

FRONTIERA
FRONTIERA
FRONTIERA

ESTADO CRÍTICO

FRONTIERA
FRONTIERA
FRONTIERA



FRONTEIRA

FESTIVAL INTERNACIONAL
DO FILME DOCUMENTÁRIO
E EXPERIMENTAL

ÍNDICE

- 3** APRESENTAÇÃO
Estado Crítico: convergência disjuntiva
Juliano Gomes e Marcelo Ribeiro
- OPERÁRIOS AO SAIR DA FÁBRICA
- 6** A dimensão do silêncio em Operários ao sair da Fábrica (1995)
Damyler Cunha 6
- 8** Cinema-indústria-homem
Déborah de Sousa8
- 9** O extracampo como passagem
Fabrício Cordeiro9
- 10** Por uma poética da crítica
Fernando Alvim10
- 11** Prisão além do campo
Renné França11
- COSTA DA MORTE
- 13** Direto ou não-direto? Será a Galícia uma terra inóspita?
Damyler Cunha13
- 15** Eternidade de tempo, som e espaço
Fabrício Cordeiro15
- 16** Fusão homem/paisagem através da subversão de sentidos
Déborah de Sousa16
- 18** Homem, natureza, vida
Luiz Eduardo Rosa Silva18
- 19** Paisagens no tempo
Renné França19
- CASA FORTE
- 21** A permanência dos tempos em Casa Forte (2013)
Damyler Cunha21
- 23** Casa Forte, Casa Grande, Senzala
Déborah de Sousa23
- 24** Ecos Fortes
Renné França24
- 25** Em algum lugar do tempo
Fernando Alvim25
- 27** Fortalezas Humanas
Fabrício Cordeiro27
- 28** Sinfonia de discursos
Luiz Eduardo Rosa Silva28

Estado Crítico: convergência disjuntiva

Juliano Gomes e Marcelo Ribeiro

Nos dias 01, 02 e 03 de setembro de 2014, enquanto a programação do I Fronteira começava a ser projetada sobre a tela do Cine Cultura, um grupo de críticos, pesquisadores e cinéfilos se reuniu na sala multimídia do Museu da Imagem e do Som de Goiás para discutir e praticar crítica de cinema. Juliano Gomes, crítico, pesquisador e colaborador da Revista Cinética, e Marcelo Ribeiro, crítico, pesquisador, autor e editor do incinerrante, propuseram algumas questões para conduzir o debate, que reuniu as perspectivas tão diversificadas quanto instigantes de Damyler Cunha, Déborah Caroline de Sousa, Fabrício Cordeiro, Fernando Alvim, Luiz Eduardo Rosa e Renné França.

Publicamos agora alguns dos textos produzidos durante a residência Estado Crítico. Como cada uma das manhãs de discussão foi dedicada, sobretudo, a um único filme da programação do festival, as críticas que cada participante escreveu, com base em nossas conversas, são apresentadas em três eixos, cada um deles referente a um dos filmes em que nos concentramos e, portanto, a uma das manhãs de discussão. O primeiro eixo é aquele do curta-metragem *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Operários ao sair da fábrica, 1995), de Harun Farocki, diretor homenageado pela primeira edição do Fronteira. O segundo é o do longa *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, que concorreu na Mostra Competitiva Internacional. O terceiro é o de *Casa Forte* (2013), de Rodrigo Almeida, que concorreu entre os curtas da Mostra Competitiva Internacional e foi premiado com uma Menção Honrosa pelo Júri Oficial do festival.

No primeiro dia, depois das apresentações de cada um dos oito participantes, assistimos o filme de Farocki e, com base em textos escritos logo após a exibição, discutimos uma questão básica de crítica de cinema: como se posicionar diante do filme, no contexto em que o assistimos? Tratava-se de pensar em possíveis perspectivas, métodos de abordagem e de escrita, considerando que esta começa já na situação em que ocorre a experiência espectral. Abordar essa situação nos conduziu a discutir o lugar mesmo do corpo diante das imagens, assim como as consequências, para a escrita de críticas, do fato de se experimentar o filme em locais tão distintos como a sala aberta e mais iluminada em que ocorria a residência, por um lado, e a sala escura de projeção, em que o filme em questão seria exibido alguns dias depois. Os encontros são, portanto, sempre contingentes, e é sob essa contingência que se realiza a crítica.

No segundo dia, abordamos outro tópico importante: como relacionar, na crítica, aspectos temáticos e aspectos formais que compõem um filme? Ao pensarmos sobre a identificação de temas, debatemos os desafios envolvidos na escolha de itinerários de leitura e de interpretação de cada obra, observando a necessidade de questionar a

demanda de contextualização geral. Em vez disso, propusemos o exercício imaginativo de procurar escrever a partir de aspectos (temáticos ou formais) que poderiam ser considerados menores, menos relevantes, buscando uma singularidade do olhar também pelo recorte. Nesse sentido, consideramos o texto crítico como prática independente do filme, isto é, como uma experiência autônoma, que não depende de o leitor ter visto o filme, e que propõe um mundo. Finalmente, dessa vez, os textos sobre Costa da Morte foram escritos após a discussão, com mais tempo de reflexão entre a experiência fílmica e a elaboração do comentário crítico.

No terceiro dia, consolidamos a proposta de abordagem crítica dos filmes a partir de questões específicas, para daí seguir para problemas mais gerais, contrariando a tendência a fazer o contrário. Também discutimos a questão do juízo de valor e a necessidade de reconhecer que, embora inevitáveis em diversos sentidos, julgamentos de gosto não constituem o fundamento último da crítica de cinema. É preciso pavimentar o caminho da argumentação e compartilhá-lo com o leitor, fazendo da crítica um lugar pleno de partilha. Depois de assistirmos o filme de Rodrigo Almeida, buscamos retomar elementos discutidos em relação aos outros filmes e tentamos sistematizar as principais problemáticas sobre as quais conversamos durante a residência: as relações do espectador-crítico com os filmes, os contextos da experiência espectral e sua influência na escrita crítica, o papel da subjetividade na interpretação fílmica, os modos de relacionar formas e temas, uma ética da escrita que produza uma visão de mundo, entre outras.

A leitura dos textos aqui reunidos deve permitir entrever algumas dessas questões, tal como puderam ser incorporadas a sua própria prática da crítica de cinema por cada uma das pessoas selecionadas para participar da Estado Crítico. Os textos são diversos em suas perspectivas, em suas escolhas, em seus resultados, mas apresentam, igualmente, pontos de convergência. Uma espécie de convergência disjuntiva é, talvez, o que os múltiplos olhares (e escutas) dedicados aos mesmos filmes podem oferecer, nesse livro, à memória do Fronteira e da experiência singular do cinema que o festival tornou possível na cidade de Goiânia.

