

[IV ESTADO CRÍTICO]

TEXTOS E REFLEXÕES PRODUZIDOS A PARTIR DA RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA REALIZADA DURANTE O
IV FRONTEIRA — FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E EXPERIMENTAL



**FRO
NTE
IRA**

**IV FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME
DOCUMENTÁRIO E EXPERIMENTAL**

**Camilla Margarida Maria Soares de Sousa Parrode, Marcela Aguiar Borela et al.
(organizadores)**

1ª edição

IV ESTADO CRÍTICO

Residência de Crítica de Cinema

IV FRONTEIRA - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental

Goiânia – Goiás, 2018

BARROCA

@copyrights

RESISTÊNCIA CRÍTICA

Desde sua primeira edição, em 2014, o Fronteira realiza a Estado Crítico. Cria, a partir de si mesmo (dos mais de 100 filmes exibidos em dez dias de imersão), um espaço-estado-tempo, território de escutas múltiplas: por cinco manhãs em Goiânia, durante o festival, um grupo de jovens ensaístas, coordenado por dois críticos de cinema, discute aspectos urgentes da crítica da imagem, desafiando-se a escrever sobre filmes exibidos pelo festival e escolhidos por eles.

Apresentamos este E-book 4 como um retrato da vontade e da vitalidade da juventude brasileira em se colocar sobre os problemas do cinema e da crítica de cinema, pouco fomentada tradicionalmente em processos de formação no país. A insistência em realizar essa residência é a mesma em valorizar a reflexão, a memória e a preservação, assim como a exibição plena de todos os formatos e bitolas. Uma resistência, nesse sentido, em evitar os temas do mercado e suas frentes, valorizando as singularidades próprias às tradições dos cinemas minoritários e libertários de todos os tempos.

ÍNDICE:

APRESENTAÇÃO

- 08 UM RETRATO DA CRÍTICA QUANDO JOVEM | Ela Bittencourt e Victor Guimarães

MOSTRAS COMPETITIVAS INTERNACIONAIS LONGAS-METRAGENS

- 12 *ERA UMA VEZ BRASÍLIA – SE NÃO PUDER SER LIVRE, SÊ UM MISTÉRIO* | Ingá Maria
16 *ERA UMA VEZ BRASÍLIA – APOCALÍPTICO PELO FICCIONAL, REALISTA PELO DOCUMENTAL* | Gabriel Linhares Falcão
17 *ESSI BRUCIANO ANCORA – O PODER DE UMA HISTÓRIA* | Nayla Avelar
21 *TREMOR – O CINEMA COMO FORMA DE (RE)APRENDER O MUNDO* | Túlio Queiroz
24 *MARIANA – UM FILME ESTAGNADO* | Guilherme Cavalcanti
25 *TIERRA SOLA – 33º* | Túlio Queiroz

CURTAS-METRAGENS

- 29 *TO FIND THE DAY 21º – AMNÉSIA E LEMBRANÇA DE “O MUNDO QUE FALTA”* | Daniel Santiso
31 *POLTE – ARDER PARA RENASCER* | Geórgia Cynara
33 *TRAVESSIA E MAHOGANY TOO – NOTAS SOBRE VOZ, CORPO E DESLOCAMENTO* | Daniel Santiso

EXPERIMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA

- 38 *WE DEMAND – UM CINEMA AMBIVALENTE* | Nayla Avelar
32 *SUGARCOATED ARSENIC – O ÍMPETO DA ESCUTA* | Ingá Maria
44 *HOW CAN I EVER BE LATE – O PRESENTE REVERBERADO* | Geórgia Cynara

CINEASTAS NA FRONTEIRA

LEE ANNE SCHMITT

- 48 *WOMANNIGHTFILM – ASSOMBRAÇÃO LÚCIDA* | Alix Breda
50 *PURGE THIS LAND – A DINÂMICA MONÓTONA DE EXPURGAR A TERRA* | Aline Wendpap
52 *CALIFORNIA COMPANY TOWN – O QUE É IMPOSSÍVEL INFERIR DE CERTAS RUÍNAS?* | Guilherme Cavalcanti

STEPHEN BROOMER

- 55 *BRÉBEUF – NEVE QUENTE E FOGO GELADO* | Aline Wendpap
58 *POTAMKIN – TEORIAS E REJEIÇÃO* | Gabriel Linhares Falcão

- 62 CRÉDITOS

[APRESENTAÇÃO]

Um retrato da crítica quando jovem

Por Ela Bittencourt e Victor Guimarães

1. Começar, talvez, por uma pergunta: o que significa trabalhar com escrita crítica sobre cinema experimental, no Brasil, em 2018? Já na quarta edição da residência Estado Crítico, nossa crença foi a de que o contexto do Fronteira – muito provavelmente o mais importante festival dedicado a esse cinema no país hoje – seria o lugar ideal para fermentar uma indagação como essa. O contexto é ambíguo: se, por um lado, o panorama crítico brasileiro atual parece obcecado com as questões de natureza intelectual e social que incidem sobre as obras – justamente essas que o repertório experimental tantas vezes rechaçou, em busca da livre invenção de formas sensíveis –, por outro, nunca houve tanta informação e acesso aos filmes pertencentes a esse mesmo repertório. Nosso desejo, então, foi o de apostar que era possível propor ao grupo de jovens críticos e críticas que decidiram se engajar nos quatro dias de residência um pequeno desafio: e se nos dispuséssemos, como ponto de partida, ao exercício atento do olhar e da escuta? E se recusássemos, por um momento, o excesso de remissão ao contexto, às determinações sociais, aos temas do momento, em busca de uma experiência prioritariamente sensível com os filmes? E se apostássemos na construção de uma escrita crítica, também ela, experimental?

