las primeras podemos mencionar el caso de las locaciones, como el burdel o el cabaret (y en algunos casos la vecindad o el salón de baile), que son crono-tropos característicos que enmarcan el mundo de la agitada vida nocturna en la que se desarrollan la mayor parte de los melodramas de prostitutas, y que generalmente se oponen al tranquilo mundo diurno del hogar y la familia, el trabajo o la Iglesia.

En lo que toca a los tipos femeninos que las protagonistas de este género personifican, hemos mencionado el carácter ambiguo de las prostitutas fílmicas, mujeres connotadas positiva y negativamente, que pueden ser a la vez puras y corruptas, inocentes y malvadas, víctimas y verdugos. A este respecto, se pueden distinguir dos prototipos de la prostituta que se suceden y coexisten conforme evoluciona el género. Por un lado, la prostituta inocente que se mantiene virgen y pura en espíritu y que se ve llevada a pecar a causa de diversas circunstancias desafortunadas, una víctima del destino que en el fondo es una simple y buena mujer. Por otro lado, la prostituta cuya belleza y sensualidad la marcan de tal manera que se sirve de ellas de una manera autoconsciente para alcanzar sus fines, una heroína desafiante y ambiciosa que es menos víctima que victimaria. Si el ejemplo del primer modelo es Lupita Tovar en Santa, Ninón Sevilla en Sensualidad encarna a la perfección el segundo modelo.

Toda una galería de tipos masculinos forma parte del modelo narrativo de esta clase de películas. Por ejemplo, en muchos filmes está presente la figura del enamorado secreto de la cabaretera, fiel y no correspondido, que es un aliado y protector de la protagonista: el compositor invalido enamorado de Meche Barba, representado por Fernando Fernández en Amor vendido; el matón guardaespaldas Rengo, en Aventurera, enamorado de Ninón Sevilla; el policía de crucero en Salón México, que cuida a Marga López; el compositor en Amor perdido (enamorado de Amalia Aguilar), el pianista ciego en las distintas versiones de Santa (el célebre Hipólito), en Coqueta y en Revancha (filmes en los que Agustín Lara encarna a este personaje, verdadero escudero de Ninón Sevilla)⁶.

⁶ Las canciones del músico y compositor Agustín Lara ocupan un lugar vertebral en la construcción y en la exaltación de la mitología asociada al universo de las prostitutas, la bohemia y la vida nocturna en el cine mexicano. Con una poética romántica que recurre en muchos casos al lenguaje religioso del sacrificio y la redención, Lara crea una imagen idealizada de la prostituta como un icono que encarna la sensualidad, el glamour, el fatalismo y el infortunio femenino pero también el desafío a las convenciones y la denuncia de la hipocresía moral de la sociedad burguesa.

Otro personaje recurrente en este género es el del hombre recto y justo, maduro y moral, que es devorado por la pasión erótica hacia una mujer joven e irresistible que lo convierte en un pelele sin dignidad, y que Rubén Rojo en *Aventurera* o Fernando Soler en *Sensualidad* han encarnado a la perfección. Otro tipo reconocible sería el del novio fiel y paciente que soporta estoicamente los vaivenes de la cabaretera hasta conseguir quedarse con ella, como el novio de Meche Barba en *Cortesana*, que recupera a su prometida después de que ésta incurra en mil y un desfiguros, o el novio de Meche Barba en *Amor de la calle*.

En fin, una figura emblemática e infaltable en el submundo del cabaret y los prostíbulos, es la del proxeneta perverso (chulo, cinturita o padrote) que explota y somete a su voluntad a la prostituta, el villano por antonomasia, abusivo y violento, que nadie encarnó mejor que Rodolfo Acosta en *Víctimas del pecado* y *Salón México*, pero también Tito Junco como Lucio “el guapo” en *Aventurera*, Víctor Parra en *El suavecito* o Ernesto Alonso en *Trotacalles*, por solo mencionar algunos nombres.

La prostituta aparece en el cine casi siempre como una mujer sin familia y sin protección, sujeta al abuso de la policía y los proxenetas, asociada al mundo del hampa y de la violencia, una mujer que en muchos films es agresiva, impulsiva o vengativa. Como señala Tuñón, la figura de la mujer violenta y agresiva es una constante en esta clase de cine, en el cual “la mujer que ejerce el sexo aprende poco a poco las formas delegadas por género a los hombres: la fuerza, el lenguaje claro, el descuido de la prole” (Tuñón, 1998: 249).

En la fórmula consagrada del melodrama de cabaret, la mujer “perdida” está condenada a sufrir, a enfermar, a morir o a ser castigada, ya sea por la ley o por la naturaleza. Independientemente de que responda al modelo de la mujer seducida, abandonada y prostituida, como en *Santa*, que termina sus días enferma y en la miseria, o que se ajuste al modelo de la vampiresa que es destruida por las pasiones que suscita, como en *La mujer del puerto*, en todos los casos hay una suerte de sanción necesaria e inevitable.

Existen excepciones a esta regla, como lo ilustra el caso de *Víctimas del pecado*, en donde Ninón Sevilla encarna a una prostituta que asume la maternidad de un niño abandonado por otra prostituta, conoce a un empresario que le da trabajo y la apoya, es asediada por el proxeneta padre de la criatura, a quien se ve orillada a asesinar, y una vez en la cárcel, recibe el indulto presidencial que le permitirá atender a su hijo adoptivo. En este film la prostituta es redimida gracias a la intervención del Estado y a su buen comportamiento como prisionera y como madre.

Allí donde sucede, en estos films el personaje de la cabaretera solo puede ser redimido o resignificar su trágico destino a condición de ser una mujer buena, prostituida pero espiritualmente virgen, que actúa noble u honestamente, como en *Salón México*, donde Marga López encarna a una prostituta que paga la colegiatura de su hermana menor en un costoso internado y a quien oculta su actividad, o en *Amor de la calle*, en donde Meche Barba se ve obligada a trabajar en un cabaret para sacar de prisión a su hermano y a su novio, quienes al enterarse del hecho se sienten deshonrados por ella aunque después, al comprobar su buena intención, la perdonan y se reconcilian con ella.

Si este no es el caso, la cabaretera terminará invariablemente mal. Una de las metáforas más notables del sino trágico de la mujer “perdida” es la desfiguración. La desfiguración es una poderosa representación simbólica que está presente en distintas películas del género y que puede significar o un

castigo o una suerte de marca de origen de la mujer “caída”. En *Amor Perdido*, por ejemplo, la protagonista utiliza un antifaz que oculta la deformidad física que le provocó una explosión provocada por la mujer de su amante, un contrabandista que cree que ella lo abandonó y al final termina matándola. En *Hipócrita* un tipo mata por venganza al padre de Leticia Palma, un delincuente, y marca en la cara a ésta. Gracias a la ayuda de un compositor ella se hace una cirujía y queda bien del rostro, después de lo cual debuta como bailarina en un cabaret, con lo que se condena a un dramático destino.

En *Piel canela* Sara Montiel es una cantante de cabaret que tiene que cubrirse media cara con su pelo para ocultar la desfiguración que le provocó cuando niña una rata, por descuido de sus padres. Aquí también la cirujía remedia el problema aunque no evita el final trágico de la protagonista. En *Sucedió en México* María Antonieta Pons, tras un intento de suicidio por la infidelidad de su marido, queda desfigurada y es operada por un cirujano que le deja un nuevo rostro, lo que le permite convertirse en bailarina de cabaret.

La desfiguración puede tomar una forma derivada o indirecta, como en la película *Cuerpo de mujer*, cuya trama gira en torno a la historia de un lienzo de una mujer desnuda del que ha sido arrancado el rostro, y quien es una rumbera cuyos atractivos desatan fuertes pasiones entre los hombres que se la disputan, entre los cuales está el pintor del cuadro. Una curiosa variante de la desfiguración es la pérdida de la voz, como en el film *Porque peca la mujer*, en donde Leticia Palma es una billetera que vende a un malviviente un billete que lo vuelve rico, y este a cambio la convierte en cabaretera, aprovechando sus dotes para cantar. El compositor que la ama triunfa pero ella lo deja y prefiere irse con el rico delincuente. La policía detiene a éste y una vedette que es su amante hiere a la cabaretera dejándola sin voz. A causa de ello, ésta termina como prostituta pobre y enferma. El compositor, de vuelta de una exitosa gira, la busca hasta dar con ella en una miserable cantina pero solo alcanza a verla momentos antes de que muera.

Como puede apreciarse, el relato característico del cine de cabareteras comprende un conjunto de elementos estrechamente ligados: cronotopos que localizan las escenas primarias de este género, tipos y estereotipos que animan las relaciones entre los personajes así como elementos simbólicos diversos que poseen un significado explícito y relativamente accesible (modales, lenguaje, vestimenta, defectos físicos, etcétera).

El incesto de segundo grado y las identidades inciertas

Junto a estos elementos, sin embargo, en el cine de rumberas están presentes una serie de estructuras recurrentes, latentes y menos evidentes, que remiten al registro del inconsciente óptico del que habla Benjamin, un inconsciente que es el de una mirada masculina que pone en escena fantasías de género muy precisas. En ellas se proyectan imágenes de lo femenino que representan a la mujer como un objeto libidinal escindido e inestable, imágenes que interpelan fundamentalmente a un público muy específico de adeptos al género, que si bien comprende a las mujeres, en su mayoría es masculino.

La mujer es vista en estos filmes según perspectivas que son múltiples y complementarias: como dividida en dos (siguiendo el modelo de la oposición entre la santa y la puta, o la esposa y la amante), o como una persona con una identidad incierta o cambiante, que puede tomar distintas formas (doble

identidad, ocultamiento de la identidad, cambio de identidad, ignorancia de la verdadera identidad, amnesia u olvido de la identidad propia, gemelidad). En un gran número de casos, y esto es de lo más significativo para la mirada antropológica, el cine de cabareteras hace manifiesta la condición liminal e indefinida de la mujer de “la mala vida” por medio de transgresiones sexuales que remiten al incesto consanguíneo tradicional pero especialmente al incesto de segundo tipo, estudiado por Françoise Héritier.

Para esta antropóloga, a diferencia del incesto clásico, en el que están involucrados en relaciones sexuales dos parientes de sexo opuesto que son considerados como consanguíneos o afines en grados prohibidos por la moral o la costumbre, en el incesto de segundo tipo se establece una relación triangular entre dos parientes consanguíneos del mismo sexo que comparten una misma pareja. Así, esta clase de incesto, en su forma más elemental, se establecería entre padre-hijo, madre-hija, hermano-hermano y hermana-hermana por intermedio de un mismo compañero sexual.

Héritier se interesó en aquellos tipos de prohibiciones sexuales que no afectan al matrimonio ni la reproducción, o que se sitúan más allá de ellos (ciertas formas de adulterio, el compadrazgo, el levirato y el sororato, la sodomía, la zoofilia, la necrofilia, la gemelidad) y sus análisis la llevaron a pensar la lógica simbólica del incesto en un sentido muy amplio y a plantear que el incesto de segundo tipo está en el origen de la prohibición del incesto del primer tipo y no a la inversa. Su propuesta es que la existencia del incesto de segundo tipo nos lleva a concebir la prohibición del incesto como un problema de circulación de fluidos de un cuerpo a otro, y que el criterio fundamental del incesto es el contacto, mezcla o yuxtaposición de humores idénticos.

Para esta antropóloga, la oposición entre lo idéntico y lo diferente constituye una matriz simbólica universal, fundada en lo que el cuerpo humano tiene de más irreductible, a saber, la diferencia entre los sexos, es decir, la diferencia entre lo masculino y lo femenino. De ella derivan las problemáticas de lo mismo y lo otro, lo uno y lo múltiple, lo continuo y lo discontinuo y en un plano menos abstracto, sistemas de valores basados en oposiciones como caliente-frío, claro-oscuro, seco-húmedo, pesado-ligero, a partir de los cuales se construyen las clasificaciones de los humores y sustancias corporales (sangre, leche, semen, médula, carne, huesos) y el sistema que rige su circulación o la prohibición de ésta. En este contexto, la acumulación o el exceso de lo idéntico es incestuoso porque anula las diferencias y produce un peligroso desequilibrio simbólico, poniendo en entredicho la manera en que las sociedades construyen sus categorías de lo idéntico y lo diferente⁷.

Por ejemplo, es porque existe más substancia e identidad común entre un padre y su hijo que entre un padre y su hija que en ciertas sociedades la unión corporal de un hombre con la mujer de su padre o de su hijo puede ser considerada más dañina que la relación sexual entre un padre y su hija, dado que se piensa que la substancia del padre toca a la del hijo y recíprocamente, a través de la pareja común. Por esta misma razón se cree en otras sociedades que un hombre debe casarse con la hermana de su esposa muerta, dado que siendo hermanas que comparten la misma substancia, encontrará en ella a una

⁷ La investigadora brasileña Debora Breder ha utilizado las teorías de Héritier para analizar e interpretar en clave antropológica diversas obras filmicas, mostrando el uso y el sentido que tiene la gemelidad y el incesto en las películas de Peter Greenaway o la forma en la que en la obra de David Cronenberg se reflexiona sobre las relaciones entre cuerpo, género e identidad a través de la exploración de las fronteras, las metamorfosis y las sustancias que constituyen la corporalidad. (Breder, 2009; 2011)

excelente madre para sus hijos. Ya los textos de la antigua Sumeria condenan por incesto la unión de una madre y su hija con un mismo compañero sexual, y el Corán prohíbe las relaciones sexuales de un hombre con la hija de una mujer a la que haya tenido como pareja sexual.

Para Hérítier, lo que todo esto demuestra es que la prohibición del incesto se funda en una dialéctica entre lo mismo y lo otro, lo idéntico y lo diferente, lo homogéneo y lo heterogéneo, en un orden de signos, clasificaciones, vínculos e intercambios que la transgresión sexual disuelve y desintegra, propiciando el desdibujamiento de los límites y el caos simbólico. El simbolismo de la diferencia sexual no solo condiciona la imagen del cuerpo (de la que dependen las concepciones sobre la procreación o sobre la relación entre las generaciones), no solo modela las identidades de los sujetos sexuados o legitima relaciones jerárquicas y de poder entre ellos, también ésta en la base de las cosmologías con las que las sociedades ordenan y explican sus costumbres, sus relaciones sociales y sus vínculos con la naturaleza, con el universo o con el otro mundo (HERITIER, 1994; 1998).

El cine de cabareteras comprende películas que ilustran la forma básica del incesto de segundo tipo así como otras que podrían considerarse variantes derivadas de la misma, en las que los parientes implicados en la relación triangular pueden ser afines (amigos, cuñados, madrastra-hijastra, concuñas) o consanguíneos en grados menos directos (tía-sobrino, tío-sobrino, medios hermanos).

Ejemplos del incesto clásico lo ilustran películas como *La mujer del puerto* y *En carne viva*. Si en la primera la protagonista, Rosario, una prostituta que trabaja en el cabaret de un puerto, encarnada por Andrea Palma, se ve involucrada en una relación amorosa con Alberto, un marinero que resulta ser su hermano, lo que desencadena el trágico final en el que ella se suicida arrojándose al mar, en la segunda Rosa Carmina encarna a dos personajes: Antonieta, una bailarina que tiene una hija con Fernando, un marinero que la abandona y provoca que ella se suicide, y Laura, hija de Antonieta y el marinero, quien ya adulta se convierte en cabaretera y se enamora de Arturo, hijo del marinero. Al saber que son medios hermanos ella va a suicidarse, pero a diferencia del film anterior, Arturo lo evita aclarando que es hijo adoptivo.

El incesto de segundo tipo está presente en sus más diversas modalidades en un significativo número de películas de cabareteras. En algunos casos, el incesto clásico de primer tipo puede combinarse con el incesto de segundo tipo, como en *Amor salvaje*, donde Rosa Carmina es una atractiva rumbera que va a vivir a Venezuela con sus tíos Antonia y Manuel. Éste y Alma se enamoran y Manuel, loco de celos, mata al joven Julio y a un marinero, pretendientes de la joven mujer fatal. Luego mata a su esposa Antonia y al final se suicida al no poder llevarse a Alma, quien se ha refugiado con un cura.

Otro ejemplo es el film *Amor y Pecado*, donde dos hermanos, Miguel y Raúl, comparten una misma pasión erótica por Teresa (Ninón Sevilla), hermana adoptiva de ambos. Ya adultos, Miguel, el mayor, trabaja en un cabaret para que Raúl estudie, y ambos cortejan a Teresa, quien decide comprometerse con Raúl. Al saberse rechazado, Miguel se vuelve drogadicto y Teresa se ve orillada a abandonar a Raúl para poder atender a su hermano y se convierte en cabaretera para poder mantenerlo. Sobrina, tío y tía, dos hermanos y una media hermana, en ambos casos el par incestuoso está sobredeterminado por el triángulo incestuoso.

En su forma típica, el incesto de segundo tipo está presente en películas clásicas como *Trotacalles*, en la que un Ernesto Alonso encarna a un proxeneta que se dedica a seducir y estafar a mujeres ricas. Vive a expensas de una prostituta (Miroslava) que resulta ser la hermana de la esposa de un millonario a la que Alonso hace su amante. La prostituta trata de prevenirla sobre quien es su amante pero su hermana no le cree. Cuando la pareja está por huir del país, la prostituta trata de detenerlos y el proxeneta la mata y a su vez él es abatido por la policía. La esposa rica es repudiada por su marido, y echada a la calle, se convierte en prostituta. El infeliz destino de las dos hermanas es aquí claramente referido a su común vínculo con la misma pareja sexual, como si el incesto, aunque sea por una vía indirecta, fuera una maldición que acarrea invariablemente la desgracia.

En *Sensualidad*, Ninón Sevilla es una cabaretera que, al salir de la cárcel, seduce al Juez que la condenó por robo. Este pierde la cordura por ella al grado de robar dinero de su despacho y arruinarse económicamente al ser robado por la cabaretera y su chulo. El hijo del juez la seduce para recuperar el dinero de su padre y el juez, al creer que estos son amantes y que piensan huir, golpea a su hijo y estrangula a la mujer, por lo que va a la cárcel. Con su toque de incesto de segundo tipo, el esquema de este film evoca sin embargo el modelo ya clásico del hombre maduro que es víctima de su obsesión por una joven ninfa y que recorre la historia de la literatura (desde *El pelele* de Pierre Louys a *Lolita* de Nabokov) y la cinematografía moderna (desde *El ángel azul* de Von Stenberg o *La caja de pandora* de Pabst hasta *Lolita* de Kubrick y *Viridiana* de Buñuel).

En *Coqueta* la protagonista, Marta (Ninón Sevilla), es una huérfana que trabaja en un cabaret, y vive en casa de Rubén, un pianista ciego encarnado por Agustín Lara. Luciano, quien la indujo a la vida de cabaretera y después la abandonó, regresa y le propone matrimonio, por lo que el ciego se da a la bebida. Sin embargo, Marta se enamora del hijo del ciego, Rodolfo, y cuando planean e intentan huir, después de golpear a Luciano, el ciego mata a Marta de un tiro. El fin trágico de la protagonista está una vez más conectado al registro de las pasiones desbordadas y desatadas por el vínculo incestuoso.

Un último ejemplo que ilustra el esquema del incesto de segundo tipo se da en *Perdida*, film en el que Ninón Sevilla es Rosario, una mujer pueblerina que fue violada por su padrastro y huye a la ciudad, donde se volvió prostituta. Don Pascual, un hombre adinerado, la sacó del burdel y le puso departamento pero después la echo del mismo por no prestarse a sus juergas. Un compositor la protege porque le recuerda a su esposa muerta, y ella debuta como bailarina en un cabaret. Se enamora del joven Armando y cuando le presenta a su padre, éste resulta ser Don Pascual, su ex amante, por lo que el romance termina en malos términos. Cuando descubre que un nuevo amante, un torero, está casado y no puede esperar mucho de él, ella se quita la vida.

En todos los ejemplos hasta aquí enumerados, el incesto de segundo tipo se manifiesta en una forma más bien típica. Sin embargo, existen otros filmes en los que el triángulo incestuoso, sin perder su fuerza trágica, es mucho más diluido y desdibujado, pues se da entre parientes afines o consanguíneos distantes. En *Pecadora*, por ejemplo, el triángulo incestuoso involucra a un hombre, una madrastra y una hijastra. Carmen (Ninón Sevilla) protege a Antonio, un traficante del que se enamora y con quien huye a la capital. El Dandy, proxeneta que explota a Carmen y la rumbera Leonor, los sigue y provoca que Carmen deje a Antonio y se case con Javier, un millonario, cuya

hija Ana se enamora de Antonio. El Dandy mata a Javier pero Antonio lo entrega a la policía. Ana acusa a su madrastra Carmen de la muerte de su padre. Ella se da al vicio pero agonizante se reconcilia con Ana y Antonio y les desea felicidad.

Si bien María Félix no se apega al modelo típico de la cabaretera-rumbera-prostituta sino a una de sus variantes más explosivas, la de la mujer fálica, bella, interesada y vengativa, que puede o no ser una prostituta, en varias de sus películas está presente el triángulo incestuoso en sus distintas versiones. En *La devoradora*, por ejemplo, el triángulo se da entre ella, un tío y un sobrino. El film narra a historia del joven médico Miguel, quien se entera de que su tío Antonio se va a casar con la cazafortunas Diana. Ella tiene un amante al que lleva al suicidio, y orilla a Miguel y Antonio a deshacerse de su cadáver. Después seduce a Miguel y acusándolo de acoso, pone al tío en su contra. Finalmente Miguel enfrenta a Diana y la mata, entregándose a la policía.

En *Doña Diabla*, por el contrario, el triángulo incestuoso es más definido e involucra a un hombre, una madre y una hija. La Félix encarna a una mujer decepcionada de su marido, al que abandona, y que convertida en una persona vengativa se dedica a seducir y explotar a los hombres que se cruzan en su camino. Educa a su hija Angélica en secreto para que ignore sus actividades, pero ella se entera de éstas al enamorarse de un amante de su madre. Cuando Angélica intenta huir con ese hombre, su madre lo mata y se entrega a la justicia.

En *Pervertida* el triángulo incestuoso, menos evidente, se da entre una mujer y dos amigos. Emilia Guiu representa a Yolanda, una mujer que se va del puerto en el que vive a la capital, con su padre y un hijo recién nacido, debido a que ignora el paradero de su novio, Fernando, quien huyó en un barco al creer que había matado a un usurero. En la ciudad ella se vuelve cabaretera. Fernando descubre que no mató al usurero y viaja a la ciudad a buscar a su mujer, donde su amigo Humberto se la presenta como su mujer, a la que ha sacado de la prostitución. Ella terminará por abandonar a Humberto y volver con Fernando.

Una curiosa variante del incesto entre tres es el film *Viajera*, en donde la relación entre dos mujeres que comparten al mismo hombre no es de consanguinidad ni afinidad, sino que se establece debido a que una le cede a la otra la hija que concibe con la pareja sexual común. Rosa Carmina es una cabaretera ex amante de un profesor felizmente casado a quien reencuentra y de quien se embaraza. Obligada a matar a su proxeneta para salvar al profesor (el chulo quiere matar a éste para recuperar una joya que la cabaretera oculto en el saco del profesor, quien se la regalo involuntariamente a su esposa), después de purgar su condena cede su hija a la esposa del profesor que no había podido tener hijos, y desaparece.

Hemos señalado que la cuestión de la identidad, tanto psíquica como física, estructura muchas de las historias del cine de cabareteras. La inestabilidad, la metamorfosis, la duplicación o el olvido que afecta a la identidad mental o corporal se manifiesta en dichas tramas como un problema que generalmente padecen las mujeres protagonistas de estos melodramas, y que puede estar conectado en mayor o menor medida al triángulo incestuoso.

Un ejemplo logrado de esta articulación es el film *La bien pagada*, en donde María Antonieta Pons encarna a una mujer desdoblada en esposa y amante del mismo hombre. Pons es en este film Carola, una mujer frívola y seductora, que se casa con un millonario, Fernando, a quien traiciona con un

amante. Al enterarse, éste obliga a su mujer a renunciar a todos sus derechos y se va de viaje, y al volver se entera que Carola es bailarina y se prostituye con hombres adinerados. Este comienza a frecuentarla como cliente y arrepentida, ella quiere volver con su ex marido, a quien descubre que ama, pero éste solo la trata como una prostituta. Cuando Fernando esta por casarse con una hermana de ella, Carola enferma y muere en brazos de él, quien se da cuenta de cuanto la ama.

El fantasma masculino de la mujer escindida alcanza en este film una expresión ejemplar, siendo la misma mujer del mismo hombre quien se desdobra en esposa y amante, mujer legal e ilegal, santa y puta, objeto de veneración y desprecio, cambiando su valor libidinal y moral en función de su cambio de estatus. El triángulo sexual con la hermana de Carola comprueba la eficacia trágica del incesto de segundo tipo, pero aquí opera como un telón de fondo que sobredetermina otro triángulo erótico, el que establece Fernando con su doble mujer, la misma y otra para su pareja sexual.

Otra variante bastante notable del fantasma masculino de la mujer dividida se despliega en el film *Sucedió en México*, en el cual María Antonieta Pons es una mujer que intenta suicidarse arrojándose al mar debido a las infidelidades de su marido Mauricio, pero fracasa. Habiendo quedado desfigurada, un cirujano la opera y cambia completamente su apariencia. Como su marido piensa que su esposa huyó de él y se fue con una hermana que él no conoce, ella, aprovechando su metamorfosis corporal, se hace pasar por su hermana bailarina, llegada de Europa. Creyéndola su cuñada, Mauricio la corteja y la convierte en su amante, le ofrece el dinero que es de su mujer y viaja con ella. Cuando se entera que su esposa ha vuelto, el esposo se compromete a reconciliarse con ella pero después le propone a su supuesta cuñada engañarla, y ésta, decepcionada, lo abandona.

La misma mujer es aquí la encarnación de dos hermanas que comparten un mismo compañero sexual, y el hombre trata de esposa y de cuñada a una mujer que es la misma y otra. La fantasía neurótica masculina no puede expresar mejor en términos cinematográficos su percepción de la mujer como un ser dual, una mujer que resulta inatractiva en tanto que esposa devota pero que es enloquecedora e irresistible en tanto que amante (y doblemente enloquecedora si es cuñada).

Los desdoblamientos o las identidades ocultas están también muy presentes y juegan un papel central en varios filmes clásicos en donde los referentes incestuosos son menos evidentes, como en *Aventurera*, en donde Ninón Sevilla es una prostituta que aparenta ser una decente novia para un joven millonario, que es el hijo de una perversa lenona de la que ignora sus actividades y a la que cree una madre virtuosa y moralmente intachable. En el universo del melodrama cabaretero, las apariencias, la simulación y el camuflaje son un recurso del que se valen frecuentemente sus protagonistas, y los hombres suelen ser personajes que creen saber pero que ignoran todo sobre las mujeres que los rodean, hasta que llega el momento, como en este film, en el que la verdad se revela y las cosas cambian radicalmente.

Es el caso de la historia de *Un cuerpo de mujer*, donde Javier, el joven discípulo de un famoso pintor, Raúl, ignora que éste es su padre y que uno de sus cuadros, una mujer desnuda pero cuyo rostro ha sido arrancado, es el retrato de su propia madre, a quien él considera una santa. Al investigar la historia del retrato, por el que está obsesionado, él se entera que Raúl vivió con

una tal Rosa, quien aparentemente lo abandono por Aguilar, mecenas del pintor, y terminó de cabaretera. Javier descubre que Aguilar no anduvo con Rosa, y que ésta dejó a Raúl para que pudiera triunfar como pintor. Pero Javier ignora que su propia madre es Rosa, que ésta le oculta la verdad sobre su pasado como rumbera, y que ella destruirá la pieza faltante del cuadro que está por recibir su hijo, a fin de que éste no se entere de la realidad de las cosas.

En algunos casos, la identidad, más que ocultarse o aparentarse, puede perderse y recuperarse, como en *Aventura en Río*, donde Ninón Sevilla es Alicia, una mujer felizmente casada y con una hija, que viaja con su marido a Río de Janeiro. Allí, a causa de un accidente ella queda amnésica y un proxeneta que la encuentra la convierte en cabaretera y la obliga a trabajar para él, haciéndole creer que ella se llama Nelly y que es una prostituta. Su marido la cree muerta, pero un amigo de éste reconoce a Nelly en el cabaret y le avisa al esposo. Cuando se encuentran, Alicia no lo reconoce, pero al ver a su hija se desmaya y al volver en sí recuerda todo, menos su vida de cabaretera. El olvido de su episodio como cabaretera, que resulta por demás absurdo, tiene aquí una clara connotación sexista que evoca el fantasma masculino de que toda mujer “decente” es o puede ser una prostituta en potencia. En otros casos, es la identidad de los hombres con los que se relaciona la que es ignorada por las mujeres. En la *Hija del penal*, por ejemplo, Maria Antonieta Pons es una joven que sale del penal en el que vive cuando su madre convicta muere, y que va a trabajar en el cabaret de un mafioso, Aranzuela, de quien ignora que es su padre. Ernesto se enamora de ella, se enrola en la banda de Aranzuela y al fracasar en un golpe, es detenido y encarcelado. Maria, embarazada, lo sigue a la cárcel. Ella denuncia una tentativa de evasión para salvar a Ernesto de una muerte segura. El dueño del cabaret es detenido y ellos salen libres, y Ernesto, quien se entera que Aranzuela es el padre de Maria, se lo oculta a ésta.

Una variación de este esquema es el del film *As Negro*, en el que están implicados dos hermanos gemelos en un triángulo incestuoso. En este film se narra la historia de unos hermanos gemelos que acuerdan desde que son niños su destino. Uno se dedicará a la medicina, el otro se dedicará a los negocios ilícitos para ayudarlo a estudiar en la Universidad. Éste último enamora a una cabaretera (Meche Barba), se involucra en un asalto y entrega el botín obtenido al hermano para que estudie una especialidad en enfermedades tropicales en los Estados Unidos.

La cabaretera convence a su amante de entregarse a la policía y purgar su condena. Años después, cuando el hermano médico regresa al país, el otro se evade de la cárcel para verlo. Sus socios en el asalto, que lo buscan para reclamar el botín, confunden a su hermano con él y lo matan. El prófugo hace creer a la cabaretera que murió y que él es su hermano gemelo. La esposa del médico va a su funeral y su gemelo le cuenta la verdad y le propone hacerse pasar por su hermano a fin de culminar las investigaciones que éste llevaba a cabo para producir una importante vacuna. El prueba la vacuna en sí mismo y enferma gravemente, y antes de morir, informada de la verdadera identidad del falso médico, la cabaretera lo ve por última vez antes de que éste fallezca en sus brazos.

La modernidad y sus iconos

Es muy importante destacar que la mayor parte de las películas aquí reseñadas han sido dirigidas por cineastas hombres, y que los guiones de estos filmes han sido escritos en su mayoría por hombres, entre los cuales se encuentran muchas de las mejores plumas de la época (José Revueltas, Mauricio Magdaleno, Luis Spota). La mirada que domina en estos filmes es por ello una mirada de género que privilegia los deseos y los fantasmas inconscientes masculinos sobre las mujeres.

Dadas las condiciones de la industria fílmica mexicana de los años cuarentas y cincuentas, que hacía impensable la existencia de mujeres realizadoras, el cine de cabareteras fue un cine hecho por hombres, pensado para y dirigido especialmente a un público masculino, lo que no excluía para nada su consumo por parte de las mujeres. La excepción a esta regla fue el caso de Matilde Landeta, la única directora de cine de esta época, pionera de un cine con perspectiva femenina que en dos de sus películas, *Lola Casanova*, de 1948 (que relata la historia de una mujer criolla casada con un indígena e involucrada en la lucha de resistencia del pueblo Seri en la época porfirista) y *La negra Angustias*, de 1949 (que trata de una coronela de la época de la revolución que comandó grupos rebeldes de filiación zapatista) desarrolló una mirada de género que otorgó a la mujer un protagonismo y un perfil inéditos y excepcionales en la cinematografía mexicana⁸.

Con todo, su tercera película, *Trotacalles*, de 1951, la más conocida y la más exitosa comercialmente, está plagada de las fórmulas y los esquemas narrativos presentes en la mayor parte de las películas de cabareteras hechas por hombres (el guión del film, en efecto, es de Luis Spota). De hecho, este es el film que ilustra en su forma más pura el fantasma masculino asociado al triángulo erótico propio del incesto de segundo tipo, en este caso entre un hombre y dos hermanas, y no es para nada indiferente el hecho de que lo haya dirigido una mujer. En una época en que la sexualidad era muy reprimida, las relaciones de género muy desiguales y la cultura patriarcal y machista muy arraigada, era impensable que el cine de prostitutas y cabareteras, incluso el realizado por una mujer de ideas progresistas, pudiera ir más allá del horizonte falocéntrico y masculino desde el que se codificaba lo erótico en el cine.

El cine ha creado iconos muy diversos de la mujer y de la feminidad, en función de los géneros o de los escenarios en los que sitúa sus historias. Como lo muestran estudios recientes (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 2006), aunque en la mayoría de los casos la mujer ha sido imaginada desde la mirada y el deseo masculino, las figuras de la mujer salvaje que aparece en el western o de la mujer exótica del cine de aventuras (aquel que se pasa en las islas del pacífico o en el África negra) son muy distintas de las figuras de la mujer buena e ingenua de la comedia musical, de la mujer malvada y seductora del cine negro o de la que aparece como víctima en el cine de terror o en el thriller psicológico.

La cabaretera, rumbera o prostituta que puebla el cine mexicano aparece en éste género, como lo hemos visto, como una figura ambigua y enigmática, a la vez subversiva y condenada por la fatalidad, amenazadora y fascinante, una mujer cuyos innumerables atributos negativos (caída, pérdida, de la mala vida,

⁸ Detalle curioso, la protagonista del film *Lola Casanova* fue la actriz Mercedes Barba, figura consagrada del cine de rumberas, quien realiza aquí un excepcional papel dramático y con un fuerte contenido político, en un entorno ajeno por completo al mundo de la prostitución y el cabaret.

de la calle, sin alma, de la noche, del arrabal, pecadora, coqueta, vendida, hipócrita, salvaje, aventurera) son los de un ser incierto y carente, marginal y anti-social. Un ser que tiene como su contraparte filmica a la madre, esa mujer buena, sumisa, comprensiva y sacrificada que puebla el imaginario del melodrama familiar a la mexicana, pero que es también una mujer terrorífica, pues como dice Salvador Elizondo “el terror de la madre nos empuja cada vez con más furia hacia los brazos de la ramera. Esta es, casi siempre, la madre fallida” (GARCÍA y MACIEL, 2001: 223).

En todo caso, ella está emparentada con un icono de lo femenino que desde siempre habita en el imaginario colectivo: la mujer fatal, aquella que lleva al hombre a la ruina o a la muerte, manipuladora, sensual y seductora. La mujer fatal es un arquetipo que está presente en la mitología clásica (Pandora, Circe, Medusa, las Sirenas) y en la tradición judeo-cristiana (Eva, Lilith, Salomé) y que el cine ha sabido recrear, adaptando su imagen a los marcos culturales de la modernidad, acercándola así al gran público.