OPERÁRIOS AO S

D SAIR DA FÁBRICA

A dimensão do silêncio em Operários ao sair da Fábrica (1995)

Damylar Cunha

Se, outrora, no cinema silencioso, era costume exibir as imagens cinematográficas acompanhadas por uma melodia, Harun Farocki prefere iniciar seu filme com a primeira imagem filmada pelos irmãos Lumière acompanhada do silêncio. Silêncio este que isola a imagem e emoldura uma voz over monótona e sem entonação. Já na primeira imagem que vemos, declara-se diretamente o material deste filme: como se deu a representação da saída dos operários das fábricas em 100 anos de história do cinema, fato que será confirmado pela narração que escutamos ainda sobre a mesma imagem. Um frame curto de uma imagem mais atual, pela década de 1970, rompe o silêncio e acompanhamos a saída de funcionários da fábrica da Volkswagen através do colorido das imagens e do uso do som direto. O breve momento só se repetirá novamente pela metade deste curta, quando a imagem da mesma fábrica retornará para escutarmos os dizeres de um poema de Maiakovski transmitidos pelo auto-falante de um carro. Em Saída dos Operários da Fábrica (1995), Farocki mantém uma mise-en-scène sonora que pontuará o filme do início ao fim - os sons só serão sobrepostos às imagens que já tinham seus sons gravados e retransmitidos, como se as imagens silenciosas do passado pontuassem uma apatia, problematizando assim um processo de exterioridade ao filme - o processo de militarização do fascismo europeu que “uniformizava” os operários do capitalismo.

Na primeira metade deste curta-metragem, o silêncio e a militarização contida nas imagens predominarão, sendo interrompidos apenas duas vezes: pela inserção de uma melodia romântica que acompanha imagens de um filme clássico e pela melodia agitada que acompanha as imagens de um comercial de televisão. O estudo sonoro promovido por Harun Farocki neste filme usa o silêncio como gesto de montagem que emerge com a própria história do cinema, capaz assim de revelar alguns traços de desnaturalização e resistência ao controle do espaço sonoro mantido por toda a história da indústria cinematográfica. Poderíamos dizer que, neste curta-metragem, o caráter instrumental do uso do silêncio mantém também um diálogo profícuo com a “suspensão” sonora promovida pelos compositores minimalistas e serialistas na música experimental no século XX. A repetição serial e o uso plástico do silêncio em relação à estratégia comparativa desnaturaliza a história das imagens cinematográficas. Revela um refúgio situado neste filme: entre um plano e outro, ou ainda, entre elementos comparativos, o silêncio age como fissura nas imagens, questionando as regras internas do uso do som no cinema para ir ao encontro de uma exterioridade.

Será pela ausência do som direto ou pela falta da música de acompanhamento para a cena que o silêncio revelará as diferenças entre uma imagem e outra. A preocupação minimalista por serialização em Saída dos Operários da Fábrica, como bem apontada por Nicole Brenez, pode ainda ser compreendida como forma estrutural que busca forças de resistência contra o Estado e a indústria cinematográfica. A ideia de serialização constitui um revés do ideal da sociedade de controle, propagado pela revolução industrial e pelo fascismo europeu ao longo do último século. No emprego da repetição pelo serialismo, o que se buscava eram as

variações possíveis que poderiam decorrer do procedimento comparativo entre os sons. A noção de série não foi empregada no serialismo, assim como na montagem das imagens e sons deste filme, para procurar relações de similaridade e ordem do tempo, mas, ao contrário, com o intuito de promover o combate deste pensamento. Assim como os compositores experimentais do serialismo fizeram na música, Farocki usa a repetição do silêncio para promover uma suspensão do tempo, encontrando seus desvios na continuidade da história, desnaturalizando costumes cinematográficos. O viés minimalista na seriação de Farocki pode ser revelado no ato de exegese que vem com o uso do silêncio: já que há silêncio, não há nada pela escuta, e é a imprevisibilidade do jogo entre aquilo que é mostrado na ausência de som e aquilo que é mostrado com acompanhamento sonoro que nos indica a possibilidade de reconstrução do futuro. A fase e a defasagem são, antes de tudo, um jogo de sincronia e não-sincronia de forças e energias sonoras. A dimensão do silêncio neste estudo sonoro torna sensível o que não é do universo da percepção. Assim o caráter crítico da montagem de Farocki passa a revelar audíveis as forças não-audíveis, a revelar visível aquilo que se encontrava na invisibilidade da história do cinema.

Cinema-indústria-homem

Déborah de Sousa

Operários ao sair da fábrica aborda a automação humana, comparando o trabalho repetitivo em fábricas aos movimentos dos trabalhadores em outras funções, inclusive deixando mais um dia de labuta. Essa automatização surge nos primórdios da Revolução Industrial e permanece nos dias atuais, ultrapassando séculos, invenções e tecnologias.

A Revolução da Indústria é paralela à História do Cinema, que surge através da invenção do cinematógrafo (integrando a criação de novas ferramentas e tecnologias com os avanços da ciência e a busca por transformação industrial), que tinha um fim experimental: o de registrar pessoas (como fizeram os irmãos Lumière ao capturar as imagens de seus empregados saindo da fábrica), cenas do cotidiano, e não a função de entretenimento que assume atualmente, muito menos fins comerciais. O cinematógrafo foi criado pelos irmãos Lumière com o fim de documentar fatos e imagens (semelhante às câmeras de vigilância), e não para ser uma diversão, arte ou cultura erudita.

Essa Revolução é personificada através da inserção de ícones do cinema clássico, Marilyn Monroe e Charles Chaplin, encenando cenas de saída do trabalho, criando uma metalinguagem cinema-indústria-homem. O cinema falando e criticando o próprio cinema e a indústria.

Nossa indústria cultural é totalmente ligada à linha de montagem (revolução industrial). Nossa diversão se assemelha ao trabalho, e isso nos é passado através da mídia, incluindo o cinema, que pode ser encarado como uma câmera de vigilância: o espectador observa atentamente as imagens/filme e é influenciado por ela.

A diversão da sociedade contemporânea continua pautada pela indústria de massa e pela mídia, que dita o que está na moda, o que é divertido, o que vamos gostar, onde devemos ir e como vamos agir.

Outra figura que utilizou o cinema e a mídia a seu favor é Adolf Hitler, que aparece em fotogramas do filme através de um retrato na parede. Este influenciou toda a nação alemã usando o poder persuasivo da mídia e do cinema, realizando documentários convencendo os cidadãos de que a sua visão de mundo e os seus ideais eram os corretos e os que deveriam ser seguidos.

O cinema continua cumprindo o seu propósito: o de mostrar o mundo, de diversas maneiras, como experimento, documento, entretenimento, descoberta. Farocki consegue realizar uma metáfora brilhante ao fundir fotogramas expressivos de indústria/cinema.

O extracampo como passagem

Fabício Cordeiro

Em vários momentos de *Operários* ao sair da fábrica, de Harun Farocki, há a sugestão da fábrica como um lugar de captura, talvez não tão diferente da noção de enquadramento como aprisionamento. Convém aqui lembrarmos André Bazin, que observava como o quadro cinematográfico, por ser vazado e não submetido a molduras (ao contrário das pinturas, por exemplo), assumia a existência e a possível liberdade/autonomia do que haveria fora daquele recorte, ou seja, no extracampo. Se o cinema adota a fábrica como um lugar do filmar, seria então possível pensá-lo numa lógica de campo e extracampo? Neste filme-ensaio, Farocki parece permitir tal reflexão.

