

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 17, número 1, jan./jun. 2022

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# COΓΓΛΩΒΑΛ CBITIONE

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



v. 17, n. 1, p. 1-78, jan./jun. 2022

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Vice-Reitor

**Lester Marcantonio Camargo**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor Acadêmico

**Rodrigo da Silva Alves**

Pró-Reitor Administrativo

**Ademar Schmitz**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Assessor de Marketing e Comercial

**Luciano Cacace**

Diretor da Unisul Região Sul

**Rafael Ávila Faraco**

Diretor da Unisul Região Grande Florianópolis

Diretor do Campus Unisul Virtual

**Zacaria Alexandre Nassar**

Coordenador de Desenvolvimento e Inovação

**Fabício da Silva Atanásio**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editoras/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro, Universidade do Sul de Santa Catarina  
 Nádia Régia Maffi Neckel, Universidade do Sul de Santa Catarina  
 Chirley Domingues, Universidade do Sul de Santa Catarina  
 Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina

### **Conselho Editorial/Editorial Board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
 Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo  
 Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
 Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Pesquisador Independente  
 Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense  
 Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Pesquisadora Independente  
 Dilma Beatriz Rocha Juliano, Pesquisadora Independente  
 Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata  
 Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
 Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés  
 Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
 Idelber Avelar, Tulane University  
 Javier Krauel, University of Colorado at Boulder  
 João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense  
 José Gatti, Universidade Federal de São Carlos  
 José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
 Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés  
 Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia  
 Silvano Santiago, Universidade Federal Fluminense  
 Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina  
 Veronica Stigger, Fundação Armando Álvares Penteado  
 Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Ana Carolina Cernicchiaro (Revisão)  
 Fábio José Rauen (Diagramação)  
 Thomas Falconi (Secretaria)

## SUMÁRIO/CONTENTS

Apresentação	
<i>Presentation</i>	
Editores	7
A descrição da imagem: por uma descolonização do olhar	
<i>The Describe of the Image: for a Decolonization of the Look</i>	
Luís Thiago Dantas	11
Margens, escuridão e táticas de contraluz:	
movimentos de insurgências em <i>Voltei!</i> e <i>Era uma vez Brasília</i>	
<i>Margins, Darkness and Backlit Tactics:</i>	
<i>Insurgency Movements in Voltei! and Era Uma Vez Brasília</i>	
Arthur Silva Barbosa	
Cássio Fernandes de Oliveira	
Erika Bauer de Oliveira	
Leonardo Caldas Vargas	
Serena Veloso Gomes	
Gabriela Pereira de Freitas	21
Rodovia Transamazônica: projetos coloniais e retratos do outro	
nas reportagens e fotografias de Elaine Borges	
<i>Transamazon Highway: Colonial Projects and Portraits of the Other</i>	
<i>in Reports and Photographs by Elaine Borges</i>	
Isadora Muniz Vieira	
Ana Carolina Cernicchiaro	35
O corpo pandêmico na obra <i>L'Homme qui Tousse</i> de Christian Boltanski	
<i>The Pandemic Body in Christian Boltanski's L'Homme qui Tousse</i>	
Ramayana Lira de Sousa	
Julie de Oliveira	45
Tessitura enunciativa em uma análise fílmica de documentários experimentais	
<i>Enunciative Tessitura in a Filmic Analyze of Experimental Documentaries</i>	
Nádia Régia Maffi Neckel	53
Contribuições adornianas no reconhecimento de um cinema emancipador	
<i>Adornian Contributions in the Recognition of an Emancipating Cinema</i>	
Pollyanna Rosa Ribeiro	
Keyla Andrea Santiago Oliveira	69



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170101-2022-07-09>

## APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Diante dos constantes ataques à educação, às ciências humanas e ao pensamento crítico que enfrentamos nos últimos anos, a pesquisa, a escrita de artigos científicos e a publicação de periódicos acadêmicos têm se mostrado cada vez mais um ato de resistência. Neste contexto, é com muito prazer que apresentamos o primeiro volume da *Revista Crítica Cultural* de 2022. Um número repleto de inquietações que revelam a efervescência das pesquisas sobre as imagens que vêm sendo feitas mesmo em face – ou talvez justamente em face - do momento conturbado que vivemos.

A imagem queima, já disse Georges Didi-Huberman, queima com o real ao qual se aproximou, queima com o desejo que a anima, queima com a urgência que manifesta, queima diante da destruição que quase a pulverizou, queima com seu movimento intempestivo, queima por tornar impossível todo retrocesso, queima em sua sobrevivência, queima mesmo que seja cinza<sup>1</sup>. Os autores dessa edição aproximam seu rosto dessas cinzas, assopram-nas para que a brasa volte a emitir seu calor, seu perigo, voltam seu olhar aguçado, inquisidor, para ver nelas o que há de opressor ou de resistente, de continuidade ou de interrupção, de herança colonial ou de potência decolonial.

No artigo que abre o volume, por exemplo, *A descrição da imagem: por uma descolonização do olhar*, o professor de Filosofia da Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Luís Thiago Dantas discute como o sentido da visão foi importante para o projeto colonial de diferenciação dos corpos humanos, de separação das populações e de assimilação de um tipo de existência padrão. Para essa discussão, Dantas explora as teses de Silvia Rivera Cusicanqui e Jean-Godefroy Bidima, que problematizam a visão colonial por meio da descolonização do olhar. “Uma descolonização atenta ao corpo e a como fobias da mente colonial reproduzem imagens circunscritas desde o ato de escrita”, afirma o autor.

A visão colonial também é o tema de *Rodovia transamazônica: projetos coloniais e retratos do outro nas reportagens e fotografias de Elaine Borges*. Nele, Isadora Muniz Vieira e Ana Carolina Cernicchiaro analisam as imagens da jornalista Elaine Borges veiculadas na imprensa regional de Santa Catarina, num contexto em que a ditadura militar investia em obras de infraestrutura na região amazônica. Com auxílio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), o governo militar realizou um processo de colonização das margens da Rodovia Transamazônica, então em construção. Muitos colonos partiram do interior de Santa Catarina em 1972 rumo à cidade de Altamira, no Pará, onde Borges elaborou uma série de matérias sobre esse projeto de modernidade/colonialidade governamental.

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. In: *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago del Chile: Metales Pesados, 2014.



No âmbito do cinema, a política das imagens também aparece no texto *Margens, escuridão e táticas de contraluz: movimentos de Insurgências em Voltei! e Era uma vez Brasília*, escrito pelos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade de Brasília, Arthur Silva Barbosa, Cássio Fernandes de Oliveira, Erika Bauer de Oliveira, Leonardo Caldas Vargas, Serena Veloso Gomes e Gabriela Pereira de Freitas. O artigo busca investigar os movimentos de insurgência no cinema brasileiro contemporâneo. Para isso, discute a perspectiva dos vencidos (no sentido benjaminiano do termo) nos filmes *Era Uma Vez Brasília*, de Adirley Queirós, e *Voltei!*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Os autores propõem pensar a “dimensão simbólica da noite e das zonas de contraluzes das margens como espaços epistemológicos de fabulação e resistência”, pois, nestas zonas, as luzes intermitentes dos vaga-lumes, conforme expressão de Didi-Huberman, se fazem mais perceptíveis em detrimento do brilho ofuscante dos holofotes do poder hegemônico. A análise fílmica busca compreender como, ao se colocarem como “sujeitos participantes do tecido estético-político na sociedade a partir das fabulações cinematográficas que geram sobre si mesmos”, esses sujeitos transformam o cinema de representação em um cinema de criação e partilha política, “propondo práticas coletivas como agenciamentos fundamentais de uma virada insurgente”.

Outro texto que explora a política das imagens no cinema é *O corpo pandêmico na obra L’homme qui tousse*, de Christian Boltanski, de Ramayana Lira de Sousa e Julie de Oliveira. Dessa vez, o enfoque é nos corpos, fazendo um paralelo entre o corpo na obra *L’homme qui tousse* e os corpos das trabalhadoras e trabalhadores durante a pandemia. O texto começa analisando o contexto histórico e político de *L’homme qui tousse*, o pós-guerra francês e a ebulição política, social e epistemológica que levou aos protestos de maio de 1968. Em seguida, discute “as reverberações que essas imagens e sons produzem no atual cenário pandêmico”, aproximam esse corpo doente das concepções sobre o corpo em Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, assim como das mudanças que sofre a corporeidade na passagem das sociedades disciplinares para as sociedades de controle, finalizando com uma discussão de como os corpos são usurpados pela linguagem diante do crescimento dos regimes de extrema direita e da ameaça do fascismo.

Em *Tessitura enunciativa em uma análise fílmica de documentários experimentais*, Nádia Régia Maffi Neckel discute o cinema documental contemporâneo na análise do filme *Tereza*, de Kiko Goifman e Caco P. de Souza. O artigo pensa a tessitura do documentário experimental, que, ao mesmo tempo que se inscreve na ordem documental, subverte essa ordem, graças ao movimento performático próprio do discurso artístico. A partir da análise de dois planos enunciativos: o plano da enunciação, assumida pelo sujeito-da-câmera – os documentaristas; e o plano do enunciado, o documentário na articulação dos enunciadores-locutores, a autora busca pensar os agenciamentos enunciativos e as formas de reescrituração dos sentidos da prisão no filme.

Outro texto que debate o universo cinematográfico é *Contribuições adornianas no reconhecimento de um cinema emancipador*, de Pollyanna Rosa Ribeiro e Keyla Andrea Santiago Oliveira. A partir da Teoria Crítica adorniana, elas propõem pensar as possibilidades de um filme escapar ao seu caráter de mercadoria da indústria cultural e se constituir como obra de arte. Através da análise comparativa entre *Para todos os garotos*

*que já amei*, de Susan Johnson, que as autoras caracterizam como mercadológico, e *Junior*, da diretora Julia Ducournau, as autoras discutem como, desde sua produção, um filme pode “romper com os estereótipos e ser constituído em multideterminações, inclusive estéticas, em teor emancipatório e de caráter resistente”.

O que vemos nesses artigos é que as imagens resistem em seu poder de queimar, basta assoprarmos as cinzas para que essas brasas apareçam. Agradecemos o sopro forte desses autores que nos permite vê-las e desejamos a todos uma excelente leitura.

Ana Carolina Cernicchiaro

Nádia Régia Maffi Neckel

Chirley Domingues

Ramayana Lira de Sousa

Editoras



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170102-2022-11-19>

Recebido em 18/05/2022. Aprovado em 15/06/2022.

## A DESCRIÇÃO DA IMAGEM: POR UMA DESCOLONIZAÇÃO DO OLHAR THE DESCRIBE OF THE IMAGE: FOR A DECOLONIZATION OF THE LOOK

Luís Thiago Dantas\*

**Resumo:** *O sentido da visão na história do ocidente foi tratado como o mais seguro para descrevermos os fatos do mundo. É pela visão também que o processo de diferenciação dos corpos humanos se constitui como meio para separar populações e orientar discursos para assimilar um tipo de existência padrão. Na atenção dessa problemática, o presente texto explora as teses de Silvia Rivera Cusicanqui e Jean-Godefroy Bidima para problematizar a visão colonial por meio da descolonização do olhar. Uma descolonização atenta ao corpo e a como fobias da mente colonial reproduzem imagens circunscritas desde o ato de escrita.*

**Palavras-Chave:** *Epistemologia anticolonial. Corpo. Cosmopercepção.*

**Abstract:** *The sense of sight in Western history was treated as the surest way to describe facts of the world. It is also through the vision that the process of differentiation of human bodies is consolidated as a means of separating population and guiding discourses to assimilate a standard type of existence. In attention to this problem, the present text explores the theses of Silvia Rivera Cusicanqui and Jean-Godefroy Bidima to problematize the colonial vision through the decolonization of the look. A decolonization attentive to the body and how the phobias of the colonial mind reproduce circumscribed images of the act of writing.*

**Keywords:** *Anticolonial epistemology. Body. Worldsense.*

### INTRODUÇÃO

A modernidade ocidental é um projeto que, mesmo produzindo desconfianças quanto a seu sucesso ou fracasso, determina como ser indivíduo no mundo: “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e ação” (HALL, 2014, p. 10). Nessa determinação, o centro do mundo passou a ser o “eu” um “núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo o mesmo” (HALL, 2014, p. 10). Por consequência, toda a forma de conhecer e de aprender voltava-se para o quanto de certeza conseguia-se apreender no tempo e no espaço.

Nessa busca pela certeza, os sentidos humanos tornaram-se um dos maiores embates de pensadores acerca de saber se devemos ou não iniciar o nosso conhecimento por eles. Nisso, a visão influenciada por certa leitura do platonismo ganhou precedência em relação a todas as outras e marcou um linguajar científico para demarcar procedimentos seguros e até indicar a maneira como os povos deveriam compreender o mundo – sua cosmovisão! Não gratuitamente, estudos recentes questionam a maneira

---

\* Professor adjunto de Filosofia da Educação no Departamento de Estudos da Subjetividade e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: [fdthiago@gmail.com](mailto:fdthiago@gmail.com).

como essa modernidade acontece junto ao colonialismo aproveitando-se de uma redução das dessemelhanças de diferentes povos a um modelo civilizacional<sup>1</sup>. Entre as recentes epistemologias, vale destacar a da socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) em seu debate acerca da invenção da categoria “mulher”. Para a autora, tal categoria exemplifica a redução colonial de toda tradição a “uma visão do mundo”: “Há uma categoria essencial e universal, ‘mulher’, que é caracterizada pela uniformidade social de seus membros [...] A categoria ‘mulher’ é pré-cultural, fixada no tempo histórico e no espaço cultural, em antítese a outra categoria fixada: ‘homem’” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 18).

Não apenas isso, a autora alerta que essa categoria possibilita entender como o uso do termo cosmovisão (*worldview*) para referenciar a organização de todas as sociedades não-ocidentais é uma condição colonial, já que a maioria delas não possuem um privilégio da visão e, sim, uma combinação de sentidos. Por isso, Oyěwùmí propõe o termo *worldsense*, traduzido para o português como cosmopercepção. Esse cuidado com a terminologia possui importância justamente por causa do ato de diferenciação ocidental fundado no “olhar”, pois a partir disso o corpo do outro passa a ser julgado se lhe falta, ou não, humanidade. Nesse julgamento está o caráter étnico-racial, gênero, sexualidade, faixa etária, capacidade física ou mental, entre outros aspectos que marcam “o corpo, o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, ele está sempre em vista e à vista” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 28).

Uma consequência entre pesquisadores e pesquisadoras que concordam com esta posição epistemológica é deslocar a visão para um elemento secundário – ou, ao menos, alertar para o limite de uma descrição do mundo que não atenta a outras vias sensoriais. Mas essa desconfiança perante a visão não tenderia a outra forma de colonização? Seria toda forma de conhecimento enfatizado no olhar ilegítima? Se assim for, então como o ato de descrever pode fazer uso desse sentido para questionar a condição colonial? Tais questões podem ser respondidas em diálogo com outros pensadores: o filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima (2014) e a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

Para o primeiro, a descrição do mundo parte de um jogo discursivo que exalta as múltiplas formas de pensamento de identidade. Com isso, o ato de ver se junta à linguagem para denunciar uma política baseada na crença: “Isso porque não se pode criticar a política obscurecendo tudo o que vem do *pathos*, o que mostra que só se pode buscar uma parcial e provisória rede para esclarecer as muitas estratégias pelas quais a não-identidade se esconde na África no fundo lado do imaginário” (BIDIMA, 2014, p. 102).

Já Cusicanqui nos convida a pensar uma sociologia da imagem, na qual o registro visual possibilita descobrirmos modos de combate ao colonialismo pela subversão por meio do recurso da ironia. Partindo, principalmente, como leremos mais adiante, dos relatos de cronistas andinos do século XVII, como *flash backs*, que nos auxiliam a repensarmos “o passado segundo uma nova visão do presente. E vice-versa: porque a partir dessas imagens de antigamente que subtraem a ordem histórica oficial, é possível reabrir a pretendida objetividade do presente” (CUSICANQUI, 2010, p. 6).

<sup>1</sup> Ver Walter Mignolo (2011); Nelson Maldonado-Torres (2008); Denise Ferreira da Silva (2007).

Em outras palavras, nos permitem visualizar a história oculta diante dos relatos oficiais. Assim, iniciaremos a conversa com Cusicanqui, para depois conversarmos com Bidima, pois, seguindo essa ordem, perceberemos como a problematização visual persiste com importância filosófica e literária por “ao mesmo tempo nos falar de uma história viva, que luta constantemente para irromper, submetida a um jogo de forças que atualiza o contexto das culturas visuais como potências de interpretação, desmitificação e contraponto das culturas letradas” (CUSICANQUI, 2010, p. 6).

## ICONOGRAFIA ANTICOLONIAL

Os desafios geralmente encontrados nas pós-colônias corroboram o entendimento de que o colonialismo expõe suas amarras exteriormente, ou seja, num campo visível onde não apenas podemos descrever tais amarras, como há um enfrentamento mais aberto. Por isso, Cusicanqui alerta para o colonialismo dos nossos gestos, de nossos atos, da língua que nomeamos mundo e que, sem percebermos, envolve uma nova estrutura de poder nas nossas relações sociais, marcadas pela hierarquia e segregação, não somente em razão do fenótipo dos grupos humanos, mas também daquilo que é produzido no âmbito cultural, epistemológico e econômico.

Na ordem do conhecimento, a estrutura universitária é exemplar nessa hierarquização fundada em uma “economia do conhecimento” ou uma “geopolítica do conhecimento”, cujo “signo anticolonial é uma noção que não se leva à prática, e que se contradiz através de gestos de recolonização dos imaginários e das mentes da intelectualidade do sul” (CUSICANQUI, 2010, p. 65). Contra isso, a autora propõe uma sociologia da imagem, na qual trata as formas como as culturas visuais abarcam uma compreensão do social e enfatizam os variados aspectos até então inconscientes na sociedade, já que em muitas oportunidades o colonialismo se oculta nas palavras:

Há uma função no colonialismo muito peculiar para as palavras: elas não designam, mas ocultam, e isso é particularmente evidente na fase republicana, quando ideologias igualitárias tiveram que ser adotadas e, ao mesmo tempo, os direitos dos cidadãos da maioria da população tiveram que ser escondidos. Dessa forma, as palavras se tornaram um registro fictício, cheio de eufemismos que vedam a realidade em vez de designá-la. Discursos públicos tornaram-se formas de não dizer. E esse universo de significados e noções não salvas, de crenças na hierarquia racial e na desigualdade inerente dos seres humanos, estão incubadas no senso comum, e explodem de tempos em tempos, de maneiras catárticas e irracionais (CUSICANQUI, 2010, p. 65).

O resultado disso é a enorme dificuldade em distinguirmos atualmente a separação entre o espaço público e privado, já que os usos indiferenciados da linguagem nos incapacitam tomar consciência e agir contra os impulsos provenientes da comunicação retórica de “duplos sentidos, significados tácitos, convenções de fala que escondem uma série de mal-entendidos e que guiam práticas, mas ao mesmo tempo se divorciam da ação da palavra pública” (CUSICANQUI, 2010, p. 20).

Assim, contrárias à convenção decolonial, para Cusicanqui as imagens nos oferecem interpretações e narrativas sociais que seguem dos séculos pré-coloniais até o

pano de fundo da atualidade. No sentido de pontos de vistas que delimitam a realidade, e também “do ponto de vista histórico, as imagens me permitiram descobrir sentidos não censurados pela linguagem oficial. Um exemplo disso é o trabalho de Waman Puma de Ayala, cujo trabalho foi ignorado por vários séculos, e hoje é objeto de múltiplos estudos acadêmicos” (CUSICANQUI, 2010, p. 21).

Com uma sequência de missivas com o rei da Espanha entre os anos de 1612-1615, numa totalidade de mil páginas, Puma utiliza centenas de iconografias repletas de termos em quéchua e canções em aimará. Tal conteúdo proporciona à Cusicanqui uma leitura da luta dos colonizados diante “condição colonial”, principalmente no caso de Waman Puma em propor a noção de “mundo revés” que denuncia o domínio da república “nas mãos das bestas, [que] unem o povo trabalhador ao arado dos bois” (CUSICANQUI, 2010, p. 21).

O “mundo revés” para Cusicanqui denota uma “teorização visual do sistema colonial” não restrita ao texto já que enfatiza as gravuras, na quais “o cronista exhibe suas próprias ideias sobre a sociedade indígena pré-hispânica, sobre seus valores e conceitos de espaço-tempo, e sobre os significados dessa hecatombe que foi a colonização e a subordinação maciça da população e território dos Andes à coroa espanhola” (CUSICANQUI, 2010, p. 22).

Influenciada por essa perspectiva, a autora apresenta uma “teoria iconográfica da situação colonial” (CUSICANQUI, 2010, p. 27). Esta teoria se volta para descrições das gravuras de artistas no período imperial, em que normalmente encontramos cenas com corregedores e empregados numa abundância de alimentos e bebidas. Em tais cenas, podemos observar outras figuras, que hoje denominaríamos de subalternas, sempre em pano de fundo; e, muitas vezes, a comparação com outros personagens as concede a uma aparência sub-humana. Esse o caso da seguinte ilustração:



**Figura 1: O corregedor<sup>2</sup>**

Fonte: Cusicanqui, 2010.

<sup>2</sup> Abaixo da ilustração Silvia Rivera cita a seguinte anotação de Wuman Puma: “CORREGIMIENTO QUE EL COREGIDOR CONVIDA en su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra / mestizo / mulato / yndio tributario /corregidor / Brindis ... señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui” (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias (p. 468)”.

Nessa ilustração de Waman Puma, vemos um banquete na residência de um corregedor do império espanhol; além dos empregados acompanhando as refeições, vemos um personagem abaixo da mesa, em primeiro plano, carregando uma sacola de restos de comida. Cusicanqui alerta que “se trata de um índio adulto, não de uma criança, já que as cabeças e os corpos dos sentados à mesa são representados posicionalmente de maneira desproporcional [ao índio]” (CUSICANQUI, 2010, p. 27). Para a autora, percebe-se nessa imagem uma conceitualização indígena de opressão, pois “nas línguas aimará e quéchua não há palavras como opressão ou exploração. Ambas as ideias são resumidas na noção (aimará) de *‘jisk’achasiña’* ou *‘jisk’achaña’* – apequenamento [*empequeñecimiento*] – está associado à condição humilhante de servidão” (CUSICANQUI, 2010, p. 27).

Dessa ilustração entende-se que Waman Puma descreve a naturalização das hierarquias, preservando a distância entre o superior e o inferior, quase internalizando o discurso racial espanhol. Porém, a presença do “índio apequenado” revela uma crítica à condição colonial, por estabelecer diante dos iguais uma pequenez social, enfatizada pela atitude de “abaixar as costas”, que é permeada por um “fundo moral de penúria colonial. Mais que as penas físicas, os despejos da dignidade e a internalização dos valores dos opressores” (CUSICANQUI, 2010, p. 27) são os ápices da pequenez.

Com essa diferença de proporcionalidade, a imagem nos revela a condição inumana do outro que está presente nas sociedades coloniais, muito provável fundamentada no desconhecimento e na negação da visão do colonizador sobre os indígenas. Tal negação e desconhecimento estão explícitos naquilo que Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* denominou como a anedota das Antilhas.

Esta anedota podemos dizer estar dividida em dois olhares, o do espanhóis acerca do indígenas:

De todas essas delegações, a mais justamente famosa, a dos monges da Ordem de São Jerônimo, comove a um só tempo pelo escrúpulo que as empresas coloniais esqueceram desde 1517, e pela luz que lança sobre as atitudes mentais da época. Numa verdadeira pesquisa psicossociológica concebida segundo os mais modernos padrões, submetem os colonos a um questionário visando saber se, segundo eles, os índios eram ou não ‘capazes de viver por conta própria, como os camponeses de Castela’. Todas as respostas foram negativas: ‘A rigor, talvez, seus netos; ainda assim, os indígenas são tão profundamente viciosos, que pode se duvidar; a prova: eles fogem dos espanhóis, recusam-se a trabalhar sem remuneração, mas levam a perversidade a ponto de dar de presente seus bens; não aceitam rejeitar os companheiros cujas orelhas os espanhóis cortaram’. E, à guisa de conclusão unânime: ‘É melhor para os índios tornarem-se homens escravos do que se manterem como animais livres...’ (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 70).