2. Dois textos forneceram a base teórica para pensarmos o cinema experimental: *Contra a interpretação*, de Susan Sontag, e *Da figura em geral e do corpo em particular - a invenção figurativa no cinema*, de Nicole Brenez. Pensamos nesses textos como pontos de partida, o de Sontag por ser um manifesto, um *cri de coeur* contra uma concepção da arte como apenas mais um modo de filosofar, e o de Brenez contra interpretações (sociológicas, políticas, históricas ou biográficas) que neutralizam ou naturalizam o mistério (prolífico, denso, profundo) que é o cinema. Nem Sontag nem Brenez negam a contextualidade, mas sugerem uma expansão do nosso pensamento sobre a arte e do nosso vocabulário plástico, conceitual. O desafio de não interpretar, mas sim processar as experiências fílmicas através dos nossos sentidos, se junta com um programa analítico baseado na noção de *figure* (figura), que compreende uma abordagem figurativa ou figural do cinema. De alguma maneira, o apelo geral da residência foi o de retornar a um engajamento “primitivo” com a tela – pensar em texturas antes de sentido, na morfologia da imagem e não no que ela simboliza, na densidade do corpo e da sombra e não no que representam (ao menos num primeiro momento).

3. O grupo de participantes que se formou em Goiânia carregava a dupla marca da pluralidade e do engajamento. Muitas vezes em condições difíceis, elas e eles vieram de lugares tão distantes quanto Cuiabá, Olinda, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo ou de outras localidades goianas. Mas se as experiências de vida, as perspectivas sociais e as relações com o mundo do cinema variavam intensamente, houve nesse conjunto de pessoas uma âncora comum: a disponibilidade real de se expor a uma experiência desafiadora, de se lançar de corpo inteiro diante da tela, da página em branco, do olhar alheio. No primeiro dia, já dava para notar: em breve, entre filmes, escritas e diálogos, sairíamos de lá, todas e todos, e a despeito da escassez do tempo, um tanto outros.

4. As sessões do festival serviram como fonte de filmes para discutirmos. Usamos particularmente as sessões de curtas para uma série de discussões pontuais e de exercícios de escrita – um

exercício de descrição e outro, mais progressivo, de análise figurativa. Complementamos esses exercícios, que foram feitos em casa, com outros dois, feitos durante o encontro, de descrição e leitura, seguidos por uma troca de observações, primeiro em duplas ou trios, e depois entre todas. As discussões sobre os filmes vistos durante o festival foram acompanhadas pelas discussões sobre os textos de Sontag e de Brenez. Os conceitos de Sontag, em particular, ajudaram os participantes no exercício de observação e de descrição, enquanto a análise figural de Brenez foi aplicada para partir da descrição e diferenciar entre descrição e análise. Nesta parte da residência discutimos como as texturas, os corpos, as cores, os sons etc., e a organização, ou a arquitetura deles, formam uma lógica figurativa particular de um filme. Além disso, trouxemos alguns curtas e trechos de longas que mostramos durante as discussões, para melhor explicar o conceito de *figure* tal como elaborado por Brenez (os curtas foram *Capitalism: child labor*, de Ken Jacobs; *Chameleon*, de Tanya Syed; *Elephant*, de Alan Clarke; e os longas *Cat people*, de Jacques Tourneur, e *Body snatchers*, de Abel Ferrara).

5. A intensidade do engajamento nas conversas e exercícios durante os quatro dias de residência só não foram maior do que o envolvimento no processo de escrita e edição dos textos, nas semanas que se seguiram aos encontros. Para nossa surpresa, mesmo diante de um repertório exigente oferecido pelo festival e de provocações muitas vezes novas e desafiadoras instigadas pela residência, quase a totalidade do grupo decidiu prolongar a experiência e persistir na escrita crítica até o fim do processo. Entre muitas idas e vindas, revisões e reescritas, os textos chegaram ao estado em que, agora, os apresentamos à leitura. Longe da perfeição, essas escritas carregam a marca da juventude: ímpeto e desejo, fragilidade e insegurança, mas também abertura para o desconhecido e para a invenção. Ainda inebriados por uma experiência intensa de trocas e aprendizado, mas assumindo o risco da aventura, temos a certeza de que o retrato que esta publicação oferece desse punhado de críticas e críticos – em um momento preciso de sua juventude – representará, num futuro próximo, um valioso esboço do que a escrita sobre cinema experimental no Brasil poderá ser nos próximos anos.

**[MOSTRAS COMPETITIVAS
INTERNACIONAIS]**

[LONGAS-METRAGENS]

“Se não puder ser livre, sê um mistério”¹

Era uma vez Brasília

(*Era uma vez Brasília*, Adirley Queirós, Brasil, 2017)

Por Ingá Maria

Os uivos do vento se insinuam em nossos ouvidos e, aliados ao berro estridente de pássaros, nos conduzem ao interior de uma ponte metálica onde se dá início *Era uma vez Brasília* (Adirley Queiros, Brasil, 2017). Cercada por grades, a ponte é o lugar para onde Andréia vai quando não quer ser rastreada. Descobrimos isso por meio da conversa em que ela conta o motivo de sua passagem pela cadeia e narra a estória de Corina. Seus relatos desenham imagens de insubmissão e revolta que não chegam a se tornar cena. A invocação, contudo, inaugura a relação que o filme experimenta entre o peso das condições materiais dadas e o sopro de um perigo a espreitar a estabilidade dessas condições.

A gravidade do peso é responsável por instaurar uma retenção na força dramática de boa parte dos acontecimentos que o filme registra. Seus espaços internos serão trabalhados a partir de uma ótica do confinamento que dilata a experiência de imobilidade a ponto de torná-la uma agônica sensação corporal encarnada durante a exibição. No ato, o filme se conecta ao desespero político de seu tempo na mesma medida que recusa violentamente a ambição de redimi-lo. Aqui parece vingar a convicção de que o cinema não se basta e por isso *Era uma vez Brasília* se nega a oferecer aos espectadores a realização de um motim que eles próprios não têm ousado levar a cabo.