Desde a primeira exibição dos irmãos Lumière, as fábricas estariam inscritas na história do cinema, de modo que a saída de trabalhadores da fábrica se converteria em imagens repetitivas, como a própria montagem de Farocki, localizando imagens semelhantes em sequência, trata de enfatizar. Há, no entanto, como a narração em voz over aponta, certo distanciamento da “fábrica” enquanto lugar de interesse, que estaria de fato voltado para seus portões – um limite, uma fronteira – e, claro, aos trabalhadores que ali tocam suas vidas, um movimento evidenciado pela repetição de tais imagens.

Por que essa barreira do portão, do dentro e do fora, deste lugar e não-lugar que passa a ser a fábrica no cinema? Na investigação de Farocki, verifica-se que, na maior parte dos filmes narrativos, a história dos personagens tem início após o expediente, isto é, com eles deixando a fábrica, o lugar de trabalho, geralmente vista somente do lado de fora, não raramente sendo deixada para trás. A saída, claro, se dá através de portões, de uma passagem que delimita onde começa e onde termina aquele espaço. Ainda no começo de seu filme, ao se concentrar na série de imagens de operários saindo de fábricas (incluindo o take dos Lumière), a voz over parece ligeiramente instigada pelo fato de aquelas pessoas se moverem para fora do enquadramento, até desaparecerem, como se fossem atraídas por uma espécie de “força invisível”.

De algum modo, no processo de repetição aqui proposto por Farocki, os movimentos de saída da fábrica e de saída do quadro parecem dividir pontos em comum, a ponto de soarem mais que similares. Se, na tese de Farocki, o interior da fábrica está quase sempre fadado ao não-lugar cinematográfico, isto é, ao que não é filmado, e isso é reforçado pelo constante registro de seus portões, podemos supor esta delimitação como uma semelhante do enquadramento da câmera. A “força invisível” que tira os trabalhadores/personagens da fábrica e, posteriormente, do enquadramento é a mesma. Não se trata apenas de operários a saírem da fábrica, mas do próprio enquadramento/tela de cinema.

Uma vez que Farocki também adota a fábrica sob uma perspectiva de prisão e vigilância (há toda uma parte de *Operários* ao sair da fábrica dedicada à inserção do olhar da câmera de vigilância, inclusive lançado sobre a projeção dos irmãos Lumière, que ganha outra leitura), o extracampo adquire contornos de passagem, uma passagem para a fuga e a liberdade. Paradoxalmente, é pelo contorno desta passagem, por sua inevitável delimitação (dos limites do quadro e dos limites da fábrica enquanto espaço), que também se permite uma temporária captura, seja da imagem, seja do sujeito.

Por uma poética da crítica

Fernando Alvim

Pensar a história do cinema e suas reverberações na sociedade, desde seu desenvolvimento técnico até uma reflexão humana que parte da imagem, de maneira geral, até sua utilização pela arte cinematográfica e pelos meios da sociedade de controle, chegando a um estudo mais profundo do cinema e do audiovisual, capturados, como afirma Nicole Brenez, “nas suas lógicas inaugurais de instrumentos, dentre outros, da sociedade de controle”, é o que nos convida a fazer o filme *Operários ao sair da fábrica*, de Harun Farocki.

A partir de uma primeira imagem dos operários saindo da fábrica dos próprios irmãos Lumière, que os filmaram, Farocki problematiza essa primeira imagem cinematográfica sob sua própria perspectiva histórica que, naquele momento, visava uma reflexão sobre a possibilidade de movimento da imagem. Essa historicização da imagem proposta é o ponto de partida. Com ela abrem-se dois caminhos ou eixos principais: o estudo visual do cinema, ou seja, uma reflexão da arte cinematográfica feita por ela mesma; e a relação dessa da Sétima Arte com formas de comportamento e dominação da sociedade moderna, a partir de uma leitura marxista da história do cinema.

Visto isso, podemos dizer que ao nos apresentar essa primeira imagem, Farocki nos faz refletir sobre o comportamento humano perante um aparelho que lhe registra o movimento. A análise dessa imagem inicial vai e volta enriquecendo-se a partir de um percurso de outras imagens muito bem pensado que, associado a um narrador onipresente, cuja “voz divina” conduz-nos com autoridade por quase todo o percurso. Esse ciclo de significação gera um processo de “redundância aperfeiçoante” da imagem cinematográfica, que a cada volta aperfeiçoa-se pela aglutinação de significados possíveis.

O olhar marxista de Farocki sobre a situação do operariado cresce com o enriquecimento da imagem a partir da construção de um olhar que o historiciza através, dentre outros fatores, do estudo cinematográfico do corpo e do movimento desse em um momento específico da história humana, que remete à luta de classes entre operários e as políticas industriais de produção em larga escala.

Há, ainda, a problematização do real e da realidade, que se dá com a inclusão de trechos de filmes ficcionais em meios a imagens históricas registradas sobre a luta dos operários por melhores condições. Não será tão ou mais legítima a verdade apresentada a nós por Charles Chaplin em seu *Tempos Modernos*? Essa quebra entre cenas “reais” e de “ficção” coloca em questão a realidade registrada cinematograficamente e a utilização que se faz dela, por meio da construção de sentidos a partir do desenvolvimento do olhar. Com isso, observamos o fortalecimento do aspecto humano da arte e, com isso, certa responsabilidade social por parte do artista.

Assim, o filme *Operários ao sair da fábrica*, de Harun Farocki, salta aos nossos olhos com essa força de uma poética que se funda na crítica e problematiza a arte e sua perspectiva social, criando uma nova dimensão na experiência cinematográfica.

Prisão além do campo

Renné França

Paris, 1895. Na câmera fixa dos irmãos Lumière, os trabalhadores saem da fábrica para lugar nenhum. O extracampo permite um sentido de liberdade, uma fuga da multidão apertada no plano. Para onde vão? Não importa. Estão fora, saíram.

Cem anos depois, Harun Farocki recupera este filme, que marca o início do cinema, em seu Saída dos Operários da Fábrica (*Arbeiter Verlassen die Fabrik*, 1995). Agora, com todo um arquivo de imagens à disposição, o diretor usa a montagem para apresentar novas possibilidades advindas da própria evolução do cinema: em diferentes trechos de filmes, a câmera se move, o plano se abre, os operários não saem mais para lugar nenhum. São acompanhados. A fábrica os segue.

É interessante perceber como o diretor aproveita tanto obras ficcionais como documentais para nos fazer perceber, sempre sutilmente, as formas como o trabalho foi aos poucos se inserindo na vida pessoal: se, na experiência de 1895, os trabalhadores pareciam ter toda uma possibilidade de vida fora do campo da imagem, o cinema que evolui enquanto narrativa passa a acompanhar seus personagens da fábrica para casa, para as ruas, para a vida. No extracampo, a felicidade imaginada dá lugar a rostos cansados, dor e humilhações. Estão todos cada vez mais inseridos na fábrica, mesmo quando fora dela. Vivemos para trabalhar, trabalhamos para viver.