O segundo olhar era dos indígenas sobre os espanhóis:

Aliás, no mesmo momento, e numa ilha vizinha (Porto Rico, segundo o testemunho de Oviedo), os índios empenhavam-se em capturar os brancos e matá-los por imersão, e depois montavam guarda, semanas a fio, em volta dos afogados a fim de saber se eram ou não sujeitos à putrefação. Dessa comparação entre as pesquisas tiram-se duas conclusões: os brancos invocavam as ciências sociais, ao passo que os índios tinham mais confiança nas ciências naturais; e enquanto os brancos proclamavam que os índios eram animais, os segundos contentavam-se em suspeitar que os primeiros fossem deuses. Em nível idêntico de ignorância, o último procedimento era, com certeza, mais digno de homens. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 72).



Nesses dois relatos, encontramos o equívoco de tradução proveniente do olhar, já que a passagem final – “mais digno de homens” – conforme Eduardo Viveiros de Castro exemplifica o perspectivismo ameríndio por afirmar a alteridade no ponto de vista sobrenatural. Isso implica diferentes noções de cosmologias que invariavelmente nos levam à conclusão de que a ignorância de um ao outro não é exatamente a mesma, “talvez coubesse mesmo dizer que era seu exato oposto, não fosse o fato de que, nos mundos indígenas, a relação entre esses dois outros da humanidade, a animalidade e a divindade, é completamente outra que aquela que herdamos do cristianismo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 34). Assim, se os indígenas duvidavam da humanidade dos espanhóis, supondo uma supra-humanidade – eles seriam deuses? – por outro lado, os espanhóis debatiam se naquele “novo mundo” estaria um exemplar de sub-humanidade – eles seriam animais? Desse modo, a visão radical da alteridade espanhola perante os indígenas mistura-se com o desejo de conquista, ou até mesmo de regulação do modo como o outro pode nos aparecer.

Um desejo de conquista em que o processo iconográfico de Waman Puma exerce um anticolonialismo, pois há uma criação e um conhecimento do ciclo dos cosmos, uma poética do mundo, caminho contínuo de interpretações e afirmação de outras perspectivas. Por conseguinte, a alteridade indígena versa em outra universalidade, oposta ao caos e à destruição colonial do mundo e da vida: “Dos tempos antigos até os dias atuais, são os tecelões e poetas-astrólogos de comunidades e povos que nos revelam aquela teia alternativa e subversiva de conhecimento e práticas capazes de restaurar o mundo e devolvê-lo ao seu próprio canal” (CUSICANQUI, 2010, p. 33). Ou, como podemos resumir no provérbio aimará: “o futuro está nas nossas costas”.

## COLONIZAÇÃO DO MUNDO DA VIDA

Cusicanqui propõe uma “sociologia da imagem” com intuito de perceber, na condição colonial, a humilhação e a desordem caminhando de mãos dadas – tanto que o “mundo revés” modifica as hierarquias nas colônias por traçar rotas ilegítimas de ascensão social, pois cada vez mais só importam os grupos que mantêm uma via única com a antiga e com as novas metrópoles. A questão é: como a existência de uma “imagem” dita como regulatória dos papéis sociais de cada pessoa faz do mundo da vida mais um artifício colonial? Não gratuitamente, contra essa colonização, Bidima explica como nela o controle direciona-se para a política, para a sexualidade e o desejo, sempre fundamentados pelo regime da crença, “e quando falamos de crença, não queremos dizer isso no sentido estrito do religioso, mas do investimento pelo qual o imaginário é acoplado à lei” (BIDIMA, 2014, p. 89).

A crença alimentada por esse ponto de vista do imaginário justifica o modo de habitar o mundo como promessa para cumprir aquilo que Bidima entende como “hieróglifos sociais”, “pelo qual o processo de ‘construção de crença’ [*faire croire*] prospera” (BIDIMA, 2014, p. 89). Ou seja, os símbolos tornam-se o ponto de central daquilo que projetamos socialmente e esperamos que cada participante cumpra<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Aqui aludo a Frantz Fanon em *Condenados da Terra* que alerta para como no processo de independência da colônia, a burguesia local no desejo de manter uma rede de privilégios busca incessantemente o diálogo com as elites metropolitanas. A partir desse diálogo é que traçam os valores, as técnicas, os setores da indústria.

Essa expectativa, na pós-colônia – mas talvez não apenas nela – projeta um modo de olhar à nossa volta a partir de uma idealidade, uma visão de mundo metropolitana. Bidima alerta ainda para o “falar” na condição de descrição do espaço público, pois nele o que está em jogo “não se dialoga com a lei, faz-se falar por meio de classificação, anotação, interdição, prescrição e repetição” (BIDIMA, 2014, p. 89).

Com isso, a vida cotidiana e os inconscientes das pessoas são transcritos por leis que, na compreensão de Bidima, no caso dos negros africanos ressoam a localidade e como uma determinada lei corresponde a vivência de tais pessoas. Por isso, se, como vimos em Cusicanqui, a imagem se torna um meio de resistência ao olhar colonial – que suprime vivências e exalta as hierarquias raciais da sociedade – já para Bidima, o ato de construir outra formação humana passa necessariamente pela linguagem, pela palavra. É aqui que se pode juntar a palavra e a imagem, tal como um encontro que revela o núcleo de poder presente entre os polos do discurso:

De onde se fala? É a questão do lugar da fala, onde o lugar é entendido aqui como ‘o conjunto de determinações que fixa limites... circunscreve quem e sobre o quê... é possível falar?’ Com quem se fala? Que mediações e representações se desenham entre o lugar da enunciação e o receptor? Qual é a natureza da conexão que une e/ou a divisão que separa o sujeito negro africano e o direito, seja como proclamação (a função publicitária da lei) ou como texto (expressão de um contexto opaco)? Esta série de perguntas certamente não esgota o campo heterogêneo do político na África, mas serve de prelúdio para a orientação de nossa investigação centrada em dois eixos [o direito e a política] (BIDIMA, 2014, p. 90).

No prolongamento da investigação, Bidima percebe como, em ambos os eixos, há uma problemática atravessada pelo corpo, já que nele a questão do falar e do olhar se entrecruzam justamente para descrever, para interpretar as maneiras do ser humano habitar o mundo. Com isso, Bidima questiona como inserir no discurso o corpo sem reproduzir metáforas como: “decifrar a textualidade do corpo” ou ainda “apreender a estrutura do corpo”? Pois o entendimento acerca dessas metáforas como indissociáveis, motiva os seguintes questionamentos: “quando se trata de metáforas do corpo, ainda é o corpo?” (BIDIMA, 2014, p. 103). A permanência da metáfora não reflete um temor de certa forma corporal, uma dismorfobia? Isso não toca na maneira como um corpo pode se apresentar e se expressar no mundo? E ainda: não estaria aí o ponto central de como a política, a sexualidade e o desejo são intrincados no julgamento de alguém ser pessoa?

Bidima acrescenta que nesse campo metafórico revela-se a criação de monstruosidades, aberrações, nutrindo toda a sorte de delírios “recuperados pelas religiões, que, assim, constroem sua clientela” (BIDIMA, 2014, p. 103). Esses delírios são predominadas pelo temor ao “corpo disforme” – uma temática importante, que para Bidima deveria ser um tema recorrente na filosofia contemporânea, no sentido de “como o corpo ocupa o nosso olhar e o olhar do outro” (BIDIMA, 2014, p. 103) para produzir esse temor. Em outras palavras, Bidima sugere aos filósofos e às filósofas africanas explorarem a dimensão do visível a respeito do corpo em sua cultura:

como os ‘entrelaçamentos’, os ‘quiasmas’ e, em uma palavra, a problemática do complexo descrito por Merleau-Ponty ocorrem? Se ‘meu corpo como coisa visível está contido no espetáculo completo’ e se ‘minha visão corpo subtende este corpo visível e todos os visíveis

com ele. Há inserção recíproca e entrelaçamento de um no outro' então como, na relação corpo-visibilidade, uma dominação obscura inscreve suas estratégias? Dos 'bens e rituais, problemas referentes à antropologia e à psicologia, passamos a uma formulação geral do problema do corpo e da visão, e do corpo do outro. (BIDIMA, 2014, p. 103-104).

Com isso, no cenário africano, a instrumentalização do corpo acontece discursivamente sobre o corpo, impossibilitado em abstrai-lo do mundo, pois entre o “eu sou um corpo” e o “eu tenho um corpo” há um tensionamento acerca da presença e da ausência de um “algo” fazer-se corpo. Em certo sentido, também pode-se dizer que “é essa mesma ambiguidade do corpo que se traduz em sua ‘auto-exibição’. Às vezes é vergonhoso e esconde-se com roupas, tanto para esquecer-lo quanto para aumentar seu valor” (BIDIMA, 2014, p. 106). Assim, é pela ambiguidade que Bidima ressalta a percepção do corpo (nosso ou do outro), pois, na medida em que está vivo “está também contemporâneo de sua própria morte e isso expressa seu caráter enigmático e paradoxal” (BIDIMA, 2014, p. 105). Além do mais, diante desse enigma se exerce a regulação da soberania para poder controlar algo ou alguém, mas “como poder refere-se a um espaço, a um território de controle e a um objeto sob controle, doravante considerado uma máquina” (BIDIMA, 2014, p. 105), então qual enredo para trazer ao corpo uma possibilidade de ser visualizado sem diferenciá-lo?

A resposta aproximaria daquilo que Bidima descreve como política – a ação da palavra. Uma ação construída por uma “formação de um discurso, de códigos e de redes que constituem o lugar onde a coexistência humana se concretiza” (BIDIMA, 2014, p. 34). Desse modo, o espaço público aparece como fundamental para a movimentação da palavra, pois trata-se de “um lugar comum” “construído no cerne de um espaço significante, convertido em uma arena onde o mesmo e o outro, o aqui e o além, confronta uns aos outros através e pelo significado dos seres humanos” (BIDIMA, 2014, p. 17). Nessa disputa pelo significado de ser humano, constitui-se a própria palavra e possibilita uma descrição do outro naquilo que lhe afeta e não como regulação de como ele deve ser.

Portanto, se com Oyěwùmí apreendemos os limites da visão para retratar toda e qualquer cultura, com Cusicanqui e Bidima percebemos a imagem sendo um meio para a tradução do olhar acontecer. Isso requer uma atenção para a variação do uso da palavra, já que ao descrevermos um fenômeno no mundo não devemos esquecer a estratégia do espaço de fala. Nele “expressa-se certa neutralidade, mas também certa contradição, na medida em que pertence nem a um lado nem a outro e permite que cada um se envolva com o outro” (BIDIMA, 2014, p. 18).

## REFERÊNCIAS

- BIDIMA, Jean-Godefroy. *Law and the Public Sphere in Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão Pura*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Against war: views from the underside of modernity*. North Caroline: Duke University Press, 2008.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*. North Caroline: Duke University Press, 2011.

OYEWUMI, Oyeronké. *A invenção das mulheres*. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. *Toward a global idea of race*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para um antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Editora Ubu; N-1 Edições.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170103-2022-21-33>

Recebido em 13/09/2022. Aprovado em 07/12/2022.

**MARGENS, ESCURIDÃO E TÁTICAS DE CONTRALUZ:  
MOVIMENTOS DE INSURGÊNCIAS EM  
VOLTEI! E ERA UMA VEZ BRASÍLIA  
MARGINS, DARKNESS AND BACKLIT TACTICS:  
INSURGENCY MOVEMENTS IN  
VOLTEI! AND ERA UMA VEZ BRASÍLIA**

**Arthur Silva Barbosa\***

**Cássio Fernandes de Oliveira\*\***

**Erika Bauer de Oliveira\*\*\***

**Leonardo Caldas Vargas\*\*\*\***

**Serena Veloso Gomes\*\*\*\*\***

**Gabriela Pereira de Freitas\*\*\*\*\***

***Resumo:** O presente artigo pretende investigar movimentos de insurgências no cinema brasileiro contemporâneo a partir de dois filmes: *Era Uma Vez Brasília* (Adirley Queirós) e *Voltei!* (Glenda Nicácio e Ary Rosa). Ao relacionar essas obras, bem como seu modelo de produção, aspira-se compreender a perspectiva dos vencidos (BENJAMIN, 1994) ligada à dimensão simbólica da noite e das zonas de contraluzes das margens como espaços epistemológicos de fabulação e resistência. Zonas em que também se fazem mais perceptíveis as luzes intermitentes dos vaga-lumes, como propõe Didi-Huberman a partir de Pasolini, em detrimento do brilho ofuscante dos holofotes do poder hegemônico. O objetivo é compreender de que forma tal perspectiva é construída pela linguagem fílmica, colocando esses grupos minoritários como sujeitos participantes do tecido estético-político na sociedade a partir das fabulações cinematográficas que geram sobre si mesmos. Como resultado, percebemos a transição de um cinema de representação para uma perspectiva de criação e partilha política, propondo práticas coletivas como agenciamentos fundamentais de uma virada insurgente.*

***Palavras-chave:** Cinema Brasileiro Contemporâneo. Crise. Coletivismos. Fabulação. Afeto. Insurgência. Políticas públicas.*

\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

\*\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

\*\*\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

\*\*\*\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

\*\*\*\*\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Poder e Processos Comunicacionais.

\*\*\*\*\* Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Email: gabriela.freitas@fac.unb.br.

**Abstract:** *This article aims to investigate insurgencies in contemporary Brazilian cinema from the perspective of two films: Era Uma Vez Brasília (Adirley Queirós) and Voltei! (Glenda Nicácio and Ary Rosa). The objective – by relating these works and their production model – is to understand a perspective of the production of the vanquished (BENJAMIN, 1994), the identification of the probable dimension of the vanquished night and the backlit zones of the margins as epistemological spaces of fabulation and resistance. Zones in which they are more noticeable, such as the flashing lights of fireflies, like the design power of Didi-Huberman from Pasolini, infamous for the use of the spotlight of the glow of brightness. The objective is to understand how such perspective is constructed by film, making these minority groups participants in the aesthetic-political fabric of society from the cinematographic fables they perform about themselves. As a result, it's possible to notice the transition from a cinema of representation to a perspective of creation and political sharing, offering collectives practices as fundamental management to an insurgent turnaround.*

**Keywords:** *Contemporary Brazilian Cinema. Crisis. Collectivism. Fabulation. Affects. Insurgency. Public policies*

## 1. INTRODUÇÃO: FALANDO DAS MARGENS

Neste artigo escolhemos dois filmes, *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiroz, e *Voltei!* (2021), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, para refletir sobre os diálogos possíveis que essa nova onda audiovisual estabelece para transpor barreiras, sem medo de se perder na escuridão periférica — todos eles se caracterizam por trabalhar com imagens escuras, noturnas, e a partir de territórios às margens. Acreditamos que esses filmes celebram encontros, rompendo com normas e hegemonias, ou seja, saem do padrão do sujeito como indivíduo para encontrar uma nova formação de vida coletiva.

Os dois filmes que analisamos abordam um momento importante da nossa história recente, quando grupos surgidos das mais diversas realidades, seja nos aspectos da raça, classe, gênero e sexualidade, produzem vozes para mostrar seu descrédito diante do poder branco e opressor, falível. Forjando uma narrativa pulsante, com a força de suas dores e uma espera fora do tempo, potencializada pelo autocuidado que sustenta as vidas das margens.

Portanto, propomos pensar as margens não apenas como um espaço geográfico onde se localizam os oprimidos do sistema, mas um espaço simbólico onde grupos minoritários se frequentam com a potência de produzirem certas faíscas, ruídos, vibrações; justas políticas de contraluzes, e que, ao contrário de se opor à escuridão, nascem ali, com ela e a partir dela. Portanto, para esta análise, propomos um giro: ao invés de associar a ausência de luz a locais de trevas e à falta de perspectiva, a dimensão da escuridão se converte em um espaço coletivo de experimentação política onde germinam insurgências por meio de luzes intermitentes, como as luzes dos vaga-lumes.

A imagem dos vaga-lumes raros, com a sua luz frágil, mas também potente, produzida por Pasolini, é revisitada por Didi-Huberman (2011), que traz a sobrevivência de seres luminescentes como esperança travestida na expectativa de produzir viradas narrativas a partir da pluralidade e da diferença. Didi-Hurberman se refere a essas imagens “vaga-lumes” como lampejos de modos verdadeiros de vida que são destruídos pelas “luzes do *merchandising*”. As luzes dos vaga-lumes são, portanto, a metáfora de um projeto político insurgente; táticas luminosas cuja imagem é a constituição de pontos

de luz singulares que piscam em conjunto, formando um só corpo coletivo luminoso. Destas reflexões, emerge o debate sobre a crise da identidade no Brasil, as implicações do processo colonial na centralidade das narrativas audiovisuais no país e a urgência de mirar o protagonismo e a inventividade de grupos minoritários na produção cinematográfica atual.

A partir de 2003, no governo Lula, o Ministério da Cultura (MinC) assume grande protagonismo sob a regência de Gilberto Gil e Juca Ferreira, respectivamente ministro e secretário-executivo da pasta, buscando maior proximidade com as demandas populares. Neste período, há o fortalecimento da Secretaria do Audiovisual, a publicação de novos editais de fomento a obras cinematográficas (incluindo os de baixo orçamento), possibilitando maior diversidade temática e estética, com a inserção de novos profissionais no cenário; e a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) — em 2006, por meio da Lei nº 11.437/06 (regulamentada em 2007), em que o Estado reassume a função direta de políticas públicas, seleção e fomento de projetos, não apenas no cinema, mas em outros campos do audiovisual.

Chega-se, por fim, aos anos 2010 com órgãos de fomento, regulação e promoção fortalecidos, e o cinema brasileiro passando por uma fase estável e de consolidação. Um outro aspecto relevante a se apontar, organizado por iniciativas públicas, é a maior descentralização do eixo de produção cinematográfica RJ/SP: centros como Pernambuco, Ceará, Amazonas, Brasília, Goiás, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul ganharam maior destaque, sobretudo na esfera independente/autoral (EDUARDO, 2018). Cineastas destas localidades levaram para as telas características regionais de forma pontual e crítica, agindo, também, a partir de uma perspectiva de visibilidade, possibilitados pela própria difusão de editais regionais.

É neste ambiente em que vários coletivos de cinema, a partir de outros agenciamentos minoritários, começaram suas produções dialogando com uma nova forma de enxergar o país, afastando-se da mera lógica da representação<sup>1</sup>, criando outros territórios estéticos. Caracterizado pela insurgência, este cinema rompeu o cenário audiovisual brasileiro, apresentando propostas contra hegemônicas, como um chamado para uma ampla e impactante atuação de diferentes grupos identitários no audiovisual.

Entendemos que o espaço da margem é construído como projeção daquilo que o centro dominante descarta, ou, numa perspectiva psicanalítica, do que ele reprime, mantendo à distância aquilo que não pode ser visto nem ouvido — em última instância, o outro. Mas é nesses espaços de margens, simbolizados pela noite contínua e pelo corte da luz, onde a transformação também pode se dar. “Neste sentido, a margem não deve ser

---

<sup>1</sup> A leitura sobre a lógica da representação encontra ecos na obra de Deleuze (2009), para quem o modelo de pensamento representacional pauta-se no senso comum, na busca da universalidade das coisas, na reprodução da verdade. Ou seja, trata-se de uma lógica totalizadora, que encerra e reduz as multiplicidades. Por sua vez, o teórico visualiza outra chave de mobilização do pensamento: a inventiva ou criadora, que só se dá pela ação implicada dos sujeitos, firmando um devir. É esta potência do pensamento e imagética de criação, cuja essência é construída a partir dos afetos e da experiência dos sujeitos - neste caso, que filmam e são filmados - que enxergamos nos filmes analisados.



vista apenas como espaço periférico, de perda e privacidade, mas como espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2008, p. 68). A linha política que esses filmes experimentam, portanto, permite pensar esses lugares de margens como zonas de defesas comuns; “espaço de abertura radical” (HOOKS, 1989, p. 149) e territórios comunitários que se reconfiguram como potentes locais de fabulação<sup>2</sup>.

## 2. FABULAR NAS CONTRALUZES DA ESCURIDÃO

No urgir da noite, um homem, com cigarro aceso, espreita o movimento de carros na cidade. Num gesto rápido, que revela necessária discrição, saca uma grande arma, feita de materiais precários, e aponta à sua frente. A munição é disparada em direção ao Congresso Nacional. Às pressas, ele deixa o local no intuito de não ser visto. A ação de insubordinação, presente em uma das sequências do filme *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, é testemunhada somente pelo espectador, convocado a participar como cúmplice.



**Figura 1 – Frame de *Era uma vez Brasília*: no plano, o choque entre as chamas que lançam os insurgentes de Ceilândia ao esquecimento e à escuridão, por onde se articulam as insurgências coletivas.**

<sup>2</sup> Consideramos o conceito de fabulação desenvolvido por Deleuze a partir de Bergson, aqui em seu estado de derivação política como ficção coletiva minoritária. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos e dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá” (DELEUZE, 2013, p. 183).

Essa atmosfera de insurgência tem orientado certos filmes do cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo aqueles produzidos nos espaços dessas margens pelos coletivos audiovisuais de periferias, grupos LGBTQIAP+<sup>3</sup>, indígenas<sup>4</sup>, etc. O que observamos, no entanto, ao promover um encontro entre algumas imagens distópicas da cinematografia mais recente (de 2010 em diante), é a emergência de corpos cujos atos indisciplinados reagem, de forma direcionada e coletiva, ao projeto colonial<sup>5</sup> de contínuo apagamento — de passados, presentes e futuros; das subjetividades, dos afetos, das existências de determinados grupos sociais.

Em seus atos de transgressão, estas outras figuras tensionam os ideários de progresso de um país erigido sobre ruínas — resultado dos genocídios e etnocídios do processo colonial, que transformou o Brasil em um grande cemitério de indígenas e populações africanas escravizadas — conformando as distopias para produzir utopias. Enquanto sintomáticos de um cenário político brasileiro em que as forças neoliberais intensificam ainda mais as mazelas sociais e econômicas — cenário também refletido nas políticas do audiovisual — esses filmes distópicos dão protagonismo à presença de corpos antes invisibilizados ou subvisibilizados nas narrativas hegemônicas.

São corpos periféricos que teimam, resistem, como lastros às tentativas de ocultamento, agora impulsionados por corpos semelhantes que os registram — por trás das câmeras — e promovem novas miradas. Se nas produções recentes a imaginação de futuros sombrios faz persistir um pessimismo que ressoa na realidade já observada, é pela própria presença na *mise-en-scène* e na escuridão, enquanto parte de um todo que transborda as fronteiras cinematográficas, que estas subjetividades redirecionam a disputa por modos de ser e estar no mundo engajados em processos de resistência.

Em *Era uma vez Brasília*, a ruptura com a concepção de progresso é sustentada em diversas dimensões: na não-linearidade da montagem, construída a partir de imagens e áudios fragmentários; no repouso da narrativa, cujas ações, captadas em planos por vezes quase estáticos, mas não sem movimento, pouco evoluem; na ausência da atmosfera diurna, que nunca irrompe; nos itinerários pela cidade que não levam a lugar algum (ou conduzem ao mesmo lugar); na constante sensação de vigilância e perigo — de um Estado autoritário que quer controlar as subjetividades periféricas — sem que, no entanto, algo se concretize — a situação de violência e ruínas já está posta.

<sup>3</sup> Entre os filmes da cinematografia nacional recente realizados por estes grupos menciona-se *Aiyê 3016* (2016), do Cine Transleixa, *Sessão Bruta* (2021), do coletivo As Talavistas e ela.ltda, e *Afronte* (2017), de Bruno Victor e Marcus Vinicius Mesquita.