Ainda assim, a encarnação do corpo aprisionado permite que se efetue uma investigação sobre sua natureza, seus limites e suas pretensas linhas de fuga. Tal investigação se revela enquanto o testemunho de um momento histórico que tem sua consistência garantida não pela reprodução verossímil da realidade, mas pela capacidade de acessar uma outra verdade através da reelaboração desse real. Tomemos como exemplo a inserção do metrô na narrativa: o transporte público, que nas grandes metrópoles brasileiras desponta como uma das maiores fontes de consumo do tempo e da vitalidade de ação da classe trabalhadora, ganha aqui o papel de condutor da população carcerária. Também os elementos cênicos – do cenário à composição do figurino – são formados pela sucata de objetos em circulação no mundo e no tempo de onde nasce o filme, mas que nele adquirem outras funções.

Diferentemente do ímpeto de intervenção que em *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) tornava a candidatura fictícia de Dildu um disparador para o encontro recorrente do filme com o real que o excedia e abruptamente o perfurava, em *Era uma vez Brasília* o único momento em que o funcionamento ordinário das coisas é aparentemente surpreendido pela encenação do filme é aquele em que passageiros ordinários descem do metrô e expressam um espanto comedido em direção à fila de presos uniformizados que aguardam o trem na plataforma. Antes, a campanha política lançava *A cidade é uma só?* às ruas e, na liberdade de propor o improponível, interagia com os moradores de Ceilândia instigando entre eles a imagem de medidas como a indenização histórica dos antigos moradores removidos da vila do IAPI. Agora, as ruas filmadas estão desabitadas e o que se instiga no real é o reflexo do regime de clausura que previamente já organiza sua existência.

Insinua-se, dessa forma, a compreensão de que ideias grandiloquentes não surtiriam o mesmo

efeito disruptivo quando a inserção de discursos das autoridades é acionada para situar a narrativa nessa História em que – distante das ambivalências do contexto de disputa política que envolve *A cidade é uma só?* – o inimigo tem sistematicamente vencido quase todas as batalhas. Soariam ingênuas ou corroborariam o projeto de execução de uma revolta adequada às carências da boa consciência de esquerda do qual *Era uma vez Brasília* foge desesperadamente. Mesmo porque a esperança tem sido a principal arma empregada pelo inimigo para a manutenção da ordem que só consegue se sustentar a partir da repetição exaustiva de um “dar-te-ei” – eterna promessa de salvação em um horizonte que nunca chega –, como bem nos alerta Marquim do Tropa durante o torneio.

Ainda que o filme renuncie à consumação do levante, ele jamais abdica de uma espécie de fermentação da insurgência – mesmo que ocasionalmente rebatida por operações de montagem que fazem os relatos de Andréia na sequência inicial serem sucedidos pela fatalidade do plano em que o trem-prisão atravessa por detrás das grades, ou no momento em que a constatação “acho que estou vendo uma rebelião” é proferida dentro da nave, o corte seco nos carregue para o interior do vagão de trem a exhibir seus detentos inertes. Em oposição à chave da esperança – que neutraliza nossa capacidade de ação em função da expectativa de uma providência porvir –, a revolta é atizada no presente como um cheiro que se intensifica com o decorrer do filme, penetrando e incitando aquele mesmo corpo aprisionado que encarnamos ao longo da sessão. No primeiro momento, a combinação de sons que permeia e envolve esse corpo instalou entre nós a noção de um ambiente sitiado. A paisagem sonora foi construída a partir da irrupção constante de sirenes, hélices, apitos, alarmes e até mesmo o estrondo da porta de uma cela se fechando quando Andréia recebe a visita rotineira da polícia na frente de sua casa. Após a eclosão das rimas do show de rap, no entanto, os sons vão migrando de figura para nos entregar aos uivos, rosnados, assobios e berros que indicam a fúria tonal de animais distintos. Essa transição vigora no momento do torneio, ali onde espreitamos um treinamento de guerrilha através do principal agenciamento coletivo que o filme nos oferece.

“Sincronia cósmica: Oi?” – diz a apresentadora ao abrir o campeonato intergaláctico. No plano anterior, os guerreiros são convocados pelo chamado emitido por Marquim do Tropa através da propagação do OM que vibra de seu apito. A sequência então acompanha o evento que parece nascer de um amálgama entre organização militar e cerimônia ritualística. É nela que a estranha condição da revolta enquanto cheiro se espalha pelos ares. Se espalha talvez numa curiosa conexão com o que Glauber Rocha, em 1971, no manuscrito da *Eztetyka do sonho*, apostou enquanto nossas vias revolucionárias na práxis artística e política: a desrazão e o misticismo.

Inquieto com o “sucesso inútil” das vanguardas do pensamento ao responderem à razão opressiva com a razão revolucionária, Glauber reivindicaria a ruptura com os racionalismos colonizadores e apontaria o misticismo enquanto a “única linguagem capaz de transcender ao esquema racional da opressão”, sugerindo que ir ao seu encontro é também efetuar um resgate de nossas raízes índias e negras. Para ele, tanto a direita quanto a esquerda estariam aprisionadas a esse esquema e o fracasso da segunda seria resultado do mesmo vício colonizador da primeira. A revolução, portanto, aconteceria como “a impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender”.

Aqui, não deixa de ser sugestivo que o ensejo revolucionário que *Era uma vez Brasília* se atreve a materializar em cena se desenvolva através de uma inusitada atmosfera forjada pela fumaça, os

gritos, o fogo e os ritos de onde surgem os duelos e as caveiras sopradas em conjunto. É animado por essa sorte de mística que as personagens iniciam um movimento clandestino de vigília, ateiaram fogo no carro e quebram a quarta parede para encarar nos olhos a coragem dos espectadores. Uma composição de ambiência que parece se dedicar, ingrediente por ingrediente, ao cozimento da energia que fomentará o próximo levante. A dimensão miraculosa dessa ambiência (ou sua presença estranha, fora de propósito) é o que torna seu impacto mais visceral do que inteligível e sua aposta uma frustração para os anseios de resolução e catarse direcionados ao filme.