En el cine negro, género en el que se convirtió en un personaje característico, la mujer fatal es una suerte de ángel del mal que está siempre asociada a la destrucción y la desgracia, a la sed de poder y a la violencia. Sin embargo, en sus expresiones canónicas, Joan Bennet en *Perversidad* (Fritz Lang, 1945), Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnet, 1946), Jane Greer en *Retorno al pasado* (Jacques Tourner, 1946), Rita Hayworth en *Gilda* (1946) o Bárbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder, 1948), la mujer fatal puede ser una mujer fría, malvada y sin escrúpulos, dominante e irresistible, que manipula a los hombres y representa un riesgo para su vida, pero rara vez es una prostituta, una cabaretera o una “callejera”.

En el cine de cabareteras mexicano, si bien las protagonistas poseen algunos de los atributos de la mujer fatal, como la ambigüedad, la simulación o el carácter enigmático, el énfasis está colocado en su condición de prostituta y bailarina, en el goce erótico que su cuerpo provoca al bailar, en su desenfreno y libertad sexual o en la amenaza que representa para las instituciones burguesas (la familia, la iglesia, el orden judicial). Como la mujer fatal, el personaje de la prostituta en el cine mexicano desafía las normas y el control masculino, da rienda suelta a sus deseos, y al final recibe un castigo (la muerte, la cárcel o la enfermedad) convirtiéndose en víctima de sí misma y pasando de una condición activa a una pasiva.

Sin embargo, la mujer fatal es un personaje que resulta más aceptable o con el cual puede identificarse más fácilmente una mujer, a diferencia de la prostituta, un sujeto estigmatizado y menos atractivo. En el cine negro, por lo demás, la mujer fatal es un personaje entre otros, y no todos los filmes de este género se centran en ella, mientras que en el cine mexicano de cabareteras éstas son en casi todos los casos el personaje principal.

En México el gusto por los bajos fondos, las prostitutas, el burdel y el ambiente nocturno no solo es una obsesión popular, como lo hemos destacado, también es un interés culto que se remonta a la literatura decadentista mexicana que florece a fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte (Julio Ruelas, Rubén M. Campos, Efrén Rebolledo, Jesús Contreras, Federico Gamboa). Dicho interés está muy relacionado con un esquema ideológico decimonónico pero que ha sobrevivido a su tiempo, que oponía el mundo civilizado de la corrección y las buenas maneras al mundo salvaje del prostíbulo y la disipación, y que concebía al hombre como un ser autónomo y racional, capaz de controlar sus instintos,

por oposición a la mujer, habitada por el deseo animal e inclinada por naturaleza a la lujuria. El personaje de Santa, arquetipo de la mujer caída y referente mayor del cine prostibulario, encarna a esta mujer inocente pero habitada por el deseo y un instinto animal incontrolado, que una vez que es seducida y despierta a su sexualidad, queda condenada a perderse en el placer asociado a la misma, más allá del remordimiento y la culpa (VÁZQUEZ MANTECÓN, 2005: 47)

Pero como hemos visto, el modelo de la prostituta pasiva y victimizada tiene como contraparte un modelo en el que ésta aparece como un sujeto activo y autosuficiente. En este otro sentido, la prostituta fue motivo de imágenes finiseculares creadas por escritores (Baudelaire, Zola, Walter Benjamin, George Simmel) y pintores (Degas, Manet, Toulouse Lautrec, Cezánne) que la convirtieron en un ícono de la modernidad, representante de la monetarización y la comercialización de las relaciones sociales, pero sobre todo de la capacidad de las mujeres para sobrevivir de manera independiente. Como señala Vázquez Mantecón, la prostituta es pensada en esta época como la expresión más amenazadora de la mujer trabajadora. Junto a las costureras, las modistas y las meseras, las prostitutas encarnan a las mujeres libres, dotadas de una independencia económica que es también una independencia moral, y que generan desconfianza y ambivalencia en los hombres. Mujeres trabajadoras que escritores mexicanos como Ángel del Campo, Emilio Rabasa o Efrén Rebolledo evocarán como un motivo literario en sus obras (VÁZQUEZ MANTECÓN, 2005: 50).

Ambas figuras de la prostituta, como hemos intentado mostrar, no solo perviven y están en el origen del cine nacional, también alcanzan su mayor proyección y popularidad en el cine de los años cuarenta y cincuenta en la medida que ellas son la expresión del sujeto de la modernidad, en una época en la que se experimentan en México las profundas transformaciones que acarrea la vida urbana. La prostituta, sujeto complejo, desarraigado y cosmopolita que vive en un mundo incierto y de alto riesgo, al límite de las normas, sujeto escindido y metamórfico, sujeto del cambio que se sitúa en el lado oscuro, nocturno y sombrío de la Babel urbana, es así el ícono cinematográfico por excelencia de la modernidad mexicana.

Pero ella es dicho ícono en la medida en que también es, no lo olvidemos, la depositaria de estructuras mentales de larga duración que remiten a lo inconsciente y lo reprimido cultural. Las metáforas del incesto en sus modalidades de primer y segundo tipo juegan un papel clave en su definición, pues no solo tejen y estructuran las diferentes variaciones narrativas del género cinematográfico en donde la prostituta aparece como un ser polimorfo, múltiple, sujeto a toda clase de desdoblamientos. Generadora de fatales confusiones dramáticas, simbólicas y eróticas, escenarios para el goce fílmico y la trasgresión imaginaria, la mujer de la calle es a la vez el objeto de las fantasías eróticas más arraigadas en la psique masculina del mexicano y la encarnación moral de los traumatizantes mitos de origen de la identidad nacional, poblados de mujeres violadas, vendidas y prostituidas.

Bibliografía

AVIÑA, Rafael. *Una mirada insólita*. Temas y géneros del cine mexicano. Océano, México, 2004.

BARTRA, Roger. *La Jaula de la melancolía*. Grijalbo, México, 1987.

BREDER, Débora. Entre o “indizível horror da procriacao” e a “sexualidade androide”: notas sobre *The Brood* e *Crash* de David Cronenberg. *Devires*, 6 (2). Belo Horizonte, Julio-Diciembre, 2009.

_____. A incestuosa gemeidade: notas sobre *A Zed and two noughts*, de Peter Greenaway. *Devires*, 8 (1) Belo Horizonte: UFMG. Jan.-Jul., 2011.

DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo*. Masculinities and sexuality in Mexican film. University of Texas. Austin, 2006.

ELIZONDO, Salvador. “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”. En: Gustavo García y Daniel Maciel (comp.). *El cine mexicano a través de la crítica*. UNAM, 2001.

HERITIER, Françoise. *Masculino/Femenino*. El pensamiento de la diferencia. Editorial Ariel, Barcelona, 1998.

_____. *Les deux soeurs et leur mere*. Odile Jacob, Paris, 1994.

OROZ, Silvia. “La mujer en el cine Latinoamericano”. En: Memoria del XI Festival Internacional del Nuevo cine Latinoamericano. UNAM, 1990.

RAMIREZ BERG, Charles. *Cinema of solitude*. A critical study of mexican film 1967-1983. University of Texas Press, 1992.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen. *Diosas del celuloide*. Arquetipos de género en el cine clásico. Ediciones Jaguar, Madrid, 2006.

SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla*. Cien años a través del cine. Crítica, Barcelona, 2005.

TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*. La construcción de una imagen, 1939-1952. El Colegio de México e Imcine, México, 1998.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*. Adaptaciones cinematográficas a *Santa de Federico Gamboa*. UAM-A, México, 2005.

Da hiper ficção ao hiper documental: impasses entre ficcional e documental na representação do erotismo indígena no documentário *Hiper mulheres*

José Carlos Felix¹
Universidade do Estado da Bahia

Francisco Gabriel De Almeida Rego²
Universidade do Estado da Bahia

Resumo: O presente trabalho analisa o documentário *Itãokuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, a fim de refletir a maneira pela qual o cinema documental vem abordando expressões culturais de grupos indígenas, particularmente, no que diz respeito a tensão existente entre a representação cinematográfica documental de cunho etnográfico e o registro de fenômenos culturais centrados no conceito das poéticas orais. Em seguida, examinamos questões acerca do erotismo representado pelo documentário no sentido de problematizar as estratégias de autorrepresentação indígenas, entre elas o feminino, inscrito por meio de antinomias como erotismo/norma sexual e narrativas ficcionais/registro documental.

Palavras-chave: Documentário; ficção; poética oral; erotismo.

¹ Docente Adjunto da Universidade do Estado da Bahia, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA.

² Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

Hyper fiction to hyper documentary: impasses between fictional and documentary in the representation of indigenous eroticism in the documentary *Hiper mulheres*

Abstract: This paper analyses the documentary *Itãokuegü: as hiper mulheres* (2011), by Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette focusing on how documental cinema has been approaching cultural expressions of indigenous peoples placing particular attention on the tension established between ethnographic documental film representation and the recording of cultural phenomena grounded on the concept of oral poetics. In addition to that, the discussion also aims at examining other issues related to eroticism represented by the documentary in order to problematize strategies of Indians self-representation regarding the representation of feminine inscribed by antinomies such as eroticism/sexual norm and fictional narratives/documental record.

Keywords: Documentary; fiction; oral poetics; eroticism.

Hiper ficción a lo hiper documental : impasses entre ficción y documental en la representación del erotismo indígena en lo documental mujeres *Hiper mulheres*

Resumen: El presente trabajo investiga el documental *Itãokuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto y Leonardo Sette, con el propósito de reflexionar sobre la manera por la cual el cine documental viene abordando expresiones culturales de los grupos indígenas, principalmente, con respecto a la tensión existente entre la representación cinematográfica de los documentales de carácter etnográfico y el registro de los fenómenos culturales centrados en el concepto de las poéticas orales. Luego, investigamos cuestiones acerca del erotismo representado por el documental a fin de problematizar las estrategias de representación propias de los indígenas, entre ellas el femenino, inscrito por medio de antinomias tales como erotismo/norma sexual y narrativas ficcionales/registro documental.

Palabras clave: Documental; ficción; poética oral; erotismo.

Realismo, etnografia e voz documental

A representação cinematográfica pode-se constituir como um espaço de tensão, dependendo do tipo de relação que o filme estabeleça com o objeto e temática em questão, bem como as demais tensões internas de caráter formal, inerentes a construção narrativa seja ela de cunho ficcional ou mesmo documental. No sentido de abarcar ao máximo as contradições e interdições constitutivas da experiência humana e em seu compromisso com a exploração da “realidade”, o gênero cinematográfico documentário, a rigor, instaura um espaço de tensão interna como externa, engendrado tanto pelo sistema que o abarca quanto pela relação com seus espectadores, seja inclusive mediada pela crítica – fundamental para construção dos valores que legitimarão seu status como expressão cultural. Ao mesmo tempo, o documentário é também muito mais do que o produto de uma construção exclusivamente autoral, a despeito da centralidade da figura do autor/diretor possa sugerir, uma vez que a própria noção de autoria estaria circunscrita dentro dessa relação do documentário dentro de um complexo sistema que abarca sua realização em produto cultural. Ademais, a maneira como o documentário se constrói, dentro de uma lógica da tensão dialética em suas estruturas, modula e afeta o olhar daquele que, por alguma razão, se propõem a observar determinado objeto ou evento constituído dentro do sistema/organização social. Do mesmo modo, tal constatação talvez assinala o fato de que, para o documentário, a própria noção de experiência humana só faça sentido dentro de um regime de tensão na qual observador e observados estejam intrinsecamente inseridos, constituindo uma complexa teia de relações que aproxima respectivamente sujeito e objeto.

Nesse sentido, escrever sobre um documentário, e, por conseguinte analisá-lo, é também apontar para seus engendramentos, decompô-lo e descrevê-lo em elementos menores dotados de autonomia, mas ainda amalgamados dentro de sua micro e macroestrutura. De qualquer forma, o gesto analítico da crítica tem por objetivo o esclarecimento dos funcionamentos de um determinado documentário (ou mesmo filme de ficção), dado o empenho em examinar os elementos que possibilitem a observação dentro da lógica desenvolvida, cabendo ao olhar de quem analisa reconstruir as relações, de modo a perceber dentro desse arranjo as formas pelo qual o documentário pode se relacionar a outras expressões e manifestações artísticas engendradas no âmbito da cultura.

Dentre os elementos formais fulcrais para a compreensão da lógica de estruturação de um produto audiovisual como o documentário, está a relação entre imagens e sons. Deve-se apontar então para o som e, por conseguinte, a voz, como o conjunto representativo a partir do qual o documentário se constrói. Se o filme é visto, é também perceptível dentro da dimensão sonora, sendo constituído naquilo que poderíamos chamar de uma instância sonora do filme, ou, como denominam os manuais técnicos do cinema, a banda sonora, em separação a uma ideia de visualidade. É bem verdade que, como qualquer outro produto audiovisual, o documentário é muito mais do que o simples arranjo e combinação entre som e imagem; sendo legitimado, a bem da verdade, pelo caráter relacional que cada uma dessas instâncias exerce em si e na outra.

Dentro dessa perspectiva, a voz ganha uma conotação bem específica, pois tenciona e revela elementos fundamentais como: enunciação, recepção, língua, discurso e elementos narrativos como a verossimilhança e ambientação. A articulação entre o som e a voz particularmente desenvolvidos em um gênero marcadamente “realista” como o documentário é um atributo utilizado pelo autor/diretor/documentarista na construção do produto, carregando e revelando peculiaridades que fazem daquele um produto complexo – seja na sua relação com a cultura de massa e indústria cultural ou em função de uma “linguagem”, “sintaxe” e “léxico”, que, na relação com as expressões populares e tradicionais, acabam por lançar um novo olhar, por meio da reconfiguração daquilo que seja velho, tradicional ou popular (ADORNO, 1994).

Para Nicholls, cada documentário tem uma forma específica de lidar com a voz e, assim como a voz que fala, articula e modula uma ideia de estilo. No livro *Introdução ao documentário* (2005), o autor apresenta a voz como um critério para se definir diferentes tipos de documentário. Para ele, a voz é entendida como um conjunto de elementos não apenas sonoros, mas também visuais que dotados de uma expressividade que, de modo organizado e hierarquizado, interferem na arquitetura do documentário, produzindo um efeito característico próprio das realizações documentais. Ademais, a voz configura-se também como mecanismo basilar para estabelecer distinções nos diferentes tipos de gênero cinematográfico, instaurando inclusive marcas significativas entre o cinema ficcional e documental. Nesse sentido, dentro da dimensão da voz, e para além da noção tradicional de voz constituída única e exclusivamente por elementos sonoros, poder-se-ia identificar uma outra dimensão intimamente ligada à escolha das imagens que, por sua vez, articulamos arranjos dos recursos visuais e sonoros imbricados na construção da estrutura fílmica documental. Essa voz estaria subsumida à forma como o cineasta/documentarista busca expressar uma determinada perspectiva, ao construir um determinado ponto de vista do objeto, sujeito ou universo representado³. É dentro dessa perspectiva que Nichols identifica ainda seis modos de uso da voz dentro do cinema documental, a saber: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático (2005: 135).

Segundo o autor, o modo poético é caracterizado pelo sacrifício às convenções tradicionalmente vinculadas ao documentário, sendo perceptível na montagem dos planos não convencionais, que buscam temporalidades e espacialidades específicas, expandindo os conceitos e limites do que é documentário, como porta voz da realidade. O documentário poético se apropria do tempo histórico, para transformá-lo em outras temporalidades. Nesse tipo de documentário, sujeito e sociedade estariam correlacionados de modo profundo em estado de trânsito contínuo, uma vez que, com a suspensão das fronteiras, as vozes perdem seu caráter identitário, não havendo assim uma definição clara entre quem narra e quem ouve (2005: 138-142). Já o modo expositivo é marcado pela ideia de voz de autoridade, por meio do uso do convencional do recurso de *voice-over*, criando o efeito de um orador-narrador que não aparece, mas que se relaciona diretamente com o objeto apresentado. Algo muito próximo da lógica televisiva firmada na relação entre emissor e receptor. Esse tipo tem por característica o uso amiúde expositivo do documentário para retratar uma realidade. Nesse caso, essa “Voz de Deus”, seria

³ Temporalidade e espacialidade também são outros elementos formais contidos nessa articulação.

a referência mais explícita a noção convencional do narrador, caracterizada pela centralização da voz narrativa (2005: 142-146).

No modo participativo, por sua vez, temos o envolvimento do cineasta de forma mais efetiva. Esse modo tem como principal modulação criar a sensação de participação e engajamento direto por parte do espectador, inserindo-o em uma determinada dimensão de realidade, de modo a emular a experiência de vida de outras pessoas a partir do emprego de métodos, técnicas e instrumentos comuns à antropologia e sociologia. O documentário participativo parte da premissa de um envolvimento maior, quase corpóreo por parte do cineasta, para construir um efeito de testemunho, afastando-se do uso da tradicional voice-over ou de qualquer “mediação poética” (2005: 153-162).

No modo reflexivo imperaria o questionamento acerca dos métodos de abordagem do cinema, em um questionamento do real poder do documentário de representação do mundo. Esse modo intenta uma reflexão do mundo e do próprio cinema como forma de documentar uma realidade contraditória. Sendo assim, o documentário se estrutura a partir de uma lógica contraditória como estratégia de chamar atenção das contradições do universo retratado. Nesse sentido, os trabalhos de Eduardo Coutinho, mais precisamente, o filme *Jogo de Cena* (2007) e *Cabra marcado para morrer* (1984) são interessantes exemplos dessa forma de documentário. Esses documentários carregam um tom metalinguístico, tratando de questões como as limitações de representação do outro, tentando “nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (2005: 162-168). O documentário performático é marcado pela subjetividade e por um caráter autobiográfico, investindo preferencialmente em dimensões afetivas e subjetivas, ao possibilitar o acesso a uma compreensão de mundo baseados em sujeitos específicos, como por exemplo, o próprio cineasta. Segundo Nichols, o documentário performático, por ser subjetivo, instaura uma sensação de magnitude do local, do específico e do concreto. A performance estimula o pessoal, pois a voz que constrói é pessoal, inserindo-se como sujeito em uma realidade específica, ao mesmo tempo em que revela as sensações e impressões, colocando assim o documento fílmico na condição de interprete desse mundo que o cerca (2005: 169-176).

Por fim, a categoria denominada por Nichols como o modo observativo, e que nos interessa para examinar o documentário Itãokuegü: as hiper mulheres, pode ser sintetizado na seguinte pergunta: é possível que o cineasta documental apenas observe, sem intervir explicitamente no objeto filmado? A pergunta traz à baila uma questão fulcra à cerca da relação do cinema documental com o objeto investigado, além das fronteiras e limites do documentário enquanto gênero cinematográfico per se, considerando sua construção representativa de uma determinada realidade. A busca por um olhar legítimo para realidade retratada parece guardar relação com a pureza, imparcialidade ou objetividade do olhar, imprimida amiúde aos produtos documentais de caráter antropológico. Outro ponto fundamental recai sobre o fato de o caráter observativo do documentário estar diretamente relacionado às transformações tecnológicas que possibilitam uma maior flexibilidade na realização do documentário, a exemplo das câmeras e da edição digital. Por outro lado, o simples advento de um avanço tecnológico como a redução do tamanho das câmeras poderia influenciar de sobremaneira o papel do próprio documentarista como um sujeito em trânsito (2005, 146-152).

A título de ilustração dessa questão, podemos apontar as transformações tecnológicas que aproximam o documentário observativo de outras realizações que a partir dos anos de 1960 produziram uma forma característica de cinema ou filme documental chamado de cinema verdade (*cinema vérité*), ao evidenciar a experiência fílmica em consonância com a realidade tal como é observada. Os filmes dos cineastas da chamada “trindade neo-realista”, ou “núcleo duro neo-realista”, Rossellini, De Sica, Zavattini-Visconte, atraíram a atenção das plateias italianas e internacionais por oferecerem um novo testemunho acerca das consequências do pós-guerra, rompendo com a tradição fílmica caligrafista vigente, chamada de *câmera-stylo*. O propósito era de fato romper com o estilo de apresentação/representação “naturalizada” de uma realidade que, através de recursos técnicos como montagem, fotografia, luz, cenários em estúdios e, sobretudo, histórias pertencentes a gêneros dotados de convenções narrativas de fácil compreensão, esforçava-se por “parecer verdadeira” – questão problematizada por Metz em “A respeito da impressão de realidade no cinema” (2007: 15-28). No livro *O cinema* (1991), crítico André Bazin discorre a respeito daquilo que ele considera o caráter evolutivo do realismo cinematográfico, quando comparado com outras formas de representação em relação à verossimilhança. Seu argumento, exposto de modo mais detalhado no capítulo “A evolução da linguagem cinematográfica” (1991:66-82), analisa as implicações e diferenças no sentido do filme engendradas pelas escolhas estéticas feitas por cineastas que priorizam a “imagem” ou que se voltam para a “realidade”. Bazin elabora sua crítica à primeira categoria, expressa nos recursos de montagem da tradição do cinema soviético e na exacerbada estilização e distorção da perspectiva característica do expressionismo alemão. Em sua opinião, os recursos de montagem produzem uma fragmentação espaço-temporal do mundo, que, além de provocar uma excitação, obstruem a criação de múltiplos planos da realidade em relevo produzidos, em contraposição, pela sensação de profundidade obtida na longa duração de uma plano-sequência (recurso amplamente explorado posteriormente pelo cinema documental).

Contudo, nota-se que, a despeito de questões formais, é de fato em um contexto no qual a realidade é visivelmente estranha àquela do sujeito observador, que o realismo documental surge como um potente meio de expressão, não apenas para descrever e registrar diferenças sociais, mas sobretudo para mobilizar grupos e indivíduos no sentido de pensar e refletir sobre a diferença. Em certo sentido, o estranhamento resultante do confronto com o diferente reforça a sensação de que a “verdade” existe e funciona como uma força catalisadora que busca na verossimilhança da representação um meio de assegurar a existência das coisas como elas de fato são – como se apenas o impacto causado pela descrição de uma aparente condição de diferença fosse suficiente para aproximá-la ou torná-la menos estranha. Nesse sentido, na esteira do signo da representação pela imagem que dominou o século passado, os meios visuais tornaram-se rapidamente um potente recurso de captura das mais variadas expressões culturais. No cinema, foi certamente o refinamento das técnicas de duplicação dos objetos empíricos – como o advento do filme sonoro e, posteriormente, o desenvolvimento da película em cores – que forneceram as condições necessárias para uma discussão teórica acerca do caráter mimético e realista das artes visuais. De certa forma, o surgimento de uma corrente teórica dentro dos recém-iniciados estudos de cinema, denominada de “teoria realista do cinema”, representou também a demarcação

de uma nova posição teórica contrária à tendência de orientação formativa que dominou esse campo nas primeiras décadas do século XX.

Tanto realismo cinematográfico quanto documental são, contudo, termos problemáticos, já que abarcam uma miríade de diferentes tendências e nuances, para não mencionar uma longa história com suas próprias ramificações em todas as artes representacionais. Em relação ao cinema, duas fontes opostas devem ser mencionadas. A primeira vem das primeiras experimentações de Sergei Eisenstein sobre a montagem fílmica, que desnudou a artificialidade inerente ao meio e mostrou que o realismo não é um sinônimo para espontaneidade. Como a percepção, como pretendemos discutir nas seções abaixo, é desde sempre estruturada, o realismo não deve ser entendido como um inimigo da técnica, e uma vez que o cinema possui um potencial quase ilimitado para a montagem, poderia ser um veículo privilegiado para o registro e captura da realidade social.

A tensão entre voz poética e os protocolos documentais em *Itãokuegü: as hiper mulheres*

É dentro da categoria de documentário observativo estabelecida por Nichols (2005: 147) que iremos abordar o documentário *Itãokuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette⁴. Entre outras questões que o documentário aborda, a sexualidade indígena é apresentada de um ponto completamente distinto de onde estaria localizado o espaço de recepção – ou seja, dos padrões normativos da sexualidade ocidentais. Nesse sentido, nota-se já nas primeiras cenas do documentário um esforço em confrontamento o olhar do espectador com o olhar indígena para a questão particular do erotismo, ao apresentar a mulher como elemento ativo no jogo sexual estabelecido no povo *kuikuro*. No documentário, por meio da representação cultural de caráter tradicional denominada de *Jamurikumalu*, as mulheres realizam uma cerimônia na qual assumem a posição de agentes, sendo conferido a elas o direito de buscar e, até mesmo escolher, os homens para a realização do ato sexual, chegando, em alguns momentos, a brigar com estes, com finalidade de obrigá-los a realização de práticas sexuais.

Poder-se-ia pensar assim em uma metáfora na qual o erotismo indígena seria o tema central, em uma precipitada comparação com a sociedade contemporânea. Tal metáfora estaria assentada na percepção de que, para se representar o erotismo desenvolvido por meio da experiência do mito, expresso pelo *Jamurikumalu*, é fundamental que se parta de um sistema de significações que legitimaria a produção do discurso na construção fílmica documental, uma vez que o erotismo indígena é apresentado por uma lógica inversamente contrária àquela do erotismo ocidental. Para tanto, os realizadores do documentário acompanharam durante vários meses o cotidiano dos habitantes de uma aldeia indígena, no Alto Xingu (MT), no qual as mulheres se preparam um ritual no qual irão sobrepor-se aos homens, assumindo o protagonismo da aldeia, desafiando os homens, utilizando adornos e armas masculinas para participar de lutas tradicionalmente masculinas.

⁴ O agrupamento de três realizadores com formações distintas já seria em si, matéria para uma outra discussão sobre a realização do documentário que articula pontos de vista ou vozes marcadamente distintas: TakumãKuikuro, além de cineasta, tem descendência indígena, Carlos Fausto, além de cineasta, é antropólogo e Leonardo Sette cineasta. Contudo a questão foge ao propósito do recorte e foco estabelecido para esse artigo.

Ao empregar estratégias de narração etnográficas, depoimentos, entrevistas e câmera circulando por todos os cantos da aldeia, o documentário aproxima-se, explora e confere maior ênfase a voz feminina, seja no sentido literal quanto do metafórico, como forma de assinalar e representar o mito envolvido na representação do Jamurikumalu, também chamado também de yamurikumã. A sensação de credibilidade produzidas pelas vozes é alcançada pela aproximação dessas com a ideia de voz, síntese da memória coletiva. Dessa forma, o documentário apresenta uma negociação entre som e imagem, tendo por base a identificação dos elementos sonoros com as imagens apresentadas, com a finalidade de apresentar uma ligação direta entre quem fala e quem está falando, já que as vozes estão inseridas dentro do espaço diegético. Outra estratégia de adensamento do caráter etnográfico do documentário ocorre pela subtração da narração em *voice-over*, muito comum no gênero documental. Nesse caso, tem-se a impressão de que a narração dos episódios é contada pelos próprios indígenas, em sua língua, sendo a mediação feita por legendas. Contudo, é interessante notar tanto a maneira que os documentaristas empregam o uso recorrente da câmera na mão, o que reforça o caráter de imersão na comunidade, quanto à maneira como a narrativa se alinhavam por meio de uma montagem meticulosa que alterna amiúde entre imagens de plano fechado (imagem 1) e plano geral (imagem 2). Ademais, ao optar pelo uso da câmera na mão e pelo plano geral, o documentário imprime uma carga de descrição e imersão à narrativa. Tais características sugerem o recurso bastante comum no trato das imagens: o uso de entrevistas (imagem 3), que, juntamente com a captação do som de forma direta (imagem 4), evidenciam a relação estabelecida entre emissor e a imagem definida pela ideia do registro antropológico.



(Imagem 1) Preparação para o Jamurikumalu



(Imagem 2) Plano geral - As mulheres do povo kuikuro



(Imagem 3) Entrevista – Legendas – apresentação do mito



(Imagem 4) Entrevista – capitação direta da voz

Um outro aspecto salutar a ressaltar no documentário é o papel conferido ao mito na construção da voz na narrativa. As vozes são apresentadas nas dependências das narrativas baseadas no mito, pois o que é contado pelas vozes das narradoras é o que a tradição possibilita. É justamente nesse sentido que o documentário instaura uma tensão entre esse falar narrativo e tradicional com a experimentação individual de alguns dos membros frente ao cotidiano da comunidade que, ao discorrem sobre a questão, assinalam as dificuldades na continuidade da transmissão dos conhecimentos tradicionais. Tal tensão é adensada à medida que os eventos, situações e dramas vividos pelas personagens da aldeia assumem dimensões narrativas tão ficcionais quanto documentais. O caráter narrativo-ficcional é construído de maneira tão indissociável do documental que, logo nas primeiras cenas do documentário, o espectador se depara com o seguinte drama posto na narração: com receio que sua esposa já idosa venha a falecer, um senhor pede a seu sobrinho que realize o *Jamurikumalu*, considerado o maior ritual feminino do Alto Xingu, para que ela possa cantar uma última vez. Tem-se assim o mote narrativo, ou linha dramática, que conduzirá o espectador durante boa parte do documentário. Ou seja, enquanto a câmera acompanha o drama pessoal da única cantora que de fato conhece todas as músicas do ritual e que se encontra gravemente doente, outra linha da narração centra-se nas demais mulheres do grupo começam os ensaios e os preparativos para o ritual *Jamurikumalu*. O constante enlaçamento e confronto entre as duas linhas narrativas adensa ainda mais a sensação de quão tênue se encontram as fronteiras entre a dimensão ficcional das histórias e dramas narrados em contrastada com o papel do documentário em abordar tanto os preparativos para o ritual quanto o cotidiano do povo *kuikuro*.

É nesse regime de tensão entre uma almejada “espontaneidade” constituída nas performances de tradição de expressividade oral e o controle característico dos protocolos cinematográficos documentais de cunho etnográfico que o documentário estabelece a construção de um diálogo entre a representação ficcional e a documental. Se para o documentário a representação dos atributos típicos do povo é o ponto legitimador da construção de uma narrativa documental de cunho etnográfico, ao abordar as peculiaridades de um determinado grupo por meio do registro do cotidiano dessa comunidade, por outro lado, o elemento ficcional constrói uma ambivalência que envolve a própria forma de narração do *Jamurikumalu*. Nesse sentido, fica a questão, até que ponto as expressões de cunho tradicionais registradas no documentário correspondem à realidade da comunidade? Tal pergunta parece estar na ordem

da verossimilhança instaurada pelo *Itãokuegü: as hiper mulheres*, cujo papel preponderante fica a cargo da voz dos narradores.

A voz poética norteia o fio condutor da narrativa tanto do ponto de vista da ficção quanto do documentário. A voz que conta as narrativas e expressões tradicionais é a mesma que revela as intenções e testemunhos das personagens, e são construídas à semelhança da vida cotidiana do povo *kuikuro* (imagens 5 e 6). Sendo assim, em que medida podemos falar em personagens? Esse questionamento ganha força quando comparamos a relação entre a voz tradicional e a voz documentada na construção narrativa do filme e percebemos que a construção da voz poética, profundamente ligada à tradição oral e memória, apesar do caráter etnográfico posto pelo documentário, é um elemento marcadamente ambivalente. Se, por um lado, essa voz pode ser observada como uma construção ligada às expressões orais, é também um elemento fundamental para construção ficcional e documental.



(Imagem 5) Entrevista – Canto do *Jamurikumalu*



(Imagem 6) Plano sequência - Canto do *Jamurikumalu*

Do ponto de vista da ficção, o documentário encontra na voz poética um elemento fundamental para construção da verossimilhança: o apelo do tio ao sobrinho para que este realize o ritual antes que sua esposa, que conhece todos os cantos da tradição, assegurando assim a continuidade da tradição oral é tomado pelo documentário com ponto desencadeador da “trama narrativa”. Enquanto que do ponto de vista do documentário, a voz pode ser definida como um elemento definidor do documentário observativo: em vários momentos, nada escapa ao olhar ubíquo da câmera (na mão) que passeia livremente pela aldeia, invade os lugares mais recônditos das ocas, adentra a formação de filas enquanto as índias ensaiam os cantos para o ritual. Do mesmo modo, a edição das imagens cumpre o papel de situar o espectador temporal e espacialmente: a exemplo da intercalação das cenas na noite em que as mulheres saem a caça dos possíveis parceiros com os depoimentos de alguns integrantes, em sua maioria mulheres quase em tom de confissão, acerca das impressões dos eventos da noite anterior.

Para Zumthor, a voz pode ser percebida dentro de algumas perspectivas básicas como o lugar simbólico e alteridade. Nesse sentido, no documentário, o enunciador e o ouvinte são duas instâncias apresentadas de forma relacionadas na voz, fundamentando-se pelo caráter performático da expressão cultural envolvida no *Jamurikumalu*. Tais expressões, dotadas de características próprias e marcadas fundamental pela presença do corpo e da voz, são capitadas de formas diferenciadas pelo cinema e demais meios audiovisuais. Ocorreria aqui uma tradução, na captação da performance, que passa a se constituir dentro das possibilidades audiovisuais. Por nunca ser apreendida em sua

totalidade “a voz transpõe o homem do corpo, só se manifestando, de maneira fortuita no discurso ou no uso comum” (ZUMTHOR apud OLIVEIRA, 2012: 349). Todavia, existiria uma diferença conspícua entre a expressão da voz tradicional e a expressada pelo documentário, muito embora o estatuto de realidade pare como uma sombra na relação entre filme e o seu espaço de recepção, justamente por estar ligada às circunstâncias imediatas, a performance oral da narração que, segundo Fernandes, está circunscrita à dimensão do “que se faz, e não ao que foi feito” (2003: 38). Ou seja, sua dinâmica é da ordem do inacabado, nômade e geradora de novos sentidos e nuances, forjando um canal direto para formas de interação contínuas e incapazes de subsumirem-se inteiramente a qualquer mecanismo de reprodução engendrados pela indústria cultural (ADORNO, 1994).

Não obstante, a voz poética tem como fundamento a performance, podendo ser percebida tanto pela presença do corpo quanto pela “concentração dos atos de performances”. A voz poética transita, dessa forma, “pela efemeridade e brevidade da expressão performática”, instaurando cadeias de significantes baseadas no corpo ou nos meios onde seria possível o trânsito da expressividade de novos significados, por meio de recursos como a metáfora e a metonímia, cuja materialidade é a voz que imprime a modulação no audiovisual (OLIVEIRA, 2012: 351). No que tange o conceito de voz poética em Itãokuegü: as hiper mulheres estariam ainda implícitos a própria percepção de um devir pautado pela mediação e conflito entre a inovação (imagem 7) e a tradição (imagem 8).



(Imagem 7) – Inovação: uso de tecnologias modernas na transmissão dos cânticos tradicionais.



(Imagem 8) – Tradição: aprendizado das canções pela tradição oral. A voz como meio de transmissão.