<sup>4</sup> Destacamos aqui algumas produções: *Ava Yvy Vera - Terra do Povo do Raio* (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta* (2019), de Jocy Guajajara e Milson Guajajara e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020), de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero.

<sup>5</sup> Luiz Rufino (2019) ressalta como efeitos do processo da colonização, próprio da modernidade ocidental, não só as violências e morte física dos povos oriundos da diáspora, mas também a morte pelo esquecimento de toda sua história, formas de produção do saber e modos de existência. “A narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, produz presença em detrimento do esquecimento” (RUFINO, 2019, p.14).

Falamos aqui de uma constelação de filmes que acionam a força da insurgência a partir de corpos que carregam as marcas de um passado colonial ainda vigente, das tentativas de violá-los e aprisioná-los — ao subterrâneo dos espaços urbanos, ao cárcere, em subjetividades fixas, à negação de sua potência criadora. Para pensar este cinema de margens, encontramos pontos de força no diálogo com outras gramáticas, outros caminhos de produção do saber: é necessário “vadiar na linguagem” (RUFINO, 2019, p.40). Iluminando não com a luz em si, mas marcando os contraluzes e dando destaque aos espaços escuros, aos becos das periferias e aos cantos dos espaços de intimidade, essas produções carregam consigo a potência da encruzilhada como inventividade para promover deslocamentos éticos, políticos e estéticos ao cinema vigente. Encontramos na leitura sobre encruzilhada proposta por Rufino (2019) ponto de convergência com este cinema de margem: é “disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e a monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13).

A noção de encruzilhada é invocada a partir de Exu, o orixá mensageiro, princípio fundante da comunicação. É o senhor dos caminhos, de todas as possibilidades, que opera nas dobras, na ambivalência, na travessia dos tempos/espaços e “transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias” (RUFINO, 2019, p. 16). Manifestado em Exu, o cruzo — horizonte para ruptura com os modos de ver, sentir e praticar da colonialidade —, coloca-se para este cinema como percurso de invenção no comum, de encontros e confrontos, de atravessamentos de imagens, temporalidades e narrativas, de pluralidade de experiências, para fabular novos mundos. No vislumbre destas frestas, por onde se “acende a vela — e se vela a vida” (RUFINO, 2019, p. 39) —, o audiovisual pode constituir-se como uma luz alternativa àquela dos holofotes, e trazer a noção luminosa e intermitente dos vagalumes, que faz ver os contrastes e dá visibilidade a outras formas de presença de coletividades periféricas.

Diante da atmosfera de luz ausente que insiste em tomar cada cena — escuridão também instalada nos rumos do Brasil na última década, com o avanço de forças reacionárias — são lançadas contraluzes (possibilidades de redirecionar as trajetórias) aos corpos periféricos, como a testemunhar o desejo de presença e de resistência. Nestes contrastes também se articulam as camadas temporais: o passado se manifesta no presente a partir da narração de memórias fabuladas que escancaram episódios traumáticos, mas também repercutem atos transgressores e ecoam a força dos afetos na escuridão. O processo de revisitar memórias também evoca uma experiência coletiva de identidade nacional: é expressão que reverbera histórias (de violência, de massacre pelo Estado brasileiro, mas também de insurreição) repetidas com corpos extracinematográficos — extrapolam as narrativas.

Em *Era uma vez, Brasília*, a escuridão da periferia tensiona o projeto modernista que marcou a construção da capital federal, evidenciando a condição precária de parte da cidade não incluída no planejamento urbano original — as periferias, para onde foram despejadas as milhares de famílias vindas de outras localidades do Brasil para edificar o Plano Piloto. Como errantes, perambulamos, junto aos personagens, por paisagens sombrias que compõem o cotidiano da Ceilândia do presente, olhada sob a perspectiva de um futuro que deu errado — ou como reminiscências de um passado que já prenunciava

a conjuntura: ruas quase desertas, baldias, em chamas, empoeiradas, tomadas por sucatas; casas sem acabamento; uma passarela de pedestres — acima dos trilhos de metrô — cujas grades que a circundam remetem às celas de uma prisão.

A figuração deste cenário distópico também contempla figurinos e objetos cênicos, que recriam, com materiais improvisados, uma atmosfera futurista, mas de forma crítica, confrontando o status de Brasília como “cidade do futuro”: vemos roupas feitas com câmaras de ar de pneus, armas montadas com materiais recicláveis, carcaças de automóveis reconstituídos de diferentes peças. Como os próprios fragmentos que constituem a ambiência cênica, o futuro de Brasília está, na verdade, estilhaçado: “O que é o mundo colonial senão uma pilha de cacos?” (RUFINO, 2019, p. 26). Cabe a nós, espectadores, enquanto corpo coletivo, reconhecer e se apropriar dessa ruína para desafiar a ordem política vigente e frear a noção de progresso histórico que o modernismo insiste em disseminar (BENJAMIN, 1994).

Esta convocação é feita pelo filme ao nos lançar em um estado de estranhamento diante da experiência de paralisia e de conflito temporal inscrita no corpo cinematográfico como um todo. Neste processo, o desejo pode mobilizar-se em busca de resposta para aquilo que o próprio filme não se propõe a responder. Como cinema de criação, *Era uma vez Brasília* carrega consigo o que Rolnik vislumbra como micropolítica ativa do desejo, por sua capacidade de germinar outros territórios existenciais para o audiovisual. Dispara, portanto, a “pulsão intensiva dos novos modos de ver e sentir — que se produziram na teia de relações entre corpos e que habitam cada um deles singularmente — de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo” (ROLNIK, 2018, p. 61).

Na narrativa, o agente intergaláctico WA4, preso após invadir um lote em seu planeta para construir uma casa para sua família, é enviado à Terra para matar o presidente Juscelino Kubitschek durante a inauguração de Brasília, em 1962. Enquanto viaja em sua nave — ambientada na sucata de um carro — um desvio acidental no espaço-tempo faz com que ele aterrisse em Ceilândia, em 2016, no momento de julgamento do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff. WA4 veio do planeta Karpenthall, cujo significado, diz o personagem, é Sol Nascente — também nome de uma das maiores favelas da América Latina, localizada na Ceilândia. O personagem é, portanto, um estrangeiro, às margens deste território chamado Brasília, onde outros *outsiders* da periferia constroem pontes de insurgência em becos escuros.

Nesse sentido, o filme faz emergir um desejo de coletividade que transborda os limites da tela: para além de “falar de”, ele propicia o “falar com” — lançando mão de enunciações que derivam da comunidade e vão das extremidades para o centro urbano. Além dos atores, o próprio cineasta Adirley Queirós é cria de Ceilândia, produz seus filmes em coletivo, com orçamento restrito e muita inventividade, fazendo das precariedades destes territórios sua poética cinematográfica.

Observamos, durante longas sequências em câmera próxima, a viagem espacial de WA4 em sua nave-sucata apertada, ruidosa, sufocante, esfumaçada pelos cigarros acesos constantemente pelo personagem, a qual reconstitui, segundo Campos (2019, p. 58) “ambiente que carrega algumas semelhanças com a cela de uma prisão: ambiente estreito e metálico em que o personagem é obrigado a permanecer”. A ação, no entanto, não tem

desdobramento — por fim, a própria missão de WA4 perde sentido quando sua nave desvia no espaço-tempo.

Da mesma forma, os diálogos de Andreia Vieira, insurgente de Ceilândia, com o agente intergaláctico e com o personagem Marquim do Tropa na passarela, de onde observa-se o movimento do metrô a ir e voltar, parecem se repetir ao longo da narrativa, não evoluem. A passagem constante do metrô, que garante à escuridão das cenas pequenos focos luminosos, nos deixa a indagação: para onde caminha esta história? O que ela pretende iluminar?



**Figura 2 - Frame de *Era uma Vez Brasília*: as luzes invadem as sombras evidenciando as grades da passarela que, na composição da imagem, produzem a sensação de enclausuramento dos personagens.**

No filme, o cruzamento entre temporalidades históricas e narrativa é reverberado pelo próprio encontro entre o ficcional e o documental. Enquanto aciona memórias fabuladas sobre fatos trágicos relatados pela personagem Andreia Vieira, insurgente de Ceilândia, em cenas noturnas, o filme nos coloca em contato com as dimensões perversas dos desdobramentos, na atualidade, da idealização de Brasília com suas linhas de exclusão: o encarceramento da população periférica, a violência urbana, as injustiças sociais.

Tais fabulações, elucidadas a partir de vestígios de vivências reais da atriz/personagem — presa após matar por acidente um homem que a assediou — conectam-se a elementos visuais e sonoros que reconstituem nas tessituras fílmicas a atmosfera sombria de enclausuramento como experiência própria à periferia. A emergência de luzes que invadem a escuridão, os enquadramentos fechados em determinadas cenas, os espaços cênicos por vezes comprimidos, os sons metálicos; todos esses elementos nos remetem ao ambiente da prisão.

A montagem também coloca em choque o tempo histórico e o tempo narrativo, decupando-os e recompondo seus elementos em uma nova configuração. Registros documentais antigos e atuais são inseridos ao longo da diegese para confrontar os ideários desenvolvimentistas reforçando as heranças da ditadura militar e a atual conjuntura neoliberal. Pistas da falha na concretização do projeto progressista de JK e do PT são evidenciadas em uma das sequências do filme, quando estão sobrepostos, na montagem, o áudio do discurso de Dilma, após o *impeachment*, às imagens da Ceilândia ficcional.

Enquanto ouvem o áudio de dentro de um carro, em um passeio por Ceilândia, o agente intergaláctico WA4 e os insurgentes Marquim do Tropa e Franklin Ferreira vão se deparando com cenários distópicos: o fogo toma parte da cidade; rebeliões eclodem, mas estão invisíveis aos olhos do público/da população; fantasmas (os correrias) perambulam por ali. É como se os desdobramentos da conjuntura política do Brasil, com o processo de *impeachment*, se materializassem no próprio espaço urbano, tomados por uma atmosfera aterrorizante.

Num processo dialético, o filme promove a colisão de registros diegéticos (imagens noturnas da cidade-satélite e memórias dos personagens) aos documentais e “explode o *continuum* da história” numa transgressão: alça o ficcional ao status de documental, reivindica, tal qual propõe Benjamin (1994), outra oficialidade às narrativas dos insurgentes de Ceilândia ao “escovar a história a contrapelo” e produzir dessa saturação outras imagens sobre a atualidade. A fabulação (dos personagens e do próprio filme) irrompe como prática de resistência aos apagamentos da história: lança à escuridão reveladora as narrativas que as luzes do desenvolvimento tentam esconder. Na sequência final, confrontados pelo olhar dos personagens, a mirar e iluminar de contraluzes a câmera, somos impelidos a participar da construção de novos imaginários de Brasil.

### 3. VIBRAÇÕES, VOZES E EFEITOS DE RESSONÂNCIAS NO APAGAR DAS LUZES

Voltei! (2021), por sua vez, convoca-nos a imergir nesta atmosfera sombria de um Brasil obscurecido pelo conservadorismo transcendendo as fronteiras de dentro/fora: é no interior de uma residência tomada por um apagão em escala nacional, no ano de 2030, onde toda a narrativa é construída. No filme de Ary Rosa e Glenda Nicácio, o microcosmo é mola propulsora para reflexão sobre atravessamentos do exterior: um país sem luz, sem projeto de futuro, lançado à mercê de um regime de disparate. Olha-se para os interstícios do íntimo e do político, seus pontos de contato em que se evidenciam os engendramentos contraditórios de “um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Na casa — espaço de intimidade e de construção de elos familiares — passado, presente e futuro do Brasil conectam-se potencializados pelo encontro afetivo entre três irmãs e mulheres pretas: Alayr (delegada), Sabrina (professora) e Fátima (cantora). A última misteriosamente reaparece oito anos após ser detida e dada como morta por cantar marchinha em oposição ao governo autoritário.

Para além da presença de luzes em planos escuros, os retrocessos do Brasil de 2030 se materializam, de imediato, em um rádio de pilha, único aparato pelo qual as personagens podem se informar sobre os acontecimentos do país. Nos relatos do cotidiano outras disparidades se evidenciam: a inflação nos preços dos produtos, o poderio das elites

econômicas — não afetadas pelo apagão — o aumento de furtos, entre outras situações verbalizadas que contextualizam a narrativa e dialogam com o cenário distópico extradiegético. Em outra camada de temporalidade, o passado também se cruza às fabulações do presente, relacionando experiências de escassez, controle e autoritarismo operantes em circularidade na história brasileira. Nas dobras dessas temporalidades, os afetos mobilizam a criação de outras perspectivas para o futuro guiadas pelas sabedorias, práticas e experiências do comum e das subjetividades fronteiriças.

Voltei! nos lembra que é necessário desatar os nós presos na garganta para dar passagem às palavras-alma que há tanto se aninham dentro de corpos negros e periféricos e que pedem para aflorar, como lembra Rolnik (2018). São palavras encharcadas na pulsão de fazer viver aqueles mantidos sob a égide dos regimes de morte; palavras germinadas no seio do tempo necessário para eclodir “embriões de futuro que se anunciam para além do sufoco” (ROLNIK, 2018, p. 27).

É nesse sentido que a oralidade, sustentada pelas partilhas de Alayr, Sabrina e Fátima, costura na narrativa a potência da ancestralidade como ponta de lança para a resistência de uma população que não se cala diante das investidas do autoritarismo. Elaborada com naturalidade, a narrativa oral ganha uma organicidade encadeadora da poética do filme, como a codificar a própria experiência quilombista (NASCIMENTO, 2002). Estar em roda, compartilhando memórias e afetos, é caminho para manter acesa a chama que faz pulsar a vida, para lançar luzes intermitentes diante da claridade artificial e dominadora dos grandes slogans de projetos de futuro empreendidos pelas estruturas de dominação – as corporações, os governos, a branquitude, o patriarcado –, firmando novas possibilidades de fazer ecoar vozes antes ocultadas. A força dos encontros é vontade de resistência de um Brasil cuja história, relembra Simas e Rufino (2019, p. 22), é fruto das opressões da colonização, “resultado do extermínio secular das experiências comunitárias, negras, indígenas e das populações empobrecidas”.



**Figura 3 – Frame de *Voltei!*: o reencontro entre as irmãs Alayr, Fátima e Sabrina.**

Em longos diálogos à luz de velas, as personagens tecem encontros com o passado. Fabulam sobre marcas de violências, ausências e violações do Estado brasileiro deixadas em suas subjetividades — marcas estas que não só as atravessam, mas a tantos outros grupos minoritários ao longo de séculos de história do país. As memórias da perseguição policial à Fátima, de seu encarceramento, do sofrimento de suas irmãs por seu desaparecimento, da morte cruel da mãe pela ditadura militar remetem a fragmentos de um Brasil do presente, em que corpos negros são impedidos de existir pelo próprio Estado — renegados no acesso a políticas públicas, executados pelas forças policiais, apagados em suas raízes, impedidos de ocupar determinados espaços.

A intensidade destes diálogos é potencializada pela duração dos planos escuros e em enquadramentos próximos, que constroem junto ao espectador uma atmosfera de cumplicidade, como a incluí-lo nesta roda de contação de histórias — é “contágio potencializador” (ROLNIK, 2018). Acessadas pelo espectador somente no imaginário, as imagens dos acontecimentos narrados pelas personagens se sobrepõem à escuridão do cenário, criando camadas de presença das trevas que pairam no país. Trevas aqui não como o espaço escuro onde as personagens habitam. Ao contrário, a treva política é caracterizada pelas luzes opressoras das linhas de poder que estão ali, no contracampo, como parte da boa gestão do ego em que o poder capitalista-branco se autoneomeia, produzindo no outro a monstruosidade. A luz que tudo ilumina é a perspectiva de hegemonia que deseja incorporar todos a um todo, numa frequência fascista de apagamento das diferenças. As trevas são as luzes, e as margens escuras, os espaços de luminosidades intermitentes onde vibram as insurgências.

A face do “Brasil que machuca” encontra-se, no entanto, com a de uma nação onde o povo se fortalece nos afetos, nas celebrações, na alegria, na comicidade, na arte. Das lembranças cruzadas ao presente da *diegese*, também emergem lampejos de histórias de reinvenção das dores do cotidiano, de criação de novos mundos pela potência da palavra cantada. Somente verbalizadas — sem recorrer a enxertos imagéticos que reproduzam esta temporalidade — tais memórias carregam a força da coletividade quilombola, tão reivindicada por Abdias Nascimento, força de “reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (NASCIMENTO, 2002): convidam o espectador a ultrapassar os limites da imagem e fabular junto às personagens possibilidades de (re) existências.

*Voltei!* realça o caráter transgressor da arte como possibilidade de encanto, de abrir fissuras nas estruturas de poder e reconfigurar a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). A criação artística é, portanto, ameaça ao regime do disparate, que executa cineastas em praça pública e faz desaparecer compositores, escritores, atores de teatro, como lembra Sabrina.

Enquanto resgata as resistências do passado, o filme acena para a realização de performances da música no presente, na tentativa de restituir a pujança da vida no encanto e “expurgar o desencante que assola o mundo” (SIMAS; RUFINO, 2019). Essas manifestações em meio às sombras fazem pulsar uma teia de afetos capaz de transpor o tempo em que as irmãs estiveram distantes e os absurdos da realidade brasileira por elas relatados. Na medida em que a narrativa avança e esta força de expressão é convocada, observamos uma câmera-cúmplice cada vez mais livre, fluida em seus movimentos, transbordando para a tela os fluxos dessa afetação.



Pelo canto, as personagens se reconectam com a ancestralidade, com a potência das tradições pretas que prevalecem no Recôncavo Baiano — uma das primeiras regiões brasileiras onde foi estabelecida a ocupação colonial. Fazem ressoar um desejo coletivo de mudança, de perseverar um futuro em que a polifonia das vozes excluídas tem vez. “Não me pegue não, não, não, meu nome é Brasil, quem viu toda essa história desde aquele navio”, diz a canção-protesto que levou Fátima à prisão e que as irmãs resgatam em coro, como numa gira de terreiro. Com a proteção de Obaluaê, orixá das mazelas, da cura e da saúde — que também batiza a música —, o filme traz à tona um clamor por coragem para superar os sofrimentos e, nas contraluzes, espantar os males que assolam um país “sem energia faz tempo”. Ancorado na vivacidade dos “cantos de encantamento” (SIMAS; RUFINO, 2019), *Voltei!* mostra não a claridade no fim do túnel, mas o túnel no fim da luz, de onde ecoam esses cantos. O túnel aqui justamente como o espaço das margens, onde nos recolhemos para fabular as defesas, para festejar e fabricar novos mundos.



**Figura 4 – Frame de *Voltei!*: entre luz e sombra, o contraste emerge na imagem como marca dos modos de fabulação de alguns cinemas insurgentes.**

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações que propusemos aqui a partir dos filmes *Era uma vez Brasília* e *Voltei!* discorreram, num tom por vezes ensaístico, por vezes analítico, sobre as possibilidades de fabulação sob a perspectiva daqueles que são considerados os vencidos no discurso histórico, ou seja, daqueles que estão às margens. Procuramos ainda compreender como tal fabulação se configura na linguagem fílmica, principalmente na direção de fotografia, conferindo às imagens uma iluminação mais escura, noturna ou de poucas luzes. Encontramos ressonância poética e filosófica nessas escolhas visuais na concepção que o cineasta Pasolini faz acerca das luzes dos vaga-lumes, intermitentes, mas resistentes face aos holofotes hegemônicos da grande mídia. Cabe ressaltar que esse processo de fabulação consiste na possibilidade de recriação de uma memória e de uma história que foram usurpadas a uma determinada parte da população, principalmente negros e indígenas ao longo do processo colonial que caracteriza o Brasil.

Nesse sentido, destacamos também a importância dos subsídios governamentais e fomentos públicos concedidos em governos anteriores, durante a gestão do Partido dos Trabalhadores, que tornaram mais acessíveis a populações minoritárias o acesso aos dispendiosos meios de produção do cinema. Dessa forma, aqueles que historicamente constituem os vencidos puderam, finalmente, falar de si a partir de sua própria subjetividade, ampliando, assim, as visibilidades acerca dos mais diversos contextos históricos, políticos, afetivos, sociais, econômicos, dentre outros neste país. Este é o caminho para o que chamamos de uma maior partilha do sensível, em que a própria afetividade se torna mais diversa e condizente com as dinâmicas de uma maior parte da população. Tal processo é essencial se quisermos compreender as crises e mazelas que sempre assolaram o Brasil, priorizando determinadas classes, gêneros e raças em detrimento de outras. Além disso, o artigo procura reforçar a importância do audiovisual no processo de constituição de uma identidade nacional mais plural e condizente com a realidade da maior parte da população.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, D. P.; CÔRTEZ, M.; ALMEIDA, S. (2021). Neoliberalismo autoritário no Brasil. *Caderno CRH*, 34, e021020. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.44695>.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, J. P. F. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. 131p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMJ, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.
- EDUARDO, C. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.566-595.
- HOOBS, b. *Talking black: thinking feminist, thinking black*. Boston: South and Press, 1989.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, D. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor, 2002.
- PASOLINI, P. P. *Os jovens Infelizes*. Antologia de ensaios corsários. 1. ed. Brasiliense, 1990.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Assírio & Alvim, Lisboa, 1982.
- PRECIADO, P. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.11-21.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/ Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014
- ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

BARBOSA, A. S.; OLIVEIRA, C. F. de; OLIVEIRA, E. B. de; VARGAS, L. C.; GOMES, S. V.; FREITAS, G. P. de. Margens, escuridão e táticas de contraluz: movimentos de insurgências em Voltei! Era uma vez Brasília. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 1, p. 21-33, jan./jun. 2022.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170104-2022-35-44>

Recebido em 04/05/2022. Aprovado em 10/06/2022.

**RODOVIA TRANSAMAZÔNICA:  
PROJETOS COLONIAIS E RETRATOS DO OUTRO NAS  
REPORTAGENS E FOTOGRAFIAS DE ELAINE BORGES<sup>1</sup>  
TRANSAMAZON HIGHWAY:  
COLONIAL PROJECTS AND PORTRAITS OF THE OTHER  
IN REPORTS AND PHOTOGRAPHS BY ELAINE BORGES**

Isadora Muniz Vieira\*

Ana Carolina Cernicchiaro\*\*

**Resumo:** *A partir das reflexões de teóricos como Jean-Luc Nancy, Jaques Derrida, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, o presente texto analisa imagens da jornalista Elaine Borges veiculadas na imprensa regional de Santa Catarina, num contexto em que a ditadura militar investia em obras de infraestrutura na região amazônica. Com auxílio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), o governo militar realizou um processo de colonização das margens da rodovia Transamazônica, então em construção. Muitos colonos partiram do interior de Santa Catarina em 1972 rumo à cidade de Altamira, no Pará, onde Borges elaborou uma série de matérias sobre esse projeto de modernidade/colonialidade governamental.*

**Palavras-chave:** *Modernidade. Decolonialidade. Transamazônica. Fotografia.*

**Abstract:** *Based on the reflections of theorists such as Jean-Luc Nancy, Jaques Derrida, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman, this text analyzes images of the journalist Elaine Borges published in Santa Catarina press, in a context in which the military dictatorship invested in infrastructure works in the Amazon region. With the help of the National Institute of Colonization and Agrarian Reform (INCRA), the military government carried out a colonization process on the banks of the Transamazon Highway, then under construction. Many settlers left the interior of Santa Catarina in 1972 for the city of Altamira, in Pará, where Borges wrote a series of articles about this governmental modernity/coloniality project.*

**Keywords:** *Modernity. Decoloniality. Transamazônica. Photography.*

<sup>1</sup> O presente texto é fruto de uma comunicação apresentada na Segunda Mesa Redonda: *Decolonialidade e alteridade*, no Seminário *Da desconstrução à decolonialidade, do ser-com ao perspectivismo multinaturalista*, promovido pelo Grupo de Pesquisa em Estética e Política na Contemporaneidade (EPOCA) e o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL/Unisul).