Quando Adirley Queirós se esquiva da verve anunciadamente combativa que já assegurou outros filmes seus, ele impede essa combatividade de ser capturada pelos mesmos padrões de compreensibilidade que permitem ao poder continuar justificando a si próprio nas rádios e televisões, através da uma demagogia retórica enfadonha. Surge nesse movimento uma consciência cristalina a respeito do esgotamento dos métodos de atuação política que operam de acordo com a mesma lógica e reproduzem a mesma linguagem da ordem criticada. As concepções de mundo que, posicionadas à esquerda, ainda aderem à noção do povo enquanto mito da burguesia e, nos termos de Glauber, “estabelecem uma aproximação mais intelectual do que sensitiva com as massas pobres”, não são capazes de ameaçar de fato a estabilidade das grades postas.

Em *Era uma vez Brasília*, ao contrário, existe uma partilha deliberada da experiência de mundo de sujeitos pobres sem a ânsia de torná-los matéria-prima para a formulação de respostas e receitas que resolverão a crise política. A perspectiva e a duração do plano em que, do lado de fora do quarto, acessamos o procedimento de Marquim do Tropa para montar sua cama recusam a satisfação de qualquer desejo voyeurístico. Ainda que as limitações irreduzíveis da cadeira de rodas sejam sentidas e compartilhadas pela cena, elas apenas conseguem se transmitir no resguardo de uma distância que resiste à produção de um olhar clínico. Já a proximidade dos enquadramentos que conferem uma atenção especial para o rosto de Andréia – tendo as grades da ponte ou a vidraça do metrô-prisão como pano de fundo – descobre e respira em sua companhia um tanto da força inaudita que advém da simples firmeza com que ela levanta sua mirada adiante.

Mesmo que, à primeira vista, *Era uma vez Brasília* se detenha ostensiva e exaustivamente na condição de imobilidade que nos assola – por que suportamos a sequência fatigante do agente WA4 no interior de sua nave casulo? –, é através da consciência e encarnação dessa condição que ele consegue farejar formas para contraefetuar-la. Assim como em “Se não puder ser livre, sê um mistério!” Jota Mombaça nos conta que se desenham duas imagens e a segunda (sê um mistério) é inteiramente diferente da primeira, mas predicada por ela. A partir da experiência do corpo aprisionado é que adquirimos a percepção de que não gozamos mais de tempo e energia para trocar um cativo por outro e intuimos que o maior perigo à estabilidade da ordem reside naquilo que ela sequer pode nomear ou prever. Não pode porque engana as prescrições de conduta, se esquiva do mapa e age com a matéria-mágica que o poder escolhe, por medo, ignorar a existência. A ponte, o lugar para onde Andréia vai quando não quer ser rastreada. O sonho, único direito que não se pode proibir.

Porque o encadeamento narrativo do filme se recusa ao clímax – enquanto elemento de uma estrutura progressiva que reitera o mesmo ideal desenvolvimentista que em último caso fundou Brasília e legitima os programas políticos de Henrique Meirelles a Ciro Gomes – é que ele pode fugir da racionalidade de sucessões causais pra apontar o perigo que o sistema corre quando as relações de causa e efeito estão arriscadas de não pegarem. A nave do agente WA4 se perdeu no tempo

e o que era a missão imposta pelos poderosos do seu país para garantir a manutenção da ordem dominante no Brasil inesperadamente adquire um destino subversivo quando o presidente já não é mais Juscelino Kubitschek, mas Michel Temer. O acidente temporal é uma pista do lampejo de um risco imponderável sempre à espreita dos roteiros que anseiam por organizar e determinar o curso da realidade. A missão dada se tornou obsoleta, não existe mais nada a ser resolvido, apenas existe a sensação latente de que é preciso matar o presidente e, a partir dela, fabricaremos nossos próximos feitiços.

1- Frase retirada do poema *Canary*, do livro *Grace notes*, de Rita Dove (1989) e recentemente usada como título do ensaio visual que, organizado por Jota Mombaça, Miro Spinelli, Ana Giselle, Lia Garcia, Pedra Costa e Odete, se voltou à produção de artistas trans durante a Frestas – Trienal de artes (Sorocaba, 2017) discutida por Jota em <https://www.select.art.br/se-nao-puder-ser-livre-se-um-misterio/>

Apocalíptico pelo ficcional, realista pelo documental

Era uma vez Brasília

(*Era uma vez Brasília*, Adirley Queirós, Brasil, 2017)

Por Gabriel Linhares Falcão

Em *Era uma vez Brasília*, Adirley Queirós ensaia uma ficção científica distópica em torno do processo de impeachment de Dilma Rousseff. Situado no ano de 2017, em Brasília e Ceilândia, o filme acompanha a situação de moradores locais, todos negros, e de WA4, agente de outro planeta enviado para matar Juscelino Kubitschek, mas que acaba chegando ao Brasil em 2017. Dentre os moradores, acompanhamos Andréia, que é constantemente perseguida por um juiz após ter sido sentenciada por reagir contra um abusador, e Marquim, músico cadeirante protagonista do filme anterior de Adirley, *Branco sai, preto fica* (2014). O contexto é o atual do Brasil. Corrupção excessiva e ações políticas que ferem a democracia, como o impeachment. As vítimas? O povo. Mais ainda os negros, moradores de periferia... Neste caso, Ceilândia.

Utilizando o cenário real de maneira documental e criando ficções em cima dele, Adirley torna a atmosfera o ponto primordial do filme. Apocalíptica pela ficção e real pelo documental. Planos longos e espaços vazios permitem a contemplação das ações dos personagens. Ações sem norte, pessoas que sabem o que querem, mas não como concretizar a vontade. Tudo o que mais desejam é se libertar dessa atmosfera que as puxam e não as deixam sair do lugar. Até o único personagem que tinha missão a cumprir, matar Juscelino Kubitschek, se perde em tempos de Michel Temer.