Mais uma vez, o documentário constrói dois eixos narrativos díspares: de um lado, uma índia pede ajuda ao filho para utilizar um pequeno gravador, recorrendo assim a um aparato tecnológico moderno como ferramenta de apoio que assegurará não apenas a transmissão dos cantos tradicionais as futuras gerações, mas também o registro em uma outra plataforma menos peregrina que a própria memória. Em contrapartida, em um outro ponto da aldeia, outra índia ensina paciente a neta as canções. Nesse eixo da narrativa duas observações da personagem chamam a atenção: o alerta que ela faz a neta de que o aprendizado das canções é um trabalho lento, árduo e que requer paciência e perseverança; o lamento de que sua filha não teve o mesmo interesse que a neta apresenta em aprender as canções, assegurando assim a perpetuação da tradição da poética oral. Os dois eventos são alinhavados por meio de uma montagem paralela estabelecendo um encadeamento de significantes que se articulariam, à semelhança de um fluxo, unindo e aproximando duas situações diferentes e

opostos, porém unidas pelo caráter transformativo desse encadeamento. Dessa forma, a voz poética desponta por seu caráter adaptativo dessa expressividade, tendo na performance o elemento modificador.

Três formas de erotismo: corpo, coração e sagrado

Segundo Bataille (1987), o erotismo está ligado à vida, ao mesmo tempo que está paradoxalmente em constante interação com a dimensão da morte. O enlaçamento entre vida e morte estaria no bojo do erotismo, posto que é na vida que a morte se encontra dissolvida. Outra ponderação acerca do erotismo que nos apresenta o autor é a de reprodução ligada a perpetuação que, por sua vez, estaria em confronto com a noção de erotismo expressa em termos da relação vida e morte. Bataille ainda relaciona o erotismo a dois outros conceitos: continuidade e descontinuidade. Para ele a reprodução tende a descontinuidade, por possibilitar a formação de novos seres separados entre si por novas descontinuidades. A continuidade seria o atributo do ser, constituído em suas potencialidades e individualidades. É dentro da continuidade que encontrar-se-ia o sentido de finitude do ser. O conceito de memória ou de cultura, expressa em conceitos como cultura tradicional e popular. A perpetuação de uma memória coletiva, tendo por base o tecido cultural, tem no mito um ponto fundamental. Nesse caso, o mito que embasa a expressão cultural, tem na perpetuação um ponto chave. Se por meio do mito podemos observar e apreender as narrativas que dão conta da relação entre homens e mulheres, além do estabelecimento das noções de gênero como categorias fixas a partir da qual a noção de reprodução se estabelece, quando partimos da condição de erotismo para Bataille nos defrontamos com a postulação de que:

a reprodução se opunha ao erotismo, mas se é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo (1987: 11).

Por conseguinte, o erotismo se diferencia do termo reprodução, envolvendo outro aspecto da vida, que não a perpetuação. Existiria ainda na dimensão do erotismo, segundo o autor, uma relação de brevidade e percepção da finitude contemplado na definição de erotismo relacionado à antinomia entre vida e morte. O erotismo seria assim uma ênfase na vida, em detrimento a concepção da morte. Muita embora tal dicotomia nunca esteja separada no jogo humano, o erotismo evidenciaria a sobreposição da vida frente morte. Para ele, a comunicação seria um rompimento da “descontinuidade” que marcaria a relação entre os seres, estando a alteridade presente no gesto de ruptura com o “abismo” que separa o desconhecido.

Dessa forma, alteridade e comunicação estariam ligados, pois “tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença” (BATAILLE, 1987: 11). Ademais, a descontinuidade do ser estaria ligada à sua individualidade, enquanto que a continuidade é o rompimento do abismo que nos transforma em seres descontínuos. Bataille assevera que, o que rege o erotismo é a nostalgia da continuidade, situando os três tipos de erotismo tendo por base a ideia de alteridade, a saber: erotismo dos corpos, erotismo do coração e o erotismo sagrado. Por sua vez, a violência cumpre assim o papel de violar o abismo da descontinuidade, aproximando esse conceito da ideia de comunicação que visa a alteridade. Nesse sentido, a

violência seria um ato presente na contraposição ao que constitui a descontinuidade como a reprodução. Isto é, a violência assegura em sentido *stricto* a continuidade.

No documentário, o papel do mito adquire a função de substituir o isolamento da “descontinuidade”. A superação do abismo que separa a descontinuidade é constituída pela representação mitológica envolvida na expressão do Jamurikumalu. A voz é um ponto chave nesse elo emocional que envolve os seres descontínuos, em um instante efêmero, e que envolve a comunicação oral e a representação do Jamurikumalu. A alteridade se constitui com o elo entre o ser aos corpos, emissores de vozes, no jogo sexual, ao sentimento de afetividade envolvida no parentesco, bem como ao sagrado representado pelo imaginário mitológico ou a comunicação cultural transcendente baseada na atemporalidade da cultura. Estaria expresso aqui as três concepções de erotismo apresentada por Bataille.

É na passagem da descontinuidade para continuidade dos seres, que o erotismo instaura a violência como a condição fundamental que define o ser descontínuo. A bipartição do gênero constrói seres descontínuos, incompletos. No documentário, podemos encontrar uma alternativa para essa bipartição, por uma alternância conferida aos gêneros. Nesse caso, o gênero feminino é determinado pela construção de um outro papel para o feminino, que passa a ocupar um outro espaço, tanto do ponto de vista das características normativas quanto do poder exercido na comunidade *kuikuro*. Bataille considera a passagem do estado norma, comum ao desejo erótico, como marca de superação da descontinuidade:

A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído (1987: 14).

Assim, em *Itãokuegü: as hiper mulheres*, o erotismo decorre de uma aquisição dos atributos masculinos, por meio dos seus afazeres e dos fazeres, como por exemplo, a apropriação de instrumentos de guerra e trajes masculinos (imagem 9) e o engajamento na luta (imagem 10). É por meio desses atributos que a comunicação entre seres descontínuos se abre, constituindo, por meio dos atributos masculinos, os “canais secretos que dão o sentimento de obscenidade”. A obscenidade estaria presente na ideia de “desordem que perturba o estado dos corpos”.



(Imagem 9) Preparação para Jamurikumalu – Apropriação de armas e trajes masculinos



(Imagem 10) – Engajamento em lutas tipicamente masculinas

Na esfera do “erotismo dos corações” estaria presente a relação afetiva distintiva da materialidade dos corpos. Segundo Bataille, o erotismo dos corações desenvolve a ideia de dependência afetiva que envolveria a figura dos amantes: apesar das promessas de “felicidade que acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem” (1987: 15). A paixão leva a desordem, que seria a base de uma felicidade constituída na violência. Morte e vida estariam presente na afetividade das paixões: “a posse do ser amado não significa a morte, ao contrário, a sua busca implica a morte”. No documentário, podemos perceber essa relação em passagem como a relação familiar que se estabelece como o ponto inicial da narrativa, na presença da índia Kanu, a única que conhece todos os cantos do *Jamurikumalu*. É interessante notar ainda a presença do pai como motivador das ações. Na relação familiar estaria presente a dimensão de descontinuidade e continuidade. A busca pelo intento da índia velha subscreve o desejo pela continuidade, seja pela tradição oral, pela memória, mas sobretudo, pela própria performance do ritual que confere as mulheres a autoridade sobre seus próprios corpos e os corpos dos homens.

Com relação ao erotismo no sagrado, presente no sacrifício religioso, Bataille assinala a morte como reveladora. O sagrado apontaria para o rito e solenidade da passagem da descontinuidade para continuidade. A passagem do sagrado para o profano responderia também pela ruptura da descontinuidade dos seres frente ao “abismo”, em direção à continuidade. O mito, base para as narrativas apresentadas no documentário, possibilita a ligação dos seres com o sagrado, definidora da relação descontinuidade e continuidade. O mito possibilitaria uma comunicação entre uma dimensão transcendente e atemporal, de cunho sagrado, sendo uma relação de continuidade, defendida pelo autor. Tal relação parece estar presente também na ideia de cultura tradicional e popular, espaço onde os mitos constitutivos das narrativas estão inicialmente posicionados. O erotismo sagrado opera no regime do equilíbrio, atuando de assim de modo a impossibilitar que nada “perturbe o indivíduo”, possibilitando na vida a experiência da morte (BATAILLE, 1987: 17).

A noção de erotismo engendrada pelo documentário é fundamental para constituição da verossimilhança, particularmente no sentido em que as práticas eróticas constituem as bases para encetar a noção de realismo que o documentário intenta alcançar. Assim como as narrativas tradicionais do canto do *Jamurikumalu*, a construção do corpo indígena também é abordada pelo documentário a partir da realidade vivida no cotidiano do povo *kuikuro*. Vale observar ainda a maneira que os corpos são tensionados na relação entre a tradição e o contemporâneo – algo constatado pela relação entre as formas usais dos índios de se vestirem e as formas marcadas pela presença do elemento estrangeiro. Assim como os hábitos, os corpos constituem como o terreno em que conflitam as problemáticas básicas do ser no contemporâneo, e talvez em toda a história dos indígenas na sua relação com a cultura colonizadora. Deve-se levar ainda em conta que muito embora busque-se abordar especificidades da comunidade indígena, essas decorrem do papel do colonizador em nomear e qualificar. A história do índio e a forma como as nomeamos parecem apenas ganhar tal sentido quando mediada pelos paradigmas do colonizador, sendo índio aquilo que o colonizador estabeleceu.

À guisa de conclusão

Diante do exposto, remetemos mais uma vez a avaliação de Zumthor ao considerar que, entre um sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada como acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, não existente, avoz instaurasua “forma”, o improvável (2014: 36). Destarte, a voz converte-se em um vocábulo multidimensional, pois seu desejo de realização é constante e vai além da vontade de conclusão absoluta. Sempre em estado transitório, inacabado, de passagem, a voz imprimida a cada performance deixa fluir um ar de renovação, que se transmuta a cada nova elaboração. Tal conclusão nos remete a consideração de Ferreira na qual “o texto oral, que jamais se preenche, atua em regime de movência e intercursos de linguagens e códigos expressivos” (FERREIRA, 2011: 12). De modo análogo, o erotismo segue a mesma lógica da incompletude, do incabado, do devir, pois, como assevera Bataille, “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que no relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos” (1987: 12). Em constante ação vocal⁵, a performance poética reclama a atenção de um crítico, pois é nela que opera o mais íntimo da emoção, daquilo que foi transmitido da boca aos ouvidos. Nesse invólucro, o texto vocalizado se torna arte e faz brotar a totalidade das energias que constitui a obra viva. Zumthor argumenta ainda que esse é o *locus* qualitativo, zona de operação, “função fantasmática” (2013: 222). Ou seja, o lugar do desconhecimento, mas constituído, ao mesmo tempo, das circunstâncias e contigências que definem o lugar concreto de adesão à consciência.

Nota-se que, diante desse *status* fragmentado, incompleto e cindido tanto da voz quanto do erotismo, o documentário *Itãokuegü: as hiper mulheres*, por sua vez, esforça-se por estabelecer um elo, mesmo que parcial, precário e momentâneo, entre esses sistemas abstratos de interdição da experiência cultural (a voz, as canções, a tradição oral e a memória) e sexual (o erotismo). Isto é, por meio do estabelecimento de unidades básicas de significação, regras e protocolos documentais que o documentário aborda tanto as questões das manifestações culturais quanto o próprio *status* da experiência sexual indígena não normativa com vistas a extrair dessa heterogeneidade de sentidos certa inteligibilidade. Em sentido geral, o documentário assevera a noção do filme em seu sentido lato, como um fato sociocultural multidimensional, especialmente no que diz respeito ao emprego de elementos formais como os protocolos cinematográficos de cunho etnográfico (uso de som direto, câmera na mão, subtração de *voice-over narration*) aos elementos temáticos como o uso voz feminina como forma de representar o mito envolvido na representação do *Jamurikumalu*.

Nesse aspecto o cinema aproxima-se do papel de colonizador em nomear e qualificar o diferente tendo por base as especificidades comuns ao elemento do registro colonial. A realidade desenvolvida pelo documentário constrói-se a semelhança do olhar estrangeiro, constituído dentro das regras próprias da cultura de massa, marcado pela síntese e transmissão. Na contemporaneidade, o

⁵ Zumthor descreve vocalidade como a historicidade de uma voz: seu uso. Segundo o autor, esta pertence a uma longa tradição de pensamento que considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que, na voz e pela voz, se articulam as sonoridades significantes, cf. *A Letra e a Voz: a “Literatura” medieval*, 1993: 21.

vídeo ganha forma de transmissibilidade, constituindo o seu formato e arranjo, tendo por base a transmissão como significante. Existiria aqui uma predileção pelo significante em detrimento ao significado, pois a comunicação de massa no seu processo aglutinador, precisa e privilegia o significante. Tudo se torna significante marcado pela perda do referente relativo aos significados. Na comunicação de massa o vídeo, assim como a voz, aproxima-se da ideia de simulacro em detrimento a ideia de espetáculo⁶.

Dentro da dimensão da cultura de massa, as três formas de erotismo juntamente com a voz dos cantos, são fundamentais para a construção do realismo do documentário. Podemos aproximar o filme de um documento antropológico, na medida em que o erotismo e a voz funcionariam como simulacro. A ideia do signo sem referência, sendo o erotismo bem como a poética oral desenvolvida pelo documentário. Dessa forma ao abordar o mito, a voz poética faz referência a uma condição liberado dessa obrigação “arcaica” de ter de designar alguma coisa, ele [o signo]se torna enfim livre para um jogo estrutural, ou combinatório, de acordo com uma indiferença e uma indeterminação totais que sucedem à regra anterior de equivalência determinada” (Baudrillard, 1996: 16).

Dessa forma, a síntese dentro de um contexto de universalização das formas é a base para a transmissibilidade envolvida na relação cultura popular e tradicional, como uma expressividade contemporânea em constante relação com a ideia de produto cultural, ligado à indústria cultural e a comunicação de massa. A relação entre as culturas tradicionais e populares dentro do contexto da cultura de massa, apresentar-se-iam como simulacro. Sendo assim, olhar para as formas de transmissão do tradicional para o de massa é antes um olhar para a técnica, e as transformações tecnológicas que possibilitaram a difusão e massificação da imagem como simulacro da realidade cotidiana dos povos indígenas. Diante de um real inalcançável, objeto do realismo, o hiper-real apresentar-se-ia como resultado da relação cada vez mais estreita entre documental e ficcional.

Referências

Itãokuegü: as hiper mulheres. Documentário, drama. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Tecnologia digital. Colorido, estéreo. 80 min. Brasil, 2012.

ADORNO, T. W. A indústria cultural (reconsiderada).In: *Theodor W. Adorno*. COHN, G. (org). São Paulo:Editora Ática, 1994, p. 92-99.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense,1991, p. 19-26.

_____. O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense,1991b, p. 233-257.

⁶ Silvano Santiago apresenta uma distinção entre espetáculo (manifestação legítima da cultura) e simulacro (entretenimento da indústria cultural), para apontar a predominância das imagens eletrônicas na pós-modernidade. Segundo o autor, tal distinção tornou-se corrente entre analistas que se ancoram nos valores modernistas para compreensão da pós-modernidade, cf. *Cosmopolitismos do pobre*, 2004: 125.

BATAILLE, G. *Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: UNESP, 2002.

FERNANDES, Frederico et al. Os trânsitos da voz: de experiências poéticas, religiosas e orais. In: LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. *Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura*. Londrina: EDUEL, 2012, p. 7-20.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: EDUC HUCITEC, 1995.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papiros editoras, 2005.

PENAFRIA, MANUELA. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia (s)*. In: VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor*. Revista Fronteiraz, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 349-359.

SANTIAGO, Silviano. Intensidades discursivas. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Primeira Reimpressão, 2001.

***Espejos del tiempo* ou tempo dos espelhos?
Cochochi, El Violin e Corazón del tiempo: a nova saga
do cinema mexicano indígena**

Juliano Gonçalves da Silva¹
Fundação Universidade Regional de Blumenau

Resumo: Neste artigo partindo de uma perspectiva de uma antropologia do cinema ainda em construção, analiso como o personagem indígena é construído em alguns filmes de ficção recentes do cinema mexicano, num esforço de descolonização dos imaginários culturais globais e revisão do eurocentrismo. Isso será feito através de uma leitura das suas representações e dos imaginários deles resultantes. Desvelando esses imaginários fílmicos e suas encenações através da *mise en scène*, pretendo constituir uma ideia mais ampla sobre quem são esses personagens indígenas e os seus mundos “nativos” que o cinema recente mexicano tem revelado para o mundo.

Palavras-chave: antropologia do cinema; cinema latino-americano; descolonização; filmes de ficção; índios no cinema.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Vinculado ao Departamento de Ciências Sociais no Centro de Ciências Sociais e da Comunicação da FURB. Membro do GRAPPA – Grupo de Análises de Políticas e Poéticas Audiovisuais.

***Espejos del tiempo* or mirrors of time? Cochochi, El Violin and Corazón del tiempo: the new saga of the indigenous Mexican cinema**

Abstract: In this article starting from a perspective of an anthropology of cinema under construction, I analyze how the indigenous character is built in some recent fiction films of Mexican cinema in an effort to decolonization of global cultural imaginary and Eurocentrism review. This will be done through a reading of their representations and the imaginary stemming. Unveiling these filmic imaginary and their scenarios through the *mise en scène*, I intend to provide a broader idea about who these indigenous characters and their "natives" worlds that the recent Mexican cinema has revealed to the world.

Keywords: anthropology of cinema; Latin American cinema; decolonization; fiction films; indians in cinema.

***Espejos del tiempo* o espejos de tiempo? Cochochi, El Violín y Corazón del tiempo: la nueva saga del cine mexicano indígena**

Resúmen: En este artículo a partir de una perspectiva de una antropología de cine en construcción, analizo cómo se construye el carácter indígena en algunas películas de ficción recientes del cine mexicano en un esfuerzo por la descolonización de opinión imaginario y eurocentrismo cultural global. Esto se hará a través de una lectura de sus representaciones y lo imaginario derivado. Revelando estos imaginario filmicos y sus escenarios a través de la *mise en scène*, tengo la intención de proporcionar una idea más amplia sobre quiénes son estos personajes indígenas y sus mundos "nativos" que el reciente cine mexicano ha revelado al mundo.

Palabras clave: antropología de cine; cine latinoamericano; descolonización; películas de ficción; indios en el cine.

Neste artigo realizei uma análise fílmica de três filmes que identifiquei como constituindo uma nova saga do cinema indígena mexicano, entendendo por isso, o fato desses filmes possuírem características específicas, que rompem com uma fase anterior deste cinema. Tentando se aproximar da construção de um olhar diferenciado sobre as sociedades indígenas mexicanas, nos sensibilizando para uma nova linguagem que traduz essas realidades e as reinterpreta, com elementos próprios dessas culturas e suas visões de mundo, esse cinema nos apresenta as diferentes possibilidades, de ser, suas resistências milenares e atuais frente a conjunturas adversas. Assim registra o seu florescer e sobreviver fílmico seja dentro de estratégias tradicionais que reinterpretem o campo das possibilidades existenciais desses grupos, seja em suas especificidades culturais, seja diante de uma globalidade mundializante que tenta universalizá-los, homogeneizá-los e igualá-los dentro de suas coletividades únicas, culturalmente vivas e pulsantes. Trata-se de um cinema que pergunta e caminha numa direção de recolocar indagações e dúvidas aos seus expectadores, saindo do modelo tradicional *hollywoodiano* e dos grandes estúdios de produção industrial cinematográficos, trazendo possibilidades de identificação e compartilhamento de experiências que constroem uma outra alteridade e quem sabe “um outro mundo, onde caibam muitos mundos”. Isto em outras palavras poderia ser dito como uma posição que busque contribuir para uma descolonização do imaginário e da cultura global, e sobre um ponto de vista multiculturalista, pode ser relativizado sobre muitos aspectos, permitindo:

o entendimento da história do mundo e da vida social contemporânea a partir da perspectiva da igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos. O multiculturalismo descoloniza as representações não apenas quanto aos artefatos culturais – cânones literários, exposições em museus, filmes – mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades. (STAM, 2016: 26)

Sobre a história do cinema mexicano Peter B. Schumann, em seu livro *Historia del cine latino-americano* (1987), faz um extenso percurso em sua história do cinema latino americano, eu por outro lado me deterei no artigo no que identifiquei acima como a nova saga do cinema indígena mexicano. Nele irei analisar os filmes: *Cochochi*² (CÁRDENAS, 2007) onde o autor descreve em *rarámuri* (língua dos *Tahaumaras*) o cotidiano de crianças indígenas ao levarem remédios para seu avô doente; *El Violin*³ (VARGAS, 2006) com o dilema entre a música, a revolução e a resistência atemporal que pode ser em qualquer grupo indígena da América Latina e *Corazón del tiempo*⁴ (CÓRTEZ,

² Cochochi. Diretor/roteiro/música e fotografia: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán. Financiamento: México / Reino Unido / Canadá. Produtor: Diego Luna. Atores: Evaristo Lerma Batista, Luis Antonio Lerma Batista. Ano/duração: 2007. 87 minutos. Filmado em: San Ignacio, cidade no Valle Okochochi, Sierra Tarahumara, Chihuahua. Linguagem: Rarámuri e Espanhol (Justificar nota de rodapé e manter padronização).

³ El Violin. Diretor/roteiro: Francisco Vargas. Fotografia: Martín Boege, Oscar Hijuelos. Música: Armando Rosas, Cuauhtémoc Tavira. Ano/duração: 2006. 98 minutos. Filmado em: Vila rural. Linguagem: Espanhol. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EUTG-3R19ec> (Justificar nota de rodapé e manter padronização).

⁴ Corazón del Tiempo - uma jornada no coração da resistência zapatista. Diretor: Alberto Córtez. Roteiro: Hermam Bellinghausen e Alberto Córtez. Música: Descember Bueno, Kelvis Ochoa. Fotografia: Marc Bellver. Ano/duração: 2008. 87 minutos. Filmado em: Esperanza de San Pedro, Chiapas. Linguagem: Espanhol. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M48F9gcvCPE>.

2008), buscando dar imagem e vida aos que vivem nas sombras e nas comunidades zapatistas.

O cinema vem sendo objeto de diferentes leituras e abordagens na atualidade. Dentre estas, alguns autores vêm trabalhando com a ideia do cinema como "campo" no sentido antropológico do termo. Tomando como referência a dissertação de mestrado de Rose Satiko Hikiji *Imagem-violência. Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes* (1998), podemos identificar alguns autores que se aproximaram dessa perspectiva.

Um dos primeiros que desenvolveu uma pesquisa interessante dentro do paradigma antropológico foi John H. Weakland (1953) que via os filmes ficcionais como documentos culturais que possibilitariam semelhanças na comparação com mitos e ritos.

Ao projetar imagens estruturadas do comportamento humano, interação social e da natureza do mundo, filmes ficcionais nas sociedades contemporâneas são análogos em natureza e significância cultural, as histórias, mitos, rituais e cerimônias em sociedades primitivas. (WEAKLAND apud HIKIJI, 1998: 24).

Esta correspondência possibilitaria a construção de uma ponte entre a ficção e a realidade, não as confundindo, tendo mitos e filmes os seguintes pontos em comum: "ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo", (HIKIJI, 1998: 24-25) sem serem realistas.

Sigfreud Krackauer em sua obra *De Caligari a Hitler* (1947) afirma, "que os filmes "refletem" dispositivos psicológico de uma nação, por serem resultado de um esforço coletivo e destinados a multidões" (HIKIJI, 1998: 28). Edgar Morin, a partir de seu livro *Cinema ou o homem imaginário* (1956), traduzido para o português em 1970, focando os processos do cinema e suas relações com o espectador, considera-o a partir do "mito, sonho e imaginário" (HIKIJI, 1998: 28).

Nos anos oitenta se muda a abordagem da antropologia ao cinema: este passa a ser objeto e elemento para o fazer antropológico. George Marcus, em 1994, propõe a passagem de princípios da escrita cinematográfica para a etnográfica. O Cinema é também equacionado por Robert Stam como já foi anteriormente citado, enquanto rito de passagem, as representações étnicas são assim pautadas, dedicando-se a pensar como o outro não norte americano e branco foi e é representado nos filmes Hollywoodianos⁵.

Massimo Canevacci em seu livro *Antropologia da Comunicação Visual* (1990) reitera a proposta de Clifford Geertz só que para o cinema, de descrição e interpretação dos filmes como um texto (HIKIJI, 1998: 31). Esta necessidade antropológica de análises dos filmes, segundo o autor, deve-se ao cinema ser um subproduto interno as novas ideologias, com necessidades de reflexões globais e radicais.

Nesta chave retomamos o trabalho de Stam (2007) e sua crítica ao pensamento eurocêntrico na mídia e no cinema, conformando parte deste *establishment*. Para ele, na possibilidade da análise da "imagem" de um grupo social, devem ser levadas em consideração as dimensões especialmente cinematográficas dos filmes, perguntando: Qual o espaço que os representantes

⁵ Sua análise revela que o negro, o latino americano e o ameríndio no cinema estão marcados por estereótipos. Com relação aos personagens negros são destacados os papéis estereotipados e estigmatizantes de ignorância, servilidade, hipersexualização e não diferentemente são tratados os personagens latinos, como bandidos, prostitutas mestiças e grudentos. Sempre partindo da premissa de que "quanto mais escuro, pior o personagem" (HIKIJI, 1998: 33).

dos grupos de negros, índios, latinos ocupam na tela? Qual a sua visibilidade, em primeiro plano ou distanciado? Por quanto tempo aparecem? Como são caracterizados os personagens? Aproximam ou distanciam os espectadores? A linguagem do corpo expressa o que? A sonoplastia é adequada à caracterização do grupo?

Com base nestas referências podemos afirmar que diversos aspectos metodológicos já vêm sendo trabalhados antropologicamente e estarei tomando estes pressupostos como referências na busca de uma nova análise dos filmes, que amplie os modelos tradicionais. Neste percurso além de descrever cortes, enquadramentos e demais pontuações técnicas de leitura filmográfica, procura-se ampliá-la em busca de uma análise fílmica etnográfica, relacionando-a com a possibilidade de uma "descrição densa" e dialógica com o próprio contexto fílmico. Assim, busco construir uma etnografia do filme, considerando-o como um campo onde realizarei as incursões em busca do registro mais amplo do possível "nativo" e os contextos de suas relações. Partindo-se dessa concepção analisaremos como o personagem indígena é construído nos filmes anteriormente citados. A análise será feita tomando como foco uma leitura fílmica das suas representações⁶ e dos imaginários⁷ construídos, deles resultantes. Desvelando esses imaginários fílmicos e suas encenações através das *mise-en-scènes*⁸, pretendo constituir uma ideia mais ampla sobre este personagem indígena que o cinema recente mexicano tem revelado para o mundo.

O ator mexicano Diego Luna⁹ produtor do filme *Cochochi* em uma entrevista dada ao Festival do Rio em 2007, no Rio de Janeiro compara, o cinema mexicano ao cinema brasileiro. Segundo a sua opinião eles seriam muito semelhantes, apesar do cinema brasileiro ser mais organizado, mas:

continua sendo um cinema de urgência, um cinema cujo valor máximo está na história. Seu valor não é o valor da produção. O valor dos nossos filmes está na história, na honestidade e no poder que tem a história quando alguém a escuta. Nisso nos parecemos muito, pois fazemos um tipo de cinema muito mais inteligente, que celebra um ponto de vista, que fala sobre o mundo pessoal de alguém. É um cinema muito mais poderoso, em todos os sentidos. Os filmes de sucesso que temos feito fazem sucesso porque são grandes filmes, não pela quantidade de dinheiro que há por trás da produção.

Buscando analisar estes "grandes filmes" como nos fala Diego Luna e como se é construído o olhar para com os indígenas nesta filmografia, traremos cada filme a cena.

⁶ O conceito de representação será utilizado com base na discussão que Louis Marin (1994: 255) faz no seu texto *Mimésis et description*: "représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter; dimension transitive, représenter quelque chose".

⁷ O imaginário e as imagens a ele associadas expressam significados que se referem ao modo como nossa sociedade constrói o que poderíamos chamar de cosmologias contemporâneas, através de metáforas e alegorias.

⁸ Estou entendendo por *mise-en-scène* o que se coloca em cena ou a realidade construída pelo filme. A encenação por outro lado, mais relacionada a performance, seria a decomposição de cada um dos personagens em suas representações e os sentidos dela refletidos em comparação aos contextos sociais mais amplos e extra campos fílmicos.

⁹ Diego Luna Alexander (Cidade do México, 29 de dezembro de 1979) é um ator de televisão, teatro e cinema. É filho do cenógrafo Alejandro Luna e da falecida figurinista Fiona Alexander. Disponível em: http://www.yasni.com.br/ext.php?url=http%3A%2F%2Fpt.wikipedia.org%2Fwiki%2FDiego_Luna&name=Diego+Alejandro+Luna&cat=celebrity&showads=1

Começos e tropeços: entre a escola e a vida

Cochochi é um filme que narra a vida e dúvidas de dois meninos indígenas. Ele se passa no limiar da vida de uma criança indígena em idade escolar, no México de hoje, frente a uma educação bilíngue e que vão depois de formados no ensino elementar, dar os primeiros passos no mundo adulto. A narrativa se inicia em espanhol, centrando a câmera com um olhar intimista de plano médio na criança, em seu olhar e em ações distantes do cotidiano apresentado em sua escola. Nesta, conseguimos identificar que está ocorrendo um dia de festa de formatura, a cerimônia de entrega de Diplomas aos estudantes, do que parece ser o ensino fundamental. Muita empolgação forçada e um apresentador/mestre de cerimônias que a todo momento dignifica e engrandece os símbolos pátrios e o sucesso dos estudantes, que cumpriram esta etapa e agora estão prontos para ingressarem em um novo momento de suas vidas. É patente o desinteresse coletivo pela cerimônia realizada. No momento da entrega do diploma a Evaristo, o menino indígena é agora chamado para comparecer no local que esta sendo feita a festividade. A pessoa responsável pela entrega, que se supõe, ser uma autoridade da escola, pergunta a ele onde está seu irmão Tony que não veio pegar o diploma. Ele diz não saber e se responsabiliza em entregá-lo. Na sequência, entre danças que aparentam serem folclóricas e em meio a aplausos pouco animadores, vemos Evaristo sair do local. Corta para um ambiente onde Evaristo está só. Vemos ele dobrar e guardar o diploma dentro de um livro de Espanhol, sozinho em um quarto, com câmera de plano de conjunto. Com esse gesto simbólico no filme, verificamos um corte na língua até então falada, e isto será emblemático no encerramento desse idioma neste momento do filme. Talvez este plano signifique a preparação para a entrada no mundo indígena, não impregnado com a ótica dos *criollos* (ou mestiços). Evaristo coloca tudo na mochila e se dirige à cerca de proteção da escola, que lembra a de uma prisão, pois ela se apresenta toda gradeada e as crianças e adultos dentro não parecem estar muito felizes, passando por baixo de um buraco, que podemos ler ou interpretar como a passagem entre estes dois mundos. Na sequência ele se encontra com mais duas crianças, numa montanha onde ao longe vemos muitas árvores e uma bela paisagem, planos de tomadas externas próximas da natureza. Estas crianças também com fenótipos indígenas ao que parece estão brincando, quando o foco da câmera recai e se centra sobre um deles, que é exatamente Tony, o irmão do Evaristo que não fora buscar o diploma. Evaristo fala algo para o grupo e em seguida pega a mochila com tudo que tem dentro e joga em um penhasco (inclusive o tão “incensado” diploma), onde ela acaba ficando presa em um galho de uma árvore. A partir daí o diretor nos leva a acompanhar a vida destes meninos, deixando-nos atentos a um olhar construído ao estilo filmado com câmera na mão. Neste a imagem tremida, deixa-nos a sensação da insegurança na busca de Evaristo e Tony Lerma Batista, no contexto de um mundo adulto que nos vai sendo desvelado como o mundo interior da reserva indígena, onde vivem os dois irmãos e seus parentes. Eles recebem então do pai a missão de levar remédios ao seu tio que está doente e que se encontra no outro lado da reserva. Para isso acabam indo com o cavalo do avô, seu bem mais precioso. Tony pede ao avô o cavalo da família, mas ele nega. O menino decide levar o cavalo assim mesmo. No caminho, erram o percurso e se deparam com um cânion, onde é impossível prosseguir com o cavalo. Eles amarram o animal na árvore e seguem adiante, quando voltam para

buscá-lo, ele não está mais lá. O animal escapa e os dois irmãos tentam a todo o custo recuperá-lo, perseguindo-o por onde encontram pistas e perguntando a todos se o viram. Nesta caminhada na busca por recuperar o cavalo, vai sendo explicitado o cotidiano dos dois irmãos, seus encontros e desencontros com velhos, mulheres, homens e outras crianças que vivem nesse espaço de liberdade e que constitui a complexa paisagem natural e social do Vale do Okochocci na Serra mexicana de Tarahumara¹⁰. Todas os personagens desde o momento do filme em que Evaristo guarda seu diploma passam a falar o idioma nativo *Raramuri*, inclusive os programas de rádios e suas programações musicais não são feitas em espanhol e sim em *Raramuri*, língua desta comunidade indígena que luta em sua sobrevivência cotidiana para manter vivas, sua língua, cultura, crenças e tradições. O filme nos descreve nessa busca e nos acontecimentos que vão se fazendo, o frescor das brincadeiras e jogos compartilhados com os outros meninos indígenas, envolvendo-nos em situações que nos levam a arrepios de emoção frente às possibilidades de acidentes, que vão sendo enfrentados por eles nos locais onde transitam com os cavalos. Os cavalos aparecem e são mostrados como representando a própria imagem da masculinidade e poder, força, liberdade e a relação dos homens entre si com os animais e seus espíritos ancestrais. O contexto coletivo é dado através da representação do aperto de mãos a todos, em todo momento, reiterando a ideia de *communitas*, que Victor Turner (2008) ao lidar com o México de Hidalgo apresenta como característica deste povo reafirmando a força do campo social e político destes atores na arena societária, enquanto uma forma de contra poder e expressão simbólica da experiência social que torna visíveis suas crenças e ideias comunitárias.