A textura das imagens denota uma temporalidade própria que, na relação que se cria entre os diversos trechos de filmes citados e comentados por Farocki, se torna algo além, fragmentos de tempo que deslizam por diferentes épocas, fluindo e confluindo na luta de classes: a luta operária como leito corrente das transformações sociais em uma sociedade desigual. Com a câmera que se move, o extracampo se torna mais distante, e os operários entram na fábrica, mas não saem mais dela.

Os personagens são perseguidos pelo travelling, criando uma espécie de linha que os liga umbilicalmente à fábrica de onde saíram. Ela não é um mundo aparte, ela é o próprio mundo. O que Saída dos Operários da Fábrica faz é nos mostrar que a fábrica não é uma construção localizada em um tempo e espaço, mas algo que se desloca por esse tempo e espaço, perseguindo e oprimindo.

A fábrica está por todos os lados, é a prisão explicitada nos rostos dos trabalhadores atrás das grades. Estão ancorados. Ao contrário do que sugeria o fora de campo dos irmãos Lumière, os trabalhadores não saem. Permanecem.

Pela narração e manipulação de imagens de Farocki, acompanhamos angustiados a crescente desumanização do trabalho, o labor mecanizado que, enquanto desliza do campo para o extracampo, também vai deslizando da vida para a destruição. Um outro tipo de campo, o campo de concentração nazista – mistura extrema de fábrica e prisão – costumava conter em sua entrada uma placa com os dizeres “o trabalho libertará”. Como se sabe, não foi o que aconteceu.

COSTA DA M

A DA MORTE

Direto ou não-direto? Será a Galícia uma terra inóspita?

Damylar Cunha

Desde as suas primeiras imagens e sons, *Costa da Morte* (2013), documentário do cineasta Lois Patiño, nos revela uma misteriosa paisagem. Distanciados através da imagem do plano aberto, da panorâmica, somos aproximados por uma escuta íntima da paisagem desta região. A disjunção entre som e imagem provoca certo deslizamento, leve oscilação entre proximidade e distância que confere uma ambigüidade ao espaço. Assim, acompanhamos a transformação da natureza e seguimos escutando diversos depoimentos, relatos orais sobre esse lugar mítico e histórico devido aos inúmeros naufrágios. O eco que reverbera do imaginário coletivo dos habitantes da Costa da Morte faz com que o espectador deste filme seja forçado a transitar entre elementos concretos e abstratos, igualando as diferenças entre a natureza e aquilo que ela engloba. A rocha, o trator, os pescadores são vistos de longe e de um ponto de vista superior, verticalidade da imagem que sugere a encarnação de algo maior, como a natureza, o universo que observa seu corpo-cosmo alterado pela passagem do tempo naquela região. O espectador sentado na sala de cinema se torna, então, apenas “mais um” a contemplar.

Já na primeira imagem do filme, vemos árvores sendo cortadas em meio às outras, numa encosta encoberta pela floresta e pela névoa. O ruído da serra elétrica será escutado em primeiro plano, gravado em proximidade ao microfone, e é percebido como muito próximo aos nossos ouvidos. Repetindo o uso do primeiro plano sonoro de ruídos e vozes em todos os planos deste longa-metragem, Lois Patiño nos revela detalhes mínimos, impossíveis de serem percebidos pela visão distanciada. Mas o emprego do som neste filme não está apenas interessado em reforçar uma verossimilhança às imagens. Ao contrário, o uso desse procedimento parece conferir mais interesse aos efeitos disruptivos que podem ser provocados pela relação entre o a-sincronismo e a expressividade do som. Ainda detidos sob a primeira imagem, podemos constatar o uso de outro ruído além do produzido pela serra elétrica. O som agudo, contínuo e transformado eletronicamente será usado a partir daí para pontuar uma ambigüidade que contaminará toda a atmosfera deste filme. A ruidagem eletroacústica que se mantém fora do nosso campo de visão aparece neste plano em intensidade crescente até extrapolar a sonoridade da paisagem provocando uma leve e estranha surdez. O efeito desnaturaliza o som direto que estávamos escutando e nos faz transitar para um espaço prestes a ser modificado. Situamo-nos assim mais próximos do tempo e do espaço sentidos pelos fósseis dos navios naufragados naquela região. A mesma sonoridade será escutada pelo menos outras duas vezes neste filme: sobre uma panorâmica que mostra um catador de crustáceos desgarrado de seu grupo (que sai antes do local) e agarrado numa pedra na encosta do mar revolto; e, numa segunda vez, no plano aberto onde se vê duas senhoras caminhando na praia. Na primeira situação, será a força da natureza que captura nossos olhares e ouvidos. A imagem do mar revolto que, ora ou outra, encobre o catador de crustáceos tem como companhia o som das ondas, ruído branco que será encoberto pela ruidagem eletroacústica também em movimento ascendente até provocar uma surdez incômoda. Presságio de um acidente que parece não acontecer, já que Patiño

corta a imagem para outro plano do homem sendo ajudado por seus amigos a sair do local. Vemos o mesmo homem? Como saber se não vemos os detalhes do seu rosto e todos os personagens filmados estão a usar a mesma roupa de mergulho? Na segunda situação, enquanto as senhoras são mostradas ao longe caminhando na praia, escutam-se duas vozes que relatam histórias de naufrágios. A conversa vai ganhando um tom absurdo no relato das senhoras, que nos contam desde trágicos relatos de mortos espalhados pela praia até a narração de um naufrágio após a Segunda Guerra Mundial, que teria suprido os moradores de latas de leite condensado por muitos anos. Mas as vozes percebidas pertencem àqueles corpos que vemos na imagem? Foram captadas naquele local ou em outro lugar?

A dúvida se manterá por todo o filme, já que nunca teremos a sincronia labial entre aquilo que se vê e aquilo que se escuta. Espaço concreto ou abstrato, som direto ou pós-produzido, o que interessa aqui é a transformação da expressividade dos sons. Ora realista, ora expressivo, *Costa da Morte* se utiliza do primeiro plano sonoro para promover seu modo de tratamento da relação campo/contracampo. Extravasando o quadro e aproximando-se dos nossos ouvidos, as respirações, os sons do molinete de pesca, os ruídos provocados pelo fogo reforçam o clima misterioso e mítico da região. Escuta-se as pequenas espumas desse universo que vemos de longe. É a passagem e a transformação da natureza que permitem a continuidade do universo, das nossas vidas e daquelas dos personagens que vivem nesta região da Galícia. No filme de Lois Patiño, a escuta de micro-sons do cotidiano confere uma materialidade excessiva ao ambiente, breves momentos de escuta que trazem consigo certa “expressividade sonora”.

Eternidade de tempo, som e espaço

Fabrcio Cordeiro

Concentrados sobre um agrupamento de rochas, alguns homens se agarram às pedras, a fim de não serem derrubados pelas violentas ondas do mar. Ao se prenderem às rochas escuras, e por trajarem vestimentas enegrecidas, o conjunto de homens pouco se distingue das pedras, tornando-se mais que uma extensão da natureza; neste enquadramento específico de Costa da Morte, eles resistem rochosamente, pois passam a ser, naquela imagem, também pedaços rochosos, inseparáveis. É na imagem que o vivo e o não-vivo encontram-se como algo único.