O desenho de som é um fator importantíssimo para a ambientação. Além dos sons em quadro, o extracampo está representado a todo o momento: sons de arquivo narram os acontecimentos ao vivo, tornando o que está fora de quadro tão vivo quanto o visível. As soluções são imprevisíveis. Um povo cansado de se defender e que busca alternativas de ataque. Resta agora unir os lutadores mais fortes da galáxia. No Universo Ceilândia, os heróis não têm superpoderes, os heróis são o povo.

O deslocamento dos personagens nos planos revela a ausência de norte. O espaço mostra como estes são pequenos e impotentes. O vazio grita mais que qualquer coisa. O quadro não consegue nem enquadrar o tamanho desse mal. Os sons extracampo nos ajudam a entender a proporção dessa atmosfera e como ela se expande muito além da tela. Uma quietude inquieta. A lentidão não acalma, não conforta e expande a sensação de incapacidade para o espectador. Uma atmosfera que se potencializa por conta da realidade, que continua além da sala de cinema para os brasileiros. É impossível focar só no ficcional. É impossível esquecer que parte do que vemos é realidade. Por fim, um espelhamento. O olhar direto dos personagens ao espectador. Nós os vemos, estáticos, sem reação e impotentes, e eles nos veem da mesma forma.

O poder de uma História

Eles ainda queimam

(*Essi bruciano ancora*, Felice d'Agostino e Arturo Lavorato, Itália/França, 2017)

Por Nayla Avelar

As labaredas de um fogo histórico incineram permanentemente uma Calábria devastada pelo processo de unificação da Itália, iniciado no final do século XIX. O ardor ainda sentido no corpo populacional das gerações mais recentes desse território é o estopim para uma necessária e elaborada releitura dos acontecimentos, construída por Felice D'Agostino e Arturo Lavorato. As queimaduras sociais, culturais e econômicas de todo um povo são expostas, vívidas, por um viés político-experimental que se posiciona abertamente à margem da versão oficializada dos fatos. *Eles ainda queimam* faz materializar uma outra História, inédita, revelada pela perspectiva de quem conserva na memória e no sangue os flagelos de pertencer àquele lugar. Sem ares enciclopédicos, no entanto, o filme monta um inventivo mosaico sonoro e imagético que produz uma série de ecos entre passado e presente. Assim, assiste-se à decadência contemporânea local como resultado irrefutável de danosas e sucessivas ações institucionais de outrora – das mais longínquas às mais próximas.

Para contar o que houve e o que acontece atualmente nas vidas daquela região, o longa-metragem recorre a três instâncias narrativas principais que são estruturadas de maneira segmentada. Livres de qualquer ordem cronológica ou espacial, registros imagéticos atuais, imagens de arquivo e uma rica miríade sonora conectam-se por uma sofisticada produção de sentidos que informa, ilustra, afirma e contesta tudo que é visto e/ou ouvido. Demandada, testa-se a habilidade da audiência em codificar e decodificar essa imbricação tão fluida. Consequentemente, é instada a assumir uma postura crítica a respeito de todos os fatos e da própria visão concebida por D'Agostino e Lavorato.

Salta aos ouvidos – e, logo, aos olhos – que os diretores elegem o som como principal suporte para transmitir informações, sejam estas a respeito de eventos históricos, sejam sobre os estados de ânimo das personagens. Isso seria um recurso retórico corriqueiro não fosse uma outra, e mais potente, função delegada ao elemento sonoro. Ele é a linha que costura e conduz o plural conjunto de imagens. Fragmentada e não linear, a narrativa visual, portanto, está submetida a uma relação de codependência com os diálogos, narrações, músicas e, até mesmo, com os ruídos. Desse modo, a profunda ligação entre essas instâncias abre múltiplas janelas de compreensão a um só momento.

Atores ocasionais são apresentados na Calábria de agora; configurada por um panorama de abandono, de sucateamento e de desolação. Essa é a impressão comunicada pelas locações vazias, inacabadas e inférteis. Enquanto estão presentes nesses cenários do cotidiano, eles dialogam. Mas não entre si. São monólogos em primeira pessoa que estabelecem uma aproximação íntima com o espectador. E se nesse ponto o grau de empatia é elevado, simultaneamente é relativizado ao compreender-se que os diálogos são, na verdade, testemunhos de seus antepassados. Da mesma maneira, a imersão do público na realidade diegética é enfraquecida quando o processo de memorização do texto é explicitado por duas vezes, bem como nas contínuas quedas da quarta parede ao se dirigirem à câmera. Ainda assim, os relatos improvisados de períodos e de eventos de franca brutalidade dirigida aos trabalhadores do sul italiano impactam e ressoam nos

ambientes inóspitos. Portanto, ao revelar as mazelas sociais de uma História pouco conhecida, dá-se o primeiro indício de que elas repercutem diretamente na incompletude do universo calabrês de hoje.

Para fortalecer a propagação do eco histórico sobre as superfícies de um túnel temporal, a obra se apoia nas narrações como uma outra forma de promover o artificioso exercício de interpenetração entre o som e a imagem. Sem a contextualização das fontes e distante da realidade europeia, não é possível fazer uma distinção absoluta do conteúdo das vozes *over* excessivamente repetitivas e fantasmagóricas. Porém, pode-se intuir pelo ritmo e pela textura que elas flutuam sobre depoimentos pessoais, poesia e propaganda política e militar. Versões oficiais são contrapostas a interpretações alternativas de uma mesma história. Em contato com toda sorte de imagens, essa polifonia dá uma outra dimensão ao que é, de fato, visto. Porque há momentos em que a imagem confirma o que é dito e há momentos em que a imagem objeta o que é dito. Esta é a experiência proporcionada a quem assiste ao filme, do princípio ao término.