A imagem que aparece identificando os indígenas no filme e os diferencia dos não índios, para além de sua fisionomia fenotípica, como um sinal diacrítico é a de todos usando sandálias de couro no mesmo feitio. Por outro lado, no filme, existe uma narrativa sobre a família e as relações familiares, onde diferentemente da ocidental dominante, ela aparece formada por relações ampliadas, onde todos são parentes e estabelecem relações de reciprocidade entre si, aparentando outro modelo de família. No filme não aparecem os conflitos e as diferenças internas. Contrapondo-se à nossa ideia de cuidado paterno/materno, ela se estende para uma comunidade de iguais nos cuidados e responsabilidades para com as crianças, mais ampla e fluída do que a do modelo da família ocidental hegemônica, comunicando a ideia de um pertencimento igualitário de um todo que se contrapõe ao individualismo ocidental. Caminhando, Evaristo e seu irmão Tony aparentemente em vários momentos chegam nas fronteiras da reserva e voltam, nos passando a ideia de superação de si e de seus limites, momentos onde a câmera fixa sua imagem e nos passa a impressão de uma possível segurança, pois esta reserva diferentemente da escola é um espaço que dominam. Agora voltando com a imagem da câmera na mão tremida como se fosse o personagem a caminhar e *travellings* da paisagem fixos com planos alongados e sem cortes, onde o filme alterna as imagens entre um clima de documentário e de filme de ficção e ao mesmo tempo registrando a vida cotidiana do grupo sob o olhar das crianças, ampliando e engrandecendo em muito a ficção. Além disso, a inexistência de cenários fechados e produzidos, e em sua quase maioria externos - fato de que lança mão recorrentemente o

¹⁰ Cabe ressaltar que Turner em seu artigo clássico sobre o México, coloca esta região entre mais apenas quatro outras como as únicas que ainda em 1800 não teria ocorrido a “diluição do indianismo puro” (TURNER, 2008: 128).

diretor – sublinha o valor da autenticidade. Pelo olhar construído dos meninos sobre o mundo o filme acaba colocando em evidência as próprias dúvidas subjetivas dos meninos sobre o seu estar no mundo. Em um momento da trajetória dos dois irmãos aparece um homem que fala espanhol e dá carona a eles juntamente a uma mulher, que aparenta ser parente deles. Este mesmo homem aparece em uma festa, embebedando os indígenas, para nessa situação “negociar” com eles os cavalos e as suas mulheres, enquanto os dois irmãos ainda continuam a procura do cavalo perdido. Depois de muito andar e refletir sobre si com brincadeiras e cenas mais pausadas e reflexivas em função do encontro e conversas com os parentes que há muito aparentemente não viam, pois moravam do outro lado da reserva, percurso que raramente era feito por eles, finaliza com a entrega dos remédios. Assim os dois irmãos, retornam ao local do penhasco que haviam passado na saída da escola e aparecem jogando pedras juntos, na tentativa de derrubar a mochila que havia ficado presa na árvore. Com ela em mãos, Evaristo abre o livro de espanhol, já não mais em um espaço aberto, e tira de dentro dele de forma titubeante o diploma, umedecido pelas intempéries do tempo, por ter provavelmente ficado ao relento, quando na árvore. Um corte do plano e temos a redefinição do espaço externo à reserva para o da escola, onde vemos o menino voltar pelo buraco da cerca. Mais um corte agora para outro plano externo, onde ele e seu amigo aparecem no pátio de um outro colégio maior brincando com outras crianças e vestidos com o uniforme de uma escola secundária. Corta mais uma vez para dentro de uma sala de aula onde entra um professor que se apresenta falando em espanhol e começa a fazer uma chamada dos estudantes presentes. Os dois primeiros estudantes confirmam sua presença e o terceiro nome é repetido várias vezes, ocorrendo neste momento outro corte para a face em expressão de dúvida de Evaristo que finalmente responde depois de algum tempo titubeante, confirmando sua presença. Corte então para o lado externo onde vemos Tony o outro irmão sair por uma porta do colégio para o que parece ser um momento prévio de brincadeiras com mais dois amigos, contrapondo a dúvida entre a confirmação da identificação que não é fácil na sala de aula com a direta pelo lúdico das brincadeiras entre crianças.



Mundos em conflito: arte e guerra

O segundo filme, *El Violin*, se inicia com uma cena violenta de tortura, um corpo sangrando em duas cores visto por trás com o torturado de costas e alguns soldados a lhe agredir, tendo ao fundo outros prisioneiros olhando. No interrogatório agressivo percebemos uma busca constante por alguém. Em cena posterior uma das prisioneiras esta sendo estuprada pelo soldado que a interroga exigindo a revelação do local onde estaria o elemento procurado. O filme nos traz a vida de uma família indígena, aparecendo inicialmente na sequência na cidade, para ganhar dinheiro com o patriarca Hidalgo tocando violino, seu filho violão e o neto pedindo dinheiro em pagamento das músicas tradicionais cantadas em pé para as pessoas sentadas em restaurantes e bares da cidade. Mostra-nos a dura realidade que eles enfrentam ao terem que passar uma noite na mesma. Enquanto avô e neto dormem, o filho vai a um bar em busca de algo que em um primeiro momento não fica claro, mulher e diversão talvez?!... Mas não, no fundo estava à procura de armas e para quê?

No caminho de volta e já distantes da cidade no dia seguinte ao que parece depois de uma noite de sono, os três estão na boleia do caminhão (pegando carona com mais outras pessoas), o filho recebe dinheiro de uma das mulheres em uma atitude que reforça a inquietação do espectador. Quando estão caminhando na trilha que dá para a aldeia, várias mulheres em fuga correm desesperadas. O filho de Hidalgo pergunta então sobre sua mulher às outras que vem fugindo e elas dizem que os soldados a pegaram. Nesse momento percebemos que a mulher que havia sido estuprada no início do filme provavelmente era a mulher dele. Ele diz ao avô e ao filho para irem com as mulheres e em seguida se esgueira rastejando até um local onde pode ver os homens da aldeia ajoelhados, com os soldados perfilados os ameaçando com armas pelas costas e perguntando onde está o líder. Aí identificamos que o líder é ele. Um policial atira na direção dele e pede ajuda aos outros para persegui-lo. Ele sai correndo rastejando... e escapa da perseguição. A narrativa se desenvolve mostrando-o se rastejando em plano geral e em contracampo a ação do Exército em seu encalço. Nisso a imagem se escurece e fecha-se em cortes rápidos e sons dentro da mata, ele a adentra e depois de uma longa caminhada que nos traz o desespero a partir dos cortes rápidos e câmera focada no ator em plano americano, chega em uma clareira, onde se encontra com um grupo de guerrilheiros e guerrilheiras em seu acampamento. Abrindo o diafragma e a imagem da câmera em um *travelling* panorâmico sobre o acampamento junto a um rio, foca a imagem voltando aonde ele se encontra aflito perguntando a um guerrilheiro onde está o comandante e depois indo falar com ele, descrevendo o que houve na aldeia e se preparando com os outros para reagir. Na sequência, após um corte com fusão vemos o velho avô buscar meios para comprar armas, não conseguindo, ele vai com seu burrico - onde a granulação da imagem se aprofunda pelo escurecimento dos contrastes do movimento - para o povoado tentar passar para ver se consegue reaver algo. Até aí ficamos sem compreender o porque desta dificuldade, mas o fato é que o bloqueio dos militares no meio da estrada, mostrado posteriormente em *flashback*, impede os guerrilheiros de terem acesso a suas munições que foram enterradas em um milharal vizinho a aldeia. Nesse processo Hidalgo com seu burrico é barrado e apreendem seu violino. O comandante da operação aparece e a imagem em close dele se alterna com a de Dom Hidalgo, o comandante pede que ele toque. A partir daí o

comandante vai tentar tocar e não conseguindo, pede para Hidalgo que o ensine. O velho, com a promessa que vai ensinar ao comandante, consegue passar pelo bloqueio com o violino. Aos planos rápidos do anterior embate e tensão se alternam poucos cortes e imagens que nos passam a tranquilidade posterior, até chegar ao milharal e as munições. Ele faz isso várias vezes e a sua relação com o comandante se aprofunda, explicitando as carências sentimentais e dilemas existenciais do militar. O comandante decide mandar, que nos é mostrado através de diálogos e imagens paralelas, um dos soldados acompanhar o que o velho iria fazer do outro lado da barreira. Numa caixa enterrada o soldado o vê pegar munição e deixar o violino, aí fica explícito que o velho estava passando a munição pros guerrilheiros dentro da caixa do violino. Ele pega Hidalgo em flagrante e o comandante descobre que o velho estava suprindo com munição os guerrilheiros. Com o violino na mão ele pede ao velho para tocar e Hidalgo fala que não vai tocar, “que se acabou a música”. Ouvimos um tiro. Volta a cena os sons de tortura do início do filme. É feito então um corte mostrando agora o neto/garoto cantando nos bares da cidade, falando sobre a resistência e luta por tempos melhores do povo verdadeiro, ajudado por uma menina que o acompanha, pedindo moedas. Importante ressaltar que o diretor afirmou em entrevista posterior ao filme ter se valido de recursos tais como a utilização do preto-e-branco para que o grupo de guerrilheiros que é retratado no filme parecesse mais amplo que o Exército Zapatista de Libertação Nacional-EZLN¹¹, possibilitando com isso retratar outros tempos e espaços onde pessoas vivenciam e sofrem situações similares de conflito e violência. Que a situação do filme não é a de uma única região, mas se repete, caracterizando a situação dos indígenas em toda América Latina. Nas palavras do diretor:



[...] Es un tema que habla de una realidad no resuelta, no solo en México sino en muchos países de América Latina. Es un tema que no se ha tocado nunca en una solo película mexicana. Se ha tocado en muchos documentales, pero La gente ve poco documental. [...] Mucha gente me ha dicho aquí: se fuera en color la distribuimos de otra manera”. Pero no es en color porque este tema es difícil. Hablar de este tema es complicado. Hay un movimiento armado, el EZLN que en algún momento causó mucha euforia. En México, ya se oído mucho de esto. A lo que yo me refiero es que hay un poco de cansancio de la gente. Por eso hablar de esto es complicado y sigue siendo mui complejo, es un problema de 500 años. Ahora esta ese movimiento, pero en México ha habido muchos movimientos armados. Hay toda una historia recurrente de La guerrilla. En México el sistema había logrado que esto no se supiera. [...] Yo decía se hacemos una película que exprese un tiempo y un espacio determinado, es muy fácil desprender-se de ella. Pero eso pasa en México y en América Latina, antes de ayer y pasado mañana. Ése es uno de los planteamientos y una de las aspiraciones de la película. Qué tiene que ver eso con el blanco y negro y la camera en mano? Se trata de que sea un documental, ésa es la propuesta. [...] Porque con el blanco y negro puede parecer que estás viendo algo que de verdad sucedió, que no es una historia construida, aun que sabes es una ficción. [...] [La película] habla de una realidad que es muy particular, pero está tocando cosas con la que podemos identificarnos. En este sentido creo que no aplica nacionalidad. (AMANCIO, 2012: 74-75)¹²

¹¹ O Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) é uma organização armada mexicana de caráter político-militar e composição majoritariamente indígena. Sua inspiração política principal é o anarquismo, corrente de Emiliano Zapata e Ricardo Flores Magón, sua estratégia militar é a guerrilha e seu objetivo criar as Comunidades Autônomas Indígenas”. (Justificar nota de rodapé e manter padronização).

¹² Disponível em: <http://www.cinelatino.com.fr/fr/festival/2007/scolaires/telechrgements/elviolin.doc>. Acesso em: 20 fev. 2012

O tempo e seus espelhos

O terceiro filme *Corazón del tiempo*, retrata indígenas no México de hoje e nos conta a história de três gerações de herdeiros dos *Mayas*, hoje indígenas e camponeses da Selva Lacandona, vivendo no Sudeste Mexicano. Diferentemente do último filme que utiliza a estratégia da imprecisão para uma possível generalização da problemática por toda a América Latina e a identificação com as muitas realidades indígenas que ainda resistem a seu brutal processo de expropriação, este filme nos leva a conhecer o cotidiano de trabalho e vida nas hoje Comunidades Autônomas Zapatistas. Liberadas da tutela do "Mau Governo"¹³ do Estado Mexicano e coordenadas pelas juntas do "Bom Governo", que congregam as comunidades indígenas, os apoiadores civis e os insurgentes que conformam o EZLN. Sonia é no início do filme prometida¹⁴ (*pedida*) em casamento em troca de uma vaca, proposta pelo pai do companheiro Miguel, explicitando-se as relações tradicionais de laços familiares e as associações de compadrio e parentela, focando o dote e as relações de aliança dele advindas. Porém no decorrer do filme ela se apaixona por Júlio, um zapatista rebelde insurgente que vive nas Florestas das Montanhas. Paralelo a isso a avó de Sônia, Zoraida conta à sua outra neta mais nova Alícia como foi seu casamento e conseqüentemente nos descreve a vida que viveu em contraposição a hoje "segura" vida que tem em função da "grande família". Momentos chaves do filme são apresentados pelos diálogos, que definem criticamente os papéis e as relações da comunidade com a Igreja, assim como as estabelecidas pelos latifundiários que expropriaram as terras e as riquezas indígenas. Em um deles Zoraida, a avó, esta falando sobre seu casamento e a ordem dada a ela pelo padre "podre" para se arrepender dos seus pecados para poder se casar e o absurdo que isto implicava para a racionalidade deles a tal ponto que a neta ri da postura do padre e da religião. Zoraida diz também que quando se casou tudo foi muito diferente, pois a precariedade deles era tão grande que só se lembra de ter passado muita fome e se casado porque amava seu avô. O amor de Sonia por Júlio coloca em risco a ordem da comunidade e em função disso é convocada uma Assembleia para coletivamente se resolver o problema. A mesma desenvolve o argumento do direito aos jovens de hoje em função do novo momento revolucionário, em que se reveem as antigas tradições e principalmente a necessidade de igualar o direito de escolha entre os sexos, sobre suas relações presentes e das coletivas no futuro. Isso se daria depois de devolvida a vaca e paga uma medida compensatória para a família de Miguel em café e outra em milho. Desta Assembleia participa toda a comunidade zapatista, incluindo as crianças, os observadores legais estrangeiros e os insurgentes. Para completar a situação no meio do *imbróglío* aparece também o Exército inimigo mexicano que suspende as discussões e coloca todos a barrar o avanço dos militares invasores. O filme termina com Sônia indo viver e lutar junto a Júlio nas Montanhas. Cabe ressaltar a atuação de atores que foram treinados entre os jovens das comunidades em luta e a ótima engenharia de som presente na seleção de músicas, grande parte conformada pela que se ouve e produz nas próprias comunidades zapatistas. A compreensão da importância dos corridos e das músicas nativas para os zapatistas evocando sua origem e comunidade nos permite uma narrativa paralela excepcional.

¹³ Denominação que os rebeldes zapatistas dão ao Governo do Estado Mexicano.

¹⁴ Forma tradicional de pedido de casamento entre o povo chiapaneco, herdeiros dos Mayas.

O filme coloca em discussão as relações amorosas, face à tradição e o contexto familiar evidenciando as imposições colocadas pelos seus opressores que introduzem uma lógica estranha à da tradição vivida. O papel tradicional das mulheres e as relações de gênero são reavaliados no momento revolucionário atual. Um tema fundamental que é o do direito à escolha amorosa em detrimento da tradição, com um predomínio do que poderíamos chamar no filme um amor por escolha que ameaça a estabilidade da comunidade. O diferencial é que isto é encarado como um problema coletivo e não individual, a ponto de ser discutido numa Assembleia por toda comunidade. Nesta assembleia se apresentam cada um dos personagens, a mulher apaixonada, o homem com o dote humilhado, o miliciano zapatista amado, a comandante zapatista, os pais da noiva e do noivo e suas razões. Um dos elementos que merece destaque nesta reunião é o fato que Sônia quase deixa Júlio por ele não se pronunciar e explicitar sua posição sobre a relação amorosa dos dois, ao que este contrapõe o seu amor como opção.



Tempos e espaços do viver

Se em *Cochochi* vemos o elo das relações familiares e das tradições sendo vividas com uma naturalidade ímpar pelas crianças e adultos da reserva indígena onde vivem, *El Violín* retrata esta relação da passagem das tradições orais e nelas as narrativas de resistência do avô (que posteriormente é morto) e de seus ancestrais míticos e imaginários ao neto que finda cantando este estilo de música popular mexicano, os *corridos* pelas ruas da cidade em troca de moedas.

No momento que estão no meio da mata, Dom Plutarco conta para Lúcio, seu neto, porque estão longe de sua mãe e irmã e as razões pelas quais existe luta e até quando ela irá. Na primeira parte desta narrativa fílmica temos uma decupagem clássica, formada por planos e contraplanos, variando entre o médio e o primeiro, alternados com gerais, para ambientar melhor a história e localizar espacialmente o público. Este é seguido por um enorme plano sequência que mergulha na natureza, paralelamente enquanto é contada uma lenda pelo avô da origem dos “Homens verdadeiros”, que começaram a lutar contra os

gananciosos pelas terras, que seriam suas porque tinham sido deixadas pelos seus avós para os seus filhos e os filhos dos seus filhos. Saindo da terra a câmera acompanha o tronco de uma árvore e ao mesmo tempo o som do violino do avô tocando recomeça, passando pelas folhas da árvore até chegar a uma magnífica Lua cheia.

Em *Corazón del tiempo* temos a tripla personagem composta pela temporalidade passada vivida ou memorial pela narrativa musical da neta, a mulher e sua avó (lembrando os clássicos filmes de Jorge Sanginés, que consegue criar personagens múltiplos pois estes seriam mais próximo da realidade indígena) onde quem sabe não seriam a mesma pessoa se alternando na luta pela sobrevivência, ontem, hoje e sempre... Os vários planos que mostram os reflexos da neta, a se ver no rio ou nos seus mergulhos, nos remetem ao tempo dos espelhos e aos seus reflexos, que na cosmologia Maya, nos reiteram tempos e espaços míticos e atuais do drama social.

Podemos pensar que a vida social como drama possibilita recuperar o sentido das interligações entre o extraordinário e ordinário na vida social. Na formulação de Victor Turner (CICARONE, 2004: 83) os dramas sociais são formas processuais que constituem os desafios perpétuos a todas as aspirações de perfeição da organização social e política, introduzindo uma ruptura no consenso coletivo das normas sociais, seguida de um estado de crise e tentativas de compensação e resolução. Essa visão resgata a dimensão criativa como processo de transformação dos conflitos e de recriação da tradição, reintroduzindo na cena a textura da vida social e os atores como sujeitos em ação e interação, insurgindo-se dessa forma contra as leituras dos sistemas culturais, que fornecem uma imagem homogênea da sociedade estudada, reificando as condutas humanas e inviabilizando o acesso à forma processual de produção da vida social. O drama social na visão do autor seria um processo marcado por valores e sentimentos, e o repertório de estratégias e mecanismos aos quais as sociedades recorrem para superar as crises, incluindo os rituais de reparação e compensação, representando aqueles instrumentos através dos quais os grupos tentariam se examinar, se representar, se compreender e por isso agir sobre si mesmo.

Em busca de uma conclusão ainda que provisória

Crianças, Homens e Mulheres seriam palavras que poderiam nos ser muito diretas, mas que com precisão poderiam também se adequar na descrição dos principais personagens e conflitos de cada um dos três filmes. Fundamentalmente os filmes analisados refletem sobre as relações da cultura e sociedade indígena frente ao Estado através das suas *mise-en-scènes*, configuradas na presença e caracterização dos exércitos nacionais como vilões nos dois últimos filmes e pela escola, seus tempos e projetos políticos disciplinares no primeiro. As crianças *rarámuri* participam de uma sociedade muito específica como se pode ver a partir da seguinte descrição etnográfica feita por Ángel Acuña Delgado¹⁵ em seu artigo *Aproximación a la kinésica de los rarámuri*:

La sociedad rarámuri no constituye un sistema del todo coherente, exento de contradicciones, no apreciamos una visión del mundo, de la existencia, que sea colectivamente homogénea, la enorme cantidad de particularidades pone de

¹⁵ Disponível em: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=4638>. Acesso em 15 fev. 2013.

manifiesto la heterogeneidad, la diversidad en sus respuestas culturales en su manera de ser y estar en el mundo; aunque todo ello dentro de un esquema común que los vincula como pueblo y les da un sentido de identidad altamente arraigado, todo ello se aprecia en lo corporal. En el cuerpo se percibe las huellas del proceso de cambio cultural, las consecuencias del choque o contactos con otras culturas. En tal sentido es de destacar la resistencia que históricamente han mantenido al cambio en muchos aspectos, y las transformaciones que han experimentado aquellos elementos adoptados de fuera a los que se le han dado un espacio en la propia cultura, siendo revitalizados con sentido práctico. De acuerdo con el modelo presentado por Bonfil Batalla, al conjugar la procedencia de los elementos culturales con los ámbitos de control o decisión, en la sociedad rarámuri que reside en la Tarahumara abunda la “cultura autóctona” y la “cultura apropiada” en mayor medida que la “cultura enajenada” y la “cultura impuesta”, como consecuencia de no haber perdido su capacidad para tomar decisiones propias.

La nota predominante en la corporeidad rarámuri es la “heterogeneidad de comportamientos” que se presentan en el interior del grupo étnico, heterogeneidad que refleja un modo de vida independiente en donde la libertad de acción es su principal atributo...”

Contraposto a isto temos as relações de solidariedade e o reconhecimento dos outros como familiares extensos, parentes ou a denominação abreviada de companheiro insurgente ou rebelde nos *compas* incessantemente falados entre os indígenas que se colocam no filme e na realidade como herdeiros dos Mayas presentes no *Corazón del tiempo*. As “palavras verdadeiras” segundo os zapatistas, são aquelas que “caminham” tendo seu sentido sempre ressignificado e conseguem chegar “direto ao coração”. Independente de sua conotação histórica, elas se reconfiguram e continuam atuais surgindo no filme incessantemente nas expressões coletivas “*Zapata presente, Zapata presente, La lucha siegue!*”, ou seja, dando força aos momentos de enfrentamento. As palavras que caminham¹⁶ aparecem também representadas nas ideias presentes passadas nas narrativas orais e *corridos*¹⁷ contadas e posteriormente cantados nas ruas em trocas de moedas, tanto pelo avô Hidalgo, quanto por seu neto. Este sobrevivente e novo resistente na “luta semiótica”, alterando os sentidos das narrativas visuais e mentais na reafirmação das visões subjetivas dos mundos indígenas na arena do drama social ou na reconfiguração do espaço da *communitas*. Aparece também na vida das crianças que independente das cobranças para se normatizarem pela escola bilíngue dos brancos, conseguem compartilhar as brincadeiras e códigos de sociabilidade infantil, pertinentes as suas culturas ligadas ao convívio direto da natureza e com seus amigos indígenas. Ou seja, a busca de autonomia e do direito à diferença é uma constante, e se expressa na ideia de “mudar o mundo sem tomar o poder”¹⁸ que é na prática muitas vezes tolhida pelo Estado e suas instituições. O direito humano básico de serem eles próprios e viverem de acordo com sua autonomia frente aos agenciamentos e disciplinamentos normatizadores das diferenças, lhes é negado, que os leva a criar novas estratégias criativas de resistência.

¹⁶ Palavras como Igualdade, Fraternidade e Liberdade, que são tanto das consígnias zapatistas quanto da Revolução Francesa, porém no contexto de Chiapas são remetidos a realidade dos dias de hoje e reatualizadas, assim tendo o seu sentido ressignificado. Isto é feito pelos próprios zapatistas que estabelecem esta consígnia também como sua, só que a atualizam para o seu contexto específico e a realidade de lutas que enfrentem no sul do México, em Chiapas.

¹⁷ Música popular mexicana.

¹⁸ Ideia e palavra chave presente nas comunidades e mobilizações zapatistas, alguns a remetem ao Subcomandante Insurgente Marcos, mas dizem que ele não existe, e que na verdade seria um personagem criado para explicitar as palavras e pensamentos das comunidades em luta.

Referências

AMANCIO, Tunico e TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Brasil – México: aproximações cinematográficas*. Niterói, Editora da UFF, 2011.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*. São Paulo, Ed. 34, 1995.

BAJO, María Dolores Fuentes e MURILLO, María Dolores Pérez. A memória filmada: América Latina através de seu cinema - o cinema como fonte para a história e recurso pedagógico no ensino da história da América. *Saeculum Revista de História*, nº 19. João Pessoa, UFPB, 2008. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11412/6526>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

CAMINAS, Alfredo. La construcción de personajes. Perspectiva general. CÓLON, Pedro Sangro e FLORIANO, Miguel Á. Huerta. *El personaje em El cine – Del papel a La pantalla*. Madrid, Calamar, 2007.

CICARONE, Celeste. Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres mbyá. *Revista de Indias*, vol. LXIV, núm. 230, p. 81-96, 2004. Disponível em: <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/412/480>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

DELGADO, Ángel Acuña. Aproximación a la kinésica de los rarámur. *Dimensión Antropológica*, vol. 48, enero-abril, pp. 7-41, 2010. Disponível em: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=4638>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

DURAND, Gilbert. *L` imagination symbolique*. 2ª ed. Paris, Col. Quadrige, PUF-Presses Universitaires de France, 1964.

Entrevista com Diego Luna. Festival de Cinema do Rio de Janeiro. RJ, 2007. Disponível em: http://festivaldoriorio.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=283&Itemid=98. Acesso em: 30 de maio de 2013.

FRANCHETTO, Bruna (org.) Dossiê Mulheres Indígenas. *Revista Estudos Feministas*, 7 (1). Florianópolis, UFSC. 1999.

HIKIJ, Rose Satiko. *Imagem-violência. Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

JABLONSKA, Aleksandra Z. *Cristales Del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México, Universidad Pedagógica Nacional, 2009.

_____. Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo. In: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II*. Vol. XIII. Núm. 26, p. 47-76, 2007. Disponível em:

http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/identidades_en_redefinicion.pdf. Acesso em: 07 de fevereiro de 2015.

LASMAR, Cristiane. Mulheres Indígenas: Representações In: FRANCHETTO, Bruna (org.) Dossiê Mulheres Indígenas. *Revista Estudos Feministas*, 7 (1). Florianópolis: PPGAS/UFSC. 1999. Disponível em: <http://www.journal.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/11989/11264>. Acesso em: 07 de dezembro de 2014.

MARIN, Louis. *De la representation*. Paris, Gallimard-Le Seuil, col. Hautes études, 1994.

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, L'Édition de Minuit, 1995 [1956].

_____. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.

MURILLO, María Dolores Pérez e FERNÁNDEZ, David Fernández. *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, Iepala, 2002

NUÑEZ, Fabián. Entrevista de Jorge Sanjines. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 2004. Disponível em: www.contracampo.he.com.br. Acesso em: 9 de maio de 2015.

SANGINÉS, Jorge y Grupo Ukamu. *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1979.

SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa, 1987.

SHOHAT, Ella. Notes on the “post-colonial”. *Social Text*, 31-32, p.99-113, 1992.

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

SILVA, Juliano Gonçalves da. *O Índio no Cinema Brasileiro e o espelho recente*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

_____. Iracema, uma transa amazônica. *Cadernos de Antropologia e Imagem - A imagem do Índio no Brasil*. Rio de Janeiro, Uerj, n.12(1), p.169-181, 2001.

_____. Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. In: *Espaço Ameríndio*. UFRGS, v.1, p.195 - 211, 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio>. Acesso em: 30 de maio de 2015.

_____. Filmes indígenas latino americanos: um paradigma em construção?. In: PAIVA, Samuel; CÁNDELA, Laura; SOUZA, Gustavo. (Org.). *Estudos de cinema e audiovisual - Socine*. 1ªed. São Paulo, Socine, v., p. 59-73, 2010. Disponível em:

http://www.socine.org.br/livro/XI_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2015.

TURNER, Victor. Hidalgo: A História enquanto Drama Social. *Dramas, Campos e Metáforas - ação simbólica na sociedade humana*. Niterói, UFF, 2008.

WARMAN, Arturo. *Los indios mexicanos em el umbral del milenio*. Mexico, FCE, 2003.

**Entre a rebeldia e a ingenuidade:
representações sobre as juventudes em
O que é isso, companheiro? e *Batismo de Sangue*¹**

***Danielle Parfentieff de Noronha*²
*Universitat Autònoma de Barcelona***

Resumo: Neste trabalho, analiso as representações sobre as juventudes do período correspondente à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) nas narrativas do cinema brasileiro contemporâneo, com o estudo dos filmes *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007). A partir da disputa que envolve a memória desse período, busco desenvolver uma reflexão que leve em consideração a relação entre realidade e ficção existente em torno do tema, que pode criar, reforçar ou modificar o imaginário (social, coletivo) sobre quem foram aqueles jovens, e ainda atuar na construção de discursos imaginativos sobre a juventude do presente.

Palavras-chave: cinema, ditadura civil-militar, memória, juventudes, representação.

¹ A primeira versão do presente trabalho foi publicada em: Congreso Internacional Ibercom, 2013, Santiago de Compostela. Libro de Actas XIII Congreso Internacional IBERCOM. Santiago de Compostela: AssIBERCOM / AGACOM, 2013. v. XIII.

² Jornalista, mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe - UFS e doutoranda em Medios, comunicación y cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona - UAB.

Entre la rebeldía y la ingenuidad: representaciones sobre las juventudes en *O que é isso, companheiro?* y *Batismo de Sangue*

Resumen: En este artículo, analizo las representaciones sobre las juventudes del período correspondiente a la dictadura civil-militar brasileña (1964-1985) en las narrativas de cine brasileño contemporáneo, con el estudio de las películas *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) y *Batismo de Sangue* (Hélcio Ratton, 2007). A partir de las disputas sobre la memoria de ese período, intento desarrollar una reflexión que considere la relación entre realidad y ficción existente en torno al tema, que puede crear, reforzar o cambiar el imaginario (social, colectivo) sobre quién fueron aquellos jóvenes, además de actuar en la construcción de discursos imaginativos sobre la juventud del presente.

Palabras-clave: cine, dictadura civil-militar, memoria, juventud, representación

Between rebellion and ingenuity: representations of youth in *O que é isso, companheiro?* and *Batismo de Sangue*

Abstract: In this paper, I analyze the representations about youth in Brazilian civil-military dictatorship period (1964-1985), from contemporary national cinema narratives, focusing on the films *O que é isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and *Batismo de Sangue* (Hélcio Ratton, 2007). From the dispute involving the memory of that period, I seek to develop a reflection considering the relations between reality and fiction existing around the theme, which can create, modify or reinforce the (social, collective) imaginary about who were that youth, and also influence the construction of today's youth imaginative discourses.

Keywords: cinema, civil-military dictatorship, memory, representation, youth

Introdução

A construção da memória coletiva nacional relativa à ditadura civil-militar, instaurada no Brasil entre os anos de 1964 e 1985, está numa constante tensão entre as diferentes interpretações sobre o período, pelo fato de haver versões hegemônicas e outras versões menos evidenciadas, que reivindicam o direito de falar a “verdade”³ sobre esse passado. O relatório desenvolvido pela Comissão Nacional da Verdade⁴ ampliou o espaço oficial para a difusão destas diferentes memórias e ainda mais o embate entre as versões. Porém, mesmo antes da instituição da comissão, outros meios eram utilizados como forma de dar visibilidade às memórias “silenciadas”, que não encontravam espaço nos documentos ou em outros meios oficiais de veiculação. O cinema se tornou um campo importante para a manifestação destas diferentes representações e a produção cinematográfica brasileira, principalmente a partir dos anos 1990, acumulou um grande número de obras que trabalham com representações acerca deste tema.

Uma categoria importante desse passado que está em disputa no presente é a juventude e a sua participação na luta contra a ditadura. Em grande parte dos filmes que trabalham o período é possível ter contato com representações sobre esses jovens, sendo que, em muitas obras, a juventude aparece como protagonista. São ativados agentes que são representados e imaginados de diferentes formas: como heróis, rebeldes ou responsáveis pelo caos do passado. Os filmes disputam os modos com que as pessoas entendem o período e as juventudes que o vivenciaram, compartilhando uma forma de entender a nação, além de produzir ou reproduzir mitos relacionados com o que é ser jovem, no passado e no presente. Dessa forma, os filmes podem dar aos jovens de hoje (e à sociedade como um todo) uma indicação de um ideal de juventude brasileira. Lembro que essa categoria é muito utilizada para representar as variadas transformações políticas e culturais que ocorreram nos anos 1960 e 1970 em diversos lugares do mundo, em que o ano de 1968 é considerado uma data emblemática para debater a relação entre juventude, política e cultura.

No presente artigo busco refletir sobre as representações das juventudes do período ditatorial pelas narrativas contemporâneas do cinema brasileiro e as diferentes formas que atuam e estão em tensão pela construção da memória social sobre o período. Após um levantamento de cerca de 50 obras, os filmes escolhidos para análise foram *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto – 1997) e *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton – 2007), pois foram percebidos em ambos os títulos grande parte das características utilizadas nos demais filmes para caracterizar a juventude. Além disso, as duas obras trazem diferentes pontos de vista em relação aos jovens e, grosso modo, estão em tensão pela

³ Entendo a verdade como um campo político tenso, que se encontra em constante movimento e que não pode ser entendida como algo do passado que aguarda ser resgatado, mas algo que está em constante construção.

⁴ Lei Nº 12.528, de 18 de novembro de 2011. A comissão foi instalada oficialmente em 16 de maio de 2012 pela presidenta Dilma Rousseff, com objetivo de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”. A comissão entregou o relatório final em dezembro de 2014. Composto por 4.328 páginas, o documento consolida o trabalho da comissão, que contou com audiências públicas, depoimentos de militares e civis, e coleta de documentos sobre o período. Além disso, a comissão sugere 29 medidas, que se dividem em três tipos: institucionais, mudanças na lei ou na constituição e projetos para a continuidade das investigações e pesquisas. O relatório pode ser acessado em: <http://www.cnv.gov.br/>

significação de quem eles foram, muitas vezes a partir de significados aparentemente naturalizados, com caráter discursivo. Os dois filmes têm em comum ainda o fato de serem baseados em livros biográficos: *O que é isso, companheiro?* (1981), de Fernando Gabeira, e *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto. Nesse sentido, os filmes foram inspirados em histórias consideradas reais, que trazem memórias de pessoas que viveram a juventude no período militar, a partir de uma ótica pós-ditatorial⁵, isto é, uma releitura sobre o passado⁶, elaborada anos depois dos acontecimentos. As duas obras também contextualizaram as suas narrativas sobre um período próximo ao ano de 1968. São dois pontos de vista sobre o mesmo período de radicalização do autoritarismo e das perseguições políticas no país, com o advento do AI-5⁷.

Este trabalho é resultado de um projeto maior desenvolvido para a minha dissertação de mestrado (DE NORONHA, 2013), na qual realizei uma etnografia filmica das obras selecionadas, e traz alguns apontamentos dos resultados da pesquisa. Vale destacar que a intenção não é verificar a veracidade das histórias, como também não é apontar que não tenham ocorrido, já que o trabalho busca discorrer acerca das representações. Parte-se da ideia que o filme é uma narrativa mítica, no sentido que Barthes (2009) deu ao mito, isto é, como parte de um sistema de comunicação, que opera simbolicamente pela linguagem. Depois, do pressuposto que todo filme é um trabalho de ficção, uma representação, que inclui a *mise-en-scène*⁸ e os diversos processos de escolha e edição. Como linguagem, o cinema é uma ferramenta ideológica capaz de suscitar imaginários, reproduzir mitos e reformular memórias, individuais e coletivas⁹.