\* Professora Colaboradora da Faculdade Municipal de Palhoça (FMP). Mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Discente do curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (PPGCL-UNISUL). E-mail: [isadoramunizvieira@gmail.com](mailto:isadoramunizvieira@gmail.com).

\*\* Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: [anacer77@yahoo.com.br](mailto:anacer77@yahoo.com.br)

Em 1972, dezenas de trabalhadores rurais do interior de Santa Catarina partiram para a Transamazônica incentivados pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), que tinha como objetivo a ocupação e dominação da região pelo regime militar. Como correspondente do jornal catarinense *O Estado*, em outubro daquele ano, a jornalista e fotógrafa Elaine Borges criou imagens desses trabalhadores rurais, mas também da Amazônia e de seus habitantes locais, em seus textos e fotografias. Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado que busca analisar essas imagens, refletindo sobre as características de um regime escópico da colonialidade, discutindo os diferentes projetos de colonização da Amazônia na história do Brasil, historicizando a reportagem de movimentos migratórios e da Amazônia e a importância da fotografia nesse processo.

Tratando-se de um tema que envolve a construção longa e ainda pertinente de imagens ancoradas em binarismos, a saber, atraso/progresso, modernidade/colonialidade, civilizado/selvagem, novo/velho, branco/índigena, natureza/cultura, o texto da tese não pode deixar de se ater a algumas reflexões pertinentes que, para além de apontar a insuficiência epistemológica dessa concepção pareada do mundo, os coloca em cheque, os questiona e reflete sobre as construções binárias necessárias à consolidação do projeto colonial, inclusive a partir de um regime de imagem que lhe é próprio. São especialmente essas reflexões que serão feitas no presente artigo.

Uma primeira desconstrução<sup>2</sup> necessária para o bom desenvolvimento da análise e para manter certa coerência com as discussões propostas parte do reconhecimento que a escrita acadêmica e sua autoria é um saber localizado num lugar privilegiado de epistemologia ocidental. Tal forma de saber se pretende universal e, desde seu princípio, esteve a serviço de projetos imperiais/coloniais/patriarcais, desqualificando e menosprezando toda e qualquer forma de ser, saber e poder alternativa que compõe a pluralidade do mundo (GROSFUGUEL, 2016). A partir de discussões mais recentes, novas propostas epistêmicas passam a fazer parte do rol de discussões que, embora oriundas do meio acadêmico colonizado, propõem uma construção do conhecimento que não só dialoga, mas incorpora no seu posicionamento teórico concepções decoloniais do pensamento.

Como produzir, então, conhecimento a partir dessas questões colocadas? Uma saída é se posicionar de maneira favorável a uma prática focada na crítica da objetividade. Não se trata de adotar uma perspectiva parcial se rendendo ao relativismo irresponsável, mas levar em conta diferentes pontos de vista que contribuam para a construção do conhecimento menos ancorado nos discursos dominantes. Por isso, é importante reconhecer que o eu cognoscente é e sempre será parcial, inacabado e incompleto, nunca original, sempre em processo de (des)construção no contato dinâmico com os outros, de ser solidário sem ter a pretensão de ocupar o espaço do outro. Ao adotarmos uma objetividade crítica, reconhecemos a heterogeneidade e o movimento das identidades e identificações: não é possível "estar" simultaneamente em todas, ou totalmente em uma, das posições privilegiadas ou subjugadas pautadas por gênero, raça e classe. Tentar fazer esse tipo de classificação total é procurar em vão um objeto perfeito, pronto para ser estudado. A questão é tomar certas posições e deixá-las em evidência para que se localize o saber produzido (HARAWAY, 1995).

<sup>2</sup> Em seu *Glossário de Derrida*, Silviano Santiago (1976, p. 17) define a desconstrução como uma “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto”.

Daí a importância de se ter em conta aquilo que Walter Mignolo (2003) chamou de pensamento liminar. Operamos na diferença colonial, ou seja,

[...] o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta. Se a cosmologia ocidental é um ponto de referência historicamente inevitável, as múltiplas confrontações de dois tipos de histórias locais desafiam dicotomias. A cosmologia cristã e a dos índios norte-americanos; a cristã e a ameríndia; a cristã e a islâmica; a cristã e a confuciana, entre outras, apenas encenam dicotomias quando consideradas uma a uma, não quando comparadas dentro dos limites geográficos do sistema colonial/moderno. (MIGNOLO, 2003).

Nessa zona de disputas, tem-se o pensamento liminar, que é a consequência lógica da diferença colonial, uma reação à lógica de dominação. Pensar entre, pensar num entre-lugar. Não se trata apenas de um pensamento ou uma enunciação híbrida. É, para Mignolo, “uma enunciação fraturada em situações dialógicas com a cosmologia territorial e hegemônica (isto é, ideologia, perspectiva)” (MIGNOLO, 2003, pág. 11). Um pensamento outro traz à tona histórias até então esquecidas na mesma medida em que propõe novas dimensões epistemológicas: uma epistemologia da, e a partir da, margem do sistema mundial colonial/moderno ou, como se refere Mignolo, uma epistemologia da diferença colonial. Se não somos um, nem outro apenas, – mas ser-com<sup>3</sup> – estamos sempre no ponto limítrofe, exigindo, assim, pensamentos fronteiriços.

Tomando essa posição, um primeiro elemento a ser discutido é a própria noção de modernidade e modernização defendida pelo regime militar brasileiro, que, nesse contexto, supostamente teve seu ápice no período que se convencionou chamar de “milagre econômico”<sup>4</sup>. Do ponto de vista do regime e de seus entusiastas, o projeto de “Brasil Grande” só seria concretizado a partir de, dentre outras coisas, elevados investimentos em obras de infraestrutura, como é o caso da rodovia BR-230, a Transamazônica, cenário das imagens criadas por Elaine Borges.

<sup>3</sup> Para Jean-Luc Nancy (2006), não existe nenhuma essência do ser, um ser em si próprio, ou uma individualidade máxima, ou ainda uma coletividade composta de diversos indivíduos. O que há é um ser singular plural, onde a essência do ser só é a partir de uma coessência. Tal co-essencialidade significa a participação essencial da essencialidade. A singularidade dos sujeitos é indissociável de uma pluralidade.

<sup>4</sup> Na história do Brasil contemporâneo, o período chamado “milagre brasileiro” compreendeu pelo menos cinco anos, de 1968 a 1973, e é assim nomeado em função das transformações na política econômica promovidas pelo regime militar. Foi nesse período que o produto interno bruto alcançou um crescimento de 14% em 1973, porcentagem bastante considerável se comparada aos anos anteriores. Segundo Carlos Fico (2015), a esse cenário soma-se maior equilíbrio das contas públicas, adoção de políticas de subsídios e incentivos fiscais. Foi nesse momento também que o consagrado café perde sua relevância como produto de exportação, dando lugar à soja, em decorrência da expansão do crédito subsidiado à agricultura. Além disso, exportavam-se produtos manufaturados, estimulava-se a produção industrial de bens de consumo duráveis e investia-se em obras de infraestrutura.

Os próprios militares se apresentavam como o meio de acesso para a viabilização desse projeto, justificando, inclusive, as violências do regime<sup>5</sup>. Porém, seja num regime ditatorial, seja num regime dito democrático, aquilo que se entende por modernidade e modernização já implica em violências das mais diversas ordens. De acordo com Walter Mignolo (2017), camufladas pela retórica da modernidade, práticas econômicas menosprezavam vidas e a epistemologia ocidental explicava o racismo tornando natural uma suposta inferioridade de pessoas não brancas. Para o autor, a ideia da “modernidade” se consolidou primeiro como uma dupla colonização do tempo e do espaço<sup>6</sup> que passaram a constituir os dois alicerces da civilização ocidental.

Frente a toda epistemologia europeia, é importante refletir que modernidade não é apenas um fenômeno exclusivamente circunscrito no continente europeu, ao contrário do que pensam muitos autores, como Hegel e Habermas. No entanto, Enrique Dussel (1993) afirmou que a modernidade é sim um fato europeu, mas impossível de ser dissociado do mundo não-europeu. A modernidade não compõe necessariamente apenas um dualismo entre “velho” e “recente”, ou somente uma relação do tempo histórico dos povos europeus isoladamente. Existe, antes de tudo, uma relação dialética com a chamada “periferia”, produto próprio desse fenômeno da modernidade. A Europa passou a se afirmar como o “centro” de uma suposta História Mundial a partir da consolidação do que o autor chamou de “mito irracional”:

A modernidade originou-se nas cidades europeias medievais, livres, centros de enorme criatividade. Mas “nasceu” quando a Europa pôde se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. De qualquer maneira, esse Outro não foi “descoberto” como Outro, mas foi “en-coberto” como o “si-mesmo” que a Europa já era desde sempre. De maneira que 1492 será o momento do “nascimento” da Modernidade como conceito, o momento concreto da “origem” de um “mito” de violência sacrificial muito particular, e, ao mesmo tempo, um processo de “en-cobrimento” do não-europeu. (DUSSEL, 1993, p. 8).

Ainda que sua ênfase fosse à invasão dos espanhóis ao que passou a ser chamado de América Espanhola, Dussel propõe uma reflexão válida a todas as antigas colônias do continente americano. O mito a que se refere Dussel foi construído em cima de pilares filosóficos que tentavam justificar, inclusive geograficamente, a centralidade da Europa em relação ao chamado “Novo Mundo”<sup>7</sup>. É um mito consolidado a partir da ideia de que

<sup>5</sup> Não à toa durante esse período foram assinados a maioria dos Atos Institucionais, decretos que institucionalizaram o regime militar e consolidaram definitivamente a ditadura. No primeiro ano de “milagre econômico” foi decretado pelo presidente Artur da Costa e Silva o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), utilizado, entre muitas coisas, para fechar o Congresso Nacional e todas as Assembleias Legislativas dos estados brasileiros (com exceção de São Paulo), garantir censura prévia de músicas, cinema, teatro e televisão, suspender o *habeas corpus* por crimes de motivação política, suspender direitos políticos dos cidadãos considerados “subversivos” e institucionalizar a prática da tortura.

<sup>6</sup> Segundo John Dagenais (2004), a colonização do tempo foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada a partir das Grandes Navegações, da colonização e da conquista do Novo Mundo.

<sup>7</sup> Hegel afirmou que o “Novo Mundo” devia assim ser chamado não apenas porque ele tinha sido recém “descoberto” pelos europeus, mas porque ele estava num estágio de um suposto desenvolvimento civilizatório ainda imaturo. As terras recém “descobertas”, para o filósofo alemão, ainda estavam “em

o continente europeu nada tinha a aprender com outras culturas, visto que acreditava em sua realização plena. Não apenas isso, o mito reforçava que a Europa teria o direito absoluto de dominar os outros povos desprovidos de direito algum, pois seriam inferiores. Eis a concretização do eurocentrismo que sacralizou o poder do chamado “Norte” sobre o “Sul”, do “Ocidente” sobre o “Oriente”<sup>8</sup> e do projeto colonial que materializou o “desenvolvimento” da “razão” (*Aufklärung*).



**Figura 1: Colonos embarcam em ônibus rumo à Transamazônica.**

Foto: Elaine Borges, 1972. Acervo pessoal da autora.

formação”, o que podia ser constatado em função da “inferioridade de seus indivíduos. No entanto, essas terras novas, ainda que imaturas, formavam com Europa uma totalidade organizada a partir do Mar Mediterrâneo, que conferia uma centralidade geográfica aos europeus. Mais adiante veremos que tal centralidade também se refere às formas de ser, poder e saber. Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.

<sup>8</sup> Para Edward Said, com frequência se associa o Oriente à região correspondente à China e ao Japão, principalmente. Por outro lado, os franceses e os britânicos – e com menos frequência os alemães, os russos, espanhóis, portugueses, italianos e suíços – tiveram uma longínqua tradição do que o autor denomina *orientalismo*: um modo de lidar e perceber o Oriente baseado no lugar especial que ele ocupa na experiência ocidental europeia. Para Said, o Oriente não é apenas uma região adjacente à Europa, mas é também a localização das maiores, mais abastadas e mais remotas colônias europeias. O Oriente é a fonte das suas civilizações e línguas, é seu concorrente cultural e uma das suas mais intensas e assíduas imagens do Outro. Por isso mesmo que o Oriente possibilitou a criação da Europa (ou o Ocidente), como uma imagem, uma ideia, personalidade e experiência de diferença. Isso não significa dizer que o Oriente é puramente imaginativo. Na verdade, o Oriente é parte constituinte da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente é a expressão e representação desse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como uma forma de discurso com a chancela de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocratas e estilos coloniais (SAID, 1990). Afirmções semelhantes às de Said foram feitas por Ella Shohat e Robert Stam (2006) que desmistificaram o Ocidente e o compreenderam como um conceito arbitrário que, tal qual o conceito de Oriente, é uma das faces do mesmo signo colonial. Ao separarmos o mundo em duas categorias distintas de ocidente e oriente, ignoramos os processos históricos pelos quais passaram todos os continentes em suas formações complexas e enfatizamos aspectos essencialistas e imaginários acerca de dois conceitos criados para designar aspectos culturais e localizações geográficas, mas que são insuficientes para demonstrar o hibridismo do mundo.



Todo e qualquer projeto de modernização, implica, portanto, na morte – ora imediata, ora progressiva – de outras formas de ser e estar no mundo. Não apenas a construção da rodovia Transamazônica e a abertura de uma grande fenda na floresta destruíram materialmente as comunidades indígenas, a fauna e flora, mas a própria criação de imagens acerca desse processo fez coro ao projeto em toda sua característica de um regime escópico da modernidade/colonialidade.

A fotografia (figura 1) mostra o embarque das famílias migrantes no ônibus que os levaria par as agrovilas nas margens da rodovia Transamazônica. O ônibus, ainda estacionado, aguarda a subida dos últimos passageiros. Não é possível identificar nada na paisagem que traga alguma referência espacial, apenas a referência à Transamazônica escrita na lateral do veículo. Com nada além da existência das pessoas e do ônibus que parece estar estacionado em meio ao nada, a imagem fotográfica dá a ideia de “inóspito”, de “vazio”, em consonância com os discursos pautados no que o arqueólogo Eduardo Goes Neves (2013) chamou de “princípio da incompletude”, que se configura num frequente anacronismo nos estudos a respeito da história da ocupação humana da Amazônia. Além de ser uma leitura equivocada sobre o passado da região, ela se equivoca também na maneira pela qual a Amazônia e seus povos são mencionados nos debates que permeiam as políticas públicas contemporâneas. É, pois, uma perspectiva colonial que endossa que à Amazônia e aos seus povos sempre faltou algo: a agricultura, o Estado, a história, as cidades, a escrita, a ordem e o progresso. Por essa razão que os textos, os conhecimentos e as imagens produzidas numa lógica colonial e que partem do princípio da incompletude possuem esse tipo de argumentação de falta. Na fotografia de Elaine Borges falta uma paisagem além do ônibus e das famílias migrantes, que foram registrados embarcando no ônibus do progresso rumo ao vazio desconhecido.

Na qualidade de testemunho jornalístico, as reportagens e as fotografias acabaram por reforçar as dualidades modernas e coloniais. A fotografia, como se sabe, foi usada por muito tempo como uma arma pelo imperialismo na sua empreitada de dominação colonial. A autora do Zimbábue Yvonne Vera (1999) afirmou que em África a câmera fotográfica fez parte de toda parafernália colonial, junto da arma e da bíblia. O poder dominante decidiu que não apenas se deveria converter a todos e assassinar quem se opusesse à colonização, mas que tudo deveria ser visto, descrito, registrado, catalogado, e a fotografia cumpriu um papel significativo na produção de documentos coloniais. Na história da colonização brasileira, as imagens produzidas num regime escópico da modernidade/colonialidade operaram da mesma forma, inclusive no campo jornalístico.

Uma das muitas dualidades a ser problematizada é a própria relação eu x outro de Elaine Borges. Na qualidade de jornalista, a profissional adotou uma determinada postura em relação aos sujeitos por ela retratados: os colonos pobres, a população local e o próprio município de Altamira, no Pará. Seu ponto de vista é de alguém de fora – geográfica e epistemologicamente –, uma mulher de trinta anos de idade, com formação superior, que domina a técnica da escrita jornalística e da captura do outro pela imagem fotográfica. Ela, a partir de seu lócus geoistórico de enunciação, estava baseada num ponto de vista que distingue natureza e cultura, fotografando um espaço onde, historicamente, os povos originários se posicionavam do ponto de vista multinaturalista<sup>9</sup> (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

<sup>9</sup> Expressão cunhada por Viveiros de Castro (2015) para explicar um dos aspectos destoantes do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” da modernidade: enquanto a última se baseia na



**Figura 2: Mulher migrante amamenta o filho em Altamira - PA.**

Foto: Elaine Borges, 1972. Acervo pessoal da autora.

É possível perceber nas imagens de Borges a influência de fotógrafos da Grande Depressão nos Estados Unidos, como Dorothea Lange (1895 – 1965), Theodor Jung (1906 – 1996), Russel Lee (1903 – 1986) e Walker Evans (1903 – 1975). A serviço da *Farm Security Administration*<sup>10</sup>, eles fizeram registros de trabalhadores migrantes em busca de melhores oportunidades de vida em diversos estados do Oeste e do Sul dos Estados Unidos da América. A fotografia da “Mãe Migrante” feita por Lange acabou se tornando símbolo da história estadunidense da década de 1930 e da fotografia mundial do século XX. Uma das fotografias da sequência que ela fez de Florence Owens Thompson – a identidade da mãe migrante se tornou conhecida apenas décadas depois – e seus filhos é justamente uma cena de amamentação. As semelhanças entre a fotografia de Dorothea

---

implicação mútua entre uniformidade da natureza e heterogeneidade das culturas, a noção ameríndia supõe, por outro lado, uma unicidade do espírito e uma multiplicidade dos corpos. Importante salientar que a semelhança das almas não significa a homogeneidade ou identidade do que essas almas exprimem ou percebem, significa apenas que todos os seres possuem alma sob o ponto de vista ameríndio.

<sup>10</sup> A *Farm Security Administration* foi um organismo criado em 1937 nos Estados Unidos da América durante a Grande Depressão. Sua finalidade era a promoção do desenvolvimento de áreas agrícolas, que tinham grande diferença em relação à qualidade de vida dos habitantes dos núcleos urbanos. A própria organização realizou um trabalho documental para justificar a importância do projeto, contando com o trabalho de diversos fotógrafos para mostrar aos cidadãos do país as difíceis condições de vida da população rural.

VIEIRA, Isadora Muniz; CERNICCHIARO, Ana Carolina. Rodovia Transamazônica: projetos coloniais e retratos do outro nas reportagens e fotografias de Elaine Borges. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 1, p. 33-44, jan./jun. 2022.

Lange e Elaine Borges, separadas por mais de trinta anos, são muitas. Ambas as mulheres são trabalhadoras rurais, ambas passavam por um processo migratório junto de suas famílias e ambas foram retratadas de maneira muito parecida. As rugas de seus rostos foram evidenciadas – embora ambas não fossem ainda idosas –, seus corpos estão em posições semelhantes.

Também é importante considerar que ambas as mães tinham ciência da presença da câmera e da fotógrafa, então é possível inferir que as fotos não eram espontâneas, o que não significa que a pessoa retratada devesse posar imóvel, olhando para a câmera. No caso da fotografia de Elaine Borges, a mulher catarinense não interrompeu sua conversa, sua fala e seu gesto para posar para a jornalista. A mãe migrante de Dorothea Lange parece mais imóvel, com gestos mais lentos e olhar mais cansado e resignado. Essas mães que posam para nós, no presente, através da fotografia, fazem acionar a memória de uma forma de fabricar imagens maternas que atravessa séculos.



**Figura 3: Meninas indígenas da cidade de Altamira - PA.**

Foto: Elaine Borges, 1972. Acervo pessoal da autora.

Em 20 de outubro de 1972, o jornal *O Estado* publicou uma matéria onde a jornalista narrou suas impressões sobre a cidade de Altamira e seus habitantes locais. A matéria trouxe fotografias de meninas indígenas com a legenda: “As mulheres de lá são possuidoras de uma beleza exótica”. Não consta o nome das jovens fotografadas. Na verdade, como em muitas fotografias dos povos indígenas, nada é possível saber sobre elas para além do que mostra seu retrato e a legenda.

Eis aqui a manifestação do poder branco se inscrevendo no corpo da jovem indígena ao descrevê-la com o estereótipo de “exótica” e contrastar sua imagem com o processo de colonização da Amazônia que pretendia modernizar o Brasil. As diversas mídias de comunicação tratam da temática indígena de forma a associá-la com questões folclóricas,

destacando seu exotismo e seu suposto entrave à modernização da sociedade (WERÁ, 2017).

A noção de que os brancos europeus tinham a missão de colonizar outros territórios do planeta estava ancorada no princípio de que uma parcela “civilizada” da humanidade deveria levar o “esclarecimento” para a outra parcela não civilizada da humanidade. Tal missão civilizadora era justificada pelo argumento eurocêntrico que defendia uma única maneira de ser e estar aqui na Terra, dotada de uma suposta verdade universal que conduziu diversos acontecimentos em diferentes períodos históricos (KRENAK, 2019).

Partindo de um pressuposto multiculturalista<sup>11</sup>, o regime militar e o discurso jornalístico puseram em oposição aquilo que se imaginava ser uma cultura atrasada – representada pela própria natureza, no sentido de paisagem natural da Amazônia, e pela pobreza dos colonos catarinenses que partiram para Altamira – e uma cultura que mirava o progresso – representada pelas obras de infraestrutura e pela colonização da região.

Mesmo após 50 anos desde a criação das imagens de Elaine Borges e a publicação de suas matérias no jornal *O Estado*, o que ainda persistem são as noções binárias que reforçam a lógica da dominação colonial e o encobrimento do outro pela via das imagens, sem o reconhecimento do ser-com que tanto defendeu Nancy. A Amazônia segue sendo território de disputas, de narrativas e de perspectivas. A produção de imagens acerca das pessoas ditas marginalizadas continua sendo a profusão das mesmas imagens de sempre (RANCIÈRE, 2008) em detrimento de outras. Por se tratar de imagens que reforçam o modelo mundo instaurado a partir do regime de historicidade<sup>12</sup> moderno, conclui-se que elas fazem parte de um regime escópico da modernidade/colonialidade que operam na lógica binária, na diferença, e não na *diferância*, mas na disputa hostil, e não no ser-com. Como toda a parafernália colonial, as imagens produzidas num regime escópico da colonialidade são mais materiais produzidos e consumidos pelo povo da mercadoria (KOPENAWA, 2015). Elas compõem a matriz colonial de poder e invocam novos olhares no presente, nos desafiando a questioná-las, interrogá-las, num constante anacronismo próprio das imagens (DIDI-HUBERMAN, 1999).

## REFERÊNCIAS

- DAGENAIS, John. (2004), The postcolonial Laura. *Modern Language Quarterly*, 65 (3): 365–389, 2004.  
 DIDI-HUBERMAN, Georges. “El punto de vista anacrónico”. Tradução Crispin Salvatierra. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 213, marzo 1999

<sup>11</sup> No sentido que Viveiros de Castro (2015) dá ao termo.

<sup>12</sup> Ordem do tempo imperiosa: os sujeitos se submetem à ordem do tempo às vezes sem perceber. Quando sabem, o fazem não querendo ou não concordando necessariamente com tal imposição. A ordem do tempo se choca com aqueles que tentam contradizê-la e desnaturalizá-la. Nesse sentido, quando falou na ordem do tempo, Hartog (2015) fez uma reflexão semelhante, ou pelo menos se inspirou, àquela feita por Michel Foucault em *A ordem do discurso*. A ordem do tempo, portanto, nada mais é que a forma como um regime de historicidade se impõe sobre as diferentes sociedades. Entendendo aqui por regime de historicidade o que Hartog (2015) chamou da forma como a sociedade lida com o tempo histórico, de que forma relaciona passado, presente e futuro. Optou por “regime” pois a palavra indica um conjunto de regras que englobam noções de mais ou de menos, de diferentes graus que se mesclam, cujo equilíbrio é inconstante e transitório.

- DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- GROSGOQUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, 31(1), 25–49, 2016. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MIGNOLO, Walter. COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 32, n. 94, 2017.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- NEVES, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile, editorial Metales pesados, 2008, p.69-89
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Do Eurocentrismo ao policentrismo. In SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VERA, Yvonne. *Thatha Camera, the Pursuit for Reality: Township Photos in Bulawayo to 1980*. Bulawayo: National Gallery in Bulawayo, 1999.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WERÁ, KAKÁ. *Tembeta*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2017.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170105-2022-45-52>

Recebido em 03/05/2022. Aprovado em 03/06/2022.

## O CORPO PANDÊMICO NA OBRA *L'HOMME QUI TOUSSE* DE CHRISTIAN BOLTANSKI THE PANDEMIC BODY IN CHRISTIAN BOLTANSKI'S *L'HOMME QUI TOUSSE*

Ramayana Lira de Sousa\*

Julie de Oliveira\*\*

**Resumo:** *É estabelecida uma relação entre o corpo na obra L'homme qui tousse e o corpo pandêmico, especificamente o corpo do trabalhador. Para tanto, são retomados os conceitos de sobrevivência das imagens, sociedades disciplinar e de controle, a partilha do sensível e o conceito de história de Benjamin, assim como é considerada a discussão de Eagleton a respeito da estética em Marx.*

**Palavras-chave:** *Christian Boltanski. Corpo. Pandemia.*

**Abstract:** *This article establishes a relationship between the body in the work L'homme qui tousse and the pandemic body, specifically the body of the worker. To this end, the concepts of the survival of the images, disciplinary and control societies, the sharing of the sensible and Benjamin's concept of history are addressed, as well as Terry Eagleton's discussion of aesthetics in Marx.*

**Key-words:** *Christian Boltanski. Body. Pandemics.*

Porque é necessário que um de nós dê o exemplo, decidi partir para o projeto que há muito me paira no coração: preservar-me inteiro, acompanhar cada momento da nossa vida, de todos os objetos que estiveram ao nosso redor, de tudo o que dissemos e do que foi dito ao nosso redor, esse é o meu objetivo. (BOLTANSKI, 1969, tradução nossa)<sup>1</sup>.

*L'homme qui tousse* é um filme de três minutos no formato 16mm do artista francês Christian Boltanski, lançado em 1969. Nascido em 6 de setembro de 1944, dia da liberação de Paris, de mãe católica e pai judeu, Boltanski herdou muitas das angústias e ansiedades do período da ocupação nazista (RICHMAN, 2013, p. 4). O artista, mais conhecido por suas instalações, começou na pintura e teve uma breve passagem pela produção cinematográfica entre os anos de 1968 e 1973, com a realização de 10 curtas-metragens (RICHMAN, 2013, p. 61). Durante a guerra, seus pais tiveram de simular o divórcio para evitar a deportação do pai, que permaneceu escondido no porão.

---

\* Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com)

\*\* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: [deoliveira.julie@gmail.com](mailto:deoliveira.julie@gmail.com).

<sup>1</sup> “Car il est nécessaire qu'un d'entre nous donne l'exemple, j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but.”.

Essa história, assim como os relatos de amigos da família que foram enviados a campos de concentração, marcaram sua infância e influenciaram sua obra, na qual são comuns temas como memória, identidade, ausência, perda e morte. Em *L'homme qui tousse*, um homem tosse sangue em uma sala, possivelmente um sótão, aparentemente vazio, em que a única fonte de luz é uma janela ao fundo (figura 1). Não se sabe que espaço é esse, ou se o homem seria uma espécie de prisioneiro - suas correntes não são literais, mas ele certamente não pode se mover. Assim como não fica claro o que há do outro lado desta janela. Inicialmente o homem ocupa apenas uma parte pequena do quadro, é a escuridão que toma conta do plano, mas então a câmera notadamente operada na mão começa a se aproximar do corpo —um mero corpo, pois de forma alguma o homem é dotado de agência— vítima de enfermidade, um corpo que tosse ininterruptamente.



**Figura 1 - A iluminação vinda da janela.**

Fonte: Still do filme *L'homme qui tousse*.

O trabalho de câmera, assim como a produção de recursos limitados, nos coloca numa posição de testemunha do sofrimento do homem, como se estivéssemos de fato dentro da cena. O uso de cores primárias dá força ao vermelho do sangue através do contraste, principalmente em relação à luz amarela. Já a repetição dos cortes rápidos traz uma ligação com a memória: “Em *L'homme qui tousse*, Boltanski repete os mesmos cortes de câmera na mão para sacudir o espectador de sua passividade —a fim de considerar, refletir e relembrar; essencialmente a repetição provoca a memória.” (RICHMAN, 2013, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Se inicialmente ele não pode ser visto com clareza, é possível no entanto ouvi-lo perfeitamente. O som da tosse frenética toma conta dos ouvidos. Exposto em museus —

<sup>2</sup>“ In *L'Homme qui tousse*, Boltanski repeats the same walking camera cuts to jolt the spectator from passiveness—in order to consider, reflect, and remember; essentially the repetition provokes memory.”

atualmente parte da coleção permanente do Centre Pompidou— podemos especular sobre o impacto do som da tosse ao longo das salas adjacentes. Um som que evoca memórias de angústia, que rompe, que perturba.

O objetivo deste artigo é fazer uma relação entre o corpo do homem que tosse no filme de Boltanski e o corpo da pessoa trabalhadora. Um corpo doente, alienado pelo capital: sua agonia ecoa a morte de milhares durante a pandemia de COVID-19 que assolou o globo no início da terceira década do século XXI. Em meio ao sangue que cobre as vestes do homem e no qual este se afoga, com um rosto mascarado que pouco vê, é um corpo incapaz de fruir de seus sentidos como deveria. Enquanto acelerava-se a construção de modelos de trabalho baseados na virtualidade, muitos se arriscaram nas ruas para manter um trabalho. Outros tantos ficaram desempregados.

O desenvolvimento do trabalho será dividido em quatro partes, a saber: “Paris, 1969”, “Ecos”, “Corpo doente” e “Corpo usurpado”. Na seção 1 - “Paris, 1969” — posicionaremos *L’homme qui tousse* na França no pós-guerra e na ebulição política, social e epistemológica que levou aos protestos de maio de 1968. Na segunda parte, trataremos das reverberações que essas imagens e sons produzem no atual cenário pandêmico. Na seção seguinte discutiremos aspectos da experiência estética, aproximando esse corpo doente das concepções sobre o corpo em Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, assim como das mudanças que sofre a corporeidade na passagem das sociedades disciplinares para sociedades de controle. Finalmente, exploramos a ideia do corpo usurpado pela linguagem diante do crescimento dos regimes de extrema direita e da ameaça do fascismo.

## 1 PARIS, 1969

Boltanski originalmente intencionava exibir *L’homme qui tousse* durante o espaço reservado para as propagandas nas sessões duplas de cinema (RICHMAN, 2013, p. 1). Contudo, a empresa de publicidade responsável vetou a exibição em razão do conteúdo “sórdido” e “violento” do filme<sup>3</sup>. De acordo com Lauren Richman, Boltanski “aproveita o espaço do cinema e da propaganda como uma forma de ativismo político e protesto análogo à rua de maio de 68” (RICHMAN, 2013, p. 21, tradução nossa)<sup>4</sup>. Na França do pós-guerra, em que o regime de Vichy foi substituído pelo governo de Charles de Gaulle, as narrativas de heroísmo ocuparam o lugar de uma reflexão sobre os horrores vividos. O silêncio que se seguiu deixou latentes incertezas e insatisfações que eventualmente entraram em ebulição na tomada das ruas por estudantes, artistas, comunistas, dentre outros movimentos de esquerda, em maio de 68, durante um período que a historiadora Annette Wieviorka chamou de “a era da testemunha”. Segundo a autora, o julgamento do tenente-coronel da SS Adolf Eichmann, em 1962, “marca um momento crucial na história da memória do genocídio (...) abre uma nova era, na qual a memória do genocídio se torna a forma como muitos definem a identidade judaica” (WIEVIORKA, 2006, p. 56, tradução nossa).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> De acordo com a carta assinada por Jacques Duhamel, ministro de assuntos culturais em Paris.

<sup>4</sup> “Seizes the space of the cinema and advertisement as a sight of political activism and protest analogous to the May ‘68 street.”

<sup>5</sup> “marks a pivotal moment in the history of the memory of the genocide (...) it opens a new era, in which memory of the genocide becomes to the way many define Jewish identity, even as the HOlocaust demands to be admitted to the public sphere.”



Boltanski possui uma relação de ambiguidade quanto à sua identidade judaica, uma vez que ter de escondê-la foi um aspecto de sua infância. A obra de Boltanski, em muitos sentidos autobiográfica, sofre influência desses eventos, que marcaram a criança e o jovem que foi. Segundo Richman, é possível interpretar-se a tosse em *L'homme qui tousse*, enquanto o tropo de tossir a história, como ambos expressão visceral e alegoria (RICHMAN, 2006, p. 7), num impulso de fala em que se expõe o que de pútrido o corpo - individual e social - encerra.

## 2 ECOS

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (HUBERMAN, 2015, p.15), é com essa frase que Didi-Huberman inicia o livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Para Didi-Huberman, a história da arte deve ser uma disciplina anacrônica. O erro da historicidade é tentar apreender a obra diante de seus olhos como algo separado da atualidade - ou das imagens que a preexistiram. Para o autor, o olhar sobre a obra de arte apreende o presente e revela suas intersecções com diferentes tempos, que estão a todo momento se reconfigurando:

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...) diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar. (HUBERMAN, 2015, p. 16)

A imagem precede e sobreviverá o observador, pois é um elemento da duração, e há muito mais nela do que se poderia esperar de uma análise que ignore os tempos para além do momento específico de sua produção. *L'homme qui tousse* pode ter sido produzido e lançado no final da década de 70 na França, mas quando se olha para o filme hoje, ele diz muito mais do que apenas a respeito daquela época e daquele lugar — a imagem, recuperando a expressão usada por Aby-Warburg, sobrevive.

É nesse sentido que é possível se pensar que a obra tenha reverberações no contexto atual de pandemia. É uma imagem atravessada por outras tantas — fotografias, pinturas, filmes, imagens de arquivo ou obras de arte em geral, que a antecederam ou sucederam, de homens que sucumbiram à doença. O corpo que tosse é também o corpo dos milhares de mortos e pacientes em leitos de hospital em virtude da COVID-19. Os cortes repetitivos são uma forma com que esse aspecto relativo à memória é absorvido pelo filme.

E se a ideia de sobrevivência fosse estendida ao universo sonoro da obra? Não mais diria-se apenas sobre os gestos tangíveis às imagens que permanecem, mas sim que ressoam ecos de outros tempos e lugares, num coro das vozes de corpos marginalizados, doentes e destituídos de seu direito básico à fruição de seus sentidos e à vida. Assim como o som da tosse persiste nos ouvidos do espectador dentro do museu, persistem do lado de fora o som da vida que se esvai — ainda que para muitos seja não mais que um ruído.

### 3 CORPO DOENTE

O homem tosse: a metáfora toma uma forma literal ao se considerar as vidas que neste momento respiram com a ajuda de aparelhos. O espectador assiste à agonia deste corpo, tal qual o mundo presencia milhares sucumbirem à doença em prol da manutenção das estruturas de sustentação do capitalismo. Regras de distanciamento social são relaxadas ou ignoradas em benefício da abertura comercial, pretere-se a vida em função do capital, e a promessa de uma vacina se perde em meio a uma funesta agenda política.

Esse corpo débil preso num ático escuro se equipara ao do trabalhador, em sua imobilidade, em sua incapacidade de sentir para além do peso que é lutar para continuar respirando - para além do fardo que o capital fá-lo carregar. Diz Nancy:

Onde estão os corpos, antes de tudo? Os corpos estão antes de tudo no trabalho. Os corpos estão antes de tudo em deslocação para o trabalho, no retorno do trabalho, à espera do descanso, à pegá-lo e rapidamente despegá-lo, e estão a trabalhar, a incorporar-se na mercadoria, eles próprios uma mercadoria, força de trabalho, capital não acumulável, vendável, esgotável no mercado do capital acumulador. (NANCY, 2000, p. 107).

Rancière, por sua vez, relaciona o trabalho à partilha do sensível, ou melhor, àqueles a quem o trabalho priva da participação nessa partilha:

A ideia de trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer 'outra coisa', fundada na 'ausência de tempo'. Essa 'impossibilidade' faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhar no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação do comum. (RANCIÈRE, 2005, p.64).

Muito ocupado que está servindo ao capitalismo, o homem tem sua plenitude corpórea reduzida à pura e abstrata necessidade (EAGLETON, 1993, p.148). A propriedade privada aliena, pois, o homem em relação ao seu próprio corpo (EAGLETON, 1993). O sujeito do capitalismo é incapaz de gozar de seus sentidos tanto quanto poderia:

O objetivo do marxismo é restaurar para o corpo os seus poderes pilhados, mas só com a superação da propriedade privada os sentidos poderão voltar a si mesmos. Se o comunismo é necessário, é porque nós somos incapazes de sentir, saborear, cheirar e tocar tão plenamente como poderíamos. (EAGLETON, 1993, p. 150).

Marx é um esteta na medida em que para ele o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim em si mesmo - não há necessidade de uma justificação utilitária (EAGLETON, 1993, p. 150). Entretanto, a vivência estética só poderá ser alcançada através da prática instrumental de destruição das relações sociais burguesas:

Só através da subversão do estado, nós seremos capazes de experimentar nossos corpos. Como a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material, é só através de uma transformação histórica objetiva que a subjetividade sensível poderá florescer. (EAGLETON, 1993, p. 150).

No seio dessas relações, concomitante ao alvorecer do capitalismo, viu-se o desenvolvimento do que Foucault viria chamar de sociedades disciplinares. A disciplina, de acordo com Foucault, é a maneira com que a sociedade cria corpos dóceis. A docilização dos corpos resulta do exercício do poder: “poder se exerce mais que se possui” (FOUCAULT, 1987, p. 30). Esse exercício não é uma prerrogativa das instituições, visto que o poder está difuso no corpo social, mas se expressa exemplarmente no confinamento da família, escola, fábrica, hospital, quartel e prisão. Além disso, ele não é apenas repressivo, mas sim produtivo: molda os sujeitos e suas subjetividades. De acordo com Foucault:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’. (FOUCAULT, 1987, p. 164).

Na perspectiva capitalista, a disciplina gera indivíduos úteis, ou indivíduos-máquina, isto é, aptos ao trabalho - e somente ao trabalho. O corpo exaurido de necessidades que não sejam imediatamente necessárias à sua sobrevivência é também um corpo disciplinado, um corpo dócil.

Na virada do século XX para o século XXI, viu-se uma guinada, que Foucault havia já previsto, das sociedades disciplinares para as de controle. O controle é exercido de forma rápida, contínua e ilimitada, ao passo que a disciplina era de longa duração, descontínua e infinita (DELEUZE, 1990, p. 3). Há uma crise dos meios de confinamento, uma vez que a família colapsa, a educação passa a ser continuada, a fábrica agora é uma empresa, hospitais encontram novas formas de atendimento, e mesmo as prisões podem ser trocadas pela vigilância constante do indivíduo.

No neoliberalismo as rotinas de controle servem ao capital, tal qual as disciplinas ao capitalismo industrial. No contexto pandêmico, essa tendência, que faz com que o trabalho e a vida privada do indivíduo se misturem, é acentuada. O trabalho invade a casa, não há horas de descanso pois se está sempre no trabalho. A liberdade do corpo é tolhida - ainda que paradoxalmente ela seja um dos supostos benefícios do trabalho remoto. São corpos adoecidos, não apenas por um vírus, mas em razão de uma exaustiva rotina.

#### 4 CORPO USURPADO

É nesse mesmo cenário que o recrudescimento da ultradireita e da ameaça fascista em evidência nos últimos anos toma proporções ainda mais terríveis. As decisões tomadas por governos conservadores impactam diretamente seus cidadãos, colocando suas vidas em risco. Do mesmo modo que é possível pensar-se o anacronismo das imagens, é pertinente considerar que essa situação não aconteça de modo isolado. Segundo Benjamin, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2012, p. 245). O anjo da história, de costas viradas para um futuro ao qual é impelido, assiste assombrado enquanto os destroços se amontoam diante dele (BENJAMIN, 2012, p. 246)

O ser humano, sujeito político, um sujeito dividido, corre o risco de se deixar usurpar pela linguagem: estará ele em meio à escuridão daquele cômodo, com os olhos parcialmente cobertos, situação na qual pouco pode ver. Um dos muitos aspectos infames de sujeição que o fascismo encontra está no esvaziamento de significados, o que dissimula suas intenções, de modo a apropriar-se de discursos e a levar o homem ao engodo. É dessa maneira que se criam grupos dispostos a defender o indefensável, que exaltam o capital em detrimento da vida e divulgam e creem em notícias falsas. Aqueles que ousam levantar a voz são desacreditados: é a tosse que interrompe a fala, é o fascismo roubando a palavra e negando ao homem seu papel na partilha do sensível, é o homem perdido em meio à escuridão do ático.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que há do outro lado da janela? A uniformidade do amarelo quase a torna opaca, nada se vê além do próprio interior daquele ático, e mesmo nesse caso pouco pode-se distinguir. O espectador assiste sozinho à angústia do sujeito - ainda que em meio a outras tantas pessoas, essa é uma experiência solitária. Os três minutos de duração do filme reviram o estômago e perturbam sonora e visualmente. Richman escreve que Boltanski trabalha com uma certa teatralidade, vista na maneira com que é construída a máscara grotesca com camadas de papel ou tecido, e no sangue grosso feito tinta, o que tornaria o filme mais digerível e passível de ser exposto - em contraposição ao som da tosse. É através do uso do som que o artista diminui a diferença entre teatralidade e realidade (RICHMAN, 2013, p.18). O espectador é, pois, confrontado com a dualidade entre o humorístico e o perturbador, numa aproximação com o teatro da crueldade (RICHMAN, 2013, p. 9). Segundo Derrida, “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.” (DERRIDA, 2009, p. 341). É a própria vida adoecida que se ouve na obra.

Este corpo pandêmico, que assiste à morte de outros no mesmo estado é também o corpo cansado e doente do trabalhador, exaurido da fruição de seus sentidos - através da ideia de sobrevivência das imagens é possível se pensar como duas imagens aparentemente distantes estão em realidade próximas; sendo assim, foi feita uma aproximação entre o homem que tosse no filme de Boltanski e o homem que tosse devido à pandemia viral. O capital aliena o homem de seu próprio corpo, o que em uma sociedade de controle como a que vivemos faz com que ele seja desalojado de sua privacidade - o controle é exercido a todo momento, mesmo dentro de casa. Finalmente, a tosse repetitiva interrompe a fala do homem, assim como o crescimento dos discursos fascistas lhe confunde e distorce suas palavras: o corpo pandêmico não é apenas um corpo doente, mas sim um corpo usurpado.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLTANSKI, Christian. *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Paris: Galerie Givaudan, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In: *Conversações*, 1. ed. Rio de Janeiro: 34, 2000
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Belo Horizonte: Vega, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. 5. reimpressão. São Paulo: 34, 2020.
- RICHMAN, Lauren C. *Perform, cough, critique, Christian Boltanski's cinematic tactics in 1969*. Tese (Mestrado em Artes) - Faculty of Meadows School of the Arts, Southern Methodist University. Dallas, 2013.
- WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170106-2022-53-68>

Recebido em 05/05/2022. Aprovado em 04/06/2022.

## TESSITURA ENUNCIATIVA EM UMA ANÁLISE FÍLMICA DE DOCUMENTÁRIOS EXPERIMENTAIS ENUNCIATIVE TESSITURA IN A FILMIC ANALYSIS OF EXPERIMENTAL DOCUMENTARIES

Nádia Régia Maffi Neckel\*

**Resumo:** Ao considerarmos os (des)territórios da produção contemporânea a partir de suas características singulares, assim como as interfaces das linguagens em suas materialidades significantes, tomamos um exemplar desta produção enquanto objeto de análise. Este artigo debruça-se sobre o documentário *Tereza* (1992), de Kiko Goifman e Caco P. de Souza, pautando-se na forma-funcionamento do filme, processo que denominamos: *Tessitura*. Nossa base teórica ancora-se na semântica da enunciação a partir das noções de cena enunciativa e lugares de enunciação de Guimarães (2002), a partir das quais buscamos tecer relações com conceitos discursivos como, por exemplo, a noção de Porta-Voz (ZOPPI-FONTANA, 1997), função-autor de (ORLANDI, 2001) e Imbricação Material (LAGAZZI, 2011). Sobre documentarismo, nossa discussão pauta-se principalmente em Ramos (2005), debruçando-nos sobre a noção de sujeito-da-câmera. Tal ancoragem teórica nos propiciou um intento analítico no batimento enunciação e discurso do/no corpus de análise.

**Palavras-chave:** Documentário. Sujeito. Enunciação.

**Abstract:** Considering the (de)territories of the contemporary production as from its singular characteristics, thus as the interfaces of the languages in their significant materiality, let's take a model of this production while object of analysis. This article looks for the documentary *Tereza* (1992), by Kiko Goifman and Caco P. de Souza, and is guided in the shape-operation, of the film, process called: *Tessitura*. Our theoretical basis anchors in the Semantics of Enunciation from the notions of enunciative scene and places of enunciation from Guimarães (2002), from which seeks weaving relations with discursive concepts as, for example, the notion of Spokesperson (ZOPPI-FONTANA, 1997), author-function from (ORLANDI, 2001) and Imbrication Material (LAGAZZI, 2009). About documentaries, our discussion works mainly on Ramos (2005), addressing us about the notion of subject-of-the-camera. This theoretical anchoring propitiated us an analytical intent in the enunciation and discourse functioning of/in the corpus of analysis.

**Keywords:** Documentary. Subject. Enunciation.

### INTRODUÇÃO

Este texto pretende analisar um material audiovisual do documentário contemporâneo brasileiro. Tal análise será sustentada pelo escopo teórico da semântica da enunciação e da Análise do Discurso. Sabemos que compreender o funcionamento de um movimento enunciativo sugere um gesto de interpretação e que, por sua vez, este gesto é invariavelmente afetado pela materialidade significativa que se pretende compreender. Tomamos o gesto de análise, deste material audiovisual, tal como se toma um movimento musical.

---

\* Doutora em Linguística IEL – Unicamp. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Unisul. E-mail: [nregia75@gmail.com](mailto:nregia75@gmail.com).

Buscamos compreender o movimento, o intervalo, a variação rítmica ou “nota” que compõem a “partitura” deste material audiovisual no todo de sua enunciação. É neste contexto que tomamos a palavra tessitura enquanto organização e contextura do movimento musical, articulando este conceito para trabalhar a análise enunciativa do vídeo documentário *Tereza*<sup>1</sup>, observando o funcionamento dos sentidos do/no material audiovisual. Para tanto, indagamos: Como funciona a tessitura do vídeo? Quais posições enunciativas que podemos demarcar no interior dessa tessitura audiovisual?

Para responder as questões de análise recorreremos aos pontos de ancoragem teórica que sustentarão as discussões aqui delineadas, debruçando-nos, principalmente, nos conceitos de Heterogeneidade Enunciativa - a partir de Authier-Revuz (1998) - e, nestes, a inscrição das noções de lugares de dizer e cena enunciativa, a partir das proposições de Guimarães (2002). Tal escopo teórico busca estabelecer uma relação com a noção de sujeito-da-câmera<sup>2</sup> no documentarismo delineado por Ramos (2005), abrindo, por fim, à perspectiva discursiva a partir do conceito de Porta-Voz em Zoppi-Fontana (1997).