O único momento em que essa prática se torna estável ocorre nas cenas do palco teatral. A História dentro da história, dentro da estória, também é comentada pela narração. O som redundante a imagem e vice-versa. Em sintonia com o conceito advindo do campo da música, esse conteúdo acaba por funcionar como uma espécie de interlúdio didático à narrativa fílmica. Entretanto, pelo choque de fragmentos imagéticos heterogêneos e de efeitos sonoros extradiegéticos conclui-se que toda violência, opressão e colonização a fórceps, originada há mais de 150 anos, é reproduzida pelos atuais detentores das leis e do poder. Como as espingardas deixadas no vazio do palco: vão-se os carrascos, ficam-se as armas. O inimigo apenas muda de rosto.

Uma nova ilustração dessa ideia incide em uma passagem totalmente inesperada. O momento é precedido por imagens infravermelhas de um bombardeio real feito por helicópteros. A sonorização das explosões realça o tom dramático do registro. A cena é comentada por uma narração masculina que questiona a guerra como um instrumento de democratização. A seguir, uma ponte sonora é feita: o áudio das explosões é mantido e deslocado para a sequência do espetáculo. Através de uma montagem altamente expressiva, nota-se a tensão estampada nos rostos das personagens teatrais; elas podem ouvir o aterrorizante barulho. Até o ponto em que o impensado acontece: o estouro de uma bomba é sentido pela câmera. Atingida, ela trepida. No máximo exemplo da gramática do filme, o som tem impacto direto naquilo que é exibido pelo dispositivo. Somado a isso, a essência brechtiana da representação contida, ali, mantém um proveitoso distanciamento entre espectador e experiência.

A imagem, contudo, não é inteiramente refém de outros elementos ou recursos cinematográficos. Ao contrário. Por muitas vezes, ela demonstra seu intrínseco potencial de compor camadas próprias de significação. Uma das sequências mais intrigantes no percurso do longa está na utilização de uma dezena de cartelas com datas, nomes e aglomerados de palavras. Interligadas fugazmente às cenas de revolta civil e acompanhadas por uma voz *over* que aborda a obstinação camponesa, a princípio, chamam atenção pelo grafismo produzido na tela. Mas são peças indescartáveis de um quebra-cabeça em movimento. Todas as citações são marcos que expõem o legado de sofrimento e de resistência daquela terra; da Primeira República Romana, no século XVI, a movimentos sindicais da década de 1970, até os ataques a imigrantes africanos em Rosarno, no ano de 2010. Não é ingênuo notar, ainda, que a coloração dos caracteres é preta. Uma cor onipresente no decorrer dos 97 minutos de projeção.

Há uma incontestável frequência do preto nas vestimentas. Cor esta que, no Ocidente, é a manifestação visual da morte e do luto. Uma declarada consternação pelo passado aniquilador, pelo presente indefinido e, quiçá, por um futuro que lhes é bastante obscuro. É possível associar à questão o fato de que, mesmo localizados fisicamente em espaços habituais, seus corpos majoritariamente estagnados não realizam atividades efetivas. Claramente dirigidos – há um indiscutível investimento ficcionalizante em suas performances –, os atores e atrizes operam antinaturalmente, impetrando semelhança plástica às estátuas. São corpos verdadeiramente esculpido pela melancolia compelida de uma geração para outra.

Vestígios dessa manifestação escultural são descobertos logo nos primeiros minutos: a cena de início retrata a estátua de um homem, de costas, e em frente a um prédio residencial com poucas amostras de habitação. Enquadrada em ligeiro *contra-plongée*, adquire atmosfera de imponência. Embora ovacionem celebridades, as estátuas são, também, a representação material de uma ideia ou de uma ação que, pela vontade de alguém, resiste e resistirá aos tempos. A partir daí o filme desenvolve paulatinamente reproduções desse enquadramento com desdobramentos nítidos dessa concepção. Como na cena em que cinco pessoas, trajando preto, encontram-se de pé em um barco à deriva e à beira de um naufrágio: imóveis, e de costas para a câmera, elas fitam o continente que abriga instalações que mais parecem ruínas. Ou na sequência do bosque em que um jovem adulto é mostrado também pelas costas e em frente a troncos de antigas árvores. Trata-se de um passado imutável que sempre estará diante do presente e de um presente que se põe a sobreviver às forças negativas do passado. Corpos nativos de mulheres, crianças e homens de todas as idades erguidos e paralisados nas ruas, na praia, no porto, no teatro, no chão de terra e diante de uma barricada: daí advém uma imagética (comovente) edificação da resiliência dos colonizados – *sometimes I feel like a motherless child (...)* / *sometimes I feel like I'm almos' gone*, diz a canção que embala esses momentos. Resistir é suportar no corpo e na mente um custoso processo “civilizatório” ainda em andamento.

Outros rastros visuais são sinalizados na composição dos próprios planos. Existe um recorrente posicionamento triangular dos atores no quadro. Essa proposição é introduzida na cena em uma laje incompleta onde estão o menino, o tocador de gaita e o violonista. Ela é reiterada outras vezes: no plano em que três homens estão sentados à mesa de bar; em uma viela onde mostram-se duas crianças com uma mulher sentada ao fundo; e em uma floresta cujo gaitista e uma mulher encontram-se no alto da escada de um casebre com um rapaz, ao fundo, que poda uma enorme árvore a machadadas. As formas dentro do quadro cinematográfico podem ser e são utilizadas para sugerir ideias e sentimentos, pois aludem a formas encontradas no mundo concreto. Elas são artifícios de uma estrutura visual que atua subjetivamente. É o olhar do espectador que liga os principais pontos na imagem para produzir esse espectro de linhas e formas. Assim, coisas triangulares sugerem uma sensação de agressividade, de tendência ao ataque – basta pensar no *design* dos carros automobilísticos da Fórmula 1. De igual modo, ao se posicionarem sob essa configuração, as personagens expõem a capacidade de atacar e combater novos (velhos) inimigos na defesa de sua identidade e na reafirmação de uma cultura que conclama continuidade.