Como explicam Albert Chillón e Lluís Duch (2012), os movimentos míticos são grandes complexos simbólicos que colocam em movimento narrativa e culturalmente os vários recursos da faculdade imaginativa. Para García, Canul e López (2009), o mito como construção humana é resultado da necessidade de dar sentido a vida, o que perpassa o seu conteúdo simbólico, o convertendo num provedor de modelos de comportamento, que justifica a estrutura social ao atuar como linguagem através da qual se deve interpretá-lo. As condições conotativas e denotativas das narrações míticas possibilitam que elas se estendam para além do que se pode ver e de seu conteúdo simbólico para se formar em uma visão sobre a realidade, com um grupo de orientações que auxiliam as pessoas a entender as suas vidas e das demais pessoas. Os autores

⁵ Os livros foram publicados antes do término da ditadura, em 1985, porém foram escritos após o encerramento do AI-5, em 1978, quando o Brasil começava a caminhar para um processo de redemocratização.

⁶ É importante lembrar que os filmes são uma segunda releitura sobre o passado. A primeira foi realizada pelos autores dos livros em que os filmes foram baseados. A segunda é a dos diretores sobre como as narrativas dos livros, que dependem ainda de uma terceira leitura, realizada pelos espectadores, que podem ser as mais variadas, já que pontos de vista são resultados da relação entre obra e sujeito.

⁷ O AI-5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 com o objetivo de impedir o avanço “comunista” e preservar o interesse da “revolução”, como os militares chamavam o golpe de 64. Foi considerado “o golpe dentro do golpe”. A implementação do AI-5, dentre as mudanças que previa, deu plenos poderes ao governo, decretou recesso ao Congresso Nacional, às Assembleias Legislativas e às Câmaras de Vereadores; aumentou os mecanismos de censura a todos os meios de comunicação e arte e instaurou de vez a prática da tortura e a “caça aos comunistas”. O fim AI-5 ocorreu em dezembro de 1978.

⁸ *Mise-en-scène* significa literalmente “posto em cena”. É utilizada no meio cinematográfico para representar a arte da encenação, daquilo que é montado e planejado para configurar a cena e torná-la “real”.

⁹ Sobre memória individual e memória coletiva, Halbwachs (1990: 72) acredita que há uma relação intrínseca, em que a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva. As pessoas compartilham de uma memória comum porque se identificam com ela de alguma forma, do mesmo modo que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente”. Nesse sentido, “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, 1990: 39).

defendem que o mito estrutura e legitima ordens sociais, modos de vida, práticas e formas de expressar coesão e inserção social regulando a estrutura social, ética e moral das comunidades¹⁰. Nesse sentido, o tema deste artigo remete, em primeiro lugar, ao efeito de real, ideia que Roland Barthes (2004) desenvolveu para a literatura, mas que também está presente nas obras cinematográficas, que pode criar, reforçar ou modificar o imaginário nacional sobre quem foram esses jovens, além de reformular o discurso sobre a nação. Para Barthes, o “efeito de real” consiste nas estratégias utilizadas nas narrativas realistas para descrever ao leitor o ambiente proposto, que representam o “real” a partir de sentidos conotados e denotados, de tal modo que sejam apagados os resquícios da artificialidade e criada uma relação entre leitor e texto, a partir das referências do que o leitor entende por “realidade”.

Em segundo lugar, aponta também à relação entre arte e vida que, a partir das ideias propostas pela antropologia interpretativa, possibilita a observação, análise e interpretação da arte como um importante artefato cultural, que “fala” muito da cultura da qual faz parte. Para Geertz (1997), a arte faz parte da vida e não há outro meio de interpretá-la senão dentro do fluxo das próprias sociedades. A partir do que propõe Geertz (1997), o cinema se torna um discurso social, passível de interpretação. Se a expressão artística está intimamente pautada na cultura da qual faz parte, a arte é resultado do relacionamento do sujeito com o contexto em que se encontra. O cinema pode elucidar diferentes perspectivas no que diz respeito às representações, memórias, tempos, espaços, sentimentos, olhares, convergências entre realidade e arte, elementos estéticos e simbólicos. O cinema se torna um meio para o registro do mito e para a mitificação de representações (HIKIJ, 2007).

Considerações sobre representação, juventude e ditadura

O ano de 1968 é uma referência na forma como são representados os jovens que viveram nas décadas de 1960 e 1970 em diversos lugares do mundo. O ano se tornou um marco quando se evoca esse passado, quando comumente se faz referência às diversas revoluções, mudanças e guerras que ocorreram no período em vários países, como Alemanha, Polônia, França, China e também na América Latina. Mesmo que os países sejam muito diversos em seus componentes políticos, possuem como representação comum a participação da categoria juvenil, que como pontua Guita Grin Debert (2010: 51), só pode ser compreendida como um produto do contexto do pós-guerra. Grande parte destas representações ganhou espaço nas narrativas formuladas posteriormente em diversos meios de comunicação e arte e, assim, começaram a compor o imaginário social sobre esses anos.

No Brasil, quando se pensa na construção do passado nacional desse período, os jovens também são evocados pelas mais variadas narrativas que foram construídas nos anos pós-ditatoriais, quando foram formulados no

¹⁰ A definição clássica do mito pode ser compreendida como uma narração fantástica sobre as origens do mundo, construída usando simultaneamente a imaginação e a memória (García et al. 2009). O mito é um tema muito importante para os estudos antropológicos, no sentido de ser essencial para compreensão do homem e da mulher e de suas relações sociais. Para Rollo May (1998), os mitos são as estruturas que nos permitem dar sentido ao mundo e se utilizam socialmente para paliar a busca de respostas sobre nossa identidade. Leszek Kolakowski (2007) fala sobre a importância do mito na vida social, como garantia de vínculos e de integração no processo de organização da consciência individual (e também coletiva). Além desses autores, o mito e a sua importância na construção do individual e do coletivo nas culturas humanas é tema de diversos outros estudos, como dos autores: Manfred Frank, Claude Lévy-Strauss, Paul Ricoeur, Lluís Duch, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Joseph Campbell e Mircea Eliade.

presente formas de entender esse passado. Grande parte das representações sobre o período aponta que a participação dos jovens nas manifestações contra a ditadura ocorreu principalmente através dos movimentos estudantis nas instituições secundaristas e universitárias de todo o Brasil e/ou a partir do contato com movimentos contrários à ditadura. Existem diferentes visões sobre a eficiência desta luta jovem¹¹, onde muitos foram torturados, exilados ou estão desaparecidos, porém, há hoje algumas ideias preconcebidas sobre quem eles foram. Contudo, é importante pontuar algumas questões sobre o movimento jovem e estudantil do período e também sobre o conceito de juventude.

Para Daniel Filho (2008), os estudantes nem sempre desempenharam este papel questionador, reformista ou revolucionário no Brasil ou em qualquer lugar do mundo. Ele acredita que essa característica de uma parcela da juventude foi determinada pelo contexto e por certas mudanças sociais, acreditando que estas representações são algo recente, que se desenvolveu após os anos 1960. Além disso, vale ressaltar que a juventude universitária do país dos anos 1960 e 1970 era a minoria e existiam no país entre 120 e 150 mil estudantes (Dirceu, 2008) para uma população de cerca de 80 milhões de pessoas. Segundo dados divulgados em 2011 pelo INEP¹², atualmente, o país possui 6,3 milhões de estudantes em cursos de graduação e 173 mil na pós-graduação, com uma população aproximada de 190 milhões. Porém, mesmo se tratando de uma parcela pequena da população brasileira, a juventude estudantil se tornou o símbolo da caracterização social dos jovens do período, sendo a principal referência nas representações da juventude das décadas de 1960 e 1970.

Esta generalização que há em torno dos jovens do período não é um caso isolado. Atualmente, também pode ser percebida no modo como as sociedades compreendem esta etapa da vida, em que foi construído o mito da juventude homogênea, que como acredita Cecilia Braslavsky (1986), consiste em identificar a todos os jovens como sendo alguns deles. Homogenizar busca simplificar e categorizar os indivíduos. Esta questão me leva a questionar, então, sobre o conceito de juventude. Primeiro, o que é ser jovem? Segundo, é possível falar em apenas uma juventude? Seguindo as sugestões de José Machado Pais (2003), a juventude é percebida como uma categoria construída social e culturalmente. Em nossa sociedade, é possível defini-la como uma “fase da vida”, em que é entendida como um grupo de pessoas determinado pela idade ou também pelo momento social em que se encontra, identificado geralmente por ser intermediário entre a infância e a vida adulta, considerada como um momento em que se assumem responsabilidades, mas que são norteadas pelas mais diferentes trajetórias. Porém, como elucida Pais (2003: 32), “histórica e socialmente, a juventude tem sido encarada por uma certa instabilidade associada a determinados problemas sociais”.

A partir destes planteamentos, é possível compreender que os jovens são tratados de forma uniforme, em que são retratados dentro de certas categorias¹³.

¹¹ Como demonstra Abramo (1997: 31) enquanto diversos movimentos e civis viam na luta jovem uma possibilidade de renovação, diversos setores que também eram contra a ditadura, como os partidos comunistas e organizações sindicais tradicionais, “interpretavam tais manifestações juvenis como ações pequeno-burguesas inconsequentes quando não ameaçadoras de um processo mais sério e eficaz de negociações para transformações graduais”, além de serem vistos por civis e políticos como responsáveis por acabar com a ordem social.

¹² Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

¹³ Cecilia Braslavsky (1986), em seu estudo sobre a juventude argentina, identificou três mitos que são muito utilizados nas representações usuais sobre os jovens. Em resumo: 1) o mito da juventude dourada: relacionado com o ideal de jovem, veiculado à uma imagem de jovialidade e beleza; 2) o mito da juventude cinza: relacionados com problemas e

São enfatizadas representações de senso comum, em que a juventude se torna de interesse de meios de comunicação, governantes e, também, de estudos antropológicos e sociológicos, principalmente no que diz respeito a rupturas sociais. Pais (2003) ainda pontua que a definição da cultura juvenil é como qualquer mito, uma construção que existe mais como representação social do que como realidade. Assim, sigo a sugestão de Campos (2010), que para determinar o que é ser jovem não se deve partir apenas do critério etário, da mesma maneira que se trata de uma categoria ampla, que não pode ser visualizada de forma homogênea, não sendo possível falar em apenas uma juventude. Por este motivo, a categoria é pensada no plural: juventudes, que se dispersam pelo espaço geográfico e social e enfrentam problemas e possibilidades muito distintas e, desta forma, assumem configurações peculiares.

Seguindo Debert (2010), o modo com que a juventude é compreendida hoje, inclusive quando se trata da representação e do imaginário construído sobre os jovens do passado, está relacionado com as mudanças na forma atual de compreender as diferentes categorias etárias, as relações geracionais e o envelhecimento. É possível perceber o alargamento da juventude, que é transformada em um valor, e que pode ser alcançada por todos, a depender das formas de consumo e dos estilos de vida. A autora demonstra que passamos por uma dissolução da vida adulta como experiência de maturidade, no qual a juventude e a velhice perdem conexão com uma faixa etária específica e passam a ser relacionados com os padrões e condutas sociais, influenciados pela sociedade do consumo – e sua propaganda – e pelas possibilidades econômicas, transformação que amplia ainda mais o híbrido e complexo conceito de juventudes.

Como dito anteriormente, um dos modos mais usuais de representar a juventude é a partir da ideia de rebeldia, tensões e problemas sociais, que pode ser interpretado de diferentes formas. No caso dos jovens, em suas múltiplas faixas etárias, que viveram na ditadura, grande parte aparece dentro dessa perspectiva. Porém, para Abramo (1997), foi a partir da ditadura que a juventude brasileira se mostrou como uma categoria que podia realizar uma “transformação profunda” para grande parte da sociedade e começou a chamar mais atenção de governantes, pesquisadores, etc. A associação desta juventude com rupturas sociais ou com o perfil questionador e corajoso também foi responsável por, a partir dos anos 1960, levar os jovens a uma categoria social representativa politicamente e, desta forma, tornar-se tema de interesse de diferentes estudos das ciências sociais e de diversas representações e releituras sobre o período.

Nesse sentido, compreendo que, ao lado da grande mídia e dos trabalhos acadêmicos¹⁴, os produtos culturais se tornaram importantes mecanismos de representação da juventude. O audiovisual, como o cinema e a televisão, apresenta um modo de tematizar os jovens, além de ser uma forma de influenciar também as suas opiniões e os seus modos de vida. A crescente participação da arte, da mídia, da internet e dos meios de comunicação na vida

tensões sociais; 3) o mito da juventude branca: relacionado à personagens maravilhosos, heróis, capazes de salvar o mundo e de fazer aquilo que seus pais não puderam.

¹⁴ Desde a década de 1960, muitos trabalhos foram realizados com o objetivo de discutir a cultura juvenil e os diferentes papéis que os jovens começaram a desempenhar em todo o mundo. Desse período, apenas a caráter de exemplo, cito os livros *Outsiders – Estudo da sociologia do desvio* (2008), escrito no início dos anos 1960 por Howard Becker, que trouxe uma mudança na forma como a sociologia tratava o tema, e *Resistance through rituals* (1975), organizado por Stuart Hall e Jefferson Tony, que traz alguns textos sobre as subculturas jovens inglesas do pós-guerra.

das pessoas é uma das grandes responsáveis por desenvolver a ideia que a sociedade tem acerca da identidade jovem dos anos 1960 e 1970 nos dias de hoje, que também influencia a percepção sobre os jovens atuais. Os filmes são capazes de criar diálogos com a memória da nação e produzir e reformular os mitos sobre a juventude, do passado e do presente. Desta forma, todas as representações sobre os jovens, tanto nas artes como nas pesquisas – que optam por apresentar determinado ponto de vista – são responsáveis por influenciar a forma como a sociedade os enxerga e como os próprios jovens se veem. Em resumo, a maneira como a sociedade imagina a sua juventude também é refletida no cinema, que influencia e é mutuamente influenciado pelos discursos que são produzidos sobre os jovens. As representações que são construídas sobre determinados aspectos sociais, como memórias ou agentes, fazem parte de um processo maior de construção de identidade, em que se busca dar formas para questões que são comuns a todos. Todas as representações estão atreladas às diversas tensões que permeiam a formulação e a apropriação da memória.

Entre a rebeldia e a ingenuidade: os jovens de ontem no cinema de hoje

A partir da antropologia, uma das possíveis escolhas para a análise de uma obra cinematográfica é a etnografia. A etnografia fílmica permite ao pesquisador experimentar e ampliar as possibilidades de análise do filme e de seu universo. Parto da ideia de que investigar uma obra cinematográfica, desde uma perspectiva antropológica, significa interpretá-la densamente. Se entendo o filme como linguagem, onde há significados literais denotados e significados simbólicos conotados, proponho que a etnografia leve em consideração todo o contexto de produção da obra para que possam ser decifrados os discursos produzidos pela narrativa, o que também solicita que seja compreendida a relação entre autor-obra-circuito-espectador¹⁵.

Para isso, a metodologia da pesquisa contou com três etapas principais: 1) Coleta de dados: que inclui pesquisas relativas aos autores dos filmes e livros e também à produção e circulação dos longas-metragens, realizada a partir de buscas na internet, relatórios oficiais do mercado cinematográfico brasileiro, entrevista¹⁶ e análise de entrevistas realizadas para jornais e páginas de internet. 2) Análise textual: que contou com as análises textuais, que começaram com a observação e interpretação de dois diferentes textos sobre uma mesma “memória”. Primeiro aconteceu a leitura dos livros em que os filmes foram inspirados, seguido dos roteiros dos filmes. A leitura dos roteiros, depois a comparação com livros e filmes, possibilitou-me perceber diversas sugestões que neles continham, das intenções do autor, que podem não ficar claras na imagem. 3) Análise fílmica: que diferente da análise inicial dos livros e dos roteiros, o texto fílmico solicitou que fossem interpretados tridimensionalmente imagem, áudio e texto. Em primeiro lugar, para realizar a etnografia das obras

¹⁵ Com “a morte do autor”, Barthes anunciou o nascimento do leitor. Como Stam (2003) pontua, não há como levar a ideia para o cinema da mesma forma, pensando no nascimento do espectador. O cinema já nasceu levando em conta a reação e o contato com o outro. A espectadorialidade sempre esteve no cerne do ideal cinematográfico, porém, nos últimos anos, o espectador e sua relação com o filme passaram a ser encarados de outra forma, em que se compreende a importância de quem assiste para a criação da narrativa fílmica.

¹⁶ Procurei entrevistar os dois diretores, porém só consegui contato com Helvécio Ratton. Tentei algumas vezes marcar com o diretor Bruno Barreto, que informou, através de sua secretária, estar ocupado com a pós-produção de um longa-metragem, porém, a secretária sugeriu que eu enviasse as perguntas por e-mail, que ele responderia quando tivesse um tempo, fato que não ocorreu.

organizei as análises a partir das áreas principais do cinema: direção de cena, fotografia, arte, som e montagem/edição. O objetivo foi perceber como cada área auxiliou o autor da obra, neste caso o diretor de cena, a contar a história pretendida, como por exemplo, percebendo quais foram os recursos utilizados na montagem. Tratei de observar nas referidas obras como os tons, as músicas, os diálogos buscam traçar uma identidade aos jovens e, assim, constatar os possíveis imaginários e influências que esta juventude exerce hoje e as diferentes memórias que são formuladas a partir dos filmes, levando em consideração as construções de diferentes tempos e espaços sobre esse passado e a forma como ele é ressignificado.

O filme *O que é isso, companheiro?* narra o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick pelo Movimento Revolucionário Oito de Outubro – MR8, com participação da Aliança Libertadora Nacional – ALN, no Rio de Janeiro, em setembro de 1969. O filme tem direção de Bruno Barreto, que não participou de nenhum movimento contrário à ditadura, mas tem algumas recordações sobre o período. Diferente do caso de *Batismo de Sangue*, que retrata o envolvimento de frades dominicanos com a ALN, em 1968. O diretor Helvécio Raton participou de um grupo revolucionário, foi preso três vezes e exilado do país. As trajetórias dos diretores são fatores importantes para entender o modo como as narrativas fílmicas foram conduzidas e quais são as relações existentes com a memória do período.

Ambos os filmes começam com letreiros para contextualizar as histórias que se iniciam, recurso utilizado durante outros momentos dos longas. O uso do texto deixa visível a pretensão histórica dos autores das obras, isto é, de fazer do filme um “documento”. Com uma fotografia escura, com tons cinzas, a primeira cena de *Batismo de Sangue* traz o final do filme: o suicídio de frei Tito, durante o seu exílio na França. Temos contato com os sentimentos de medo e tristeza e as próximas cenas vão tentar explicar o que levou o frade a tirar a própria vida. Na próxima sequência, em outro momento muito mais claro, vemos novamente o personagem, mas com outro ânimo, cheio de esperanças. Porém, a relação do espectador com o filme vai partir da certeza da imagem anterior, sabe-se que o final não é feliz. Já o começo de *O que é isso, companheiro?* traz três personagens da história, entre eles o protagonista, na passeata dos cem mil, uma manifestação que ocorreu no Rio de Janeiro contra a ditadura. As imagens, em preto e branco, são misturadas às cenas filmadas no dia real da passeata, e com o coro “o povo unido jamais será vencido”, traz – novamente – um sentimento de esperança. Porém, no decorrer do filme a esperança também vai sendo desconstruída. No final, percebemos que ambos os filmes assumem que os jovens foram derrotados pela força da repressão, mas o significado e a importância da luta que eles tiveram é o que está em tensão desde o primeiro momento das obras.

Os dois filmes apresentam inicialmente jovens descontentes com os rumos políticos do país, que se aproximaram da luta armada com o objetivo de mudar e derrubar o governo militar. Em *O que é isso, companheiro?*, um grupo de jovens entra para uma organização clandestina e em *Batismo de Sangue*, um grupo de frades, que também são universitários, se unem a uma organização com o objetivo de lutar contra a repressão. Por mais que os frades não pegassem em armas, os dois grupos possuem objetivos semelhantes. A caracterização social dos jovens também se repete: são todos brancos, de classe média, estudados e críticos. Além disso, fazem parte de uma pequena parcela da

juventude, tendo o isolamento, o sonho e a ingenuidade também como características comuns. Entretanto, novamente o significado das representações dos jovens é antagônico.

Em *Batismo*, a juventude retratada é heróica e simboliza o bem que luta contra o mal. Nesse caso, a ligação dos jovens com a religião, e todo o poder simbólico que a figura do religioso possui na sociedade, auxilia ainda mais nesta distinção maniqueísta que propõe a obra de Ratton, em que didaticamente, de um lado esta a pureza dos frades e do outro o perigo dos militares. Já o filme de Barreto, entre as obras brasileiras que retratam o tema, é o que mais se distânciava no modo de representar os jovens. Diferente da ideia de uma juventude heróica, que se sacrificou pelo país, o filme busca apresentá-la a partir do viés do “problema social”, destacando mais o seu isolamento, suas fraquezas e ingenuidades.

Em *O que é isso, companheiro?*, o grupo que vai realizar o sequestro do embaixador, em troca da leitura de um manifesto em rede nacional e da libertação de 15 presos políticos, é composto por Paulo, Maria, Marcão, Julio e Renné, que recebem um “reforço” de São Paulo, da ALN, de dois guerrilheiros experientes, Jonas e Toledo, que podem ser interpretados como uma força “adulta” tipificada, em oposição aos jovens também tipificados. Diferente do modo como o “bem” e o “mal” são trabalhados na obra de Ratton, e em grande parte dos filmes do gênero, o “bem” e o “mal” existem dentro do próprio grupo guerrilheiro, em que de um lado está Paulo, que por mais que não tenha jeito com as armas, é erudito, crítico, inteligente e mais lúcido que os demais e, do outro, está Jonas, que veio comandar a operação e é representado como uma pessoa fria, capaz de matar os próprios companheiros, caso seja desobedecido, e que acaba por criar conflitos e disputas dentro do grupo, questões que são bastante exploradas no filme durante os quatro dias em que eles ficam com o embaixador sequestrado.

Há três grandes questões que rondam a história de *O que é isso, companheiro?* e o afasta ainda mais das demais obras sobre o período. A primeira é que ele é centrado no embaixador norte-americano, representado como um homem gentil e carinhoso, em que foi construído um personagem com o estereótipo de um adulto “normal” e desejável, parte de uma família também “normal”. Sobre isso, vale ressaltar que Barreto morava nos Estados Unidos, onde realizou alguns trabalhos, quando foi ao Brasil dirigir o filme, o que ajuda a explicar o viés dado à obra, que contém diversas referências para o público do exterior. Também é importante lembrar que o filme fez uma boa carreira nos EUA e concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O segundo ponto é a humanização do torturador, que em alguns momentos do filme tem crises de consciência. E, o terceiro, é a maneira como os jovens foram representados, que se inicia com a escolha dos atores. O elenco é formado por diversos atores conhecidos no Brasil, que atuam em produções televisivas para a Rede Globo, como Pedro Cardoso (Paulo), Fernanda Torres (Maria), Cláudia Abreu (Renée) e Luiz Fernando Guimarães (Marcão). Contudo, deve-se notar que muitos dos atores são associados a programas humorísticos ou novelas. Essa questão não desqualifica as atuações, porém, o público faz parte de um universo de discursos e linguagens maior e acaba identificando os atores pelos papéis que estão mais acostumados a ver. O espectador está habituado a assistir Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães e Pedro Cardoso, por exemplo, atuando juntos em séries de comédia. De alguma maneira, a escolha dos atores dá esse tom aos

personagens do filme. Além disso, como o enfoque da obra é em tramas pessoais, percebo que o embaixador e o torturador são personagens tratados de modo mais denso que os guerrilheiros.

Em *Batismo de Sangue*, a escolha dos atores também é importante e traz uma forte carga simbólica para a obra. Daniel de Oliveira (frei Betto) e, principalmente, Caio Blat (frei Tito), são referências no cinema brasileiro na interpretação de jovens e as diferentes relações com a cultura nacional. Oliveira, por exemplo, viveu no cinema a história do músico Cazuza e Caio Blat tem em seu currículo uma série de personagens jovens, geralmente vinculados com problemas sociais, como em *Cama de Gato* (2002), *Carandiru* (2003) e *Proibido Proibir* (2007).

No filme de Ratton, é a partir de ideais cristãos, que os personagens que estão no centro da ação do filme, os frades Tito, Betto, Osvaldo, Fernando e Ivo, passam a apoiar o grupo guerrilheiro ALN, de Carlos Marighella. Os frades se baseiam na bíblia e em filósofos, como Santo Thomas de Aquino, para demonstrar a importância da participação da igreja na ação contra a ditadura. A relação entre eles é descoberta pelo Departamento de Ordem Política e Social - DOPS, o que os leva à prisão, quando Tito, Osvaldo e Fernando são brutalmente torturados pela equipe do delegado Fleury. Para desenvolver os personagens, Ratton optou por uma construção maniqueísta, com o objetivo de não deixar dúvidas, e para auxiliar nessa percepção, traz a tortura a qual os frades foram submetidos para o centro da história, com alta dose de realismo. As cenas “incomodam” pela força da violência, representada tanto visualmente como pelo som. Os gritos dos torturadores e o som das torturas e dos golpes são mais altos e tentam fazer com que os espectadores entrem na cena e sintam um pouco do que eles sentiram. A câmera também participa da ação, em alguns momentos como se fosse uma parte do corpo dos personagens, enquanto os frades levam choques, a câmera treme seguindo os movimentos de seus corpos. Os torturadores se mostram frios e chegam a falar em outros assuntos, como uma viagem a Ilha Bela ou o tempo em São Paulo, ou ainda tomam café durante a tortura dos personagens, questão que acontece também em *O que é isso, companheiro?*, mas de um modo muito mais sutil. Enquanto no filme de Barreto, os guerrilheiros são transformados em caricaturas, na obra de Ratton isso acontece um pouco com os torturadores, o que pode ser compreensível, já que se trata de uma representação sobre a tortura.

Além disso, a universidade é um dos cenários de *Batismo de Sangue*, onde há grandes questões para apontar no que se refere à representação da juventude do período, primeiro porque a juventude universitária, como apontei no subtítulo anterior, é a mais evocada quando se busca representar os jovens da época. Então, mesmo se tratando de uma minoria possui uma importância, que também é simbólica, muito grande. É neste ambiente universitário que ocorrem reuniões e há diversos processos de resistência à ditadura. Outra questão muito destacada na obra de Ratton, que aparece com menos ênfase em *O que é isso, companheiro?*, é a relação com o Brasil, que é entendido como um tema bastante importante para compreender a juventude e, especificamente, o caso de Tito, que estava preso com os outros frades, mas é enviado para o exílio no exterior. As memórias em relação ao país e o sentimento nacional são questões muito trabalhadas no filme. Dessa forma, a obra afirma o desejo de reparação, por alguém que deu a vida pelo país e não tem esse reconhecimento.

No filme, Ratton optou em representar um núcleo específico, mas composto pelos diversos signos do que era ser jovem no período. Mesmo falando claramente de cristãos, o filme representa jovens. Como mencionado, até por ser uma forma de identificação com público, a relação com a igreja e a fé está presente em toda a obra, mas também o gosto pela música, pela literatura, a vida na universidade e outros diversos assuntos que envolvem o universo juvenil. Além da juventude dominicana e do movimento estudantil, também há referências aos jovens que participaram ativamente da luta armada e àqueles que não fizeram parte deste processo de luta.

Em relação à representação da juventude, o mesmo acontece com o filme de Barreto, que também utiliza símbolos já estabelecidos como pertencentes à memória nacional sobre o período, que persistem na forma como se compartilha a nação até hoje. Os dias que os jovens ficam com o embaixador na casa são divididos entre cuidar do estadunidense e outras atividades normais da idade, como fazer exercícios, ler gibis ou revistas, como uma sobre o *Woodstock*, outra referência deste passado, lida por Renée. Também, a construção da imagem dos personagens levou em consideração as representações mais usuais sobre os anos 1960 e 1970. Como por exemplo, as roupas, em que as mulheres do grupo usam minissaias e jeans em diversas cenas. A relação com a arte, também é evocada, como pela música da época. Nesse caso, Chico Buarque é um personagem muito comum na relação entre cultura e política brasileira, também presente em *Batismo de Sangue*.

No final de *O que é isso, companheiro?*, percebemos que entre a formação e a ação do grupo guerrilheiro, o filme representa jovens que iniciam e terminam a trama como sonhadores. A partir da leitura do filme, suas ações parecem inconsequentes, despreparadas e ingênuas. Aos poucos, o grupo parece que não estava preparado para a ação e, no final, todos são presos e também somos avisados por uma narração em *off*, que Jonas e Toledo foram mortos. Já o final de *Batismo de Sangue* traz novamente a esperança com a liberdade dos outros frades que continuavam presos, mas volta para a cena do suicídio. Assim, entre 1968 e 1974, tempo em que se desloca a narrativa do filme, a obra apresenta uma juventude que, aos poucos, vai perdendo a força e se tornando vítima da violência da repressão do Estado. Aqui, podemos evocar novamente a questão da nação. O filme apresenta jovens que se arriscam por amor à Pátria, mas de alguma forma em vão, porque não são percebidos pela sociedade, nem lembrados, e é esta compreensão que o filme também quer alterar, discutindo o tema.

Para finalizar, lembro da importância da montagem para os filmes, fator que ajuda a estabelecer a continuidade do tempo ao longo das narrativas, que se deslocam por um grande período, principalmente no filme de Ratton, que além de trabalhar na perspectiva de anos, utiliza muito o recurso de *flashbacks*, quando são sobrepostos no presente diferentes tempos do passado. Também, ambos utilizam a fotografia e a iluminação para criarem relação com o tempo. Ainda há a preocupação em evidenciar locais que existem, ambientalizando os espaços, para criar identificação com o público.

Considerações finais

A presente participação da juventude em narrativas de filmes sobre a ditadura está relacionada à maneira como foram reformuladas nos anos pós-ditatoriais a atuação desta categoria – muitas vezes por aqueles que eram jovens no período, como o caso dos autores dos filmes analisados e dos livros em que foram baseados – que se faz presente em grande parte das releituras que tratam desses anos, em diversos formatos. Como dito, isso também está relacionado com as representações que trazem as juventudes como protagonistas em diversas transformações culturais e sociais em outros lugares do mundo. No âmbito da tensão pelas representações sociais, os discursos hegemônicos buscam apropriar-se das identidades, sugerindo como os diferentes grupos devem reconhecer-se, além de classificar (e muitas vezes inventar) o outro e, dessa forma, a percepção sobre este.

Após a análise dos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*, percebi que há uma homogeneização dos jovens, neste caso, àqueles que participavam dos movimentos contrários ao regime. Mesmo que é destacado, em ambas as obras, o isolamento desses grupos e a postura de outros agentes sociais da mesma faixa etária, que possuem relações distintas com a situação política do Brasil, a juventude protagonista das obras é representada a partir de características físicas, econômicas e culturais comuns, que já estão no imaginário social e coletivo sobre o que foi ser jovem naquele período. O fato desses jovens terem sido "isolados", na realidade, favorece seu enaltecimento, já que entram na categoria da juventude politizada, em que é possível contrastar e mitificar seus atos. Dessa forma, sua luta, que pode ser interpretada e representada de forma positiva ou negativa, ganha mais espaço. Diferente do caso de *O que é isso, companheiro?*, em grande parte dos filmes brasileiros que tratam do tema, assim como em *Batismo de Sangue*, é priorizado os aspectos positivos, que se tornam uma tipificação idealizada do jovem do período, que reflete na maneira como a sociedade entende o tipo ideal de jovem brasileiro e traz em suas entrelinhas importantes reflexões sobre como se entende o jovem hoje e, também, sua relação com a política.

Os filmes destacam símbolos comuns, às vezes com significados diferentes, que já fazem parte da memória social sobre o período, reafirmando-os como parte do passado. O objetivo é criar uma identificação com o público, mesmo entre aqueles que não vivenciaram esses anos. Assim, as obras se aproximam também nas referências sobre as formas como a sociedade compartilha o imaginário sobre o jovem do período, em que são acionadas, além de questões culturais e estéticas, a ligação entre os movimentos contrários à ditadura com a universidade e a leitura de determinados filósofos ou revolucionários.

A relação com a nação também aparece nas duas obras. A nação é colocada como a principal motivação dos personagens para entrar na luta contra a ditadura. Nesse sentido, o envolvimento não parte apenas de uma intenção e de um desejo pessoal, mas do objetivo de alcançar um bem maior. Parte-se da ideia de que os jovens se envolviam na luta para buscar a mudança e assim ajudar toda a sociedade brasileira. Era o amor ao Brasil que os impulsionava, por mais que este sentimento não tenha uma forma única. Em cada filme são diferentes os modos pelos quais os jovens se relacionam com a pátria.

Entretanto, o que mais me interessa nos filmes é a diferença, que mesmo em se tratando do mesmo tempo narrativo e das semelhanças com que se

apropriam dos signos e símbolos, é muito visível entre as obras. A diferença existente destaca os distintos fluxos em relação ao entendimento e à memória sobre o período. Sobre isso, ressaltamos a relação que os dois autores têm com a noção de memória, muito presente em ambos os filmes, porém, de maneiras distintas. Em *Batismo de Sangue*, noto que a preocupação com a memória é muito maior, principalmente pela relação com as lembranças do próprio Ratton. Já Barreto não demonstra muito envolvimento pessoal com as memórias sobre o tema que aborda. As histórias de vida dos diretores são questões determinantes para indicar as escolhas no tratamento dado aos filmes. *Batismo de Sangue* busca se aproximar mais do que é narrado no livro. Porém, destaca determinados pontos de vista e os maximiza. Já *O que é isso, companheiro?* utiliza o livro como base para a história, mas cria uma nova interpretação em cima das questões narradas por Gabeira.

Os filmes deixam claro que a parcela de jovens que lutou contra o regime é pequena, com características comuns, mas significados diferentes. Se de um lado eles são bondosos, politizados e exemplos de um ideal de juventude, do outro eles se aproximam muito mais dos discursos que agregam à juventude a ideia de relação com “problemas sociais”, sendo destacadas as rebeldias de uma fase da vida, que devido à ingenuidades, foram responsáveis por envolvê-los em problemas e por levá-los a incluir também outras pessoas, como o caso do embaixador. Entretanto, vale ressaltar, que a postura dos jovens do passado é muito acionada em diversos discursos sociais que visam representar a juventude atual. O cinema é apenas mais um lugar onde estes discursos também se tensionam, que influencia e é influenciado pela forma como a nação compreende esta fase de vida e, também, como os jovens se veem dentro da sociedade.

O mito existente sobre a participação juvenil na luta contra a ditadura é reafirmado em *Batismo de Sangue* e desconstruído em *O que é isso, companheiro?*. Enquanto no primeiro, os jovens são tomados a partir da ideia de que eles são heróis, no segundo eles apenas sonhavam em ser. Ambos os filmes apontam que os jovens perderam as batalhas, mas a importância da participação nesta luta é o que se contrasta e se tensiona nos filmes, que estão à procura de diferentes interpretações.