Num primeiro momento, falaremos sobre as características do documentário experimental e, num segundo momento, pontuaremos nossa inscrição teórica nos conceitos semânticos e discursivos. Assim, delinearemos nossa proposição de análise do documentário.

## CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS DO DOCUMENTÁRIO NAS PRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS EXPERIMENTAIS

O documentário, seja ele clássico ou contemporâneo, estabelece asserções. Documentário é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e sobre o “eu”. A asserção é a “pedra angular” do documentário. (...) “um filme documentário responde à “expectativa de objetividade, baseadas em nosso reconhecimento da intenção do cineasta de que adotemos uma postura assertiva” (CARROL *apud* RAMOS, 2005, p. 166).

Na definição do que é documentário, a noção de “intenção” do autor orienta a definição do conceito de indexação, acompanhada na análise das condições necessárias para o enunciado das asserções (ou seja, a que corresponda às expectativas de objetividade). Carrol esgrime com a reflexão sobre o cinema documentário que está baseada na desconstrução da afirmação de objetividade e que nega a “intenção”, mas, também, a própria “autoria”. O conceito de indexação supõe que quase sempre sabemos quando estamos vendo um documentário e que desenvolvemos expectativas espectral em sintonia com a intenção documentária do autor da narrativa. (RAMOS, 2005 p.166/167).

Desde o documentário clássico, a materialidade VOZ é a principal responsável pelas asserções. Essa voz pode ter diversas formas. Dialógica por natureza, a voz documentarista produz asserções tecidas de forma polissêmica. Diversas formas,

<sup>1</sup> *Tereza* é um documentário produzido em 1992 por Kiko Goifman e Caco P. De Souza, que trata da vida cotidiana no presídio de Campinas. É importante ressaltar que tal documentário fora analisado em pesquisas filiadas à Análise do Discurso, citamos Suzy Lagazzi em seu artigo, “Pontos de parada na discursividade social: alternância e janelas” (2004).

<sup>2</sup> Tomamos aqui o conceito de sujeito-da-câmera em relação ao conceito de sujeito da enunciação, tal relação, trabalharemos no decorrer desta reflexão.

diferentes maneiras de estabelecer asserções sobre o eu e o mundo. E, é justamente neste terreno diverso que o documentário experimental se inscreve.

Analiticamente é preciso pensar tanto em termos estruturais/estilísticos/evolutivos do documentarismo, quanto em sua historicidade. No documentário contemporâneo, por exemplo, a performance<sup>3</sup> da arte de vanguarda e a questão autoral se fazem presentes, fortemente marcadas na produção, seja na captação de imagens, seja na manipulação das imagens pela via tecnológica. Os territórios da produção contemporânea não são rigorosamente bem definidos ou facilmente caracterizáveis.

O documentário experimental considerado a 3ª fronteira<sup>4</sup> do documentário explora os limites estilísticos e vale-se da performance e da videoinstalação<sup>5</sup>. Mesmo assumindo características diversas, mantém procedimentos estilísticos de documentário: 1º continente do documentário – asserção - e 2º continente do documentário – tomada – imagem maquínica.

A singularidade do documentário é o que o difere dos demais gêneros fílmicos é o ato de explorar de uma forma singular a questão da presença do sujeito-da-câmera. E, ao mencionar “sujeito-da-câmera” é preciso mencionar a Tomada. Pensar na tomada é pensar na imagem.

(...) a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da “tomada”. A dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, como “voz” ou “asserção” sobre o mundo (...) A dimensão da tomada constitui a outra face da particularidade da enunciação documentária (...). (RAMOS, 2005, p. 167)

Ainda segundo Ramos, a “tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado), que se lança, na forma da imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência”. (2005, p.167). O espectador “recebe” a imagem da câmera<sup>6</sup> e constrói

<sup>3</sup> A etimologia da palavra Performance, num vocábulo inglês, pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 2003, p. 72). Movimento artístico que surge com força nos anos setenta.

<sup>4</sup> Segundo Ramos, historicamente o documentarismo possui fronteiras. Essas fronteiras estariam ligadas aos procedimentos estilísticos e à evolução histórica das tendências documentais e seus recursos tecnológicos. A primeira fronteira seria o documentário clássico, a segunda fronteira doc-drama e telejornalismo, a terceira fronteira o documentário experimental e a quarta fronteira o documentário publicitário.

<sup>5</sup> A Videoinstalação é uma forma híbrida de expressão artística que circula entre a Instalação e o Vídeo Arte. Por Instalação “busca desenvolver uma idéia ou conceito, por intermédio da junção simultânea de vários suportes diferentes: objetos, pessoas ou mesmo animais. A instalação procura criar um ambiente que traduza a idéia artística, utilizando-se, para isso, muitas vezes de recursos cênicos”. Já a Vídeo Arte, acompanhando a evolução natural da arte, “surge com caráter documental de obras ou eventos, possibilitando o espectador uma releitura posterior da manifestação artística. Em seu desenvolvimento, torna-se uma extensão natural do trabalho de artistas-do-corpo ou de artistas conceituais. Dentre suas diversas diferenças como o vídeo comercial, pode-se ressaltar a não priorização da linearidade da narrativa, utilizando-se, muitas vezes, da repetição exaustiva da imagem” (SUDAMERIS, 1992).

<sup>6</sup> A imagem-câmera é obtida através da mediação de um dispositivo maquínico, heterogêneo ao corpo humano na situação da tomada, a essa heterogeneidade é determinante para a valorização ética que cerca a utilização desse maquinismo do documentário (RAMOS, 2005, p. 189).



sua leitura sobre, ou seja, ele se lança para a circunstância da tomada. E, a tomada por sua vez, se lança para o espectador. A noção de intensidade opera justamente neste movimento. Ou seja, a imagem deixa de ser uma imagem qualquer e passa a ser intensidade, ressaltamos neste estudo que esta passagem é discursiva<sup>7</sup>. Nesse sentido, a dimensão da tomada é o lançar-se, o espectador ao tomar contato com a imagem se lança para a circunstância da tomada.

O conceito de presença do sujeito-da-câmera, ou melhor, da dimensão da presença, está no sujeito-da-câmera. É o sujeito-da-câmera que funda a tomada. Ele constitui a circunstância da tomada. Quem é o sujeito-da-câmera? É aquele que deixa seu traço no suporte. Todavia, não necessariamente alguém. Pode ser aquele que está sendo feito e elaborado por, ou aquele que está encenando e sendo encenado.

Nesse lançar-se (do espectador pela tomada e da tomada pelo espectador, tendo em seu vértice a presença da câmera), configura-se aquele que recebe o olhar do espectador e conforma-se em *fôrma* reflexa, exprimindo para ele a circunstância da tomada: o sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não apenas sustenta a câmera fisicamente (embora esse aspecto também o constitua), mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial. (RAMOS, 2005, p. 168)

O sujeito-da-câmera é, portanto, a subjetividade que sustenta a câmera, o corpo maquínico que tem sua dimensão moral, jurídica e ética. E, portanto, semântica e discursiva<sup>8</sup>.

O corpo do sujeito-da-câmera é o que este percebe através de sua presença na situação de tomada e expressa, moldado que é pela *fôrma* reflexa de origem maquínica. A *fôrma* maquínica-reflexa dá realidade à comutação perceptiva/expressiva entre o sujeito-da-câmera e o espectador, na maneira pela qual este confronta aquele, retrospectivamente, no momento da fruição. (RAMOS, 2005, p.189)

Esses dois continentes: asserção e circunstância da tomada são, em nossa percepção, as características fundamentais do documentário<sup>9</sup>. Esse movimento se constitui *no e pelo* discurso, no agenciamento enunciativo. Partiremos para a análise onde poderemos delinear melhor estas convergências teóricas, bem como, explicitar marcas singulares em *Tereza* apontando para um funcionamento particular dos processos enunciativos e discursivos<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Defendemos que esta passagem é discursiva, é o que pretendo mostrar durante a análise mais adiante, no entanto, essa noção de discursividade está ancorada na teoria da análise do discurso.

<sup>8</sup> Como veremos no decorrer da análise o documentarista deixa suas marcas enunciativas ao longo do documentário por meio da montagem e sobreposição de imagens, assume, por tanto uma função autor.

<sup>9</sup> Para uma postura analítica é preciso considerar uma série de outros fatores como a evolução histórica do documentário, desde o campo educativo ao reflexivo participativo e todas as demais discussões sobre o sujeito-da-câmera. No entanto, é preciso levar em conta que se trata aqui de um artigo, e, portanto, faz-se necessário um recorte, por isso recomendamos a leitura de Ramos (org) 2005, em sua íntegra, pois se trata de uma importante contribuição para a teoria documentária, no que diz respeito a textos em português.

<sup>10</sup> Ressaltamos as publicações de Goifman (1998) sobre seu estudo em audiovisual, bem como a análise do processo de construção de *Tereza*, consideradas neste texto.

## SEMÂNTICA DA ENUNCIÇÃO PROPOSIÇÕES DE ANÁLISE NA TESSITURA DE TEREZA

Como já delineamos no início deste artigo, tomamos o conceito de Tessitura referente ao funcionamento da música, da estrutura musical para pensar o funcionamento/estrutura do documentário a ser analisado. Então indagamos: Como as marcas de diferentes materialidades significantes constroem os argumentos do filme? Como a cor, o gesto, o som, o enquadramento se organizam e vão produzindo textualidade do/no documentário? Qual o funcionamento semântico-enunciativo que temos na organização das cenas enunciativas povoadas pelo não verbal? Podemos tomar por cenas enunciativas a circunstância da tomada? E, principalmente, como os argumentos do filme são construídos a partir da imagem, da gestualidade e do som? De que sujeito(s) da enunciação estamos falando? Que posições assumem o Locutor e os enunciadores?

Segundo Zoppi-Fontana

Guimarães (1987), por sua parte investiga o funcionamento argumentativo das conjunções em relação à textualidade e em trabalhos mais recentes (1995, 1998, 2002) introduz o conceito de interdiscurso, a partir do qual redefine tanto o conceito de argumentação quanto o de enunciação. Para este autor, a enunciação é o acontecimento de pôr-se a língua em funcionamento ao ser afetada pelo interdiscurso. Adotando a conceptualização desenvolvida pela análise do discurso e retomando reflexões de Orlandi (1992) sobre o silêncio, o autor entende o interdiscurso como memória do dizer estruturalmente afetada pelo esquecimento e determinada pela história, e o considera como condição determinante da diretiva da argumentação. Ou seja, a orientação argumentativa dos encadeamentos de enunciados no texto é constituída pelo interdiscurso e se sustenta no já-dito. Assim, a argumentação estabelece o modo de interpretar o que se segue no texto, o seu “futuro argumentativo”, e neste sentido produz textualidade (ZOPPI-FONTANA, 2006, p. 200).

Ao considerar tais ancoragens esta análise tomará tanto conceitos da Semântica do Acontecimento, quanto os conceitos discursivos que contribuem para a compreensão deste *corpus*. Quando falamos em vídeo-documentário, somos arremessados ao factual, ao jornalístico. O peso do significante, funcionando como arquivo, está presente na noção de documento pela nomeação – documentário. Fonte de informação histórica ou factual de um acontecimento-verdade a respeito da sociedade e do homem como seu articulador simbólico, o DOCUMENTO geralmente possui um funcionamento linear e atém-se à informação, a conscientizar o telespectador sobre o fato em questão. O documento possui, também, a incumbência de memória a respeito deste fato, ou seja, tem o seu peso histórico<sup>11</sup>. Tal peso transforma o registro em monumento o que produz um efeito de verdade inquestionável. E, a nomeação documentário traz consigo essa marca. *Tereza*, ao mesmo tempo que se inscreve na ordem documental, subverte essa ordem, justamente por

---

<sup>11</sup> Lembramos aqui da noção de documento/monumento de Foucault, para o autor faz parte do papel da história a busca em “memorizar” seus monumentos, os registros desta memória são documentos que produzem um efeito inquestionável de verdade “a história é que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam os rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos de devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes interrelacionados, organizados em conjuntos”. (FOUCAULT, 2000, p.8)

ter em sua constitutividade o movimento performático, um funcionamento próprio do Discurso Artístico<sup>12</sup>. Acentuado neste material que estamos analisando, justamente por se tratar de um documentário contemporâneo experimental que tem na performance sua “ancoragem” principal.

O movimento discursivo do artístico fala daquilo que não está e, por isso, desestabiliza. Em *Tereza*, ao se substituir um objeto por outro visualmente, produz-se um “efeito camaleão”, sendo esta, uma marca forte no documentário, que se mostra logo no início. As imagens camuflam-se e transmutam-se aos nossos olhos. Nos primeiros seis segundos de vídeo, temos um breu e um som, depois uma imagem e, no décimo segundo, uma fita métrica. Esse primeiro deslocamento nos dá a primeira marca do sujeito-da-câmera, sua interlocução não será de forma direta, nem tão pouco linearizada, coloca-se na posição de um comentarista experimental e lançará mão do maior número de recursos de imagem, som e verbo que dispuser. Temos nesse sujeito a posição do sujeito-da-câmara ou, ainda, o Locutor. Dito de outro modo, nesse gesto que dirige a câmara podemos reconhecer um lugar de locutor preenchido, de sujeito da enunciação que deixa sua marca no enunciado.

Este deslocamento opaco, complexo, se repete na fita métrica. Métrica, medida, linearização, ordenamento, unidade de comprimento, e o cumprimento da lei... Mas o que vaza? O que intervém? Não está materializada nesta fita métrica a medida ordenada, nem linearizada, nem quantificada, nem na forma crescente, nem decrescente; as numerações são aleatórias, aparentemente sem qualquer ordenação. No entanto, o que está aparentemente sem “ordem”, são códigos, artigos de Lei, artigos de enquadramento<sup>13</sup>. Efeitos desta tessitura enunciativa também vêm do som. Não um som qualquer, mas, um/so som de uma cuíca. Um som que intervém, vindo de outra ordem, de outra voz. Um som que mobiliza a memória do samba, do negro, da alegria, da malandragem. E, coloca-se no lugar outro, pela imagem da prisão e pelo som do guizo que o segue. Será que todo sambista é negro? Todo negro é malandro, e todo malandro vai preso? Ou estes sentidos postos estão funcionando no movimento de intervenção, para reforçarem-se enquanto gesto de interpretação e nos dizer que os sentidos sempre podem ser outro?

A circunstância da tomada não é um simples transcorrer do mundo, mas uma construção enunciativa de demanda sentidos do/no mundo. Podemos dizer que o documentário como um todo possui, marcadamente, dois acontecimentos enunciativos: um, o próprio filme como um enunciado que recorta outros enunciados; outro, acontecimento são os enunciados que se produzem como recortes do primeiro e que, por sua vez, produzem outros enunciadores. Estes últimos funcionam como uma enunciação reportada, um discurso indireto em relação ao acontecimento enunciativo principal.

O sujeito-da-câmera em *Tereza*, pela forma de seu traço no suporte, nos mostra que estamos frente à uma narrativa não linear e que desestabiliza. A sequência de circunstância de tomada que temos no decorrer do documentário, marca fortemente esse

<sup>12</sup> Conceito delineado na dissertação de Mestrado *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos* (NECKEL, 2004). Aponto os processos discursivos fundantes do Discurso Artístico, como a polissemia e o não verbal.

<sup>13</sup> O efeito de enquadramento se mostra como uma regularidade no decorrer do documentário como constitutividade das imagens.

agenciamento enunciativo daquilo que “vaza” sobre aquilo que “retém”. Ao assumir essa posição enunciativa, o efeito de descentramento do sujeito da enunciação é reescrito nas marcas heterogêneas das imagens enquanto formas visuais. Efeito este também reescrito pela diversidade de posições desenhadas pelos enunciadores no documentário.

Em *Tereza* o funcionamento da heterogeneidade, dispersão e unidade e porta-voz funcionam a partir de um movimento singular do processo enunciativo do/no vídeo, ou seja, de uma matéria significativa “polimórfica”<sup>14</sup>. Temos a consciência da impossibilidade analítica do documentário como um todo, justamente por sua constituição, na imbricação material (som – imagem – gestualidade – palavra) verbal e não verbal. Segundo Lagazzi,

As formulações “intersecção de diferentes materialidades” e “imbricação material significativa” ressaltam que não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra (LAGAZZI, 2011, p. 402).

Dessa forma, torna-se necessário um recorte analítico tanto pela complexidade da materialidade significativa, quanto pelo contexto do documentário. Assim, optamos por realizar um pequeno recorte que pudesse ser explorado no contexto de um artigo.

Recortamos para esse texto apenas um depoimento<sup>15</sup> dos inúmeros que circulam no vídeo, esse personagem articula “sua(s) história(s)” no transcorrer do documentário com inúmeras outras. Para cada uma das personagens há, marcadamente, o funcionamento de enunciadores que funcionam diferentemente. Tais enunciadores derivam discursivamente para a figura do Porta-Voz, no processo de “agenciamento do dizer” pela e na voz de classes: dos homossexuais, dos ladrões e marginalizados, da lei, dos loucos e dos artistas.

A personagem do primeiro *frame* – o rapaz do gorro vermelho [Figura 1] - assume uma posição enunciativa mostrada e marcada pelo discurso do presidiário. Estas marcas não estão apenas na oralidade. Mas, igualmente nas marcas do enunciado imagético temos as grades, mostradas e marcadas, delimitando materialmente o sujeito, seu espaço e seu território de dizer. As grades fazem parte da construção da cena enunciativa da/na circunstância dessa tomada. O processo de reescrituração das grades está na sua fala, passando pela sobreposição das imagens, pelos cortes, na circunstância da tomada no uso da imagem PB<sup>16</sup>, etc. É o agenciamento desses elementos que nos dá o argumento do filme. Segundo Zoppi-Fontana (2006, p.190), “argumentar pelo exemplo implica supor a existência de certa regularidade da qual o exemplo apresenta um caso concreto; é a descoberta desta regularidade que fornecerá o fundamento da conclusão para a qual se direciona o texto”. Assim, deparamo-nos, então, com o conceito de reescrituração, trabalhado por Guimarães:

<sup>14</sup> Utilizamos provisoriamente o termo - “polimórfica” por entender que a matéria significativa em *Tereza* não pode ser nomeada como verbal ou não verbal, pois ela é constituída por ambos os processos, ou seja, diferentes formas que não essencialmente verbal, múltiplas formas significantes, essa é a materialidade de *Tereza*.

<sup>15</sup> Ressaltamos que no texto completo de qualificação de área foram analisados cinco depoimentos deste documentário. Indicamos ainda outras publicações de Lagazzi de análise discursiva deste mesmo documentário (2004-2011) constantes nas referências bibliográficas.

<sup>16</sup> PB = preto e branco, terminologia utilizada em audiovisual.

O procedimento de reescrituração no texto faz com que algo do texto seja interpretado como diferente de si. E analisar a designação de uma palavra é ver como sua presença no texto constitui predicções por sobre a segmentalidade do texto, e que produzem o sentido de designação. O que pretendo dizer é que as questões tomadas como procedimentos de textualidade são procedimentos de reescritura. Ou seja, são procedimentos pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. (...) A reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento... (GUIMARÃES, 2002, p. 28)

O processo de reescrituração colabora para fazer da personagem um porta-voz dos sujeitos tematizados no vídeo. No caso dos procedimentos em *Tereza* temos a reescrituração pela via da imagem, do som, da oralidade e da escrita e isso ocorre pelo processo de montagem, ou, pelo agenciamento do dizer. Desse modo, todas as personagens são detentos, embora assumam posições e falas de diferentes ordens, estas falas são legitimadas pelos procedimentos do audiovisual. Ou seja, a posição de cada enunciador verbal sofre um processo de reescrituração pela imagem, seja na operação da câmera, no enquadramento, no tratamento da cor ou na posição das grades.

No caso da personagem em questão, o agenciamento enunciativo para a construção de sua cena, marca uma posição do dizer do sujeito tematizado no documentário: o detento. E tal posição é reescrita pelas grades colocadas visualmente à frente dessa personagem, o sentido “ele está atrás das grades” circula por toda a sua fala. Tendo sua postura reafirmada pelos dizeres que profere oralmente. Podemos dizer que temos aí dois enunciados: um verbal – a fala da personagem -; e outro visual - a imagem desta personagem atrás das grades. E, também, pela sobreposição da imagem de grades: ora em cores, ora em PB produzindo uma reafirmação das grades pelas próprias grades. Assim, essa personagem assume a voz de todos os demais presos, explica e defende sua posição de forma marcada e mostrada: “... já viu? Ladrão é a imagem do cão!”; “...como se diz, o juiz, mais ladrão que ele não existe!”; “...nós cavamos aqui, depois nós cavamos lá de novo, os guardas tudo ficam na miguelagem”; “Eu vô embora daqui, certo, não nasci aqui, certo?”



Figura 1

Os *frames* em sequência ainda trazem o enunciado: “Furou e puxou pra cima... Matei o filho da puta! Não tenho medo de ninguém! Eu sou é matador”. Tal enunciado é reescrito em outra sequência na própria fala da personagem que diz: “Eu ia matar mesmo! Eu ia matar mesmo!”. São falas-imagens que reafirmam o sentido de detento.

Relembrando Guimarães (2002), a enunciação de um enunciado não tem uma única figura de sujeito. É no desdobramento de diversas figuras de sujeito que diferentes tessituras de enunciação vão se formando. Em *Tereza* tal funcionamento é singular, pois, além da matéria significante verbal, temos o funcionamento de materialidades como a imagem, o som e a gestualidade.

Nessa sequência da personagem: um enunciador individual que fala do lugar social de detento e se dirige a um alocutário invisível e indeterminado, que, no entanto, pelas condições de produção do filme podemos identificar com o documentarista. Por outro lado, o funcionamento das imagens compoem a tessitura visual do filme, pelo movimento de câmera, pelo tratamento de cor, pelo enquadramento, permite descrever o preenchimento do lugar do Locutor pelo sujeito-da-câmera, do qual se ocupa Ramos (2005), e que, como já vimos, pode ser delimitado como a subjetividade que opera na forma singular de captar as imagens. Nós espectadores, não temos acesso a esse sujeito-da-câmera, senão pelo efeito de sua produção de sua forma polimórfica de enunciar, deixando suas marcas no dizer, pois, pela circunstância da tomada lançada para nós, através da inclusão dos *letterings*, das sobreposições e da própria organização dos depoimentos, aparece configurada a figura de um Locutor que assume a “responsabilidade” pela enunciação.

Tal funcionamento polimórfico nos faz perguntar: - Para quem a personagem fala? Para nós espectadores ou para o sujeito-da-câmera? De que lugar ele enuncia? Da posição de detento? Da posição de pobre? Da posição de malandro, ladrão? Ou de homossexual decidido? “*Quem gosta de barbado é gato!*” Durante toda sua fala a personagem, por sua vez, também assume diferentes posições enunciativas. Porém, o que vai se delineando em suas falas é uma posição preponderantemente: a de preso, pobre e ladrão, embora, não intrinsecamente pertencente à aquele lugar: “*Não nasci aqui, certo?*”. Sua posição enunciativa mais marcante é daquele que toma a voz dos “mais fracos” socialmente, para de certa forma mostrar como foi parar ali e que há diferentes tratamentos para os “pobres” e para os “ricos”. O que temos são marcadamente dois funcionamentos enunciativos: o documentário e outro dos diversos depoimentos que o compõe. Chamamos atenção para os *frames* que compõem essa cena enunciativa por meio das “falas” não verbais, ou seja, no tratamento audiovisual.

Iniciemos pelo tratamento da cor e enquadramento. E, a partir de sua tessitura, as posições de enunciação.

A presença do sujeito-da-câmera preenchendo o lugar de Locutor, que aqui tomamos pelo trabalho do cineasta, desde a captação da imagem até a montagem das sequências fílmicas, apresenta o ponto de vista de um enunciador individual que, a partir das condições de produção do documentário, podemos identificar como sendo a posição enunciativa preenchida pelos diretores do filme, dado que estes operam na composição da tessitura do filme como “os centros da perspectiva narrativa”; desde que tomemos, para isso, acontecimento enunciativo do documentário como um todo.