Esse conceito fornecido pela latência da imagem é reverberado na última sequência da obra – que também condensa todo o esquema de sinestesia audiovisual proposto pelos diretores. Imagens de arquivo de uma manifestação, de uma revolta civil e de um cortejo fúnebre são inseridas na derradeira cena da praça em que a população faz um entrincheiramento com tábuas, paletes, armações, cadeiras etc. Lá estão novamente os corpos estacionados no meio da rua.

“Chega”, exclama um mórbido cartaz. Agora, armados, eles estão preparados para enfrentar os antagonistas saídos diretamente do espetáculo teatral. Os efeitos sonoros de tiros incutem ao (re) início do remoto conflito entre o colonizador histórico/atual e o oprimido de sempre. “Lutamos contra a emigração”, grita uma das personagens. Nessa luta, também estão os imigrantes africanos. A minoria dentro da minoria que mantém em si o mesmo espírito de persistência e de enfrentamento – obstinação esta citada, inclusive, em *inserts* de imagens de Malcolm X (um dos mais populares defensores dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América).

É curioso perceber, nessa direção, que um homem negro é a única personagem a exercer uma atividade prazerosa em todo esse contexto estacionário. Em um dado momento, ele toma banho de mar atravessadamente pela cor branca que estoura a imagem. Um contraste tanto estético quanto político. Como já fora dito, essa etnia guarda marcas dolorosas ainda mais profundas e duradouras. Seu breve contato com a água perpassa pela incendiária analogia entre presente e passado. Uma outra assertiva metafórica que auxilia o processo dialógico da narrativa.

O mar é o grande sistema vivo daquela debilitada ecologia. Lugar de nascimento, transformação e ressurgimento. As águas agitadas do Mediterrâneo são uma fonte de energia física e espiritual para um solo tão áspero – não por acaso, lá estão os pescadores com suas redes (ainda que vazias). O movimento das ondas guarda simbolicamente o estado transitório entre as possibilidades por vir e as realidades consumadas. Um estado de incertezas. Para o bem ou para o mal. É a dinâmica da vida.

Assim como a água – e complementar a ela –, o fogo é outro elemento natural carregado de desígnios conotativos. Ele irrompe do título do filme e penetra em situações diversas. A interação mais evidente entre ele e uma das personagens acontece quando o menino está no meio da floresta tomada pela noite. Enquadrado em perfil, seu rosto está em contato com uma grande e ruidosa fogueira. Existe um significado figurado que aponta para o poder de regeneração contido no fogo. É por isso que taoístas adentram nas chamas: intentam se libertar do condicionamento humano. É um fogo que não destrói, mas que lava e purifica. Corresponde ao vermelho. Este contido na bicicleta e na bandeira (dividida pelo preto) seguradas justamente pelo jovem garoto.

Não menos importante de tudo o que foi até aqui esmiuçado, existe uma figura central para a narrativa, que não dialoga e que não age. Mas que ocupa um lugar de escuta primordial dentro e fora da história do filme. Ele mesmo, o menino. Representante da mais nova geração de uma Calábria deverás irresoluta, ele está em quase todas as sequências que documentam o presente. Tudo absorve. A memória histórica dessa sociedade atualmente saqueada e abandonada pela força dita democrática segue, então, preservada e atualizada por ele. E além. Essa criança consegue compreender a repercussão sem escalas do passado sobre sua própria vida. Um ardiloso componente dramático que ele utiliza pouco antes da construção do bloqueio na rua elucidando essa questão-chave: o capacete militar. Prontificado para os incógnitos embates que estão por vir, ele também queima e se expurga. E, a partir de agora, está habilitado a resistir e a inflamar todas aquelas histórias desveladas em novos corpos sociais.

O cinema como forma de (re)aprender o mundo.

Tremor – é sempre guerra

(*Tremor* – es ist immer Krieg, Annik Leroy, Bélgica, 2017)

Por Túlio Queiroz

O tremor desestabiliza. Alerta. Mais do que uma ameaça, é já um índice daquilo que foge de sua normalidade aparente. Em seu início, o filme “treme”. Recurso associado à composição de baixas frequências destacadas no som, provocando, literalmente, tremores. As imagens interagem com esse efeito imprimindo movimentos que se diluem em tela, pela distorção do tempo e do espaço, pelos grãos da película 16mm e também pela fumaça que emerge do interior da terra, pelo vento, pela sugestão de atividade vulcânica. Outras desafiam as normativas da perspectiva que dominam as “regras” de enquadramento, fotografando paisagens tortas e movimentos desconcertantes. O filme possui também texturas diversas, presentes tanto no próprio formato de captação quanto nos lugares e objetos filmados, na aspereza, solos pedregosos, sucata enferrujada, construções deterioradas – ação do tempo e hostilidade se encontram.

Outro elemento recorre na presença de textos que são narrados durante alguns trechos; como de Pasolini e Ingeborg Bachmann, em suas próprias vozes (como indicado nos créditos), assim como Sigmund Freud e sua filha Anna Freud, entre outros. Seus conteúdos transitam entre comentários sobre a emergência do fascismo; experiências narradas das atrocidades nazistas; diagnósticos a respeito da cultura de massas; descobertas psicanalíticas, pelo próprio Freud, inclusive; “performances” de surtos psicóticos etc.

Um piano executa acordes – talvez uma música inteira, dividida entre partes do filme –, com primeiros planos também pouco convencionais, assim como a própria estrutura harmônica – ou melhor, desarmônica. Em momentos, o próprio antebraço do pianista serve como manipulador das teclas, eliminando a precisão e previsão características das tríades e das escalas diatônicas. Soa, então, uma música inserida na beleza própria do filme, que é a da tensão do tremor. Notas graves, insistentes, com inserções de oitavas mais altas, como ranhuras, causam desconfortos e estranheza.