Referências

ABRAMO, Helena. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*, 6, p. 25-36, 1997.

BARRETO, Bruno. “Para Barreto, filme não é para torturados”. Entrevista realizada por Luis Caversan. Folha de S. Paulo, 1997. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1997/05/07/21/> Acesso em dezembro de 2012.

BARRETO, Bruno; CARNEIRO, Geraldo. *Roteiro de O que é isso, companheiro?*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1988.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. São Paulo, Círculo do livro, 1982.

BRASLASKY, Cecilia. *La juventud argentina: informe de situación*. Centro Editor: Buenos Aires, 1986.

CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 63, p. 113-137, 2010.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. *Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue*. Dissertação de mestrado. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

DEBERT, Guita Grin. A dissolução da vida adulta e a juventude como valor. *Horizontes Antropológicos*, 34, p. 49-70, 2010.

DIRCEU, José. O movimento estudantil em São Paulo. In: M. A. Garcia, M.A. Vieira (Eds.), *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo, Perseu Abramo, 2008.

DUCH, Lluís; CHILLON, Albert, *Un ser de mediaciones: Antropología de la comunicación, Vol 1*. Barcelona, Herder, 2012.

FILHO, Daniel. “1968, o curto ano de todos os desejos”. In: M. A. Garcia, M.A. Vieira (Eds.), *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo, Perseu Abramo, 2008.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

GARCIA, José; CANUL, Jesús; LÓPES, Fredy. El mito del poder en la sociedad contemporánea. *Uni-pluri/versidad*, 9 (3), p. 1-14, 2009.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis, RJ Vozes, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HIKIJI, Rose S. Gitirana. “O cinema à luz da antropologia e vice-versa”. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (Org.) *Por que “raça”? Reflexões sobre “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

INEP. Censo da educação superior 2010. Distrito Federal: INEP, 2011. Disponível em: <http://www.ufla.br/ascom/wp-content/uploads/2011/11/7.11-censo-educa%C3%A7%C3%A3o-superior.pdf> Acesso em maio de 2015.

KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Madrid, Amorrortu, 2007.

MAY, Rollo. *La necesidad del mito La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporánea*. Barcelona, Paidós, 1998.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 2003.

RATTON, Helvécio; PARATTA, Dani. *Batismo de Sangue*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RATTON, Helvécio. *Entrevista concedida à Danielle Parfentieff de Noronha*. Aracaju, 2012.

Referências filmográficas

Batismo de Sangue. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 2007.

O que é isso, Companheiro? Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 1997.

Guyraroká, Panambizinho e Te'Yikue: Uma experiência com cinema e novas mídias

*Nataly Guimarães Foscahes¹
Universidad de Salamanca*

*Antonio Hilario Aguilera Urquiza²
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*

Resumo: Com base em estudo etnográfico, este artigo pretende retratar os primeiros passos em favor do empoderamento dos jovens Kaiowá e Guarani das Terras Indígenas Guyraroká, Panambizinho e Te'Yikue, de MS, por meio do cinema e das novas tecnologias, bem como a finalidade e expectativas em relação ao uso destes meios. Resultados parciais mostram que o uso destas tecnologias contribui com a melhoria da autoestima do grupo e fomenta o sentido de pertencimento destes jovens a suas comunidades. Porém, a falta de incentivo impossibilita a concretização deste processo.

Palavras-chave: Kaiowá e Guarani, cinema, novas mídias, empoderamento.

¹ Doutoranda em Estudios Latinoamericanos na Universidad de Salamanca (Usal). E-mail: natalyfoscahes@usal.es

² Doutor e professor na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: hilarioaguilera@gmail.com

Guyraroká, Panambizinho and Te'Yikue: experimenting with filmmaking and new media

Abstract: Based on ethnographic research, this paper illustrates the first steps towards filmmaking and media empowerment of young Kaiowá and Guarani from the indigenous territories Guyraroká, Panambizinho and Te'Yikue, in the State of Mato Grosso do Sul, Brazil. The work also discusses the objectives and expectations of these groups with regards to the adoption of such resources. Preliminary results show that the use of filmmaking and media technologies contributes to improving the self-esteem and the sense of community belonging of young Kaiowá and Guarani. However, a lack of support and incentives is still a major barrier to the realisation of their empowerment process.

Keywords: Kaiowá, Guarani, filmmaking, new media, empowerment.

Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue: una experiencia con el cine y las TICs

Resumen: Este artículo, a partir de un estudio etnográfico previo, pretende retratar los primeros pasos a favor del empoderamiento de los jóvenes Kaiowá y Guarani de las Tierras Indígenas, Guyraroká, Panambizinho y Te'Yikue, de MS, por medio del cine y de las Nuevas Tecnologías, así como la finalidad y expectativas en relación al uso de estos medios. Los resultados muestran que el uso de estas tecnologías contribuyen con la mejora de autoestima del grupo y fomenta el sentido de pertenencia a sus comunidades. Sin embargo, la falta de incentivo imposibilita la concretización del proceso.

Palabras-clave: Kaiowá y Guarani, cine, nuevas tecnologías, empoderamiento.

Primeiras aproximações

A opção pelo tema se relaciona com os principais problemas enfrentados pelos Povos Indígenas do Brasil e de outros países latino-americanos: falta de terras, desemprego, alcoolismo, violência e suicídio. A situação atual em que se encontra estes Povos, especialmente os Kaiowá e Guarani, corresponde ao processo de recuperação dos seus territórios tradicionais, apontado como fator desencadeante da violação física e moral a qual estas sociedades são submetidas, e que ao mesmo tempo, contrasta com os interesses econômicos e políticos da elite do agrobusiness e do empresariado.

Dentro deste panorama, esta pesquisa centra-se em Mato Grosso do Sul que atualmente tem a segunda maior população indígena do país, mais de 73.000 pessoas se autodenominaram indígenas no ano de 2010, a maioria identificando-se como Kaiowá e Guarani, 51.801 indivíduos (IBGE, 2010). Contraditoriamente, este estado também se destaca em matéria de violência contra os Povos Indígenas.

Em face da violação dos direitos humanos, os Kaiowá e Guarani demonstram resistência por meio de conquistas de novos espaços de relevância estratégica na busca por mais autonomia, principalmente através do ensino escolar diferenciado e do acesso à universidade. Atualmente, mais de 800 indígenas de diversas etnias cursam o ensino superior em Mato Grosso do Sul; dentre esses, 270 professores Kaiowá e Guarani de reservas indígenas e áreas de acampamentos estão matriculados na Faculdade Intercultural Indígena (Faind) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Como consequência do empoderamento da educação ocidental, jovens indígenas Kaiowá e Guarani e Terena autodenominados como realizadores indígenas deram início ao processo de apropriação do cinema e das Novas Tecnologias.

O trabalho etnográfico apresentado neste artigo foi realizado em 2011 nas Terras Indígenas (T.I.): Guyraroká e Te'Yikue, no município de Caarapó e Panambizinho, no município de Dourados, todas em Mato Grosso do Sul, e fez parte do projeto “Cine documentário indígena: construções, reflexões e protagonismo” desenvolvido em parceria com o realizador terena, designer e representante da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (Ascuri), Gilmar Galache.

Tal projeto resultou na produção do documentário “*Jepea'yta*, a lenha principal”, o qual traz à tona a discussão sobre as experiências de aprendizagem e apropriação do cinema e das novas tecnologias pelos realizadores indígenas de Mato Grosso do Sul. As frustrações dos projetos de promoção cultural “Vídeo Índio Brasil” e “Ava Marandu - Os Guarani convidam” consistem na falta de continuidade no processo de empoderamento das ferramentas de comunicação ocidentais.

A escolha por estas Terras Indígenas Kaiowá e Guarani se justifica pelos seguintes motivos: a aldeia Te'Yikue ou T.I Caarapó, por tratar-se de uma reserva indígena considerada um exemplo para as outras comunidades devido aos exitosos projetos desenvolvidos em colaboração com o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre os Povos Indígenas (Neppi) da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB); a T.I Panambizinho pelo seu histórico de resistência por meio da

manutenção das tradições e a T.I. Guyraroká por tratar-se da realidade de um acampamento indígena.

Guyraroká, Panambizinho e Te'Yikue: breve panorama histórico

Na sequência vamos tratar separadamente de cada terra indígena, apresentando suas particularidades, ainda que tenham muito em comum.

Guyraroká

A denominação Guyraroká indica a importância desse território para os Kaiowá. A palavra Guyraroká pode ser traduzida como “lugar onde os seres são batizados” e também refere-se a uma metáfora religiosa sobre o local onde realizam-se as cerimônias mais importantes dentro da cultura guarani como o batismo das crianças e das plantas (Pereira, 2002:83). No passado, a T.I. Guyraroká, era considerada um centro religioso, onde ocorriam intercâmbios matrimoniais e religiosos entre grupos Kaiowá de comunidades diferentes. Até 1940 várias famílias extensas³ relacionadas entre si por relações de sociabilidade (parentesco, alianças políticas, religiosas) habitavam espaços distribuídos ao lado dos córregos *Karaku* e *Ypyta* (Pereira, 2002:3).

A expulsão dos Kaiowá de Guyraroká combina uma série de fatores: a chegada de doenças desconhecidas e a violência física e simbólica exercida pelos grandes latifundiários, compradores de terra do estado (Pereira, 2002:30). Expulsos dos seus *tekoha*⁴ grande parte da população de Guyraroká mudou-se para as reservas Te'Yikue e Dourados demarcadas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Na metade da década de 80 denominada pelos autóctones como “tempo do direito” teve início o processo de retomadas dos *tekoha guasu*⁵ pelos Kaiowá e Guarani motivados pelas mudanças na constituição e pela grave situação das reservas.

Pereira (2002:88) conta que durante a organização da retomada de Guyraroká, um dos líderes do grupo já falecido, Ambrósio Vilhalva sentiu a necessidade de aprender mais sobre o modo de vida dos xamãs, já que devido ao confinamento nas reservas os ciclos de orações foram interrompidos. Para conhecer este saber religioso Ambrósio foi até *Cerro Guasu*⁶ (Paraguai) para encontrar com os caciques mais experientes que ensinaram-lhe as instruções de como proceder durante a reocupação de Guyraroká. Posteriormente em 1990 um grupo de 30 famílias de Guyraroká que vivia confinada na reserva Te'Yikue retomou uma parcela do seu *tekoha*. Na sequência foram expulsos novamente, mas dessa vez permaneceram acampados à margem da rodovia.

Recentemente o Ministério da Justiça do Brasil declarou Guyraroká como posse permanente dos indígenas, no entanto a demarcação administrativa ainda deve ser realizada pelo organismo indigenista. Mesmo com o respaldo legal, as

³ Dentro do sistema social Kaiowá e Guarani, a família extensa formada pelo casal, as filhas casadas, os genros e a geração seguinte, constitui-se uma comunidade de produção, consumo e vida religiosa (Schaden 1974,25).

⁴ Território tradicionalmente ocupado pelos Kaiowá e Guarani. O *tekoha* é o lugar físico- terra, mato, águas, animais, plantas, remédios e etc- onde se realiza o *teko*, o modo de ser, o estado de vida kaiowá e guarani (Almeida e Mura, 2003).

⁵ Retomada das terras em conflito. *Tekoha Guasu* significa o grande território.

⁶ Os Kaiowá acreditam que *Cerro Guasu* é o centro da terra (*Yvy Pyte*), lugar onde Deus realizou suas feitos extraordinários no tempo dos antepassados míticos, que deram origem aos princípios que organizam a sociedade kaiowá atual (Pereira, 2002:87).

ameaças de parte do setor agropecuário e das usinas de álcool a este coletivo é constante (Cavalcante, 2013:273). Frente a esta realidade, parte das famílias extensas de Guyraroká permanece acampada em parcelas de seu território e outras que vivem provisoriamente nas reservas esperam a demarcação (Pereira, 2002:34).

De acordo com o Instituto Socioambiental (ISA) a população total da T.I Guyraroká é de 841 incluindo as famílias residentes nas reservas demarcadas. No total, seriam proprietários de 11.513 hectares que ainda estão em litígio, sendo negociadas. Não obstante, estima-se que a densidade populacional de Guyraroká é muito maior. Desse total, somente 112 indígenas ocupam 50 hectares de Guyraroká que equivale a 2,23 hectares para cada família com cinco integrantes (Cavalcante, 2013:110).

Durante a realização do trabalho de campo foi possível identificar vários problemas enfrentados pela comunidade como: falta de água potável devido ao envenenamento do rio, o desgaste do solo em consequência da ocupação agropecuária, a escassez de terra para produção de alimentos de subsistência, a ausência de uma escola na comunidade, o que obriga as crianças a caminhar 35 quilômetros até o colégio mais próximo e a privação de um posto de saúde também dificulta a atenção a este coletivo.

Diante destas dificuldades e sem alternativas para sufragar suas necessidades básicas, muitos kaiowá tiveram que recorrer novamente ao trabalho nas fazendas, um exemplo é o serviço doméstico realizado pelas mulheres kaiowá (Pereira, 2002:2). Além disso, o problema mais sério é o constante clima de insegurança devido a ameaça dos capangas segundo os informantes contratados pelos fazendeiros locais. Um dos casos mais recentes de violência foi a assassinato de Ambrósio no dia 01 de dezembro de 2013. Segundo a revista Carta Capital (2013) o suposto autor do crime é um morador da própria comunidade.

Panambizinho

A princípio de 1940 a região de Mato Grosso do Sul entre o rio Brillhante e os córregos, Laranja Doce, Panambi e Hum, era um *tekoha*. Este *tekoha* estava dividido entre três aldeias indígenas: Panambi ou Lagoa Rica (Douradina/MS), Panambizinho ou Vila Cruz (Panambi na cidade de Dourados/MS) e Sucuri'y (Maracaju/MS) (Maciel,2012:39). A implantação da Colônia Nacional de Dourados afetou uma parte significativa do território Kaiowá no distrito de Panambi, especialmente Panambi e Panambizinho, que durante este período eram uma única aldeia. Esta fase esteve marcada por um intenso período de luta dos indígenas por manter e recuperar suas terras tradicionais.

A pressão da colonização culminou no processo de perda de terra pelos Kaiowá de Panambizinho o que conseqüentemente vem alterando a estrutura desta sociedade. Apesar disso, ao contrário do que se passou em outras T.I. durante o período de conflitos com os colonos, os rituais tradicionais continuaram a ser praticados nesta comunidade.

Os Kaiowá que resistiram à invasão de suas terras passaram a ser tratados como colonos com direito unicamente a 30 hectares por família. Além disso, a convivência entre indígenas e colonos era inviável. Os índios enquanto recebiam estes quinhões de terra eram pressionados a vender ou trocar parte do seu território com os colonos (Maciel, 2012:57).

As famílias que conseguiram permanecer no seu território concentraram-se na área posteriormente denominada T.I. Panambizinho que correspondia a dois quinhões de 30 hectares doados ao Pa'i⁷ Chiquito e seu filho Martim Capilé. Por este motivo, Pa'i Chiquito é considerado fundador desta T.I., onde se estabeleceu em 1920. Em 2004, depois de 50 anos de luta e resistência, os Kaiowá de Panambizinho reconquistaram mais uma parte do seu território, no total 1.272. Atualmente vivem em Panambizinho, 333 pessoas organizadas em famílias em 1.272 hectares. Os moradores contam com um posto de saúde e a Escola Municipal Indígena Pa'i Chiquito Pedro.

Embora tenham conquistado parte de seu território tradicional, os Kaiowá de Panambizinho ainda sofrem as consequências da colonização: falta de espaço para sua reprodução física e cultural, ausência de condições que favoreçam o cultivo agrícola e a escassa zona verde devido aos impactos ambientais durante a primeira metade do século XX (Maciel, 2012:89).

Por conta desses problemas, assim como em outras T.I., os homens foram obrigados a trabalhar fora de sua comunidade e trouxeram consigo novas pautas de comportamento como o consumo abusivo de álcool. A difícil situação de Panambizinho contrasta com a realidade das fazendas estabelecidas em território indígena, de um lado a aldeia devastada, por décadas de exploração intensiva (somente agora o mato começa a crescer novamente) e de outro, criações de gado, porcos, grandes plantações de arroz, milho e principalmente soja.

Frente às adversidades, os Kaiowá de Panambizinho sonham em reconquistar todo seu território e melhorar sua condição de vida. Por outra parte, os proprietários rurais, descendentes dos antigos colonos, por não compreender a totalidade dos fatos, seguem indignados com a situação e se opõem radicalmente aos interesses indígenas, pois temem perder seus territórios.

Te'Yikue

A Reserva Indígena José Bonifácio, atual T.I. Caarapó, também conhecida como aldeia Te'Yikue foi criada no dia 20 de novembro de 1924 por meio de Decreto Presidencial. Neste período o território delimitado correspondia a 3.600 hectares, entretanto, atualmente a aldeia Te'Yikue tem 3.594 hectares.

Durante os primeiros anos da reserva viviam cerca de 30 habitantes e por este motivo segundo os residentes mais antigos era possível viver de acordo com as tradições (Smaniotto, *et.all.* 2008:9). Com o decorrer do tempo, este número aumentou para 4.701 habitantes das etnias Kaiowá e Guarani Ñandeva, a maioria procedentes de outros *tekoha* de Brasil e Paraguai, e atualmente já contam mais de 6.000 pessoas.

A excessiva pressão demográfica associada a apropriação de práticas agrícolas ocidentais como o uso do trator e inclusive a prática agrícola tradicional de *coivara*⁸ contribuiu com o desmatamento da zona verde da

⁷ Nosso pai. Entre os Kaiowá e Guarani este líder também é denominado como ñanderu o tekoaruvicha (Enciclopédia Povos Indígenas do Brasil, 2006).

⁸ Prática agrícola itinerante que consiste na derrubada da mata nativa, seguida pela queima da vegetação para o cultivo da terra. Terminado este processo, depois de dois ou três anos os Kaiowá e Guarani deslocavam-se para outro espaço, deixando que aquela terra se recuperasse. No passado, havia muito espaço e vegetação densa que possibilitava esta alternativa. Esse sistema evitava o esgotamento dos recursos do solo (Brand e Colman, 2010:2).

reserva. Por este motivo, a caça de animais e a pesca são hoje em dia atividades impraticáveis.

Semelhante a Panambizinho, esta situação conduziu os homens ao trabalho no cultivo e colheita de cana de açúcar nas usinas de álcool. A falta da figura masculina, durante este período de ausência gerou uma série de problemas, principalmente na educação dos filhos, a instabilidade da família elementar e da família extensa. Também as mudanças nas formas de liderar dos Kaiowá e Guarani promovidas pelo SPI tiveram um impacto negativo sobre a cultura guarani. A comunidade que a princípio era liderada pelo *ñanderu* o *tekoaruvicha*, com o SPI passou a ser a figura do capitão, determinada pelo SPI, e na atualidade, passou a ter influência direta das igrejas evangélicas.

Atualmente a aldeia Te'Yikue tem acesso a estradas, escolas, posto de saúde e ao Centro de Assistência do Serviço Social (Cras). Ao lado dessas instalações governamentais está a casa de reza onde são realizados os fóruns, seminários, reuniões e aulas. Dentro da reserva, destaca-se a Escola Municipal Indígena *Ñandajara Polo* resultado de um processo de reflexão e discussão sobre educação indígena diferenciada entre líderes e educadores Kaiowá e Guarani, Prefeitura de Caarapó, Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e Neppi (UCDB). Esta escola transformou-se em um espaço de reflexão entre indígenas e não-indígenas sobre os direitos constitucionais, educação escolar diferenciada, recuperação ambiental e tudo o que se refere a melhoria da qualidade de vida da comunidade (Batista, 2005:97).

Projetos de apropriação das TIC e do cinema: Ponto de Cultura Teko Arandu, Vídeo Índio Brasil e Ava Marandu - Os Guarani convidam

Antes da descrição das experiências com o uso do audiovisual e das Novas Tecnologias pelos jovens Kaiowá e Guarani é importante ressaltar alguns acontecimentos anteriores ao trabalho de campo, os quais são primordiais para compreensão do processo de empoderamento destas ferramentas não indígenas por estas sociedades.

Entre as ações financiadas pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) do Ministério da Cultura (Minc) durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) estão os Pontos de Cultura, os projetos Vídeo Índio Brasil (VIB) e *Ava Marandu*- Os Guarani convidam, ações que vieram impactar diretamente os indígenas.

Ponto de Cultura

Os Pontos de cultura integram a iniciativa mais importante do Minc, o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, Cultura Viva. Criado em 2004, o programa tem como objetivo promover o acesso aos meios de produção e difusão cultural e está dirigido a população em situação vulnerável (estudantes de escolas públicas, sociedades indígenas, camponeses, quilombolas, gays, lésbicas, transgêneros, bissexuais; agentes culturais, artistas, professores e militantes) que desenvolvem projetos de combate a exclusão social e cultural (Reis, 2013:91).

O programa Cultura Viva favorece a promoção da descentralização das políticas culturais em termos territoriais e temáticos. Por meio dos Pontos de

Cultura, o Minc começou a atender regiões do Brasil que antes não eram beneficiadas pela instituição (Reis, 2013:91). É importante destacar que o Programa Cultura Viva no dia 23 de julho de 2014 converteu-se em uma política de Estado. Segundo o Ministério da Cultura (2014) esta nova legislação garante a longevidade e recursos para o fomento de novos Pontos de Cultura. A atual meta do Plano Nacional de Cultura é estabelecer 15 mil Pontos de Cultura até 2020, distribuídos em mais de mil municípios de todo o país.

Entre os Pontos de Cultura, destacam-se os Pontos de Cultura Indígenas. Desde sua implementação, organizações indígenas e indigenistas apresentam-se aos editais-convocatórias. Entre 2005 e 2007, o Minc estabeleceu um convênio com 23 Pontos de Culturas Indígenas e em 2010, 30 pontos foram inaugurados em terras indígenas no Acre, Amazonas e Rondônia (Ministério da Cultura, 2012:104).

Vamos tratar agora do Ponto de Cultura *Tekoarandu*. A experiência da aldeia Te'Yikue com o Ponto de Cultura teve início com a apresentação ao edital-convocatória do programa Cultura Viva em 2005. No entanto, o projeto só começou a funcionar três anos depois em fevereiro de 2008 quando chegou o investimento do Governo Federal. Este Ponto de Cultura Indígena denominado *Tekoarandu*⁹ tem como objetivo principal a recopilção, digitalização, catalogação, produção, análise e divulgação da cultura e história dos Kaiowá e Guaraní em Mato Grosso do Sul a partir da criação de uma rede digital de informação e comunicação entre os pontos de cultura. Este trabalho é realizado na sala de informática da Escola *Ñandejara Polo*, espaço em que a comunidade tem acesso a câmaras fotográficas, equipamentos audiovisuais e internet.

Vídeo Índio Brasil y Ava Marandu: “Os Guaraní convidam”

Quanto à realização do projeto Vídeo Índio Brasil, de acordo com a coordenadora do Ponto de Cultura *Guaikuru* e do VIB em 2009, Andréa Freire, a criação deste surgiu devido a urgência de dar visibilidade a cultura indígena brasileira, em especial a cultura indígena sul-mato-grossense, por meio da produção audiovisual em favor da inclusão social dos Povos Indígenas. O objetivo principal desta iniciativa foi divulgar a representação e a auto-representação dos Povos Indígenas no cinema e na imprensa. No total foram realizadas cinco edições.

Em 2009 e 2010 foram realizadas duas oficinas de formação em cinema, orientadas a jovens autóctones e ministradas por cineastas indígenas e não-indígenas que trabalham com temáticas relacionadas aos Povos Indígenas. Entre eles destaca-se: Gilmar¹⁰ e o diretor da *Escuela de Cine y Artes y Audiovisuales de La Paz* (Bolívia) e cineasta quéchua, Iván Molina. Posteriormente, ambos realizadores converteram-se em uma referência para os jovens integrantes da Ascuri. No total foram realizadas 144 horas de curso. O plano de estudos incluía temas como enquadramento, elaboração de roteiro, produção, edição, montagem, fotografia, som, roteiro, capacitação de recursos e elaboração de projetos audiovisuais.

A edição do VIB em 2010 teve destaque também por exibir pela primeira vez em MS o filme polêmico “Terra Vermelha” com direção do ítalo-chileno, Marcos Bechis, protagonizada por indígenas das T.I. Guyraroká e

⁹ Modo sábio de viver

¹⁰ Designer, realizador terena e representante da Ascuri. Foi o principal interlocutor durante o trabalho de campo.

Panambizinho. A produção retrata o conflito entre um grupo Kaiowá e Guarani e um fazendeiro enquanto sua esposa agencia grupos de turistas interessados na flora, fauna da região e nos índios nativos.

Embora o evento tenha tido uma boa repercussão, especialmente com a sociedade não-indígena, a edição de 2011 limitou-se a exibir os filmes produzidos pelos participantes nas edições anteriores e do Ava Marandu. Em 2014, o evento foi realizado no cinema Cine Cultura de Brasília onde foram exibidos filmes sobre a temática indígena de forma mais geral.

Quanto ao *Ava Marandu* “Os Guarani convidam” foi um projeto cultural que consistia em uma série de atividades com enfoque nos direitos humanos dos Povos Guarani. Esta ação teve início no dia 01 de janeiro e terminou no dia 30 de janeiro de 2010 e contou com 15 mil participantes diretos e 60 mil participantes indiretos.

O objetivo do projeto foi sensibilizar a população em geral para as graves violações dos direitos humanos que afligem o povo Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul, além de promover a reflexão sobre o confinamento social e cultural ao qual estão submetidos estes grupos étnicos por meio da valorização cultural a partir de ações orientadas ao fortalecimento da autoestima principalmente dos jovens autóctones.

Esta iniciativa incluía a realização de oficinas de cinema e fotografia nas TI, concursos sobre cultura e direitos humanos, publicação da Cartilha sobre a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas, ações culturais nas escolas, mostras, exposições, manifestações e shows de artistas em prol da cultura e dos direitos do Povo Guarani.

Foram realizadas 12 oficinas de cinema e fotografia nas terras indígenas de MS durante o período de fevereiro a abril de 2010. Os líderes indígenas que participam da *Aty Guasu*¹¹ foram os responsáveis pela seleção das T.I que foram contempladas pelo projeto.

Ao total, sete aldeias foram beneficiadas: Guyraroká, Te'Yikue (Caarapó/MS), Panambizinho, Jaguapiru (Dourados/MS), Yvy Katu (Japorã/MS), Amambai (Amambai/MS) y Jaguapire (Tacuru/MS). Posteriormente, os nove vídeos e as fotos produzidas pelos jovens Kaiowá e Guarani durante o curso foram apresentadas na feira cultural realizada no dia 15 de maio do mesmo ano.

Críticas aos projetos

Ainda que o Vídeo Índio Brasil tenha sido prolongado, as oficinas de formação em cinema e fotografia para jovens indígenas não tiveram continuidade. Outra crítica ao projeto foram os discursos genéricos no âmbito do evento, ou seja, não foram reconhecidas as especificidades étnicas das sociedades indígenas representadas.

Com relação ao Ava Marandu, devido a sua curta duração (6 meses) considera-se que os objetivos do projeto não foram cumpridos, tendo em vista que a finalidade desta iniciativa relacionava-se com as consequências do uso de uma ideologia colonial pela sociedade não-índia. Mais do que uma ação teria

¹¹ Aty Guasu significa A Grande Reunião. Até 1980, esta reunião política caracterizava-se por sua localidade, mas posteriormente começou a reunir líderes Kaiowá e Guarani de distintas T.I de MS. A partir deste momento, surge o movimento Aty Guasu que entre suas funções também está a organização de reuniões articulando diversas áreas. Não obstante, as reuniões são independentes do movimento. Atualmente o movimento Aty Guasu também se utiliza das redes sociais, como o Facebook e blog.

como foco importante, o surgimento de iniciativas que permitissem uma reflexão profunda e contínua sobre as relações de poder que dão suporte às atrocidades cometidas contra os Povos Indígenas do Brasil, em particular os Kaiowá e Guarani.

Questionada sobre a previsão de uma continuidade do projeto *Ava Marandu*, Freire, explicou que o contexto político vigente¹² não favorecia mais a realização deste tipo de iniciativa, uma vez que a maioria dos partidos que ocupam o poder político atualmente são defensores do setor rural como por exemplo, o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) com maior representatividade no Congresso Nacional, o qual luta pela liberação de terras indígenas e quilombolas, a alteração da legislação da terra para facilitar a compra por estrangeiros e a negociação das dívidas dos representantes do *agrobusiness*.

Quanto ao Ponto de Cultura, embora trata-se de uma proposta distinta ao VIB e ao *Ava Marandu* também demonstra problemas de acessibilidade e formação. A sala de informática, por exemplo, onde realiza-se o projeto embora esteja aberta para toda a população da reserva, ficou limitada ao uso dos estudantes e professores.

A falta de cursos de formação em comunicação pelos professores e jovens participantes desta iniciativa refletiu-se no momento de construir as informações divulgadas no site do Ponto de Cultura. De acordo com o coordenador não-índio responsável pelo projeto e professor, Neimar Machado, houve situações em que os próprios indígenas reproduziram notícias produzidas pelos meios defensores do setor rural no site do projeto. Ou seja, não houve um filtro e senso crítico na leitura e divulgação das notícias.

Experiências com cinema e Novas Tecnologias em Terras Indígenas

Este é o ponto central do texto, em que tratamos da forma como os indígenas fizeram a experiência de aprendizagem destas novas tecnologias de comunicação, na tentativa de se apropriarem desta linguagem, para consumo interno e, sobretudo, para favorecer a disseminação de outras narrativas sobre a realidade indígena no estado de Mato Grosso do Sul, região fortemente marcada pelo *agrobusiness*.

Perfil dos jovens realizadores Kaiowá e Guarani

Os jovens escolhidos para participar dos projetos mencionados e que hoje estão envolvidos com o processo de empoderamento das novas mídias e do cinema foram escolhidos pelos líderes de suas respectivas comunidades, por este motivo é importante ter claro que estes realizadores representam determinadas famílias extensas, ou seja, famílias com prestígio dentro das Terras Indígenas. Isso porque o confinamento destes grupos étnicos em pequenas extensões territoriais conduziu ao monopólio dos recursos por

¹² Esta entrevista foi concedida em 2014 durante o Governo Presidencial de Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT) (2011-vigente), o governo de André Puccinelli do Partido do Movimento Democrático (PMDB) no estado de Mato Grosso do Sul (2007-2014) e o Governo do Pastor evangélico Gilmar Olarte do Partido Progressista (PP) na capital de MS, Campo Grande (2014-vigente).

algumas famílias que participam dos espaços de poder e que mantêm um contato direto com as instituições não-indígenas.

Outra característica que deve-se tomar em conta é o protagonismo dos professores e estudantes nas T.I. Panambizinho e T.I. Te'Yikue dentro do movimento audiovisual indígena. Este perfil justifica-se pela importância conferida à escola indígena pelas sociedades autóctones e não-índias, pois é por meio destes espaços que os projetos são realizados nas comunidades. Além disso, devido ao empoderamento da educação ocidental pelos Kaiowá e Guarani estas instituições se converteram em um espaço de reflexão sobre o uso dos recursos audiovisuais e de novos meios por suas respectivas comunidades.

Também chama atenção a identificação dos realizadores Kaiowá e Guarani com a cultura *hip hop*. Especialmente na T.I. Guyraroká é possível observar a presença do *guaxiré*¹³ intercalado com as rimas de rap e uso de roupas mais largas e bonés pelos jovens realizadores. Embora este coletivo reforce a importância das tradições, a apropriação desses elementos não-índios gera muitas controvérsias com os setores mais conversadores das comunidades, principalmente os mais velhos.

Os primeiros passos em prol do empoderamento dos jovens Kaiowá e Guarani

A maioria dos jovens da aldeia Guyraroká deu início a sua trajetória no mundo audiovisual durante o projeto Vídeo Índio Brasil e posteriormente no Ava Marandu- Os guarani convidam. Entre os filmes produzidos e destacados pelos jovens de Guyraroká estão: *Ipuné Kopenoty Terenoe*, Guerreiro Guarani, *Chamiri Jhega*, *Kagui*, *Jerosy Pukú- cerimonia do milho branco*, *kunumy pepy- furação do lábio e Kaiowá Kunhatai- mulher kaiowá*. É importante destacar que todos os filmes foram produzidos por grupos de até 12 pessoas durante os cursos de formação em cinema. Por este motivo não é possível atribuir o direito de autoria individual sobre as obras produzidas, pois são de caráter coletivo.

Já em Panambizinho a experiência que despertou o interesse deste coletivo, especialmente de José, 22 anos, João¹⁴, 18 anos, foi a participação no filme "Terra Vermelha". Ambos realizadores foram descobertos pela equipe "RAI cinema" (produtora italiana de Terra Vermelha) responsável por selecionar jovens indígenas para atuar na produção. Neste período o único conhecimento que José e João tinham, era como espectador.

Devido ao êxito do filme, os realizadores viajaram à Itália, França, Alemanha e outros países para participar de eventos internacionais como o Festival de Cannes (França). No entanto, depois de vestirem-se de gala e chamar atenção para a situação dramática dos Kaiowá e Guarani de Mato Grosso do Sul, José e João voltaram a dura realidade de Panambizinho. Neste sentido, relatou José:

Estava sem dinheiro, comecei a vender minhas coisas. Você aprende e fica sem nada que nem um poste. Ai eu fui indo, chegou um ponto que você se ferra, ai eu falei: Vou pra usina. É o melhor jeito de ter dinheiro. Fiquei um mês; mas, a usina é mais difícil que nunca. Cheguei um dia e quase chorei na minha rua porque ninguém ajuda. Sorte que tinha meu primo, meus amigos que me ajudavam, me orientava, me ajudava como funcionava. Todo dia tinha morto lá na usina.

¹³ Gênero de canto e dança Kaiowá e Guarani. Embora faça parte do sistema xamanístico, o guaxiré reflete um momento de jogo e relaxamento (Mota e Mezacasa, 2012:2).

¹⁴ Os nomes dos sujeitos entrevistados foram substituídos por nomes fictícios, a fim de preservar suas identidades.

Posteriormente, estes realizadores tiveram outras oportunidades para dar continuidade à experiência com o cinema por meio dos projetos Vídeo Índio Brasil e Ava Marandu, assim como o casal de realizadores: o professor Kaiowá, Pedro, 26 anos, e a estudante e representante das mulheres na Ascuri, Maria, 20 anos.