Porém, ao pensarmos a circulação social do documentário e os efeitos de sentido que ele produz enquanto texto polimórfico nos espectadores, podemos afirmar que o sujeito-da-câmera definido por Ramos e analisado aqui em relação ao filme *Tereza* não é, apenas, assimilável ao Locutor, enquanto responsável pela enunciação, mas, fundamentalmente, à função autor<sup>17</sup>, pois o gesto narrativo do documentarista marca o

<sup>17</sup> Como já dissemos, o autor é a função que o *eu* assume enquanto produtor de linguagem. Sendo a dimensão discursiva do sujeito que está mais determinada pela relação com a exterioridade (contexto sócio-histórico), ela está mais submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares. (ORLANDI, 2001, p.77)

vídeo como um todo. E isso se materializa a cada corte, close, enquadramento, PB ou cores utilizados na cena enunciativa que chega ao espectador pela materialidade visual.

Já os depoimentos das personagens mostrados no filme, numa composição polimórfica que poderíamos aproximar à aquela do discurso direto inserido nos enunciados verbais, delineiam um segundo acontecimento enunciativo, os depoimentos: que apresentam uma segunda cena enunciativa, em que os presos que dão depoimento e que são apresentados como as personagens reais do filme, se apresentam como Locutores-detentos, e pelo efeito de verdade produzido pela imagem documental, como “sujeitos falantes empíricos” produtores efetivos dos enunciados nas entrevistas ou, dito de outro modo, como os presos “autênticos”. A imagem funcionaria enunciativamente a semelhança do mecanismo descrito por Ducrot (1984) para a assinatura, na qual coincidem a função enunciativa de locutor e a singularidade concreta do sujeito empírico que a produz. Por meio de um discurso direto, as personagens falam de si ao público, textualizam o *eu* em suas falas e se mostram com indivíduos na sua imagem.

Nas sequências que apresentaremos a seguir, é o sujeito-da-câmera (função-autor) que propõe como veremos a personagem. Enquadra, desenquadra, coloca cor, tira cor, sobrepõe imagens, utiliza *letterings* que reforçam a fala da personagem e, também, monta a sequência do depoimento ao qual teremos acesso. Os *letterings* inseridos na tessitura do filme funcionam enunciativamente como novos locutores, pois trazem à cena narrações outras (que em alguns casos não coincidem nem com a fala das personagens nem com o gesto narrativo do sujeito-da-câmera), que “explicam” o que estamos vendo.

Quanto à imagem, ela vai surgindo lentamente, se fixa e depois vai esfumando, como que desaparecendo, até ser tomada pelo fundo preto. Numa segunda sequência, desta mesma personagem, temos como tratamento visual a predominância do PB e da sobreposição de imagens, e o mesmo movimento, o de não nitidez até o breu.



Figura 2

O que temos nos *frames* acima é novamente a oscilação entre as telas escuras. De certo modo, uma reescrituração do próprio movimento do documentário: o desvelar, mostrar, ocultar. Movimento este escrito em diferentes momentos desde o início do documentário. Em um *lettering* inicial uma marca disso: “*Descem as cortinas, começa o espetáculo*” ou ainda: “*Essa não é uma história...*”; “*histórias...*”. Podemos dizer que o movimento elíptico<sup>18</sup> é um movimento fundante do documentário. Voltemos à sequência de *frames*.

<sup>18</sup> A elipse como inscrição silenciosa. Dito de outro modo, não evidente. Ver mais em Haroche, 1992.

O funcionamento das imagens reescreve a fala da personagem que tematiza o dentro e o fora da prisão. Quando os sentidos de estar preso são reforçados, o uso do PB é mais intenso, ao passo que, quando os sentidos de estar fora são postos em circulação, há uma sobreposição de imagens sobre as grades. Esse movimento de imagens começa com a própria imagem do detento com seu braço todo estendido para fora. Ele fala sobre a mulher que está fora do presídio e como age quando pensa nela. Esse “jogo” de imagens é reforçado pelo “jogo” que ele – o detento - faz ao pensar na mulher. Não são só pensamentos que “fogem das grades”, mas imagens também vazam delas. O uso discreto do colorido também é uma constante, como que tematizando o colorido da liberdade. Para sua fala, para sua memória, a sobreposição se esvanece, e a imagem é tomada pelo breu, como que um movimento para dentro da prisão novamente marcado e mostrado pela barra de ferro em primeiríssimo plano. Em seguida, a imagem escurece por completo e o documentário segue em outra sequência, com outro depoimento.

Tal sequência nos mostra o desenho das posições enunciativas do sujeito da câmara e seu interlocutor, o detento. E conta também com a posição dos interlocutores possíveis do acontecimento enunciativo que é o documentário: o público, em última instância, nós mesmos. Tais posições se inscrevem na constitutividade heterogênea do documentário, tanto em termos de cenas enunciativas, quanto de matérias significantes (a imagem, a fala, o som, etc.) numa verdadeira orquestração polifônica na polissemia dos sentidos.

Como a característica principal da tessitura do documentário é justamente a imbricação material e sua singularidade, a não linearidade, é quase impossível analisar o documentário a partir de um recorte isolado. O depoimento dessa personagem é entremeado com outros depoimentos de outras personagens, e estes com o documentário como um todo, tanto em seu processo de produção, quanto nos efeitos de sua circulação.

Poderíamos dizer, ainda, que as grades sofrem um processo de reescrituração pelos efeitos que apontamos acima. Ora mostradas e marcadas pelos cortes bruscos e sua presença no início e no final do enunciado imagético, ora mostradas e não marcadas pelo enquadramento da câmara e os recortes de quadros na tela. Funcionando a imagem como o reforço da fala da personagem. Temos uma forma de reescrituração que perpassa mais de uma materialidade significativa, temos a imagem, a oralidade e o som. Assim a imbricação material reforça os sentidos de prisão/liberdade – criminoso e inocente no seu conjunto e não uma materialidade em detrimento da outra.

Em “O papel de memória”, de Michel Pêcheux (1999), é possível perceber a abertura da Análise do Discurso para práticas de linguagem que advêm de processos discursivos não verbais, tanto constituintes da memória, quanto como produtos de processos discursivos. No primeiro caso, a imagem enquanto “operador de memória social”, ou seja, enquanto constitutiva do processo discursivo; e, no segundo caso, a imagem enquanto “reconhecimento”, enquanto um dos “múltiplos registros” do discurso, a imagem como dizer. Na teoria documentária diz-se que a imagem é a “carne” do documentário, sua matéria singular, porém não funciona independentemente.

No caso de *Tereza*, tem-se a imagem constitutiva da memória social, vemos isso na própria definição, ou melhor, definições da palavra “Tereza”, por similaridade ou por aproximação. O que temos é um processo de paráfrase, bem delimitado para os usos diversos de “Tereza” (tia, fuga, droga etc).

Outra posição parafrástica, de reescrituração do uso da imagem e da palavra, são as tomadas que usam como elo palavra-imagem. De certa forma, a imagem produz o sentido de ligação, desconstrói a linearidade temporal, cria o seu próprio espaço-tempo dentro do documentário.



Ao interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. (SOUZA, 2001, p. 73)

Como já apontava Pêcheux, “a questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura” (1999, p. 55). Tal reflexão em Pêcheux nos leva a trazer novamente à discussão o real da imagem, a ‘*a-imagem*’ do interdiscursivo que, assim como é constitutiva, também é denegada. O real da imagem que não temos acesso, entretanto, é parte constitutiva.

Apontamos para o fato que o movimento da circunstância da tomada da imagem qualquer à imagem intensa é a busca incessante e interminável ao real da imagem. No entanto, observamos que esse movimento é dotado de opacidade, o dizer é opaco, a montagem é opaca.

Durante o documentário *Tereza* nos deparamos com uma sequência de cenas repleta de sobreposições, a voz extracampo pode tornar-se a voz da entrevista e vice-versa. As imagens que seguem os depoimentos não necessariamente os ilustram, as sobreposições e o movimento intenso de câmera não retêm a imagem que está em constante transcorrer, assim como as pausas breves que acentuam os graus de intensidade. A “voz do cineasta” opera em extracampo, no agenciamento enunciativo.

Hoje a montagem é valorizada como procedimento estilístico, ocupando lugar de destaque na metodologia analítica desenvolvida para mostrar o trabalho do discurso. Uma ponte mais ampla une a afirmação da montagem a valores como diversidade cultural e alteridade, em detrimento da constituição de um sujeito do saber que, sorrateiramente, se aproveita da transparência discursiva. A montagem surge como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamizá-la ao deixá-la explícita. A importância do elemento estilístico montagem/mixagem deve ser pensada a partir de sua oscilação em um pêndulo histórico (RAMOS, 2005, p. 191-192).

A imagem em *Tereza* vem principalmente enquanto produto de processos discursivos, está em um lugar de entremeio entre diferentes materialidades significantes que só ocorre no e pelo gesto de interpretação. A partir da leitura em Ramos, podemos pensar na montagem como um “modo de dizer” ao voltarmos-nos a uma perspectiva discursiva<sup>19</sup>. As condições históricas de produção é que nos remetem a um gesto de interpretação possível do *corpus*. Segundo Lagazzi,

---

<sup>19</sup> Ressaltamos que tratamos Discurso como noção inscrita no campo teórico da Análise do Discurso, por isso para essa análise o discurso não pode ser visto como transparente ou explícito, mas, dotado de opacidade. Pois quando falamos em discurso, o tomamos como “pano de fundo” e não como algo posto *a priori*.

Esse exercício feito sobre diferentes linguagens traz a relação simbólica marcada por significantes verbais e não verbais, o que faz a base material de análise um conjunto heterogêneo cuja regularidade de funcionamento deve ser buscada no entrecruzamento das diferentes materialidades (LAGAZZI, 2004, p. 67).

Lagazzi, ainda nomeia como “*reabertura de janelas*” os efeitos produzidos pelos processos verbais e não verbais, processos estes que se entrecruzam e se constituem mutuamente. Esses entrecruzamentos de processos verbais e não verbais conferem ao documentário um efeito polissêmico e de não linearidade. Tais efeitos, ainda nas palavras de Lagazzi, impedem um “fechamento único e conclusivo”. Tal como um objeto de arte contemporânea, conta com as diferentes vozes que o fazem re-significar, incluindo o gesto de leitura do espectador.

O espectador olha para dentro do presídio e espreita o dia-a-dia dos presos, uma “realidade” muito falada mas distante, e seu olhar é constantemente remetido às imagens das grades, dos inúmeros vidros, das portas recortadas por pequenas janelas que permitem espiar para dentro das celas, do arame farpado, o que não permite ao espectador esquecer o aprisionamento daqueles sujeitos que contam suas histórias e afirmam seu sono de sair de trás das grades. As histórias dos presidiários, contadas como episódios amalgamados, não são finalizadas e o efeito de incompletude produzido diz de um social contido pelas grades, que se repete no movimento de reabertura em janelas estruturante do documentário *Tereza*. (LAGAZZI, 2004, p.81)

Assim, é necessário considerar que as condições históricas de produção são determinantes da circunstância da tomada. A tomada é, portanto, um movimento discursivo, povoado por diferentes posições de sujeito - desde o diretor até o espectador, passando pela singularidade do sujeito-da-câmera. Discursivamente, pensamos em efeitos de sentido. Efeitos de sentidos que são determinados pelas condições de produção. Essas condições de produção são histórica, ideológica e socialmente determinadas, provocam efeitos que deixam marcas na materialidade enunciativo-discursiva.

### “EFEITO DE FECHO”

Resistimos em utilizar o termo “conclusão” ou “considerações finais”, que deixa a sensação de que tudo foi dito (como se fosse possível dizer tudo). Por isso, tomamos em empréstimo a expressão de Gallo: “*efeito de fecho*”. Parece-nos mais prudente assumir que um trabalho de análise tenha explorado apenas uma das faces possíveis de interpretação do seu material e que um *corpus* de análise não se desvela por completo, apenas oferece ao analista uma parcialidade de sua opacidade. E, aqui, fala minha porção artística, dizer tudo de uma obra é o mesmo que extingui-la. Além disso, considerando que a linguagem é sempre opaca, seja ela de qual matéria significativa for composta, opaco será sempre o seu dizer e, por consequência, nossos acessos sempre limitados.

O documentário *Tereza* inscreve-se neste espaço opaco de multiplicidades linguísticas, seus processos significantes oferecem a abertura interpretativa, na qual as análises não se esgotam em si mesmas.

Tomamos as noções enunciativas e documentaristas a fim de compreender a tessitura de *Tereza*, bem como a função-autor assumida pelo próprio documentarista. Assim, reconhecemos o documentarista como um “locutor qualificado”, que assume a “responsabilidade” pelo seu dizer e o faz lançando mão de diferentes materialidades significantes em seus diferentes funcionamentos. A função-autor está preenchida por este locutor que coincide com o sujeito-da-câmera. Orlandi nos elucida sobre esse movimento quando enfoca as formas de representação do sujeito em seu texto discurso e leitura:

Vamos então nos ocupar do fato de que o sujeito está, de alguma forma, inscrito no texto que produz. Não nos interessa, entretanto, falar das marcas que atestam essa inscrição – elas existem e são muitas -, mas do fato de que os diferentes modos pelos quais o sujeito se inscreve no texto correspondem a diferentes representações que, por sua vez, indicam as suas diferentes funções enunciativo-discursivas. A partir do que diz Ducrot, teríamos as seguintes funções enunciativas do sujeito: a de locutor, que é aquela pela qual ele se representa como *eu* no discurso e a de enunciador que é (são) a(s) perspectivas que esse *eu* constrói. De nossa parte, e aí está nossa contribuição específica para esta reflexão, gostaríamos de acrescentar, de acordo com o “princípio da autoria” de Foucault (1971), uma outra função: a de autor. O princípio da autoria de Foucault estabelece que o *autor é o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações*. O autor está na base da coerência do discurso. Nossa proposta é, então, a de colocar a função (discursiva) autor junta às outras e na ordem (hierarquia) estabelecida: locutor, enunciador e autor. Nessa ordem, teríamos uma variedade de funções que vão em direção ao social. Desta forma, esta última, a de autor, é aquela (em nossa concepção) em que o sujeito falante está mais afetado pelo contato com o social e suas coerções (ORLANDI, 2001, p. 76-77).

Procuramos, no movimentar-se desse sujeito, buscar os possíveis agenciamentos enunciativos, não só pelas palavras oralizadas ou escritas, mas, igualmente, pelas materialidades não verbais - principalmente a imagem. Tomamos as múltiplas marcas de inscrição dos sujeitos envolvidos nesse processo de produção de sentido polimórfico que é o vídeo para melhor compreender suas posições. Tal procedimento nos ajudou a perceber que se tratava de dois acontecimentos enunciativos diferentes: o primeiro quando tomamos o documentário como um todo. Num outro momento, tomamos os depoimentos de quatro personagens no documentário, buscando descrever seu funcionamento pela noção da figura do porta-voz. E, neste ponto, apuramos um embate entre o individual e o coletivo, isso faz com que cada personagem assuma para si a tarefa de dizer por outros: pelos ladrões, pelos homossexuais, pelas “leis da cadeia”. E, por fim, alguém que não fala por outros, mas é a própria expressão de outra ordem no discurso estabelecido, um atravessamento do artístico no jurídico. Trata-se, aqui, do segundo acontecimento enunciativo: os diferentes depoimentos dentro documentário.

Desta forma, procuramos compreender as diferentes posições enunciativo-discursivas na tessitura de *Tereza*: a de locutor, a de enunciador e a de função autor. Esta última produzindo o efeito do todo pelo gesto narrativo do documentário assumido pelos cineastas.

As descrições da análise buscaram os agenciamentos enunciativos e as formas de reescrituração dos sentidos da prisão. Jogamos sempre com dois planos enunciativos: o plano da enunciação, assumida pelo sujeito-da-câmera – os documentaristas; e o plano do enunciado, o documentário na articulação dos enunciadores-locutores, como por exemplo nas marcas dos *letterings*.

Buscar os efeitos de sentido na opacidade de um discurso implica, como nos ensina Orlandi, ultrapassar a organização (regra e sistematicidade), para poder chegar à ordem (funcionamento, falha) da língua e da história (equivoco, interpretação). Pelos conceitos do documentarismo e pelas noções da Análise do Discurso buscamos compreender o funcionamento do simbólico em *Tereza*. Percebemos o documentário como algo singular em seu gênero, não apenas por sua tessitura, mas igualmente pelas ressonâncias que provoca, seu caráter assertivo é exacerbado, este efeito ressoa no ato de expectativa.

Foi possível perceber, durante a análise, que as operações argumentativas e a estruturação da “textualidade” do filme, seu funcionamento semântico (tessitura) é fortemente influenciado, tanto pelos dispositivos da linguagem visual, quanto pelos dispositivos discursivos, pela memória, pelo interdiscurso (tecedura). Vemos enunciação como acontecimento, como nos ensina Guimarães (2002), indiferentemente de termos nas mãos materialidades visuais, sonoras ou verbais. O que teremos, sempre, é linguagem e construção de sentido. Assim, o gesto de interpretação nesta análise buscou “o espaço do possível, da falha, do equivoco” (ORLANDI, 1998, p. 22), como lugar próprio da ideologia, materializado pela história<sup>20</sup>, o transcorrer da imagem na circunstância da tomada. E, neste bólido de sentidos, não damos este percurso por encerrado, apenas o consideramos uma das faces da análise, uma possibilidade que ainda tem muito a ser explorada.

## REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer*. Trad. Cláudia Pfeiffer, Gileade de Godoi, Luiz Dias, Maria Payer, Mônica Zoppi-Fontana, Pedro de Souza, Rôselange Morello, Suzy Lagazzi-Rodrigues. Rev. Eni Orlandi. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- DUCROT, Oswald. Enunciação. In: *Enciclopédia Einaud, 2: Linguagem – Enunciação*. Lisboa, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984.
- FOUCAULT Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, 6ª Edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GALLO, Solange. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *Linguagem em (Dis)curso*, Universidade do Sul de Santa Catarina. V.1, n.1. Tubarão: Ed. Unisul, 2000.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes, 2ª edição, 2005.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas – SP: Pontes, 2ª edição, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAGAZZI, Suzy. Pontos de parada na discursividade social: alternância e janela. In: MORELLO, Rosângela (org.) *Giros na Cidade: materialidade do espaço*. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.
- LAGAZZI, Suzy. A Contradição no Funcionamento das Discursividades Contemporâneas. In: *Anais do IV SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- LAGAZZI, Suzy. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES; et al. *Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas - SP: Ed RG, 2011.

<sup>20</sup> Isto justamente porque linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equivoco) Orlandi, 2004, pág. 12.

- NECKEL, Nádia Régia Maffi. *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos*. Dissertação de Mestrado. Unisul – Universidade do Sul Catarinense. Florianópolis, SC, 2004.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PÊCHEUX, Michel. Papel de Memória. In: PÊCHEUX, Michel; DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. *Papel de Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II – São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: *Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp)*. n.º 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- SUDAMERIS, Banco SA. *A Metrópole e a Arte*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S.A. (Série Arte e Cultura, 13), 1992.
- ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.
- ZOPPI-FONTANA, Mônica. Retórica e Argumentação. In: LAGAZZI, Suzy; ORLANDI, Eni (orgs). *Discurso e Textualidade: Análise do Discurso – O texto nos Estudos da Linguagem Texto e Autoria – Semiótica e Semiologia Filologia – Retórica e Argumentação*. Campinas – SP: Pontes Editores, 2006.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170107-2022-69-78>

Recebido em 02/06/2022. Aprovado em 16/06/2022.

## CONTRIBUIÇÕES ADORNIANAS NO RECONHECIMENTO DE UM CINEMA EMANCIPADOR ADORNIAN CONTRIBUTIONS IN THE RECOGNITION OF AN EMANCIPATING CINEMA

Pollyanna Rosa Ribeiro\*

Keyla Andrea Santiago Oliveira\*\*

**Resumo:** *Embora o cinema possa ser situado em uma indústria cultural, produzido como uma mercadoria que segue as tipificações para ser consumida pelas massas, o intuito deste trabalho é levantar, a partir do referencial da Teoria Crítica adorniana, as possibilidades de um filme constituir-se como uma obra de arte. Como tal, desde sua produção, pode romper com os estereótipos e ser constituído em multideterminações, inclusive estéticas, em teor emancipatório e de caráter resistente. O desenvolvimento desta discussão será ancorado em Adorno (2003, 2018), Adorno e Horkheimer (2014), Chaves (2015), Loureiro (2012), Rezende (2010). A partir de um paralelo entre dois filmes, um típico produto comercial e outro, de mesma temática, mas que consideramos obra de arte, visualizamos como estética e conteúdo filmicos se apresentam nessa perspectiva.*

**Palavras-chave:** *Educação. Cinema. Teoria crítica. Resistência. Indústria cultural.*

**Abstract:** *Although Cinema can be situated in a cultural industry, produced as a commodity that follows the typifications to be consumed by the masses, the purpose of this work is to raise, from the framework of Adorno's Critical Theory, the possibilities for a film to constitute itself like a work of art. As a work of art, since its production, it can break with stereotypes and be constituted in multiple determinations, including aesthetic ones, in an emancipatory and resistant character. The development of this discussion will be anchored in Adorno (2003, 2018), Adorno and Horkheimer (2014), Chaves (2015), Loureiro (2012), Rezende (2010). From a parallel between two films, a typical commercial product and another, with the same theme, but which we consider a work of art, we visualize how aesthetics and film content are presented in this perspective.*

**Keywords:** *Education. Cinema. Critical theory. Resistance. Cultural industry*

### INTRODUÇÃO

Desde sua origem, o cinema tem sido tomado como objeto de reflexão de vários espaços que também se dedicam ao seu uso no próprio campo cinematográfico, jornalístico, publicitário, educacional, filosófico etc. Diferentes abordagens também se ocupam em analisar os filmes, cada qual em uma perspectiva.

---

\* Mestra em Educação e Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora do curso de Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Email: [pollyanna.rosa.ribeiro@gmail.com](mailto:pollyanna.rosa.ribeiro@gmail.com).

\*\* Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

A Teoria Crítica se estabelece nesse contexto como um fundamento que permite compreender os meandros da particularidade histórica capitalista que também edificam a cultura e a indústria cultural. Mesmo que a produção intelectual de Adorno e Horkheimer date de mais de 80 anos, em um contexto no qual a globalização e a tecnologia não eram tão intensificadas e arraigadas como na contemporaneidade, suas ideias ainda são vigorosas, pois conseguem revelar a natureza, a dinâmica e como as relações capitalistas ganham robustez em diferentes aspectos.

No entanto, essa construção não se dá sem tensões, visto que o movimento dialético da vida pressupõe o contraditório em que coexistem produtos fílmicos mercadológicos e produtos fílmicos artísticos. Então, quais as faces do cinema apontadas por Adorno? Quais determinações estruturam um filme como arte? Como mediador cultural, quais as finalidades desse tipo de cinema que destoa daqueles padronizados e adequados à indústria cultural? Como reconhecer uma produção mercadológica e um filme artístico? Essas indagações não visam esgotar-se neste artigo, e sim mobilizar a construção de um percurso de estudo.

A Teoria Crítica da Escola de Frankfurt já tem uma longa trajetória e cada vez mais amplia seu escopo de análise; porém, o exercício aqui proposto perpassa o recorte de um tema, no caso, o cinema, que resiste à racionalidade da indústria cultural, e a busca por sua compreensão a partir do retorno ao pensamento de Theodor Adorno.