Essa sensação de unicidade se dá pelas composições visuais e, não menos importante, sonoras do filme, fazendo de Costa da Morte uma sensível experiência de pontos de vista e pontos de escuta. É na região da Galícia conhecida como Costa da Morte que o diretor Lois Patiño se aventurará a enxergar e ouvir um mundo em completa harmonia e sinergia. Em rigorosos enquadramentos, que chegam a correr o risco de soarem turísticos demais em sua beleza plástica, Patiño parece sugerir não haver muita diferença entre casas construídas por seres humanos (não raramente filmados à distância, quase como pontos cujo papel seria “apenas” preencher uma totalidade, fazer parte do todo) e montanhas, pedras ou morros a existir ao acaso da paisagens.

Não surpreendentemente, Costa da Morte é construído em planos fixos e pacientes. Trata-se sobretudo da busca atenta ao que está no quadro, quase sempre filmado à distância, em planos abertos. Essa busca é, na maior parte das vezes, guiada pelo som, que por sua vez surge no filme em primeiro plano, criando curiosa relação com a imagem: ainda que a câmera esteja à distância dos elementos que capta, o som de suas ações (uma árvore caindo, uma vara de pescar, supostos diálogos) é perfeitamente audível. Uma vez que a distância não se revela um obstáculo para o som, que em vários momentos não tem sua fonte revelada, Costa da Morte também propõe uma conexão com o espaço. A impressão é de uma quase onipresença, não no sentido divino, mas de matéria.

Da mesma forma, os eventuais relatos narrados (pelo off? Por aqueles personagens distantes? Por som direto?) pelo que acreditamos ser moradores da Galícia avistam uma junção com o tempo. Nas histórias contadas, as lendárias lembranças dos acidentes marítimos que, no passado, deram fama à região da Costa da Morte. Acidentes do mar revoltos, aquele mesmo que ataca e encobre o grupo de rochas humanas, firmes e sólidas ao qual Patiño dedica um dos poucos planos mais próximos, não tão aberto. Pois é ali que Costa da Morte sintetiza o encontro da vida eterna postulado em sua epígrafe; onde o som é para sempre, dos tempos de naufrágio ao tempo fílmico, e corpos e pedras se reconhecem como uma coisa só.

Fusão homem/paisagem através da subversão de sentidos

Déborah de Sousa

Quem lê a sinopse de Costa da Morte antes de assisti-lo, com certeza, não tem a mesma sinestesia de quem o vê pela primeira vez, sem nenhuma informação e sem ter a mínima ideia do que é a região da Galícia, Costa da Morte. A sinopse já direciona, por meio de suas linhas, o nosso olhar para a mensagem que deseja transmitir, como revelar que a paisagem/imagem é o protagonista e é através dela que nos aproximamos do grande mistério do filme e da província, repleta de lendas e fenômenos.

O nome Costa da Morte é uma metáfora tanto “na vida real” quanto na obra cinematográfica de nome homônimo. Este também liga a terra aos fenômenos dramáticos e traumáticos que acontecem e aconteceram no local ao longo da história (real e da trama).

A vida das pessoas é retratada através das paisagens. Há um jogo de câmera/cena em que a imagem fica em segundo plano e o que fica destacado (em primeiro plano) é o áudio, a voz, que não sabemos se é diegética ou extradiegética, por não apresentar sincronia, propositalmente, visto que representa a voz do mito (paisagem, região, lenda), que é atemporal.

O som direciona o nosso olhar, mas neste filme nos confunde; revela-nos ao mesmo tempo em que mistifica o território e a história. Pode ser interpretado ainda: o homem fala, mas a paisagem diz ainda mais, explicita que ela tem muito mais a contar e representa a escala que o homem ocupa na trama: papel secundário.

Talvez, o risco maior que o diretor corre é exatamente protagonizar a paisagem, as imagens apresentadas de forma bastante plastificada e estética, beirando ao piegas, a um documentário institucional das belezas do lugar ou uma publicidade no estilo “cartão-postal”.

Lois Patiño realiza um “experimento audiovisual”: qual o limite da relação som/imagem? A relação de separar o corpo que fala com o corpo que aparece na tela. O Plano Geral (imagem) para o Plano Próximo (som) e o Próximo para o Geral gera uma relação ambígua ao espectador: o aproxima e o afasta. Ou seja, há uma dissociação do ponto de vista do ponto de fala, que traz um questionamento complementar: sincronia depende de proximidade?

O diretor assume a postura de desnaturalizar o som. Realiza uma contraposição das imagens/paisagem, que gera a dinâmica indivíduo/comunidade: as construções humanas contrapondo a paisagem natural.

A correlação entre homem/paisagem/Galícia, a fusão entre eles, é expressa nas formas ritualísticas apresentadas em cenas específicas de entrosamento: o homem pescando, domesticando cavalos – que apresenta a quebra de expectativa da narrativa fílmica enfatizando a natureza da paisagem/região, que surpreende e desencadeia fenômenos repentinos e surpreendentes.

Apesar de a intenção da obra não ser exatamente o embate entre homem/natureza e sim correlações, esta apesar de ser normal na vida do ser humano, a meu ver, não é a forma adequada de lidar com o ambiente em que se vive, desencadeando os tais fenômenos e

lendas citados anteriormente.

Portanto, penso que à medida que o homem modifica e interage com o seu meio, este também transforma por si mesmo e responde com o espaço de fala que o filme dedica a ele. Mostre tudo o que tem, tudo o que sofre/vive e tem a dizer: “estamos aqui para ver e ouvir a sua versão”.

A cena inicial é a mesma da cena final, com exceção da maré, que no começo está alta e no fim, baixa, inclusive o áudio é o mesmo, concluindo a ideia de que há um ciclo constantemente renovado nesta relação paisagem/homem.

Homem, natureza, vida

Luiz Eduardo Rosa Silva

A Galícia é contada pelos moradores e pelos elementos da natureza que delineiam este rincão, no filme de Lois Patiño, *Costa da Morte*. Em uma predominância do plano aberto, com variações em panorâmicas, nas imensidões dos mares e montanhas.

Nas sequências iniciais, coloca-se a iminência de um tema ecológico, a exploração da natureza pelo homem, com cortes de imensas árvores por motosserras em meio a uma neblina. Em um plano seguinte, uma panorâmica de toda a floresta na qual toda a derrubada de árvores nada comprometeu o imperioso verde da mata na panorâmica realizada, praticamente imóvel caso não fosse algumas copas caindo. O ser humano e suas atividades se diluem na construção de uma paisagem.

O discurso engendrado pelas memórias dos personagens constrói o “lugar” no espaço, apresentando os sentidos que compõem a *Costa da Morte*. Sendo a praia que recebe o corpo e os espólios dos navios naufragos, ou o fogo que é lume (luz), mas que também consome o que há de vida e vegetação pela frente. Não é uma história da ocupação humana, e sim da solubilidade que sofrem homem e natureza em um ciclo de vida e morte, corroborando para uma eternidade de ciclos de transformação dos próprios nascimentos e mortes.