Foram produzidos em Panambizinho os filmes: *Jerosy Pukú*- cerimônia do milho branco, *Kaiowá Kunhatai*-mulher Kaiowá, *Kagui*, *Te'Yikue Teko Mbarate Guarani Kaiowá* com destaque para a produção *Kunummy Pepy*-furação de lábio. Maria junto a outros colegas do curso de formação em cinema oferecido pelo Ava Marandu produziu o filme *Kunummy Pepy*. Quando a entrevistei, a realizadora kaiowá destacou seu trabalho de pesquisa e preparação do cenário para recreação de um ritual que no passado era vedado para mulheres e que atualmente já não é realizado:

Primeiro pesquisei com o filho do cacique, depois fiz um relatório sobre isso (kunummy pepy), depois fomos gravar. Fizemos lá na casa de Juliandro, era uma casa bem simples. Só homem faz isso, tipo uma encenação (...) A gente teve que pesquisar primeiro com os mais velhos. No começo, ele não entende porque antigamente não era assim. A gente tem que ensinar como vai ser, explicando para ele, ele entende e vai aceitando. Eles gostaram.

Diferente das experiências das outras T.Is. estudadas, na aldeia Te'Yikue as ferramentas comunicacionais ocidentais há alguns anos já fazem parte do cotidiano dos estudantes e professores da escola indígena devido a existência do projeto *Teko Arandu*. É importante ressaltar que a infraestrutura e a organização da reserva favorece a realização de projetos entre não-indígenas e a comunidade. Historicamente, nem sempre estas iniciativas de projetos e políticas para os índios trouxeram benefícios para estas sociedades; durante muito tempo o Governo brasileiro utilizou-se dessa estratégia para manipular os Kaiowá e Guarani a se submeterem às piores condições de vida dentro das reservas ou “chiqueiros” como são denominados estes espaços pelos autóctones.

O site do *Tekoarandu* e twitter são mantidos por professores e estudantes da comunidade, entre eles: o técnico Kaiowá e realizador, Ronaldo e os estagiários, Caio, 17 anos e Roberto, 18 anos. Atualmente, o trabalho destes jovens consiste em publicar notícias e atualizar a web além de auxiliar outros estudantes a utilizar as ferramentas disponíveis pelo projeto. Além de fazerem uso destas novas tecnologias, os realizadores da Te'Yikue também produziram os vídeos: *Kagui*, *Porahéi*, *Te'Yikue Teko Mbarate Guarani Kaiowá*, *Porahéi* e O difusor da sua cultura.

O Cinema e as novas tecnologias: novas “armas” na luta dos Kaiowá e Guarani

Antes da chegada dos projetos nas T.Is., a necessidade do uso das ferramentas de comunicação ocidentais para fazer valer os direitos do Povo Guarani já era destacada pelos autóctones, entre eles os habitantes de Guyraroká. Em uma das entrevistas, a Kaiowá Amélia, 21 anos, comentou que durante uma *Aty Guasu* foi distribuído entre os participantes um documento com o título “Diretriz sobre os direitos dos Povos Indígenas”, segundo ela:

Esse papel explica tudo assim, diz que tem que ter uma câmara fotográfica, pode ser celular que tenha câmara assim, tem que ter mesmo porque se acontecer alguma coisa tem que gravar, tem que tirar foto, tem que colocar no papel que veio, tem que

dar, mostrar como é, se foi acidente, se caiu de bêbado porque assim a pessoa tem prova de como foi, aí o pessoal (as organizações públicas) que for ajudar, poderia ajudar.

O discurso de Amélia reflete a primeira etapa do processo de apropriação do audiovisual e das Novas Tecnologias pelos Kaiowá e Guarani de Guyraroká, marcada pelas denúncias de violência física e psicológica fruto dos conflitos com os grandes proprietários de terra, que com o apoio dos meios de comunicação de massa de Mato Grosso do Sul fomentam o racismo contra a população indígena.

A imprensa, por intermédio dos meios de comunicação, constrói um discurso ideológico sobre os fatos que acontecem nas terras indígenas. Da mesma maneira, os jovens de Guyraroká pretendem denunciar a violação dos seus direitos utilizando-se das ferramentas de comunicação ocidentais: “Uma máquina fotográfica digital para registrar o que passou, o que está passando aqui. O pessoal que não sabe ainda o que é que a gente passou”, explica o Kaiowá Francisco, 22 anos.

É importante destacar que devido a situação de descaso do governo brasileiro em relação aos povos indígenas, em particular nos casos de retomada de território, a própria pesquisa em Guyraroká significou uma oportunidade para dar visibilidade às suas denúncias. Enfrente a câmera, o ñanderu de 22 anos, Marcos, aproveitou a oportunidade para fazer uma acusação:

Quero falar de um pistoleiro que ameaça nós aqui, de noite, de dia. Anda de moto, passa aqui. A gente fica com medo, pois nós não temos arma. Não tem ninguém para socorrer aqui e o Ambrósio também tá machucado¹⁵ quase mataram ele aqui. A gente fica preocupado, talvez aconteça alguma tragédia.

Já na aldeia Te'Yikue podemos constatar que aos poucos e com mais frequência, estas ferramentas começam a ser utilizadas para denúncia da violação dos direitos indígenas. Caio relata sua primeira produção sobre uma manifestação em solidariedade a outros Kaiowá e Guarani ameaçados por não-indígenas durante o processo de retomada de um *tekoha*:

Comecei a usar (a câmera) quando teve um manifesto lá na aldeia. Um pequeno manifesto que tinha na aldeinha, estava recebendo ameaça (...) também participaram os rezadores, nós estivemos lá registrando tudo também. Estava sendo ocupado, estava (indígenas que reivindicam seu tekoha) tendo problemas e tiveram que chamar este pessoal da outra aldeia para poder participar lá.

Caio chama a atenção para a estratégia de retomada dos territórios tradicionalmente ocupados pelos indígenas. Além das orações dos ñanderu que guiam as famílias kaiowá e guarani durante o processo de reocupação de seus *tekoha*, as sociedades kaiowá e guarani vislumbram agora o surgimento de novos atores: jovens munidos com câmeras fotográficas e filmadoras que registram todo o processo e dão voz a suas comunidades.

A partir dessa perspectiva é importante destacar o caso da retomada do *Tekoha Pindo Roky*. Em fevereiro de 2013, o jovem Kaiowá, residente na Reserva de Caarapó, Denilson Barbosa, 15 anos, foi assassinado com um tiro na cabeça no *tekoha Pindo Rocky* onde hoje está localizada a fazenda de Orlandino Gonçalves Carneiro. O jovem e outros indígenas estavam indo pescar quando

¹⁵ Quando da pesquisa de campo, o líder Ambrósio encontrava-se em processo de recuperação depois de ser agredido com um machado. O líder kaiowá se havia metido em uma briga com outro habitante da aldeia.

foram abordados por três capangas contratados pelo proprietário, quando ocorreu a agressão.

Depois do enterro de Denilson, cerca de 200 famílias acamparam no local com o objetivo de protestar contra o assassinato e retomar o território tradicional reivindicado. Durante este período foi criado o perfil no facebook denominado *Tekoha Pindo Roky* e a Ascuri produziu um vídeo chamando a atenção para a luta dos Kaiowá e Guarani da Te'Yikue.

Segundo explicou Ronaldo, além da produção de conteúdo informativo visual e escrito com denúncias e expressões culturais Kaiowá e Guarani, outra atividade que integra o *Teko Arandu* é a coleta de informações sobre os conflitos entre índios e proprietário rurais, durante o processo de retomada dos territórios de ocupação tradicional indígena. A finalidade desse trabalho é dar visibilidade a esta realidade omitida pelos grandes meios de comunicação de massa e também fortalecer o movimento indígena por meio da participação em uma rede de informação digital entre sociedades indígenas:

Nós estamos tentando melhorar, sempre buscando novas alternativas de buscar parceria com os velhos, com jovens, com escola. Nós estamos tentando coletar mais informações sobre os conflitos, uma realidade muito difícil que não está sendo visualizada pela política pública. Acho que o objetivo do Ponto de Cultura é exatamente isso, ser um ponto de intercâmbio entre aldeias.

Também é importante destacar que embora o movimento audiovisual indígena ainda não esteja totalmente estabelecido já gera temor no setor rural. De acordo com Gilmar, é comum a coação e intimidação de parte dos produtores rurais aos realizadores indígenas durante a produção de filmes que favorecem a perspectiva de suas comunidades.

Por esta razão a associação tem cautela no momento de divulgar notícias sobre questões territoriais para não expor os representantes indígenas a situações perigosas. Neste sentido, é importante ressaltar, que em Mato Grosso do Sul, 250 lideranças foram vítimas de homicídio durante os anos de 2003 a 2011, segundo dados do CIMI (Relatório Anual da violência contra os povos indígenas) e a ONG Racismo ambiental (2011). No início eram atos de violência vindos de fora para dentro das comunidades. Atualmente, tendo em vista as situações de pressão externa e violência simbólica, estas sociedades em situação de retomada de terras encontram-se cada vez mais fragmentadas em termos de organização social e política, situação geradora de altos índices de violência interna.

Empoderamento audiovisual e das TIC a favor do ponto de vista indígena

A situação de violência na qual vivem estas comunidades e as ações de denúncias que fazem, acompanham o desejo de transformar os estereótipos sobre os indígenas em uma imagem real e mais favorável, conforme explicou Ambrósio:

Vai acontecer como aconteceu lá atrás (no passado), o índio é bandido é aquilo. Toda a vida o índio sempre leva a pior parte. Acontece qualquer coisa joga nas costas do índio. Nós temos que preparar os jovens dessa forma porque os meninos e as meninas estão pensando em um futuro para ter uma história e uma vitória.

Ana complementa a ideia do seu pai colocando ênfase na urgência em dar visibilidade ao cotidiano de sua comunidade no âmbito exterior, para o não índio:

Quero mostrar mais a cultura, mostrar toda a aldeia, como é a reza, como é o guaxiré, como é a caça, a pesca e o mais importante para nós: quando nosso pai vai atrás de alguma coisa para gente comer quando não tem o que comer. Ele vai no mato e caça para nós comer com mandioca ou farinha.

É interessante observar como esta indígena busca ressaltar os valores da sua cultura, relatando como exemplo práticas tradicionais, de caça e pesca para a sobrevivência. Nesta mesma linha, Ronaldo, da aldeia Te'Yikue, enquanto apresentava o site do *Teko Arandu* comentou que o elemento inovador do projeto é o uso da web para valorizar a cultura indígena dentro e fora de sua comunidade:

Nós temos um site que é o teko arandu e objetivo desse site seria exatamente trabalhar com esta sociedade para fora, para conhecer melhor os Povos Indígenas e ver como é a realidade, as coisas que a aldeia oferece. As pessoas acessam a galeria de imagem, galeria de vídeo, as redes sociais também, twitter. Estas redes também trabalham com os Guarani e Kaiowá, o pessoal do nordeste, do norte.

Para o professor Kaiowá e realizador, Paulo, o processo de empoderamento das novas tecnologias e audiovisual pelos Povos Indígenas deve consistir em um processo que tenha como objetivo mudar as relações entre indígenas e sociedade não indígenas a partir do fortalecimento cultural e da autonomia das comunidades:

Nós precisamos construir um olhar desde dentro da comunidade, da luta, toda questão indígena. Por exemplo, a questão da terra, da cultura, da língua, crença, realidade, as dificuldades e expressar isso de dentro para fora para que toda a sociedade perceba que o que a mídia fala sobre o índio não é bem assim. A formação não se resume em conhecer somente a tecnologia. Devemos compreender o conceito de mídia de forma geral e expressar através dela os nossos conhecimentos, a nossa lógica de pensar, para que a sociedade compreenda que não é só negativa a nossa realidade, existe coisa positiva (...).

Nesta fala o professor Paulo deixa patente o que se pretende, ao se apropriarem das novas tecnologias de audiovisual: mostrar os valores da história e cultura indígena.

Protagonismo jovem por meio do empoderamento do vídeo e das TIC

Uma das formas mais recorrentes de aquisição de conhecimento indígena tradicional se dá por meio da transmissão de saberes de geração em geração através da oralidade. Porém, a falta de estabilidade da estrutura social kaiowá e guarani, a tensão permanente entre indígenas e não indígenas e determinadas características demográficas dificultam este processo de aprendizagem, que chamamos de “pedagogia indígena”.

De acordo com o Censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010, os indígenas que vivem em zonas rurais e terras indígenas na região centro-oeste são predominantemente jovens, em 93,6% das terras indígenas do Brasil, a população até 24 anos ultrapassava os 50%.

Esta grande parte da população Kaiowá e Guarani enfrenta muitos problemas os quais minam sua perspectiva de vida: os altos índices de suicídios,

obstáculos a promoção de sua identidade étnica, falta de valorização de sua cultura, conflitos interculturais, dificuldade de acesso a saúde, educação e geração de renda. Todos estes fatores somados à fragmentação de suas respectivas famílias acabam gerando sofrimento mental que muitas vezes resulta no consumo compulsivo de drogas lícitas e ilícitas.

Cabe destacar que a maioria dos jovens Kaiowá e Guarani nasceu fora de seus lares (seus *tekoha*) e vive atualmente nas reservas ou sobrevive em acampamentos nas margens das estradas ou no fundo das fazendas. A falta de seu território ancestral impede que as comunidades vivenciem suas principais expressões culturais: os bailes, mitos, canções, orações e por este motivo o trabalho dos transmissores culturais (anciãos) de conectar a juventude com o *tekoyma*¹⁶ é a cada dia mais difícil.

Frente a diminuição da população mais velha torna-se fundamental a busca por novas alternativas dirigidas a manutenção das tradições. Diante deste quadro, os realizadores indígenas consideram o uso das novas tecnologias e do vídeo uma forma de promover e registrar os saberes kaiowá e guarani, conforme expressa Maria: “Aqui na aldeia sempre acontece alguma coisa, alguma dança ou *guaxiré*. Ai a gente tem que relatar isso, mostrar para outra pessoa que não vê, mostrar para a criança que não entende estas coisas. É como uma memória”.

As entrevistas com os jovens realizadores nos leva a constatar que o processo de empoderamento do cinema e das novas mídias está associado a valorização, reconstrução, transmissão e reflexão das experiências do passado por meio da produção de conteúdo informativo. Esta ideia reflete-se no discurso de José:

Tem muito artesanato que está calado aqui, artesanato, a dança e a molecada se interessa, mas está tudo calado (...). Meu sonho é o que eu aprendi, o meu conhecimento (sobre cinema) passar para aquele que esta aprendendo ainda. Você vai aprender tudo e morrer sem ensinar ninguém?

Com base nestas experiências, os realizadores que hoje integram a Ascuri têm como objetivo principal fortalecer a identidade étnica da juventude indígena a partir da sabedoria elaborada por seus antepassados, resgatando vínculos desfeitos pela desapropriação de seus territórios tradicionais e a tensão entre tradição e modernidade. Trata-se da busca por reconhecer o lugar do jovem tanto na sociedade indígena como na não indígena, conforme o modo de ser Kaiowá e Guarani.

Considerações finais

Percebe-se que os resultados das formações em cinema orientadas aos jovens Kaiowá e Guarani geraram uma mobilização importante porque permitiram que estes grupos étnicos que vivem uma situação vulnerável tivessem a oportunidade de vislumbrar alternativas de participação dentro de suas comunidades e reconhecimento fora delas. Por outro lado, estas propostas produziram expectativas inviáveis, já que estas iniciativas tiveram um curto período de duração e não garantiram uma continuidade na formação, organização, capacitação e aperfeiçoamento.

Esta constatação indica que embora o Vídeo Índio Brasil e o Ava Marandu tenham fomentado a apropriação do audiovisual pela juventude Kaiowá e Guarani, estas propostas não foram pensadas como um processo de uso

¹⁶ Modo de ser dos antepassados.

consciente, necessário e político. Neste sentido difere-se o Ponto de Cultura *Teko Arandu*, pois, trata-se de uma proposta de reflexão crítica e contínua sobre o uso destas tecnologias ocidentais na T.I. Te'Yikue.

O estudo etnográfico nas Terras Indígenas permite concluir que o domínio técnico dos recursos cinematográficos e das Novas Tecnologias pelos jovens Kaiowá e Guarani contribuiu positivamente com a autoestima destes grupos. Já que estes instrumentos permitiram aos realizadores comunicar sua realidade e seus interesses para com sua própria comunidade e com o entorno não indígena.

Também foi possível comprovar que o uso destas tecnologias conduz a reflexão deste coletivo sobre a sua própria cultura por meio da construção de conteúdo, principalmente audiovisual, com o apoio dos anciãos, detentores da cultura tradicional. Reforçando assim o sentimento de pertencimento do jovem a sua comunidade.

Por outro lado, ainda que uso do audiovisual e das novas mídias corresponda a uma promessa de um futuro melhor para a juventude Kaiowá e Guarani a falta de investimento em iniciativas que favoreçam o empoderamento destes meios impossibilita a sua concretização.

Referências

ALMEIDA, Ruben Ferreira Thomás de; MURA, Fabio. *Guarani Ñandeva*. Em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-nandeva/1298> > Acesso em: 11 de maio de 2015.

BATISTA, Teresinha Aparecida da Silva. *A Luta por uma escola indígena em Te'Yikue Caarapó/MS*. Dissertação de mestrado, Educação, UCDB, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Setorial para Culturas Indígenas*. Brasília, 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Pontos de Cultura já são política de Estado*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br> > Acesso em: 23 de julho de 2014

CARTA CAPITAL. *Líder de acampamento Guarani Kaiowá é assassinado*. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br> > Acesso em: 10 de maio de 2015

CAVALCANTE. Thiago Leandro Vieira. *Colonialismo, território e territorialidade: a luta pela terra dos Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul*. Tese de doutorado, História, Unesp, 2013.

COLMAN, Rosa Sebastiana; BRAND, Antonio Jacó. Considerações sobre o território para os Kaiowá e Guarani. *Tellus*, Campo Grande, n.15, 2008, p-153-174

IBGE, Censo demográfico 2010. *Características gerais dos indígenas*. Resultados do universo. Rio de Janeiro, 2010.

MACIEL, Nely Aparecida. *História da comunidade Kaiowá da aldeia Panambizinho (1920-2005)*. Dourados, UFGD, 2012.

MOTA, Juliana Grasiéli; MEZACASA, Roseline. *Jeroky Guasu Ongosu Ita Jeguaka- Grande Festa Cocar de Pedra*. Dourados, 2012 (relatório)

PEREIRA, Levi Marques (Coord.). *Relatório Circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena Guarani-Kaiowá Guyraroká*. Três Lagoas, Portaria N.083/PRES/FUNAI 31-01-2001, 2002.

RACISMO AMBIENTAL. *Expedição ao território Kaiowá-Guarani Cacique Marcos Verón Tekoha Nhe'e e Ayvu Arandu*. Disponível em: <<http://racismoambiental.net.br/>> Acesso em 1 de maio de 2015

REIS, Paula Feliz dos. *Políticas de Cultura a longo prazo: estudo comparativo entre o Plano Nacional de Cultura do Brasil e da Colômbia*. Tese de doutorado, Cultura e Sociedade, UFBA, 2013.

RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (Coord.). *Enciclopédia Povos Indígenas do Brasil*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2006. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt>> Acesso em: 11 de mayo de 2015

SHADEN, Egon. *Aspectos Fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo, Edusp, 1974

SMANIOTTO, Celson Rubens; RAMIRES, Lidio Cavanha; SKOWRONSKI, Leandro (org.). *Atlas Socioambiental Terra Indígena Te'Yikue*. Campo Grande, UCDB, 2008.

O sujeito contemporâneo frente à produção de sentidos através dos filmes pornográficos como bens simbólicos

Júnior Ratts
Universidade Federal do Ceará - UFC

Hamilton Rodrigues Tabosa
Universidade Federal do Ceará - UFC

Resumo: Na relação entre Antropologia e audiovisual, compreende-se a imagem não somente como recurso de registro e descrição de situações, mas, sobretudo, como linguagem portadora de símbolos e significados que se contextualizam nas cenas mais diversas da pesquisa social. As imagens são caras à Antropologia porque nos permitem interpretar, compreender e produzir sentidos nos cotidianos onde estamos inseridos. Por isso, este trabalho tem por finalidade proporcionar reflexões sobre como os filmes pornográficos são constituídos em bens simbólicos e quais os impactos desse artefato da indústria da cultura de massas para o self, o corpo e a intimidade dos vários sujeitos que por ele são alcançados.

Palavras-chave: Cultura de massas; Bens simbólicos; Corpo; Mídia; Pornografia.

El sujeto contemporáneo frente a la producción de significado a través de las películas pornográficas como bienes simbólicos

Resumen: La relación entre la antropología y audiovisual, entendemos que la imagen no sólo como un registro de situaciones que describen los recursos y, pero sobre todo como un portador lenguaje de símbolos y significados que están contextualizados en varias escenas de la investigación social. Las imágenes son importantes para la antropología, ya que nos permiten interpretar, comprender y producir sentidos en todos los días en los que operamos. Por lo tanto, este estudio tiene como objetivo proporcionar ideas sobre cómo las películas porno se hacen en bienes simbólicos y los impactos de estos artefactos de la industria de la cultura de masas para el auto, el cuerpo y la intimidad de los diversos temas que se logran por él.

Palabras clave: Cultura de masas; Bienes simbólicos; cuerpo; medios de Comunicación; Pornografía.

The contemporary subject in front of the production of meaning through pornographic films as symbolic goods

Abstract: In the relationship between Anthropology and audiovisual, we understand the image not only as a record of resource and describing situations, but above all as a language carrier of symbols and meanings that are contextualized in various scenes of social research. Images are expensive to Anthropology because they allow us to interpret, understand and produce senses in everyday where we operate. Therefore, this work has aims to reflect on how porn movies are made in symbolic goods and the impacts of this artifact of mass culture industry for the self, the body and the intimacy of the various subjects that are achieved by it.

Keywords: Mass Culture; Symbolic goods; body; media; Pornography.

1. Pensando o pornô como cinema

A sexualidade tem sido um foco importante para a investigação antropológica e seus investigadores têm “rompido os tabus intelectuais erotofóbicos comuns em outras disciplinas mais tímidas” (VANCE, 2003: 07). De acordo com Almeida (2003: 03), o campo da sexualidade tem vindo a autonomizar-se na nossa sociedade e, por isso, “a sua abordagem em antropologia é necessariamente também um esforço de leitura, desconstrução e crítica das abordagens passadas do tema na disciplina”. Ao compartilharmos deste ponto de vista, buscamos com este texto fugir da ideia da pornografia como um gênero cinematográfico menor e daí refletirmos sobre sua condição de bens simbólicos produtores de sentido para o sujeito contemporâneo que os consome, construindo hipóteses com base nas teses sobre corpo, imagem e pornografia desenvolvidas respectivamente por Le Breton, Baitello Jr., Sontag, dentre outros e outras autores, e também apoiando-nos nas falas de alguns atores e atriz apresentadas no documentário “The After Porns End” e contidas nas pesquisas que temos realizado com profissionais da indústria pornográfica.

Antes de prosseguirmos, é ainda preciso deixar *claro* que o material ao qual se refere este trabalho trata-se dos filmes que utilizam o sexo explícito (a exposição espetacular dos corpos e suas genitálias) como meio através do qual sua narrativa se desenvolve, independente da categoria e do público ao qual se destinam. Nestes termos, discutiremos as possíveis formas como os indivíduos veem e se relacionam com os filmes pornográficos (independente do gênero) e quais as consequências dessa relação para a identidade, o *self*, os corpos e a intimidade dos sujeitos alcançados pelas imagens-choque do pornô.

Para se cogitar/ponderar possíveis respostas, é preciso, a princípio, compreender que o pornô se enquadra naquilo que Giddens intitula como *sistemas abstratos*. De acordo com o sociólogo (1991: 115), “os sistemas abstratos propiciam uma boa dose de segurança na vida cotidiana que estava ausente nas ordens pré-modernas”. Para o autor, o reconhecimento da importância dos mecanismos que constituem os sistemas abstratos se dá toda vez que alguém aciona qualquer tipo de tecnologia disponível no cotidiano, como um saque no banco ou o envio de uma carta. Ainda de acordo com Giddens (1991: 122, grifo nosso),

com o desenvolvimento dos sistemas abstratos, a confiança em princípios impessoais, bem como em *outros anônimos*, torna-se indispensável à existência social. A confiança impessoalizada deste tipo é discrepante da confiança básica. Há uma forte necessidade psicológica de achar outros em quem confiar, mas as conexões pessoais institucionalmente organizadas estão faltando em relação às situações sociais pré-modernas.

Ou seja, quando ligamos o reproduutor de DVD ou acessamos um vídeo pornô na internet, estamos, na verdade, procurando por esse outro em quem confiar, ainda que esse outro esteja envolvido em uma narrativa sexual explícita. Sendo assim, é no *sexo do outro* que estamos desejando restabelecer algum tipo de confiança perdida, algum elemento constituinte do *self* que se perdeu em meio ao “caos” pós-moderno. Nesse caso, o corpo midiaticizado do pornô teria muito mais a nos oferecer do que conteúdo sensual/erótico com fins à excitação sexual? Possivelmente, mas para que cheguemos àquilo ao que o corpo pornorizado pode oferecer à confiança do sujeito e sua consequente construção do *self*, é necessário que, ao categorizarmos o filme pornô como parte dos sistemas abstratos, entendamo-lo como sendo, de fato, um filme, já que para o senso comum, do pornô *fala-se filme*, não *se pensa filme*.

Isso acontece por vários motivos, dentre eles pode-se citar, como exemplo, a “inexistência” ou a “existência conturbada” da tríade começo-meio-fim (característica primordial de qualquer gênero cinematográfico), a ausência da tridimensionalidade dos personagens (os personagens não possuem perfil psicológico ou dimensão social) e o rompimento com a convenção cinematográfica do olhar intradieético¹. Porém, ao nos afastarmos um pouco dessas características próprias do pornô que o constituem, por meio do senso comum, como um gênero cinematográfico menor, lembremo-nos que, apesar de todo aparente esvaziamento de personagens e enredo, o pornô se constitui como um produto que trabalha com a imagem em movimento que se sustenta sobre um eixo específico de começo-meio-fim, o qual Saéz (2003) vai chamar de “el circuito erección-penetración-eyaculación”.

Para além da organização fílmica proposta por Saéz, é importante, neste ponto, nos remetermos à tese sobre literatura pornográfica desenvolvida por Sontag (1967) quando argumenta sobre a desqualificação da pornografia como gênero literário em vista das proezas sexuais e do esvaziamento psicossocial dos personagens descritas nas obras e da paisagem irreal e a-histórica na qual os enredos decorrem. Apesar de teorizar sobre literatura, os argumentos de Sontag podem muito bem ser aplicados ao cinema. Diz ela sobre o gênero pornográfico e suas especificidades: “Tais negações do tempo social, do espaço e da personalidade reais, concretos e tridimensionais (assim como as ampliações ‘fantásticas’ da energia humana) são precisamente os ingredientes de um outro gênero de literatura, fundado num modo diverso de consciência” (SONTAG, 1967: 12). Levando a tese de Sontag para o cinema, podemos perceber o pornô como mais um dos vários gêneros cinematográficos existentes, o qual possui características próprias que não o diminuem frente aos outros gêneros, apenas o diferenciam.

¹ O narrador **intradieético** é o personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador. Apesar dessa técnica não ser comumente utilizada em filmes pornôs, há várias produções em que o personagem se apresenta como narrador do filme.

Sendo assim, a compressão do filme pornô como filme nos leva a considerar as possibilidades de imersão do sujeito nas imagens pornográficas (que ocorre através dos processos de identificação e projeção) e principalmente, é claro, nas imagens dos corpos, visto que o corpo, nesse tipo específico de gênero, “é a fonte de comunicação, parecendo conter todos os discursos”. (ABREU, 1996: 160). Dessa maneira, o jogo de olhares entre telespectador e personagens que caracteriza a construção da imagem cinematográfica, no pornô, terá o corpo como principal vetor. O corpo no pornô, pode-se dizer, é todo o olho do espectador; é feito do olhar do espectador que sobre ele se deixa construir ao construí-lo. Por isso, é esse olhar que pode conduzir o espectador a uma percepção nova ou renovada de sua condição, em especial, de sua condição erótica-sexual. Por isso, sempre que pensamos em como o pornô pode ser útil à constituição do *self*, lembramo-nos da seguinte fala de um dos entrevistados do Relatório Hite²: “Sinto-me feliz por ter havido pornografia para mim. Os filmes, especialmente, mostraram-me que o sexo era mais do que eu havia aprendido e, apesar de ainda ter de lutar com várias inibições, muitas outras foram superadas em minha mente com a ajuda da pornografia” (HITE, 1986: 922).

Mas como o pornô adquire tamanha força a ponto de ajudar o sujeito em sua vida prática e subjetiva? Já vimos, no começo deste artigo, que o pornô se configura como um elemento pertencente aos sistemas abstratos por sua condição de filme e que, por isso, o outro e seu corpo envolvidos nas narrativas pornográficas adquirem uma capacidade de criar laços, por vezes mais fortes do que aqueles estabelecidos pelo sujeito em sua vida prática. Para entender melhor esse tipo de relação entre sujeito e imagem, é preciso recorrer à tese de Thompson (1998: 80) acerca da *quase-interação mediada*, a qual não tem o grau de reciprocidade interpessoal de outras formas de interação como a mediada ou a face a face, mas mesmo assim “cria um certo tipo de situação social na qual os indivíduos se ligam uns aos outros num processo de comunicação”.

É, pois, no contexto da *quase-interação mediada*, que os corpos do pornô tornam-se/produzem bens simbólicos por duas principais condições, dentre outras: 1) Através dos discursos verbais e imagéticos que geram por meio de sua exposição espetacularizada, que subverte e reafirma ao mesmo tempo conceitos tradicionais sobre os gêneros e as sexualidades³; e 2) Por sua condição de elemento formador de um cenário erótico-sexual que se materializa na pele dos atores e que produz narrativas diversas apresentadas sob a forma de uma gramática sexual sobre o que é o *sexual*. Como se vê, o corpo no pornô constitui-se como cenário e narrativa para além da narrativa e do cenário nos quais são enquadrados. São então esses cenários-corpos, esses corpos-narrativas-que-

² A primeira pesquisa realizada por uma mulher sobre mulheres - é o resultado de uma série de inquéritos com garantia de anonimato das entrevistadas que envolve uma nova teorização do orgasmo feminino. Publicado pela primeira vez nos EUA em 1976, o impacto foi tal que o Relatório Hite é considerado um dos 100 livros fundamentais do século XX. A obra é editada em Portugal em 1978 e, recentemente, chegou à China, onde os manuais de Educação Sexual contêm transcrições e reproduções parciais sem autorização da autora.

³ Por sua condição de produto cultural, a pornografia que liberta também reprime, pois como afirma Díaz-Benítez (2009: 594), o pornô “conserva e recria regras em um período que se acredita desregrado”.

narram que, compactados em signos, assumem o status de bens simbólicos responsáveis, sobretudo, pela produção de *scripts sexuais* que (organizados em histórias) “funcionam como guias de orientação ou de leitura, permitindo aos indivíduos situar-se e atribuir um sentido sexual às sensações, situações, palavras e estados corporais” (BOZON, 2004: 129). Assim, o corpo feito cenário e narrativa produz/reproduz o cenário narrativo ideal para essa leitura seguida de outras leituras e releituras para o indivíduo que “vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações” (COCCIA, 2010: 9). É dessa maneira que o sujeito preso às sensações se vê, a um só tempo, asfixiado e vivificado pelas imagens sensacionais do sexo impactante, dos corpos expostos às mais variantes práticas que o esticam e o desmembram na produção de discursos que desempenham funções para além do simples estímulo sexual, como confirmou a fala do entrevistado de Hite.

Uma dessas funções é a de *estranhar o corpo* para então questionar os seus limites. Para compreender melhor essa proposição, é necessário responder brevemente a seguinte pergunta: o que é o corpo? De acordo com Le Breton (2003: 7), o corpo “é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator”. Ainda segundo essa obra do sociólogo francês, essa fisionomia (que abarca todas as manifestações corporais do ator) só adquire sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social (idem: 9).

Assim sendo, se o corpo somente assume significado diante do outro, é porque ele deve, para sua sobrevivência em grupo, adaptar-se aos modelos de comportamento propostos pela sociedade e pela cultura através das várias formas de poder-saber. Por isso, aquilo que constrói o corpo não é somente a vontade do sujeito em *ser corpo*, mas sim este desejo combinado à “a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1999: 146). Nesse contexto, o corpo parece, em um primeiro instante, só possuir uma forma de existir: adaptando-se aos discursos elaborados pela cultura e suprimindo-se/reprimindo-se em prol dessa mesma cultura. Em suma, “a socialização das manifestações corporais se faz sob os auspícios da repressão” (LE BRETON, 2012: 193). Assim, em prol de uma sociabilidade sem conturbações, o corpo se encolhe, se distancia do outro e se deixa ser apenas mais um em meio a uma realidade maquínica.

Mas não só de repressão vive o corpo contemporâneo. Há as ações que subvertem o ordenamento e a força do poder dos discursos sobre as corporalidades. E uma delas é a pornografia. Sim, a pornografia que, com seus excessos, faz ressurgir um corpo escondido pelo poder civilizatório⁴. Afinal, retomando Le Breton (2012: 197), “o uso físico de si culmina em uma jubilação, ele provoca o sentimento forte de existir”, ainda que esses usos sejam, à luz da cultura, considerados amorais/anti-naturais/periféricos/marginais. Assim, quando Leite Jr. (2006: 235) faz uma análise sobre as imagens pornográficas

⁴ O pornô se configura como lugar “de ressignificação para mulheres e para outras minorias sexuais” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010: 119).

sensacionalistas que envolvem secreções do organismo, o autor chega à conclusão de que “o que se espetaculariza nestas imagens é justamente o limite do ‘processo civilizador’”. Quer dizer, as imagens do pornô revelam, em sua essência, a possibilidade de transgredir as barreiras daquilo que é considerado normal e sadio e, com isso, oferece outras possibilidades de vivência aos corpos e, como consequência, outras verdades para o corpo.

Por isso, para Sontag (1967: 33), a imaginação pornográfica seria uma forma da imaginação humana que se projeta na arte e tem um “acesso peculiar a alguma verdade”, seja essa verdade sobre o sexo, a sensibilidade ou o indivíduo. Segundo a autora, “aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem” (idem: 33). Esse algo pode ser, dentre outras coisas, a capacidade que os corpos possuem de ir de encontro aos discursos do poder ao se afirmar por meio de sua corporeidade, ao assumir a completude de seu corpo e, obviamente, de seu *self* e identidade através da ação sexual. E talvez seja esse segredo escancarado por meio do corpo espetacular do pornô o que o espectador capta e traz para si a fim de repensar sua condição de sujeito que é obrigado/impelido a possuir um corpo social e um corpo que é seu. O filme pornô não somente revela a existência desses dois corpos, mas, pelo contrário, confirma que mais corpos são possíveis de existir distante, ainda que pouco ou não, dos discursos normatizadores do processo civilizatório. Em suma, os signos em excesso do sexo são transformados em bens simbólicos que possibilitam ao sujeito humanizar-se justamente pelo reconhecimento de seu corpo como um corpo-sexual, como um objeto aberto aos desígnios das pluralidades subjetivas. Ou seja, o que o filme pornográfico (e a pornografia) faz é “estabelecer uma cunha entre a existência de uma pessoa enquanto ser humano completo e sua existência como entidade sexual, enquanto na vida comum uma pessoa ‘saudável’ é aquela que impede que tal lacuna se amplie”. (SONTAG, 1967 apud ABREU, 1996: 126).