## A LEITURA ADORNIANA SOBRE O CINEMA: A POSSIBILIDADE DA RESISTÊNCIA

A pensarmos a própria constituição fílmica e o conjunto de técnicas empregadas para concatenarem a imagem ao som, o modo como os quadros e as cenas são encadeados uns aos outros, dentre outros elementos que formam o movimento típico do filme, não podemos ignorar como estes implicam os espectadores no visionamento. E esses muitas vezes não só acompanham o filme, mas são por ele impregnados e orientados. A forma e o conteúdo se enlaçam de tal maneira que tendem a esse efeito de envolver quem o assiste, ainda mais se estivermos falando do filme exibido na sala de cinema que, com suas especificidades de audiência coletiva, na sala escura, tela grande e equipamento de áudio próprio, pode repercutir ainda mais em quem participa do evento. Para Adorno,

O facto dos filmes propiciarem modelos de comportamento colectivo não é apenas uma nova imposição da ideologia. Pelo contrário, esse carácter colectivo é imanente aos elementos nucleares do cinema. Os movimentos que o filme apresenta são impulsos miméticos que, previamente a todo e qualquer conteúdo e significado, incitam os espectadores e ouvintes a entrarem na cadência como numa marcha militar. (ADORNO, 2003, p. 187).

Esse efeito de juntar e conduzir o grupo, que está inscrito na própria forma cinematográfica, é muitas vezes potencializado na produção da adesão ideológica. Por isso é que o domínio dos elementos técnicos com uma lógica conformista é tão utilizado pela indústria cultural na manipulação do consumidor, pois, em qualquer circunstância, conformista ou emancipatória, o produto cultural determina a forma de uso e de compreensão.

Buscar o inusitado, afastar-se da padronização do filme mercadoria –calçado em tipificações e artifícios utilizados exaustivamente pela indústria cinematográfica que resultam na construção de um todo fundamentado na repetição, na simplificação e na explicitação de um significado– é uma intencionalidade que também demanda conhecimento técnico e estético para que se realize como feito. Desse modo, “o filme emancipado terá que arrancar o seu carácter colectivo a priori aos mecanismos dos efeitos inconscientes e irracionais e pô-los ao serviço da intenção emancipadora” (ADORNO, 2003, p. 187).

No texto “Arte e Conhecimento”, Rezende (2010) reflete sobre a arte em geral, dada a qualidade da discussão por ela tecida. Tomamos então seus preceitos relacionando-os a um tipo pouco comum de cinema que de fato se configura como arte, o cinema que é constituído pela resistência à racionalidade mercadológica. As mediações socioculturais subsidiam a formação do sujeito integral. Nesse bojo, a arte é um componente muito relevante e seus produtos culturais são mediadores desse processo formativo.

Mas o que nos vincula a um filme e faz com que nos reconheçamos nele? Seguindo o raciocínio de Rezende (2010), podemos depreender que o filme emancipador é aquele que evidencia o que é presente em cada um de nós: a fragilidade, o sofrimento, os afetos, o inusitado, a criação, enfim, a humanidade que habita a todos. Por isso, esse produto cultural específico tem “sua função universalista e sua função social de resistência, de propositura do novo, e, portanto, de formação” (REZENDE, 2010, p. 79).

O movimento, a sequencialidade, a mobilização do ponto de vista e o trabalho da montagem são elementos técnicos e estéticos cuidadosamente pensados para que não se siga o fluxo comercial que promete a ilusão do entretenimento e o alcance da felicidade. Um elemento que raramente se apresenta nas produções fílmicas é o componente alegórico, pois ele remete a algo próprio da condição humana, revelando as ambivalências, a dor, o sofrimento, a vulnerabilidade, o desamparo e a ameaça à vida. Por isso, os filmes comerciais são destituídos de alegoria, que é uma percepção que não se deixa cristalizar. Logo, a alegoria é justamente o que revela as determinações, as contradições, toca a universalidade que está em todos nós, portanto, é revolucionária ao desvelar as fragilidades humanas.

Desse modo, um filme emancipador também é atemporal, sua técnica tem um teor subversivo, não tem compromisso ou fidelidade em reproduzir a realidade. Ao contrário, evidencia a realidade recortada pela câmera de modo livre das amarras, questiona o lugar comum, abre possibilidades de construção de algo inaugural, tornando-se, por isso mesmo, marcante. Com Rezende, podemos chamar esse fator de autonomia do produto artístico.

Sendo assim, essa expressão artística de que um filme não confirma a realidade, não busca sua reprodução, é não aderente. Ao contrário, permite ver o que pouco percebemos nas interações cotidianas, distingue-se do que é tipicamente comercial, faz barreira ao previsível, isto é, pauta-se pela negação da racionalidade mercadológica da indústria cultural. A universalidade fala da constituição do sujeito, seus elementos ocultos que ultrapassam seu tempo histórico e de produção. Não se apega às tipificações e classificações, pois tange às questões existenciais e faz elos entre o passado e o presente, portanto, é formativo.



O filme emancipado toca na universalidade humana, desde sua intenção, produção e busca provocar na recepção o questionamento do que está posto, conseqüentemente, é do inusitado, é da parada do movimento, é do silêncio, dentre outros recursos que se abrem à possibilidade de suscitar conhecimento e crítica. Isso está determinado pelo próprio produto cultural emancipatório, sendo um obstáculo à lógica vigente.

O produto cultural fílmico que traz esse tom de resistência é constituído por elementos estéticos que podem favorecer o pensamento que reconhece as contradições – intrínsecas ao processo de produção, até porque está calcada na extrema desigualdade – e suas causas em meio aos campos da objetividade e da subjetividade. Pelo contrário, a condição social da subjetividade é um imperativo, assim como o movimento subjetivo-social pode chegar à coletividade. Esse filme é um componente em um corpo social, que tem essa vida pulsante e tensa, sem um significado cristalizado.

Para a produção cinematográfica que está em descompasso com a indústria cultural, o espectador não é objeto ou consumidor. Por isso, muitas vezes o filme artístico causa estranheza, arrebatamento e toca o sujeito por alguma via. A montagem fílmica demanda domínio técnico e ousadia artística em romper a lógica comercial, pois, ao articular e alinhar tantos elementos, os “ordena numa constelação semelhante à da escrita” (ADORNO, 2003, 185).

Essa analogia que o autor faz da produção fílmica à escrita de uma constelação é uma amostra de como a construção de sua perspectiva teórica se faz como um sistema interligado em rede, assim seus conceitos não são circunscritos a uma definição. Tal qual uma constelação que se forma ao ser percebida a partir da ação de se relacionar simbolicamente com os corpos celestes, a compreensão do seu referencial se dá na articulação conceitual de um conjunto teórico que se agrupa em uma racionalidade crítica. Assim, a cena de um filme emancipado não pode ser dissociada do todo narrativo porque o alcance do sentido se dá na apreciação e na análise da produção completa, o que se torna ainda melhor se referenciada ao seu contexto. Portanto, o domínio técnico da equipe cinematográfica está a serviço de uma intencionalidade e o trabalho, sob a mediação tecnológica, tem a finalidade de se afastar dos moldes comerciais.

A constelação de que fala o autor passa, portanto, pela apreensão de elementos que fazem parte da composição interna dos produtos culturais, organizando seus centros de força para além deles mesmos. Alça o exterior, a amálgama social no transcorrer do tempo numa comunicação contínua, que constantemente muda, segundo as transformações que se instauram no contexto histórico.

A forma, para Adorno (2018), é mediatizada pelo conteúdo, e o conteúdo pela forma. Mas isso não significa que eles representam a mesma coisa; na verdade, não se confundem, e devem ser liberados de sua posição rígida na relação com a técnica, para se tornarem o que precisam ser: um contexto de problema. Nesse sentido, Adorno nos sinaliza um fator muito relevante para pensarmos a arte. No caso, aqui tomamos um filme emancipador como objeto de reflexão, que é o enigma. A estética composta por um teor enigmático não oferta um significado do texto fílmico, uma vez que instiga a indagação, convoca o espectador ao levantamento de hipóteses, atravessa-o pela lacuna, não permite o alcance de uma resposta plena. O enigma resiste à afirmação do que já é posto, por isso seu caráter negativo.

Enigma em arte não é realmente um enigma, mas uma espécie de realidade escondida que talvez não seja observada em um primeiro olhar, tampouco descoberta apenas pela faculdade racional. O espectador desconfia que há algo mais que ele precisa saber e conhecer. Assim, sua curiosidade artística é instigada a prosseguir na tentativa de desvendar *os enigmas* que se lhes apresenta. (LOUREIRO, 2012, p. 89).

Ao se deparar com o enigma, o espectador pode exercitar a dúvida, a curiosidade, o pensamento, a inquietação e a reflexão. Logo, tem-se a ideia da recepção dessa arte e fugir dessa estética realista seria como buscar uma estética baseada na experiência da descontinuidade. Assim, o cinema emancipado seria possível, na leitura de Adorno (2018, p. 26), mas especialmente a partir do que ele engendra como negatividade. Em suas ordenações cambiantes, ele não apenas se configura enquanto arte, como também amplia sua aceção, pois reverbera o que o autor frankfurtiano chama de pervasão. Essa estaria naquilo “que derruba os marcos fronteirços dos gêneros [e] é movido por forças históricas que brotaram de dentro das fronteiras e finalmente as ultrapassaram” (Idem). É dessa matéria que tratam os filmes com possibilidade de emancipação, com potencial formativo e que perpassam a ideia de resistência. Essa capacidade de não gravitar em torno de si mesmos transborda para além de sua linguagem e encontra respaldo em outras expressões estéticas.

Quando o autor aborda as motivações imanentes nas próprias obras, percebemos em exemplos que ele nos deixa a intencionalidade do artista que se dedicou na composição de certa matéria, buscando esse esforço de enlaçamento, como numa peça musical, uma extensão para aspectos pictóricos, ou uma pintura que alcança em sua plasticidade acontecimentos musicais com muita flexibilidade. Essas características, para citar apenas algumas perspectivas, desafiam a disciplina das formas tradicionais de arte e são mais afeitas ao contemporâneo.

No cinema, isso pode ser levado às últimas consequências, pois, na verdade, a imagem cinematográfica incorpora muito facilmente esses ingredientes. De outro modo, essa renúncia à unificação seria uma ideia constelatória na própria constituição da obra que não pode existir fechada em si mesma, movimentando-se, constantemente, em seu conteúdo e forma, em particularidades convergentes e difusas.

[...] o enlaçamento das artes, inimigo de um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas ao seio dos gêneros como pertença de sentido, gostaria de sair do aprisionamento ideológico da arte, que atinge até mesmo sua constituição como arte, como esfera autárquica do espírito. É como se os gêneros artísticos, negando sua figura firmemente delineada, mordiscassem no próprio conceito de arte. (ADORNO, 2018, p. 59).

No princípio da montagem, já existente em outras manifestações artísticas, mas essencial no cinema, persiste o fenômeno do enlaçamento e seu efeito como pervasão. Com Adorno (2018), compreendemos que esse fenômeno e do que dele decorre estão inclusive na propriedade de invasão de fragmentos da realidade no sentido das obras, emprestando-lhes uma situação extraestética. A riqueza desse movimento de unidade por meio da multiplicidade é essencialmente dialética. Ela engloba, portanto, a empiria extra artística e a essência de conteúdo, as particularidades de linguagem. “A constelação da arte e das artes é inerente à própria arte. Ela mantém em tensão os pólos de um momento instituidor de unidade, racional, e outro momento difuso, mimético” (ADORNO, 2018, p. 56).

Desse modo, percebemos a impossibilidade de harmonia nessa ideia de constelação, uma constante tensão só é plausível nessa realidade de mesclagem entre técnica, produção racional, intencionalidade, planejamento e também espontaneidade, intuição, sensibilidade. Tudo isso num contexto provisório, que muda segundo os momentos históricos que dão suporte para a criação, para a construção poética e respeitando o particular e o universal (subjetivo, objetivo, essência, aparência, interno e externo). A criticidade também só se conserva nesse movimento, que não se verga à superficialidade, ao que é plano e sem profundidade.

Em toda essa complexidade não se encaixam as mercadorias da indústria cinematográfica, que no geral se apegam a um dos elementos de toda essa configuração e o repetem *ad eternum*. A técnica, por exemplo, é um desses pólos e ela pode ser explorada em diversas direções. Os efeitos espetaculares, de show, explosões, em sequência de filmes que ganham várias edições ou sequências que guiam a reação dos espectadores são uma ilustração de uso em filmes que não são urdidos para o pensamento e geram o choque, sem acréscimo algum para a economia pulsional e intelectual do público.

## PARALELO ENTRE UM PRODUTO FÍLMICO MERCADOLÓGICO E UM FILME ARTÍSTICO

Poderíamos tomar como exemplo da discussão desenvolvida acima dois filmes que abarcando a mesma temática, trariam em sua forma e conteúdo diferenças gritantes, o que nos levaria a considerar um como mero produto mercadológico e o outro um filme que poderíamos intitular artístico, uma obra que propõe questões acerca da estética e se coloca como verdadeiro enigma para os espectadores, sem fazer uso de recursos espetaculares e alienantes.

Optaremos por um tema bastante em voga, a “adolescência”. Um paralelo interessante a ser desenvolvido poderia envolver duas opções: *Para todos os garotos que já amei*, um longa-metragem de 100 minutos, estadunidense, claramente comercial, de 2018, disponível na plataforma Netflix, da diretora Susan Johnson, que inclusive já ganhou duas sequências (*Para todos os garotos: Ps: ainda amo você* e *Para todos os garotos: agora e para sempre*); e outro, que consideramos uma obra de qualidades estéticas diferenciadas, o curta metragem francês, com 22 minutos, de 2011, *Junior*, da diretora Julia Ducournau. Este último encontramos atualmente na plataforma Mubi.

## PARA TODOS OS GAROTOS QUE JÁ AMEI

Este filme, assim como muitos do gênero drama/romance, que tem se multiplicado nas plataformas digitais de grande alcance, devido a este novo nicho do público adolescentes, que se desenvolve rapidamente no mercado cinematográfico, engloba muitos clichês da cultura estadunidense, apesar de trazer como protagonista uma menina de ascendência asiática.

Lara Jean escreve cartas para todos os garotos por quem se apaixonou em sua vida, cartas (cinco no total) que são guardadas numa caixa em seu quarto bagunçado e desorganizado, mas que de forma misteriosa são enviadas a eles. Tudo se desenrola a partir daí, já que um dos garotos é o namorado de sua irmã, e para evitar um grande drama em família ela simplesmente beija o garoto mais popular da escola (Peter), para quem havia também escrito uma carta e quem a confronta, dizendo não haver possibilidade de romance. Os dois, depois do beijo, resolvem se unir para fazer ciúmes para a ex-namorada do menino, e claro, se apaixonam.



Figura 1 – Plano americano e posicionamento    Figura 2 – Repetição estética dos atores.

## JUNIOR

Este curta, premiado com o *Petit d'Or* no Festival de Cannes e classificado dentro do gênero Fantasia, consegue dar um tratamento muito requintado à temática da adolescência, focando nas transformações corporais e nos remetendo a obras literárias com a *Metamorfose* de Kafka, ou mesmo o conhecido *thriller A Mosca*. Uma alegoria muito intrigante, que nos faz vivenciar com a protagonista as mudanças físicas, emocionais e psicológicas enfrentadas por uma adolescente, que ao sair definitivamente da infância, sente seu corpo descamar, expurgar fluidos nunca antes conhecidos e mostrar-se completamente outra, conhecendo os passos do que seria uma primeira paixão.

Tudo é sugerido ao longo da trama, nada é entregue de pronto; aos poucos vamos entendendo a complexidade da temática, que com tons de humor, sagacidade e um pouco de suspense, coloca para o espectador uma reflexão sobre as angústias de ser uma menina que misturada aos meninos em suas brincadeiras se transforma em uma jovem com curvas, se livra das espinhas e posiciona-se inclusive contra os comentários e assédio machistas e ofensivos de um dos meninos de seu grupo que se dirige à sua irmã mais velha, simbolizando uma certa sororidade.

O título já nos indica essa transformação, Junior nos remete a um garoto, ao menos no Brasil costumeiramente a palavra figura como sobrenome de pessoas do sexo masculino que tem o mesmo nome do pai, ou mesmo aqueles que optaram pelo seu uso como primeiro nome. Ela aparece de início “tomando banho”, mas na verdade ela folheia um gibi enquanto o chuveiro está ligado e mexe nos pés, tirando pele, e na boca, tirando muco e engolindo-o novamente.



Figura 3 – Estética própria



Figura 4 – Uso de diferentes enquadramentos

Seu comportamento pode ser considerado pouco feminino, ela usa roupas largas, não quer ir à escola, alega estar doente, e de fato ela não come nem em casa, nem com os colegas e aparece vomitando. Ao servexpulsa da sala de aula pelo professor, que a chama de Ferri, arrota e se mostra arisca. Implica com uma menina no refeitório e logo depois ela lhe joga *catchup* no rosto. Ela desconta a raiva num iniciante no ringue de boxe e é repreendida pelo treinador. O dia acaba mal, ela está raivosa, insulta seu melhor amigo no caminho para casa. Por fim sua mãe a encontra vomitando, o médico é chamado e ela é diagnosticada com “intestino preso”, está literalmente “enfezada”.

O resultado é ficar em casa, o amigo a visita e ela menciona estarem acontecendo coisas esquisitas. E Junior descasca, sua pele se abre, há um *close-up* em suas costas, em plano detalhe, em que ela desliza o dedo firmemente, com o corpo encurvado, soltando a pele grossa que se desfaz, como se realmente uma metamorfose acontecesse; numa ida ao dentista em que questiona sua mãe dentro do carro sobre “ser estranha”, conclui que é mesmo uma menina estranha e em seguida outro plano mostra sua boca muito próxima, com aparelho e sangue entre os dentes, ela chega a grunhir.

A trilha sonora é muito rica, rock na cena do falso banho, música instrumental de suspense na busca da mãe pela casa para entender os sons noturnos que depois se revelam ser a menina no banheiro, passando mal. Os sons diegéticos dos instrumentos da dentista combinam-se com música que sublinha a estranheza, o bizarro, aspectos animais.



Figura 5 – Filme “O chamado”



Figura 6 – Diversidade de matizes

A música continua na cena subsequente, orquestrada com barulho de água. Junior, deitada, sente-se molhada, a cama está encharcada e gosma aparece nas solas dos pés, que quase não conseguem se despregar do chão; um líquido escorre debaixo de sua cama e

ela sua, pinga, derrama-se. Ela se olha no espelho e vemos tudo embaçado, a figura deforma-se a olhos vistos. Tudo lembra um filme de terror, a paleta de cores é cinza, azulada, vemos também o preto e o branco descolorido, encardido. Poderíamos até afirmar que uma inspiração cinematográfica aqui certamente perpassa pela fotografia de filmes como *O chamado*.

No outro dia a cena é mais solar, não há roupas que lhe sirvam, na perna de Junior vemos escamas como de uma cobra, e há pele respingando por todo canto. Ela segue encapuzada pelo corredor da escola, correndo, está atrasada, todos já estão em sala e ao entrar o mesmo professor que a expulsou não a reconhece, não a vemos, mas ela se nomeia Justine e diz o sobrenome para que ele se situe, Ferri! Ele sorri e diz, “Começa uma nova vida”. Percebe-se sons dos colegas que sussurram, assoviam, ela está definitivamente diferente.

No banheiro há ainda a rivalidade entre as meninas, mas percebe-se que todas falam de suas peles, de estarem descascando, e depois da cena mencionada anteriormente em que a agora Justine defende a irmã do colega que lhe toca e sente a empatia em retorno, temos a volta para casa. O melhor amigo de Justine se mostra ensimesmado, não entende o que aconteceu a ela, acabam se beijando. Assistimos a nossa protagonista triunfante ao final, caminhando, renovada ao som das guitarras e com raios do sol a dourar sua novíssima pele. Por fim, Julia Ducournau, que roteirizou e dirigiu o curta, nos presenteia com uma obra altamente pervasiva, instigante, enigmática. É possível por meio dela visualizar a força de uma produção resistente à lógica massificadora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Teoria Crítica busca compreender como o modo capitalista alicerça sistematicamente as diferentes esferas do campo psicossocial, inclusive, Adorno e Horkheimer (2014, p. 99) analisam como “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”.

Essa uniformidade, própria da indústria cultural, é denunciada pelos autores ao refletir sobre tantos produtos industriais e culturais, dentre eles o cinema: “nos filmes ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 100). Essas “fórmulas psicológicas” dizem respeito às técnicas filmográficas empregadas como “receitas de sucesso” que provocam a aderência passiva do espectador. Concebido como mercadoria para se tornar sucesso de bilheteria ou se converter em outros produtos vendáveis com a estampa dos personagens ou trilha sonora, o filme é produzido para que seja de fácil compreensão, afirme o já posto e cause identificação, conduzindo a narrativa para que o efeito seja apenas de adesão e conformismo.

Em contrapartida, o produto artístico é determinado pelo seu momento de produção, mas não se reduz a esses determinantes, porque traz questionamentos e problematizações na tentativa de pensar o mundo. Também não se oferta à alienação e ao fetiche típicos de toda cadeia de produção capitalista. O cinema que afirma a estrutura mercantil distancia-se do trabalho, oculta-o, não permite a conscientização, prescinde a totalidade, ratifica a realidade, prioriza o objeto, que é a mercadoria fílmica.

Por esse motivo, sobreleva-se a importância de diferenciar o cinema que se conforma à indústria e o cinema que resiste a essa lógica. Para o autor, “não pode haver uma estética do cinema, nem sequer uma estética puramente tecnológica, que não inclua uma sociologia do cinema” (ADORNO, 2003, p. 185). Daí a escassez de filmes que se constituam na negação da ordem prevalecente, constituídos pelo teor enigmático e alegórico próprios.

As contribuições da Teoria Crítica apontam que o cinema em si é dotado de contradições, podendo também “provocar uma experiência subjetiva capaz de produzir um tom artístico no filme” (CHAVES, 2015, p. 112) a partir dos seus elementos estéticos. O caráter artístico tem o teor de subversão, traz uma outra perspectiva da realidade e a ultrapassa, pois “a arte carrega alteridade diante da realidade, pois comunica verdades que não são comunicáveis em nenhuma outra linguagem” (CHAVES, 2015, p. 115).

Um filme emancipador pode ser um instrumento de conscientização que favorece a formação subjetiva, o que nos remete à liberdade e rigor à produção do cinema dotado do teor de resistência. Sendo assim, seus componentes, inclusive estéticos, são dotados de técnica, mas também de criação artística. Esse tipo de filme possui uma área de escape que é desprovida do controle, deixa lacunas, escapa ao óbvio, traz suspensões na cadeia de sentidos e significados e se abre ao inusitado, liberta. Portanto, distingue-se radicalmente do efeito anestésico, irrefletido, automatizado e reificador decorrentes dos produtos culturais facilmente ofertados.

Com Adorno, temos a sinalização da possibilidade de pensarmos a produção cinematográfica emancipatória, que resiste ao mercado, como uma via formativa, pois isso envolve cuidados, dentre eles a montagem que entrecorta e forma outras imagens distintas das captadas inicialmente. Do outro lado, o público pode ter sua sensibilidade corporal, visual e auditiva, afetada por essa estética que resiste, rompe, tensiona e tem uma atitude negativa não conformada à dinâmica linear, imediata, padronizada e altamente controlada da indústria cultural.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Edição digital, 2014).
- ADORNO, T. *Arte e as artes*: primeira introdução à teoria estética. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- CHAVES, J. de C. O entrelaçamento entre arte, cinema e subjetividade: possibilidades, impasses e desafios na Teoria Crítica. *Impulso*, Piracicaba, v. 25, n. 62, p. 107-119, 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasunimep/index.php/impulso/article/view/2459>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- LOUREIRO, R. Theodor Adorno e Alexander Kluge: confluências estéticas em torno do Novo Cinema Alemão. In: PUCI, Bruno et al. A. A. S. (org.). *Teoria Crítica e crises*: reflexões sobre cultura, estética e educação. Campinas: Autores Associados, 2012.
- RESENDE, A. C. A. Arte e conhecimento. In: RESENDE, A. C. A.; CHAVES, J. de C. *Psicologia Social*: crítica socialmente orientada. Goiânia: PUC Goiás, 2010.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.