O trabalho sonoro proporciona um importante exercício. Nos planos, as figuras humanas estão bem diminutas. As vozes dos diálogos se fazem nitidamente próximas da audição, gerando uma dúvida entre se foi em sua origem um som direto transformado em som em off (pela diminuta presença de seus interlocutores) ou simplesmente som em off gravado em uma outra circunstância que não a proposta pela cena. Que reações podem ser provocadas com essa quebra do paradigma e da fidelidade do som direto que esteve tão garantida pela voz de um interlocutor?

Os sons trabalhados em confronto com esse estatuto e uma humanidade encalacrada com um simples homínulo (proporcionalmente diminuto em relação da paisagem) geram um relato atemporal como constituinte dos acidentes, todos fatais, que a *Costa da Morte* tem a oferecer. Mais do que isso, a morte como condição para que a vida se eternize na Galícia.

Paisagens no tempo

Renné França

Há algo de eterno nas imagens de Costa da Morte. Nos relatos de mortes e incêndios narrados pelos nativos da Galícia, a paisagem resiste, para além do tempo, em uma atualização contínua do espaço pelos corpos que o cruzam, sejam pessoas, máquinas ou o movimento do mar. Os planos abertos provocam um olhar distante, o nosso, e fazem com que sejamos testemunhas dos elementos em constante ato de invenção: fogo, terra, água e ar transformam um ao outro e se transformam a si mesmos em uma harmonia rítmica que não apenas engloba o homem em sua pequenez, mas o toma para si, fazendo-o parte de um todo que é maior do que a própria vida. Pois, se o ponto de vista é distante, a escuta é próxima, e naquela imensidão ouvimos claramente aqueles pontos humanos perdidos na natureza. Mas haverá sincronia entre voz e imagem? Quem vemos é quem escutamos? Não importa, tudo se integra, mesmo que em tempos e espaços distintos.

Há uma constante mudança de estado que coloca naufragos e árvores tombadas não como um fim definitivo, mas um processo de continuidade, a parte que contém o todo e é ao mesmo tempo contida por ele. Para isso, o tempo se imprime na imagem por meio da câmera fixa e paciente, que espera até que tudo se harmonize no olhar. O indivíduo não existe enquanto personalidade, rosto e expressão. Apenas como parte do todo, cuja voz ecoa sobre um passado que não importa se é real ou fantasioso, mas que sobrevive na memória da mente e do espaço.

As imagens se completam e vão aos poucos ganhando sentido. Um corpo flutua enquanto homem, mar e céu são um só, e o tempo não importa. Um parque de diversão e suas luzes artificiais compõem as estrelas de um céu escuro e sem brilho. Cavalos e comunidade se movem juntos. Pessoas se integram à rocha para não serem levadas pelo mar. A simbiose – que permite que até o Pérola Negra, cujo nome remonta, de forma surpreendente, a Piratas do Caribe, cruze o rio – revela um equilíbrio pelo próprio desequilíbrio. Há sempre na tela algo que, a princípio, seria desarmônico (a praia invadida pelos homens, a árvore que cai na floresta, a garra de metal com dificuldade em levantar os troncos) e que, nos planos gerais e duradouros, vai naturalmente se integrando à paisagem frente aos nossos olhos.

Pois o filme nos propõe uma nova forma de olhar. Olhar para além do imediatismo do agora, olhar para a eternidade e perceber que fazemos parte de algo muito maior. Um todo ao qual todos nós e nossas próprias invenções estão integrados. O que Costa da Morte oferece é um novo elemento da natureza.

Fogo, terra, água e ar. E homem.

CASA FO

SA FORTE

A permanência dos tempos em Casa Forte (2013)

Damyler Cunha

A atemporalidade como fundamento aparece dentro da estrutura do curta-metragem Casa Forte (2013). O filme do pernambucano Rodrigo de Almeida aponta uma incongruência entre voz off e palavra escrita. A repetição insistente de imagens de planos fechados de fachadas de prédios recifenses nos revelará um aspecto em comum: a reiteração de nomes que nos remetem a um tempo passado do Brasil, seu período colonial. Sobreposta às primeiras imagens, escutamos uma voz masculina que, num tom descompromissado e leve, nos revelará sua predileção por relações homoafetivas com negros. Após poucos minutos se passarem, ouvimos as experiências narradas pelo homem, e as tensões raciais presentes na sociedade brasileira parecem deslizar desde o período colonial até os dias atuais.

Mas o que chama atenção com intensidade neste curta é a possibilidade que ele nos coloca ao correremos o risco de sermos direcionados pelos significados dos nomes das fachadas e perder a compreensão daquilo que está sendo dito em off e vice-versa. Questão que será amplificada quando a voz off passa a ser dita por um segundo personagem, que mudará o tom e o sentido do discurso. O uso do som parece misturar dois planos diferentes, um que provém do lugar de onde falam os homens entrevistados e outro do espaço de onde escutamos o som ambiente das fachadas. Assim, nos postamos na deriva provocada pela leitura das fachadas, enquanto um passado assombrado se revela não tão distante assim. O desgaste das fachadas e a presença de vegetação aparecem em quase todos os planos na primeira metade do filme. Ocupam os cantos das imagens, como se fossem indícios materializantes de uma natureza poderosa que teima em resistir frente à ação do tempo e da maresia. Ecos de um passado contido no presente.

A coexistência dos tempos se manifesta, mais fortemente, naquilo que poderíamos denominar como a terceira parte do filme, quando nos é posto à vista uma casa antiga, muito parecida com uma senzala em ruínas. A vegetação ao redor do local está grande, mal cuidada. A senzala envolta pela vegetação resistente é, primeiramente, mostrada à distância. No plano aberto acompanhamos dois jovens, um negro e um branco, caminhando lentamente em direção à senzala. O próximo plano mostrará um longo abraço, capturado pela proximidade e fixidez da imagem, para, logo depois, permanecer uma distância corporal até os últimos planos do filme. Nesta seqüência, o som direto que se manteve presente nas duas primeiras partes será abolido, e a música extra-diegética aparece impulsionando a percepção do espectador para um espaço onírico, atemporal, muito distante de qualquer sentimentalismo dramático. Mesmo ao focalizar o abraço demorado entre os jovens, os corpos se mantêm firmes em poses que mais remetem à performance de um acontecimento do que à encenação de um romance. A música de Nana Vasconcelos, “Fim de Festa”, que escutamos em volume intenso, contudo, carrega uma história consigo. A repetição marcada do seu refrão nos conta sobre o fim de um relacionamento, momento efetivo da separação de corpos. Entretanto, se a música explicita um fato, neste curta as imagens nos fornecem um espaço muito mais ambíguo, intermediário, no qual o desejo sexual não reafirma somente uma inspiração colonialista opressiva, mas abre espaço para que possamos refletir sobre a resistência dos

corpos e dos afetos no Brasil contemporâneo. Talvez por isso, Rodrigo de Almeida tenha escolhido o plano mais ambíguo de todos para terminar o seu filme: parados e mantendo pequena distância, os dois jovens são mostrados em frente às ruínas, por alguns segundos. Na fixidez do plano, o jovem negro retira-se da frente da senzala, para vir em direção à câmera. Sozinho, pára, olha para a senzala à distância e começa a limpar seu suor com uma camiseta. Não a veste, mas permanece nesta ação por alguns segundos, até retirar-se do nosso campo de visão. Resta, por breves segundos, a imagem do jovem branco emoldurado pela cor rosada da senzala, e o filme acaba. A tela preta nos faz pensar no corte, num sentido mais amplo, como a interrupção de algo que necessita ser revisto, passado modificado que permanece para as futuras gerações.