Desta maneira, o pornô, geralmente considerado pouco humano, é responsável tanto por estimular sexualmente os sujeitos que o consomem como por humanizá-los. E como falamos no despertar de corpos que a pornografia proporciona, pode-se pensar que, em último caso, ela humaniza justamente por despertar as *transcorporalidades*⁵ dos indivíduos que a devoram com o olhar e que, por meio desse olhar devorador, são constituídos. Assim, o sujeito se multiplica e se unifica *através* e *na* pornografia, mesmo que no campo da imagem e do imaginário (do simbólico), mesmo que no tempo da imagem de uma penetração ou de um gozo. Dessa forma, a pornografia, por meio das imagens performativas do outro que pratica a ação sexual, incentiva a liberdade corporal daquele que se compraz com as imagens do pornô e que nelas se

⁵ O conceito de *transcorporalidades* se destaca como “categoria crítica capaz de agregar diferentes possibilidades para pensarmos as manifestações do corpo contemporâneo. Seja na publicidade, na mídia, na arte ou no cotidiano, essas *transcorporalidades* surgem como estados de performance, em que o corpo ressalta suas nuances poéticas, plásticas, que evidenciam a discursividade visual estratégica. Nesse sentido, o corpo emerge sempre em trânsito – deslocamento constante e que aponta o movimento estratégico corporal”. (GARCIA, 2005: 13).

projeta, visto que “o corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si” (LE BRETON, 2003, p. 29). Sendo assim, a pornografia, por conta de suas emoções e pulsões efêmeras e por vezes desconexas com a realidade, produz esses momentos provisórios de êxtase e de construção do *Si Mesmo*.

2. O pornô e as imagens-choque

Mas qual o contrário desse projetar-se/multiplicar-se corporal *na e por meio* da pornografia tendo em vista sua condição de artefato da cultura de massas produtor de bens simbólicos? Afinal, como pensar que um produto que trabalha geralmente e, sobretudo, com estereótipos sexuais acerca dos gêneros e das sexualidades possa permitir uma forma de libertação física e subjetiva? De início, é preciso compreender que as imagens estereotipadas seguem as condições impostas pelo imaginário na formação de *scripts sexuais* que, por serem concebidos a partir das expectativas sobre o sexo forjadas pela cultura, são absorvidos “mais naturalmente” como guias de orientação sexual⁶.

Em segundo, não podemos esquecer que o processo de construção do *self* por meio da imagem do pornô se dá no contexto das emoções em excesso que caracterizam as formas de ser e estar na Contemporaneidade. Sendo assim, de acordo com Lacroix (2006), as imagens dos corpos-pornôs podem ser caracterizados como imagens-choque⁷, as quais preenchem a paisagem atual cuja emoção, de uma forma geral, foi instrumentalizada e a sensibilidade tornou-se dependente da técnica (neste caso, técnica em trabalhar com perfeição na formulação de tipologias sobre os corpos, os gêneros, as sexualidades e as etnias, etc). Para Lacroix, esse processo culmina na nova doença do século, visto que “o culto da emoção-choque substitui o excesso da sensibilidade pela sensibilidade dos excessos”. (2006: 147).

Assim, a produção, a reprodução e o consumo das imagens de corpos em seus extremos na pornografia conduzem a um caminho apontado por Baitello (2005): a iconofagia. Quer dizer, o sujeito persuadido/estimulado a consumir as imagens erótico-sexuais como se delas não pudesse fugir e como se precisasse acessá-las a todo instante em sua vida sexual, acaba por ele mesmo a tornar-se uma espécie de extensão da imagem que vê e, por conseguinte, a própria imagem. O prazer instrumentaliza-se e o sexo cotidiano “obriga-se” a obedecer um conjunto de regras a fim de produzir imagens-choque da própria intimidade. Imagens de si para si que se alimentam das (e alimentam as)

⁶ Diz Bozon (2004: 129): “Parece que nada de sexual poderia acontecer, sequer uma masturbação solitária, se não existissem produções sociais e mentais, assumindo a forma de cenários, em que atos, relações e significados da sexualidade se encontrem inscritos e organizados em histórias. Esses cenários funcionam como guias de orientação ou de leitura, permitindo aos indivíduos situar-se e atribuir um sentido sexual às sensações, situações, palavras e estados corporais”.

⁷ “O excesso e a ênfase, o exagero e a reiteração são fundamentais à economia do objeto na expressão pornô”. (ABREU, 1996: 130).

imagens excessivas do sexo e se, de alguma forma, normatizam a sexualidade dos sujeitos, também servem como mecanismos de auto-descoberta sexual. Como percebemos em uma entrevista realizada com o ator de filmes pornô gays Wagner Vittoria: “O pornô te estimula a provar coisas novas, posições diferentes, diferentes coisas para aquecer o sexo. Tudo que faço na cama aprendi assistindo filmes pornô e acredito que com quase todos é assim”. Já o ator brasileiro Andy Star, que atua há alguns anos na indústria pornô gay nacional, afirma que “a emoção de fazer algo diferente” é uma das principais consequências positivas de fazer parte das redes do pornô. Dessa maneira, a emoção não é simples instrumento de mecanização dos corpos e dos desejos, mas também se constitui como ferramenta tática de revitalização, experimentação e, em casos extremos, de sobrevivência do *Eu erótico-sexual*.

Assim, o sujeito vestido de mídia enxerga-se então nela (na mídia) e fora dela por conta de uma característica muito peculiar apontada por Merleau-Ponty (2002): a capacidade do indivíduo humano em ser vidente e visível⁸. Capacidade que é superlativada graças ao acesso a um turbilhão de imagens que, segundo Baitello (2005), não são consumidas por sua “função janela”, mas por sua “função biombo”. Quer dizer, ao invés de remeter ao mundo e às coisas, as imagens passam a bloquear o acesso do indivíduo às reais coisas da vida cotidiana, remetendo-o apenas ao repertório ou repositório das próprias imagens. Daí que “na cultura de massa, o fato já não é mais um elemento do mundo natural, o que parece como fato é o estereótipo: aquilo que todo mundo vê, que todo mundo consome” (BARTHES, 1990: 184-5).

Por tudo isso, o fenômeno da imagem-choque associado aos conteúdos-estereótipos da cultura de massa gera a necessidade do corpo-pornô em assumir a condição de corpo-máquina que, em sua condição de imagem-biombo, responsabiliza-se pela produção de si, dentro de padrões normativos, para então produzir outros corpos. O que implica que, ao assumir um repertório de gestos e manifestações sexuais tradicionalmente espetaculares, o corpo pornorizado nunca possa “mostrar-se frágil, já que é programado para a produção e para a produtividade” (ABREU, 1996: 61). Paradoxalmente, este mesmo corpo que limita a visão e o comportamento dos sujeitos envolvidos por ele em relação ao mundo, expande esse mesmo olhar sobre o *Si Mesmo*, revelando que estas imagens possuem também a dimensão de imagem-janela (pois as performances sexuais midiaticizadas no conduzem a pensar sobre as condições reais do sexual e do erótico na Contemporaneidade). Dessa maneira, os indivíduos de ambos os lados da tela - envolvidos pelas imagens de impacto dos corpos em suas narrativas sexuais - sofrem as consequências de precisarem se tornar, em suas performances, o *sensation-seeker* ou o buscador de sensações, o qual, nas palavras de Lacroix (2006: 19), “é o herói de nosso tempo”. Isso, a um som tempo, limita e expande as potencialidades físicas e subjetivas do corpo (dentro

⁸ Diz Merleau-Ponty (2002: 20-21): “O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo”.

e fora da tela), pois desconstrói e reconstrói seus contornos em conformidade com um desejo que em sua materialidade estereotipada constrói ou não chances para a realização pessoal. Assim, a conformidade a uma gramática do desejo é capaz de produzir, ainda que dentro de regras normativas, um corpo heroico⁹. Essa é uma boa explicação para o porquê da produção em escala de pornografia se dar em conformidade com uma série de publicações não pornográficas e “especializadas” em tornar a vida sexual do homem comum mais intensa e emocionante (em especial as revistas de variedades).

No final das contas, ambos os corpos (o corpo-pornô e o corpo que consome o corpo-pornô) se alimentam do imaginário cultural de que a felicidade sexual somente pode ser alcançada em seus extremos e extravagâncias e que a conformação desta conquista está na construção e/ou na busca das imagens de corpos em êxtase. Resumidamente, “corpos nascem de outros corpos e se alimentam de outros corpos” (BAITELLO, 2005: 93). De forma, paradoxalmente, normativa (quando é o caso) e prazerosa.

3. Conclusão – O jogo do social

Chegamos ao final deste trabalho perguntando-nos onde estará a brecha que nos permite respirar em paz, que nos livra do peso que o processo civilizador deposita sobre nossos corpos¹⁰. Isso porque, como vimos, ambos os corpos - o corpo-telespectador e o corpo-pornô - alimentam-se um do outro num círculo vicioso em que fica impossível afirmar quem gera quem. A esta conclusão (odiamos essa palavra!) resta-nos sempre pensar na cultura, nas formas como ela age a partir dos artefatos humanos para normatizar os corpos, fisicamente e subjetivamente e como os sujeitos interagem com estes mesmos artefatos a favor de si mesmos (por vezes, se deixando normatizar em prol de uma aparente libertação).

De acordo com Foucault (1999), a partir do momento em que o poder exerce seus investimentos sobre os corpos, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação do corpo sobrepujado contra o poder. Dentre estas formas de revelia, Foucault cita o prazer como uma ferramenta a ser usada contra as normas morais da sexualidade, do casamento e do pudor.

Em contrapartida (e ainda de acordo com Foucault), o poder se apropria dos discursos e ações transgressivos para continuar se manifestando. Diz ele: “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não

⁹ Neste sentido e partindo da tese de Geertz (2001: 183) de que “as palavras, imagens, gestos, marcas corporais e terminologias [...] não são meros veículos de sentimentos alojados noutro lugar, como um punhado de reflexos, sintomas e transpirações. São o locus e a maquinaria da coisa em si”, podemos chegar à hipótese de que os estímulos produzidos pelo pornô, por meio dos discursos imagéticos e verbais, em atores e telespectadores são ferramentas indispensáveis à materialização de seus corpos e desejos.

¹⁰ Apesar de um aparente descontentamento com essa relação corpo-mídia, vale lembrar que somos responsáveis pela construção do nosso eu à medida que as instituições de ordem primárias perdem seu poder e que, por isso “tornamo-nos responsáveis pelo desenho de nossos próprios corpos, e em certo sentido [...] somos forçados a fazê-lo quanto mais pós-tradicionais forem os contextos sociais em que vivemos” (GIDDENS, 2002: 98). Em outras palavras, “os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos”. (GUATARRI, 1993:177).

tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação” (1999: 147). Com base nessa afirmação, o pornô poderia continuar a gerar e exibir imagens estimulantes e espetaculares dos corpos, mas os corpos no pornô precisariam de fato ser estimulantes e espetaculares. Ou seja, não há uma guerra do corpo contra o poder exatamente, mas uma roda-viva no qual o poder investe estrategicamente sobre um corpo tático que se rebela ou se compraz dentro de suas limitações de consumidor-produtor nato de bens simbólicos. Isso nos faz lembrar de outra tese de Foucault (1997), segundo a qual o rompimento da verdade se dá sempre dentro de uma “exterioridade selvagem”. Quer dizer, “não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um dos nossos discursos”. Assim, a sociedade disponibiliza de materiais que, mesmo em seu estado de legi-signos¹¹, possibilitam um fazer por si mesmo¹², fenômeno social que marca a constituição física e identitária do indivíduo contemporâneo. Sob esse ponto de vista, o pornô, em sua normatização e subversão, oferece um espaço de constituição do *Si Mesmo*, conforme revela a fala de Asia Carrera, ex-atriz pornô estadunidense, registrada no documentário “The after porns end”:

Eu saía com meus amigos esquisitos e eles tinham revistas pornôs e olhavam para elas e eu olhava por cima de seus ombros pensando: “Queria que me olhassem desse jeito”. Era a fantasia mais extravagante que alguém me achasse bonita e sexy. Toda a vida eu fui a CDF. Era um desejo se tornando realidade o fato de alguém querer me ver numa capa de revista. Quando comecei no pornô, eu pensei: “Posso escolher com qual desses lindos rapazes transar e vocês vão me pagar por isso, me colocar em uma capa e me dar uma tonelada de dinheiro?”. Era um progresso muito grande vindo de onde eu vim.

Ou seja, as recuperações do corpo pela pornografia e a tomada da pornografia pelo poder para novos investimentos sobre o corpo fazem parte do desenvolvimento estratégico da luta, cuja indefinição é preciso ser aceita (FOUCAULT, 1999: 146-7). A brecha está então no jogo do social¹³ em que joga a sociedade com suas imagens corporais carregadas de sensações e tradicionalismos e o sujeito que consome estas imagens de diferentes formas, resultando em diferentes paisagens de vida e consumo. A brecha está, assim, na indefinição e também no reconhecimento de que os corpos do pornô podem nos apresentar uma outra realidade que intervenha em nosso *self* e identidade e que esta realidade pode ser estrategicamente construída pelo poder para a satisfação de uma audiência a ser estimulada e/ou manipulada pelas imagens nas quais taticamente se projeta para fazer gozar o corpo em uma performance pessoal estimulada pela projeção em imagens cujas as aparentes materializações erótico-sexuais em consonância com o imaginário, são na verdade um grande jogo de sensações que se apropriam de maneira performaticamente subversiva deste mesmo imaginário.

¹¹ De acordo com Santaella, uma das categorias fenomenológicas que regem os signos é seu caráter de lei. Assim, a ação da lei e, por consequência, do legi-signo é “operar tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se molde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram com aquilo que a lei prescreve.” (SANTAELLA, 2004, p. 13).

¹² Segundo Bauman (2008: 76 e 77), “‘tornar-se’ apenas, como consequência do acidente de ser concebido e nascer de uma mãe, não será o suficiente [...] “Fazer de si mesmo uma mercadoria vendável” é um trabalho do tipo faça-você-mesmo e um dever individual. Observemos: fazer de si mesmo, não apenas tornar-se, o desafio e a tarefa a ser cumprida”.

¹³ Sempre que falo em jogo, recordo-me da tese de Simmel, segundo a qual “(...) não somente joga na sociedade aquele que a mantém externamente, mas com ele ‘joga-se’ de fato a “sociedade”. (SIMMEL, 2006: 72).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, Mercado de Letras, 1996.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. Antropologia e Sexualidade: consensos e conflitos teóricos em perspectiva histórica. In: FONSECA, Lígia; SOARES, C.; VAZ, J.M. (orgs). *A Sexologia: perspectiva multidisciplinar*. Coimbra: Quarteto, vol. 2, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô*. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representações: estudos contemporâneos*. São Paulo, Pioneira Thompson Learning, 2005.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GUATARRI, Félix. Da produção da subjetividade. In: PARENTE, Andre. *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- HITE, Shere. *O relatório Hite sobre a sexualidade masculina*. São Paulo, Ed. Difusão Européia do Livro, 1986.
- LACROIX, Michel. *O culto da emoção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.
- _____. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, Editora Vozes, 2012.
- LEITE, Jorge Jr. *Das Maravilhas e Prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2002.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro, Forense, 1967.
- SAEZ, Javier. *El macho vulnerable: pornografia y sadomasoquismo*. 2003. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fist.htm>>.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. In: *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

VANCE, Carole S. *A Antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico*. In: FONSECA, Lígia; SOARES, C.; VAZ, J.M. (orgs). *A Sexologia: perspectiva multidisciplinar*. Coimbra: Quarteto, vol. 2, 2003.

**Roma: ascensão e queda
de um império do carnaval**

Marcos Aurélio da Silva
Universidade Federal de Mato Grosso

No final da década de 1970, teve início em uma das ruas do centro de Florianópolis (SC), um pequeno carnaval que por vários anos se transformaria num território de sociabilidade e visibilidade para homens e mulheres que se relacionam com pessoas do mesmo sexo e para uma criativa forma de *cross-dressing*, precursora do movimento *drag queen* dos anos 90. O Carnaval do Roma, que por muitos anos foi uma das festas mais concorridas do carnaval de rua da capital e se consolidou como o carnaval de “gays, lésbicas, travestis e simpatizantes”, numa época em que não se falava em “turismo gay”, como hoje, tampouco Florianópolis era tida como destino turístico LGBT. Desde 1990, o poder público municipal passou a organizar a festa, com palco e bandas carnavalescas, e um concurso, o Pop Gay, para eleger as melhores produções de *cross-dressing*.

Desde 2008, a prefeitura deixou de organizar o Roma, ao mesmo tempo em que se consolidaram na cidade festas voltadas ao público LGBT, marcadas pela música eletrônica e também por uma radical segregação econômica. Até alguns anos antes, as boates e bares do circuito LGBT da cidade só abriam depois que o Roma acabasse, o que fazia desse carnaval a maior manifestação pública e gratuita da diversidade sexual, acessível a toda população. Se os casais gays e lésbicos passaram a ter como alternativa essas novas festas realizadas pelas casas noturnas da moda, em que os preços cobrados não são nada populares, o mesmo não pode ser dito dos praticantes do *cross-dressing* que perderam um grande palco, reconhecido em outra pesquisa como um espaço de iniciação de *drag queens* e profissionais do transformismo (VENCATO, 2002).

A pesquisa e meu trânsito pelo Roma foram a base da dissertação de mestrado (SILVA, 2003) defendida na UFSC, em que realizei entrevistas com antigos foliões e procurei realizar um levantamento histórico da constituição do Roma, conectando este movimento com os recentes desenvolvimentos do debate sobre gênero e sexualidade na contemporaneidade. Neste ensaio, apresento algumas das imagens produzidas na pesquisa, cujo foco são as *cross-dressers* que davam o tom da festa e se mostravam mais dispostas a serem fotografadas, como parte de suas *performances*.



FOTO 1 – A *drag queen* Vogue Star foi uma das mais atuantes no Roma, nos anos 1990. Ela foi apresentadora do concurso Pop Gay e uma das pioneiras da movimentação *drag* na Ilha de Santa Catarina, neste período. Em suas falas sempre ressaltou na atividade *drag* a questão do carisma e simpatia, como suas principais “armas” na multidão do carnaval. Circular entre milhares de pessoas com um sorriso no rosto e à disposição de todos os cliques é o que faz com que as *drag queens* fossem os sujeitos mais visíveis dessa pesquisa.



FOTO 2 – Além de revelar estrelas individuais, o Roma se marcou pela prática do *cross-dressing* em grupo, em figurinos caprichados e elaborados. Nas entrevistas, esses sujeitos revelaram um trabalho exaustivo de preparação que durava o verão inteiro, recorrendo a costureiras e lojas de acessórios. A busca do figurino mais hilário não descarta a perfeição como objetivo, destoando assim do *cross-dressing* carnavalesco tão comum no Brasil, em que homens improvisam suas fantasias para brincar nos chamados “blocos de sujos”.



FOTO 3 – O humor é a tônica das produções *drags* que constituíram o Roma e uma das premissas consideradas ideais pelos praticantes (VENCATO, 2002). Suas performances para a câmera revelam essa disposição e entrega a uma avaliação pública. Não basta a produção perfeita e a simpatia. É preciso ter “texto” (*idem*), ou seja, ter respostas prontas, criativas e que não sejam rudes. “Sempre um sorriso na cara. Não ‘compra’ nada (em relação às provocações) que tudo que a gente tem de fazer pra uma cara feia é mostrar uma cara bem linda”, afirma uma das entrevistadas.



FOTO 4 – Durante a pesquisa, era possível encontrar tanto participantes que estavam descobrindo o Roma, quanto frequentadores de longa data que tinham no Roma uma espécie de refúgio nos tempos mais sombrios da história da homossexualidade no Brasil. Nos primórdios da festa, no final dos anos 70, o espaço não era marcado como “gay” mas alternativo, atraindo os sujeitos da contra-cultura local, jornalistas, hippies, entre outros.



FOTO 5 – Alguns grupos criavam temas específicos em suas “montarias” – nome que designa o figurino *drag*; montar-se é vestir-se de *drag*. Esse grupo de Curitiba, que na foto 2 aparece no tema “baianas”, faz aqui uma brincadeira: são as Carlotas da Joaquina, Brava, Mole e Jurerê, uma referência à primeira princesa brasileira e às praias mais famosas da cidade. A performance *drag*, assim, baseia seu humor numa intertextualidade, em que diferentes referências constituem suas paródias.



FOTO 6 – O concurso Pop Gay foi criado em 1993 pela prefeitura local e teria sido o primeiro do tipo organizado pelo poder público no Brasil. As participantes concorriam em duas categorias. Na categoria *Drag Queen*, concorriam *drags* individuais ou em dupla, apostando em montarias de humor e escracho. As apresentadoras do concurso, geralmente *drags* já famosas na cidade, costumavam ressaltar ser o único evento do tipo no Brasil, patrocinado pelo poder público, o que parecia pretender chancelar Florianópolis como um destino turístico gay para o país.



FOTO 7 – Outra categoria do Pop Gay era a *Beauty Queen* destinada às participantes que não se montam apenas no carnaval, ou seja, as travestis e transexuais. Maria Eduarda Venturini foi vencedora por vários anos seguidos e fazia questão de explicar: “estou aqui para valorizar as transexuais. Não somos travestis, nem mulheres. Somos transexuais e queremos reconhecimento”. O Roma assim produzia um “carnaval de identidades”, em que diferentes grupos performavam suas visões e práticas de mundo a partir de um mesmo rótulo, “carnaval gay”, reforçando-o e colocando-o sob suspeita ao mesmo tempo.



FOTO 8 – O concurso chegava a atrair numa única noite 10 mil pessoas em frente ao palco. Ao contrário das outras quatro noites do carnaval, onde o público LGBT era maioria, o concurso atraía a população em geral que se deliciava com essas personagens, o que também chamava a atenção da imprensa local. Personagens que no cotidiano não carnavalesco eram tidos como desviantes – e incluía-se todos os grupos LGBT presentes à festa – tinham nestes dias seus momentos de serem reverenciados, aplaudidos e desejados.



FOTO 9 – Outra atração especial desta noite de Pop Gay é a presença de artistas LGBTs nacionais, como Léo Áquila que se apresentou nos anos da pesquisa. Léo lançou um de seus discos nessas apresentações, com músicas que aliavam humor e protesto: *“Eu não sou hipócrita, eu não estou suja. E, se não me derem licença pra passar, talvez eu passe por cima pra não ter que desviar nos meus caminhos e me perder dos meus sonhos”*, diz a letra de uma de suas músicas.



FOTO 10 – O fim desse “império” do carnaval certamente nos aponta os novos rumos das homossexualidades brasileiras que, neste início do século XXI, se tornaram menos circunscritas pelo silenciamento e puderam ocupar não apenas espaços específicos como este. Os novos espaços, no entanto, não conseguiram abranger toda a diversidade que ali era produzida, principalmente no que se refere a um humor ácido que, ao caricaturar o gênero e a sexualidade, se tornavam fontes de poder e subversão das ordem estabelecidas.

Referências

SILVA, Marcos Aurélio da. *Se manque! Uma etnografia do carnaval no pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2003.

VENCATO, Anna Paula. *“Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2002.

Unões homossexuais masculinas legais

Ana Maria Marques
Professora do Departamento de História
E Programa de pós-graduação em História da UFMT

Lopes, Moisés. *Homens como outros quaisquer: subjetividade e homoconjugalidade no Brasil e na Argentina*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

Homens como outros quaisquer: subjetividade e homoconjugalidade no Brasil e na Argentina é o título do livro de Moisés Lopes, publicado pela Paco Editorial (Jundiaí/SP), em 2012. A publicação é resultado de tese de doutorado em Antropologia defendida pelo autor em 2010, na Universidade de Brasília, sob orientação da Prof^a Lia Zanotta. O enunciado remete à questão da norma: o que faz do homem um qualquer? Os traços da masculinidade: macho, másculo, viril. Características que não se constituem, necessariamente, em oposição à feminilidade. Ou seja, o macho não precisa da fêmea para se afirmar como tal, ao contrário do que denunciava Simone de Beauvoir quando escreveu, em 1949, *O segundo sexo*. Para Beauvoir (1970), a mulher se constitui como o Outro do Homem – sujeito universal. Quaisquer porque, mesmo relacionando-se sexualmente com homens, em nada se diferenciam de outros machos, cujo estereótipo condiz com um

padrão de apresentação de cabelos, roupa, postura e forma corporal, e também impostação de voz.

A pesquisa antropológica de Moisés Lopes acompanhou o momento importante dos debates sobre a legalização das uniões homoconjugais estáveis e, posteriormente, do casamento entre pessoas do mesmo sexo, em especial na última década. O tema esteve na pauta das reivindicações sobretudo do movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgênero), antes mesmo que a sigla e suas várias denominações fossem essas. Em 14 de maio de 2013, o Brasil deu um passo decisivo para a equiparação do casamento civil, independentemente se entre pessoas do mesmo sexo ou do sexo oposto, com a aprovação pelo Supremo Tribunal Federal da resolução que obriga os cartórios de todo o país a celebrar o casamento civil igualitário.

Moisés acompanhou o debate acerca da legalização do casamento igualitário desde o seu mestrado, iniciado em 2002 na Universidade Estadual de Londrina, quando investigou a Parceria Civil Registrada de homossexuais. Depois, em 2004, uma pesquisa sobre conjugalidade homossexual masculina levou-o a Cuiabá. O doutorado, iniciado em 2006, permitiu-lhe ir a Buenos Aires para pesquisar a homoconjugalidade masculina e, assim, traçar um comparativo entre Brasil e Argentina, tendo as duas capitais federais como campo de pesquisa. Diga-se de passagem, a Argentina foi o primeiro país da América Latina a criar lei de matrimônio para casais do mesmo sexo, assinada pela Presidenta Cristina Kirchner em 2010.

A metodologia utilizada para a pesquisa antropológica apresenta-se também como uma proposta inovadora, considerando a recorrente imagem do antropólogo como aquele que vai até o grupo pesquisado, vive um tempo lá, para depois escrever sobre os nativos. O nativo para Moisés Lopes não é o “natural de uma terra”, na definição do dicionário Aurélio (1985). É um grupo de pessoas com quem ele tem contatos pessoais, sim: entrevista, frequente lugares comuns de sociabilidade, mas não são necessariamente pessoas do lugar. Alguns se remetem ao seu histórico de migração ou de seus familiares. Em comum, os nativos têm a opção conjugal – o laço estável que une dois homens por anos a fio. Os casais foram garimpados em persistente jogo de “sedução” através de dois sítios eletrônicos de relacionamento na internet e, também, entre amigos de amigos. O passo a passo é contado com detalhe no livro e envolve o leitor na trama que provocou pessoas a se voluntariarem à pesquisa – e que exerceu fascínio no próprio pesquisador.

Os treze casais que se dispuseram a conceder entrevistas e generosamente expor suas relações íntimas têm um perfil comum, salvo uma ou outra exceção: são homens majoritariamente brancos, de classe média e de pouca diferença etária. Mesmo considerando esse recorte, que permitiria

Uso o termo “homossexual” ou “homossexuais”, em vez de “homoafetivos” ou “homoeróticos”, concordando com a escolha do autor, que aciona o argumento de Michel Foucault quando atenta sobre a importância que a sexualidade assume na modernidade para a compreensão das identidades.

vislumbrar uma perspectiva étnica, racial, etária, de classe e de gênero, vê-se um campo de subjetividades. Tanto em Brasília (cinco casais) como em Buenos Aires (oito casais), os nativos apresentam modos de pensar e agir que se diferem na maneira como encaram a relação quanto a: oficialização pelas vias legais da união estável, fidelidade e assumir a homossexualidade conjugal. Sobre cada um desses três pontos vale refletir em separado.

Para alguns, a união estável não precisa chegar ao casamento civil, pois eles asseguram a propriedade comum, no caso de um dos dois faltar, através de contrato e de colocar os bens em nome dos dois. Todavia, todos defendem o casamento como um direito que garante o reconhecimento da igualdade entre casais sem diferenciar o sexo, mesmo que para um ou outro isso pouca ou nenhuma diferença faça. Vale salientar que alguns casais, dentre o universo pesquisado, são parcialmente oriundos de casamentos heterossexuais, cujas relações resultaram em filhos, inclusive. Ou seja, a vida em casal, de opção homo, não é um fim, nem um começo de vida conjugal, para estes.

Para os entrevistados por Lopes, a fidelidade, em geral, não é pensada de maneira clássica como compromisso sexual restrito ao casal. A fidelidade é subjetivada, colocando a traição no campo abstrato dos sentimentos. Logo, a traição, inimiga da fidelidade, seria aos sentimentos. Trair a si, aos sentimentos partilhados pelo casal, isto sim seria ser infiel. Então, a palavra que traduz melhor o compromisso dos casais é a lealdade. “(...) a fidelidade, para todos os interlocutores, está ligada a um sentimento, está vinculada ao amor e não ao sexo” (p. 134). Vale ressaltar que muitos casais entendem a fidelidade de maneira estereotipada vivida pelos casais heterossexuais, como se para os héteros a relação conjugal não pudesse considerar as “fugidas” e aventuras sexuais como parte aceitável ou tolerável na relação dos casais, desde que não envolvam sentimentos.

O terceiro ponto: sobre assumir a relação publicamente. Todos os pesquisados são unânimes e concordam que tornar público o compromisso do casal é também encarar o peso da definição da opção fora da norma: a homossexualidade. Todos, com exceção de um (que se diz bissexual) se definem como homossexuais, mesmo que alguns tenham tido anteriormente relações sexuais com mulheres (p. 91). A definição em si parece ser demarcadora de identidade, característica que torna irrevogável o desejo pelo outro desvinculado do corpo masculino. Ou seja, para eles, o desejo liga-se ao corpo e não ao sentimento independente do corpo (macho ou fêmea). Apesar de todos relatarem ser bem aceitos pela família, pelos colegas de trabalho e círculos de convivência, alguns preferem não declarar a homoconjugalidade para evitar possíveis conflitos.

Assumir a homossexualidade é posto, a partir da fala dos nativos, como um evento irrevogável (p. 148). Mais complicado ainda torna-se expor uma relação conjugal com compromisso de constituir bens e, quiçá, família. A segunda parte das implicações desse assumir é ainda deveras desafiadora aos padrões de uma moralidade que se pauta em tradições religiosas, sobretudo

cristãs, e científicas. Foucault, na *História da sexualidade*, vol. 2 (2001), nos ajuda a entender quanto os saberes médicos, científicos e jurídicos da modernidade fundaram uma heteronormatividade reguladora das relações sexuais. No imaginário regulador dos entrevistados, a religião aparece como pano de fundo. Mesmo não sendo praticantes assíduos desta ou daquela confissão religiosa, o pecado e o erro, não raro, rondam as consciências e interferem na decisão sobre “sair do armário”.

Entretanto, assumir a sexualidade fora da norma, considerando que existe uma heterossexualidade compulsiva, é sempre conflitivo – não só para homossexuais, haja vista a recorrente negativa ou invisibilidade destinada às mulheres. Mulheres que demonstram ser desejosas por sexo, seja com homens ou mulheres, são frequentemente interpretadas como putas, fáceis, de vida vadia e outros adjetivos mais. Enquanto homens “pegadores” são bem vistos como excelentes exemplares de masculinidade. A prática sexual, quanto mais frequente, para o homem é afirmação de masculinidade, enquanto a mulher deve pautar sua conduta feminina no recato e na expiação.

No próprio universo homossexual pesquisado por Lopes, existe o reforço ao estereótipo do macho como naturalmente feito para a atividade sexual. A exemplo, cito os nomes, mesmo que fictícios, para diferenciar personagens: “creo que el varon está hecho para tener sexo todo el tempo” (Juan, p.73), “creo que hay una parte animal com um deseo así de tener sexo y no sexo siempre com la pareja” (Esteban, p. 125). Os brasileiros têm falas semelhantes, concordando que homens sempre buscam sexo nas relações de casais. Alguma fala recorre, inclusive, ao estereótipo do casal heterossexual, no qual a presença da mulher diminui a intensidade da necessidade de sexo: “no mundo hétero você vê muito a questão do sentimento primeiro e depois o sexo. Já no mundo homo isso se inverte, é muito sexo e pouco relacionamento” (Saul, p. 125).

Ainda na definição da expressão da sexualidade, os casais em geral não se colocam como ativos ou passivos, e sim versáteis – o que remete a uma correspondência no comportamento cotidiano das tarefas domésticas. Ou seja, não existe a figura de quem manda, provê e domina – tudo é partilhado e negociado, também nos afazeres da casa: compras, refeições, limpeza. Novamente, lembro que a referência à família patriarcal, signo da subserviência que determinou à mulher o papel de submissa, constitui-se em teoria bastante criticada por feministas, especialmente pós-estruturalistas (Scott, 1990).

Moisés Lopes não escreveu um livro para provar, com a experiência amostral, um essencialismo, embora de maneira recorrente os entrevistados o façam em falas do tipo: sempre senti atração por homens e a opção é irreversível. O autor reconhece o campo de subjetividades, mesmo onde as estruturas parecem rígidas e fixas. Ele não concorda nem defende a existência de uma natureza de destino. O trabalho de Moisés nos faz refletir com a profundidade de um referencial teórico que utiliza Foucault e Butler, e

também mergulha na produção intelectual sobre o tema da conjugalidade, sobretudo de outros/as antropólogos/as, como as brasileiras Maria Lucia Heiborn e Lia Zanotta, o português Miguel Vale de Almeida e o francês Michel Bozon. Além de sociólogos/as e historiadoras que o auxiliam. O tema da homoconjugalidade tem sido explorado na pesquisa antropológica, resultando em dissertações e teses defendidas, além de artigos publicados. Na forma de livro, no entanto, Moisés Lopes toma a dianteira nessa corrida acadêmica, desbravando um campo ainda muito envolto por estigmas e carente de visibilidade.

Nos dias atuais, quando presenciamos uma onda retrógrada de conservadorismo e defesas eloquentes da “família tradicional”, sobretudo através de mídias televisivas e redes sociais que esbravejam discursos fundamentalistas cristãos/evangélicos e também de alas conservadoras do catolicismo, ler sobre diferentes formas de conjugalidade possíveis é, minimamente, alentador. Trata-se de obra sensível e recomendada a quem se preocupa com as discussões de gênero e não se acomoda sobre as incertezas da sexualidade.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. (1949). *O segundo sexo*. Parte I – Fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. V. 2. O uso dos prazeres. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.