Casa Forte, Casa Grande, Senzala

Déborah de Sousa

O filme é todo construído por um jogo de ideias: imagens que ao primeiro olhar, parecem ser aleatórias, mas que constroem um novo roteiro dentro da trama e estão interligadas. Os sons, dois monólogos em forma de depoimentos (de relacionamentos amorosos e peculiaridades sobre a vida dos oradores) também passam a primeira sensação de que não se casam, de serem ideias ambíguas, pelo fato de nos confundirem; não sabemos onde concentrar realmente a nossa atenção: áudio ou imagem, pois nos remetem a uma dissociação, que ao segundo olhar percebemos que são ideias complementares que se embatem, assim como a sociedade brasileira, que aparenta viver em paz nos dias atuais, sem preconceito racial ou de qualquer outro tipo, mas na qual, na verdade, esse fenômeno ainda está arraigado, um combate íntimo que extravasa não só em nossas relações diárias, como também na paisagem urbana modificada pelo homem.

Há o tempo todo ideias conflitantes que convergem, estreitando essa correlação entre brancos, negros e o espaço em que habitam. O filme não te dá ideias prontas, ele coloca elementos (palavras-chave estampadas nas fachadas que compõem a sua primeira parte) do passado que estão enraizados no presente, como: Casa Grande, Senzala, Raízes, Negreiros, Baronesa, palavras que fazem quem conhece o mínimo da história brasileira refletir sobre o que foi, é e pode vir a ser um brasileiro.

O filme tem o título Casa Forte, por ser um bairro rico e tradicional de Recife, em Pernambuco - dono das fachadas apresentadas - povoado por fantasmas de um relacionamento e de uma tradição: resquícios da sociedade brasileira colonial escravocrata.

Ao encerrar o seu primeiro momento, o filme quebra a expectativa ao personificar as ideias antes expostas, através de dois personagens: um negro e um branco, que dão vida as ideias que foram jogadas na tela: a cultura escravocrata brasileira, que foi radicada desde a colonização do país hoje manifestada em amor, ódio, cumplicidade e descoberta.

A herança de nossos antepassados irá se perpetuar por muito tempo ainda em nossa história, assim como explicitam as obras Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freire, Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda e Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Junior, que buscam na história colonial as origens dos problemas nacionais. Descreveram o brasileiro como um “homem cordial”, isto é, que age pelo coração e pelo sentimento, preferindo as relações pessoais ao cumprimento de leis objetivas e imparciais, contextualizando assim, que a relação entre brancos e negros sempre foi conflituosa, porém sempre houve afeto, uma relação até mesmo sadomasoquista e intrigante, ligação que não acabara; ainda com muitas páginas a serem preenchidas.

Ecos Fortes

Renné França

O eco se faz de forma fragmentada. Ondas que vêm e vão, de forma às vezes desconexa, às vezes em sobreposição. Casa Forte é um filme de ecos. Fragmentos do passado em forma de letreiros de fachada, que vibram ao encontro de relatos de um - ou vários - relacionamentos. Como é próprio em se tratando de fragmentos, nada fica exatamente claro, e o filme joga com a confusão para nos inserir em uma narrativa que, tal qual identidades contemporâneas, abre as mais diversas possibilidades de sentidos para o que se vê e escuta. Na contínua exposição de planos fechados de placas com escritos como Senzala, Barão e Colonial, a dominação sobre o negro resiste diluída em um centro urbano, seus ecos misturados aos ecos das buzinas e motores dos carros. Diluição também presente nas referências de dois depoimentos casuais, com homossexualidade e escravidão misturados nas fissuras do tempo.

Toda memória é fragmentada, uma vez que lida com partes de versões do passado. E toda memória é também um olhar do presente para o passado. Não é diferente no monumento memorial que é Casa Forte, com seus fragmentos cuidadosamente organizados para discutir o preconceito atual, mas que possui suas origens em outros tempos. Através de sua semiótica de signos urbanos que remetem a um significado colonial, o filme promove um questionamento constante através da atualização do preconceito na narração moderna que perpassa sua primeira parte.

Não há personagens claros, mas uma narrativa de sentimentos que é, ao mesmo tempo, instigante, irônica e misteriosa. Algo vai se construindo aos poucos não para explodir em clímax, mas para assentar e nos permitir o respiro da reflexão. Do centro urbano, o corte nos leva a uma paisagem bucólica, um tempo que parece ter ido, mas sobrevive em suas ruínas apodrecidas. O estranhamento persiste, e os signos de personagens e paisagem são irrigados pelos sentidos apresentados na primeira parte do filme.

Passado, presente e memória são um só nos ecos da casa grande e da senzala que se combinam ao final. Lá, entre ruínas e homoafetividade inter-racial, algo se forma, suspenso no ar, e o eco deixa de ser um conjunto de ondas desconexas para se decantar em um abraço entre um homem branco e outro negro. Ali, sentidos confluem ao mesmo tempo em que tensionam: segregação racial, homofobia, amor, presente e passado.

O som ambiente não existe. A narração se foi. Não há mais eco. Só música.

Em algum lugar do tempo

Fernando Alvim

A história, a cultura e os processos de representação e identificação são horizontes latentes da minha experiência como expectador do filme *Casa Forte*, de Rodrigo Almeida. Um caminho interpretativo possível foi por mim vislumbrado quando, ao final do filme, questionei-me sobre o seu nome: *Casa Forte*.

A primeira coisa que veio à minha cabeça é que *Casa Forte* é um bairro do Recife. Mas não qualquer bairro. Um bairro tradicional vinculado à oligarquia pernambucana e que contém um misto de modernidade e tradicionalismo. Talvez, após apresentar esse aspecto histórico do bairro eu possa problematizar seu processo de modernização permeado por um certo imaginário colonial pernambucano, no qual a relação senhor/escravo ganha uma dimensão privilegiada, sobretudo, a partir dos ensaios sociológicos de Gilberto Freyre, com especial destaque para obra *Casa Grande & Senzala*, de 1933.

A uma primeira dimensão imagética do filme, que associa os nomes das fachadas de prédios e condomínios filmadas à temática escravista, observada nesse imaginário local por meio de uma memória coletiva ainda bastante viva entre as pessoas que ali vivem. Acrescenta-se a isso o áudio que se divide em dois momentos durante a observação das fachadas. São duas narrativas homoafetivas entre homens (que pelos índices que nos são dados, passamos a crer que são um homem branco na primeira narrativa e um outro negro na segunda). Com isso, nos vemos tensionados pela associação entre imagens de nomes de prédios e condomínios modernos, mas que remetem a um passado tão presente na vida de um recifense, e as narrativas individuais, e bem atuais, de duas experiências amorosas (e por que não atemporais?) entre homens brancos e negros.

Em vista dessas tensões, faz-se presente com toda sua força uma nova dimensão: o tempo. O bairro, sua história e sua reverberação no presente, a referência à Gilberto Freyre feita durante o filme, a relação escravista entre o branco e o negro e sua perspectiva afetiva e sentimental onde todos se igualam e utilizam-se de diferentes estratégias de dominação. Tudo isso é explorado em planos que ora nos dão uma dimensão mais individual, por meio das experiências subjetivas narradas, ora mais coletiva, por meio de um imaginário que grita ao fundo e que se quer visto, e nos prepara para um novo momento, para uma quebra.

Esse segundo momento ou dimensão do filme se dá com a quebra das imagens e dos ruídos da rua associados às vozes que narram suas histórias encaminhando-se para uma dimensão atemporal mais explícita. Constituída a partir de algumas imagens de dois rapazes em um casarão antigo em ruínas, numa espécie de propriedade rural abandonada, um branco e um negro, que se insinuam ao expectador como os possíveis narradores individuais, mas sem nos dar nenhuma garantia, redimensionam nossa percepção para um olhar mais poético, percebido no trato que é dado à fotografia nesse momento. Esse encontro, sob as ruínas de uma casa forte, que sobrevive ao tempo, põe em relevo um aspecto que tenha sido intencionalmente negligenciado por nossa história oficial e que é retomado, oniricamente, na construção simbólica dessa “segunda parte” do filme. A música de fundo, a exploração dos enquadramentos e da perspectiva (ora de perto, ora de longe; ora com os dois no mesmo

plano, ora em planos separados...) e a grande ternura no trabalho com a luz acabam por me remeter a primeira imagem do filme, uma fachada onde lê-se: Primavera Colonial.

É assim que Rodrigo Almeida nos (re)apresenta de maneira inovadora uma antiga problemática que resiste – como uma casa forte –, em algum lugar do tempo, ao esquecimento e a negligência de uma memória conservadora, incapaz de perceber a beleza e a sutileza de tão bela primavera.

Fortalezas Humanas

Fabício Cordeiro

Existem duas presenças humanas muito bem marcadas em Casa Forte: um homem negro e um homem branco, que terão voz num primeiro momento do curta e, num segundo momento, corpos. Não que as histórias contadas na primeira parte do curta de Rodrigo de Almeida pertençam aos personagens de sua segunda fase; aqui, a questão é muito mais de caráter simbólico.

O interesse do filme parece se voltar para um posicionamento performático desses corpos situados no que as imagens sugerem ser um engenho abandonado, que se perdera no tempo. Quase como uma dança, a relação entre os homens parece ter algo de afetuoso, até romântico, mas ao mesmo tempo confrontados com uma ideia de finitude (a canção “Fim de Festa” certamente dita o tom sem o menor receio de ser direta demais) e, talvez, despedida. É no lugar que ocupam no espaço e no modo como Rodrigo de Almeida compõe a relação entre eles, posicionando o negro quase sempre de costas para o branco, seja no mesmo enquadramento ou na montagem, que essa corporalidade evocará múltiplas tensões: sexual, afetiva, temporal, espacial e, no campo mais amplo do filme, histórica.

A imagem do negro que se distancia do branco, que por sua vez permanece no casarão, é muito marcante nesse sentido: ao se posicionar próximo da câmera, olhando para seu parceiro branco em segundo plano fora de foco (mas com profundidade de campo) o negro vai embora; não se sabe para onde, mas vai embora.

É dessa relação, sobretudo humana, que Casa Forte olha para trás, inclusive em sua estrutura, quando fachadas de prédios são as protagonistas imagéticas. O fantasma da herança escravista brasileira é exposto na urbanidade, na morada contemporânea, e delicadamente enfrentado pelo sexo e fetiche entre dois homens e duas raças que dividem corpos e histórias.

A visita humana, de dois homens, um negro e um branco, íntimos, àquela casa, decupada sob uma ideia de separação incompleta, torna-se conectada a toda uma história de casas fortes. O salto para seu segundo momento, no entanto, indica que, mais importante, é um caso de fortalezas humanas, capazes de resistir aos mais perversos passados.

Sinfonia de discursos

Luiz Eduardo Rosa Silva

Uma sinfonia de discursos se paralelizam e se interceptam nos relatos, na sequencia de planos e na trilha musical. No curta-metragem Casa Forte, os espectros da sociedade escravocrata se fluem como lubrificações das fantasias libidinosas das confissões afetivas, sempre em voz em off. De forma, supostamente (somente índices), não explícita, nos planos da primeira metade do curta, todas as placas de altivas de residenciais de um bairro de classe média, classe média alta, uma argamassa de um passado de imagens aparece no plano exegético do filme com engenhos, casas grandes, senzalas e outros elementos do colonialismo.

Em um segundo momento em que atores encenam sem nenhuma fala somente por posicionamento no espaço orbitando nas narrativas anteriormente apresentadas. Uma performance com a música “Fim de Festa”, do músico Itamar Assumpção, sob uma ruína do que seria uma casa ou uma sede de uma Fazenda (Casa Grande), tomada pela mata. Uma despedida fica, ao final, de uma viagem sugerida do Brasil colonial, deixa seus índices na despedida de dois possíveis amantes. Amantes estes que nos relatos anteriores depuseram contra a argamassa de toda essa herança colonial calcada em sedimentos tais como a heterossexualidade como instituição familiar e por um outro lado o preconceito de raça como clara percepção de escravocrata e escravo. Um casal homossexual (como poderia sugerir) depõe a essas ruínas na qual bem mais além de um possível passado conciliado, apresenta uma afetividade calcada principalmente que muito dessa libido e fantasias estão mediados por estes fantasmas, que sempre rondam a atualidade que a princípio teria todas as saídas para exorcizar esse passado.

À beira de discursos prestes a se desconectarem no filme, Casa Forte utiliza destes elementos (fotografia física, performance, trilha sonora e voz em off) de forma a não deixar um discurso latente de colonialidade, ou da moral, ou da sexualidade, neste sentido, imiscuindo o outro e o afetivo. Um grande risco, que já de imediato quebra qualquer possibilidade de gênero e riscos muito grandes entre as duas partes se tornando um todo que é o filme.



MARCELO RIBEIRO

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro é professor, pesquisador e escreve no website incinerrante (<http://www.incinerrante.com>). Atualmente, cursa o doutorado em arte e cultura visual na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre imagem e direitos humanos, com destaque para o cinema. Graduou-se em Ciências Sociais na Universidade de Brasília (2005) e terminou o mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina (2008).



JULIANO GOMES

Juliano Gomes é formado em Cinema, Jornalismo e Publicidade (PUC-Rio). Mestre e doutorando (ECO-UFRJ). Escreve críticas na Revista Cinética. Publica em revistas, livros e catálogos no Brasil além de participar de comitês de seleção de festivais no Brasil. Fez a concepção audiovisual de espetáculos de teatro e dança desde 2010 (Os inocentes (2010), Obituário Ideal (2011) e Rebeldes (2012), A Seguir (2013), além de "tremsemnome#" com o músico Mário Cascardo(2011). É performer em "Help! I need somebody"(2013). Dirigiu o curta "... " (2007), exibido e premiado em alguns festivais no Brasil. Programou a Sessão Cinética no IMS-RJ (2010 -2011).