Diante disso, seria negligente tentar reduzir o filme – e toda sua experiência – em um significado ou síntese; contudo, há impressões que gostaria de destacar. Podemos pensar no *tremor* como a iminência de algum perigo que ameaça liberdades, subjugando à força qualquer alternativa ou discordância de um projeto monológico de unidade de poder – como a fala de Pasolini em nome das liberdades, imerso nos elementos figurativos no filme e que emerge logo no início, dando um certo tom de enfrentamento a esse tipo de ameaça –; que rejeita a diversidade em nome do controle centralizado, institucionalizado, da violência enquanto método e prática de Estado – encarnado na experiência política ocidental contemporânea com o nazifascismo, por exemplo. Esse mesmo perigo está sempre à espreita, esperando que o turvejo das ideias abra espaço para suas articulações; de onde surgem tremores. E há também o perigo do outro, do novo, do porvir. Da alternativa enquanto necessidade de destituição da ordem vigente – quiçá da própria ordem enquanto ideia que limita em nome de uma unidade e uma coerência.

A estética das imagens, suas texturas, das paredes e objetos, desfigura aqueles lugares estranhos,

inabitados, abandonados há tempos, por algum motivo qualquer, não recebem qualquer tipo de presença além daquelas marcadas pelo próprio índice – em que vemos paredes com desenhos e símbolos grafados em alto relevo. O desconforto se deve tanto à ameaça do inimigo quanto à ameaça de estrutura, que no final do filme ficará mais evidente.

O exercício formal não aposta na racionalidade cientificista, na *razão*, nas luzes como saída para a escuridão. Aliás, o olhar higiênico, da simetria, onde as coisas se encaixam por lógica, onde a forma reproduz com clareza as ideias – que, por sua vez, são como que sínteses de fluxos que estão muito além da capacidade puramente idealista; onde nossas capacidades sensitivas foram durante séculos rejeitadas como responsáveis pelos surtos dionisíacos, “pouco objetivos”, ausentes dessa racionalidade – não encontra espaço nesse filme (daí o desconforto, fruto de um certo vício em compactar fluxos em formatações que possam ser lidas e interpretadas em sua integralidade). Há uma consciência histórica a partir disso que diz claramente, já no título: é sempre guerra.

As imagens de edificações carcomidas, abandonadas, ressaltam os tremores nas *coisas*; a memória é a matéria-prima; é ela que traz a sensibilidade, a percepção, a abertura para a expressão da experiência naquilo que ela tem de mais íntima, para o que se torna “evidência”; para aquilo que se cria como evidência. O cinema é – também – isso. O poder que som e imagem adquirem de *dar vida*, para além do próprio traço autoral, àquilo que está sendo construído enquanto filme. Os áudios, que lembram delírios neuróticos, que desafiam a sobriedade, a clareza, potencializam e produzem impressões, em associação com os enquadramentos tortos e texturas ásperas, que a própria crueza da descrição dos acontecimentos do que quer que tenha acontecido ali – maus tratos; a triste história das instituições manicomiais etc. –, não dariam conta de produzir. Ou seja, o que mobiliza o sentido é um efeito muito mais da ordem da experiência – de sentir o filme e o acontecimento que ele gera, para além da representação posta – do que propriamente da interpretação/decifração das imagens.

A perigo iminente, as forças subterrâneas que se movimentam e provocam abalos sísmicos são energias que estão sempre se reinventando e provocando os tremores que nos ameaçam, seja pela ordem do inimigo, em que o que está em jogo é o controle da ordem dentro da manutenção da lógica de produção de sentidos, ou mesmo na reformulação dos modos de perceber o mundo e as coisas. Trata-se, nesse caso, de (re)aprender a partir de novas formas. A busca da aceitação e sobrevivência não diz respeito apenas aos indivíduos ou coletivos, mas também ao mundo sensível; às sensibilidades. A utopia, que surge no filme quando está caminhando para o final através de uma voz feminina que narra um discurso sobre a sua insistência desse desejo – preenchida por imagens em plano aberto em que aparece uma pequena casa, bem rudimentar, composta de materiais frágeis, prestes a desmoronar –, surge como expectativa em constante ameaça. É da utopia que traçamos nossos horizontes, nossos objetivos – e é também dela que nos frustramos quando de sua improbabilidade. Por tudo que esperamos, pretendemos construir e que, em algum momento, treme pela fragilidade de suas bases.

Há, no final, um excerto que rompe com o regime figurativo antes colocado. Os últimos trechos da fala da utopia aparecem sob imagens que estão dentro de um lugar escuro com um fecho de luz, de clareza, que dá para algum ambiente externo. Isso é retomado em uma sequência final, em que, dentro de um lugar que parece uma caverna com saídas de luz também para um ambiente externo, surge um rosto negro. O rosto de um homem negro olhando diretamente para a tela. Simplesmente nos encarando por alguns segundos que parecem durar minutos. Esse cons-

trangimento, do olhar, mais o estranho (aquilo que foge da economia figurativa apresentada no filme até o momento) e a alteração rítmica, nos desafiam novamente. Estremecem mais uma vez. E o final, após imagens que se assemelham às que dão início ao filme, com a maré “invadindo” a terra – o mar que é a saída e o fim para todos os destinos – além dos planos tortos de planícies montanhosas com fumaças saindo como focos de erupções – narrando em poema a chegada de imigrantes –, dá sequência a uma câmera que corre por um terreno totalmente irregular, áspero, hostil, pedregoso, com a música *Djwende Talelaka*, do grupo congolês Jupiter & Okwess International.

Os idiomas italiano, francês e alemão, línguas europeias que conduzem os textos narrados do filme até então, dão lugar a essa música, com um ritmo alienígena ao que vinha sendo colocado até o momento, mais acelerado, mais animado e cantada em um idioma “estranho”. A disrupção de ritmo, da banda sonora e do tom do filme, como desfecho do longa, é também o tremor que chega, seja via terrestre, seja pela necessidade da busca por novas formas de produzir sentido e que coloca em questão – faz emergir, como as lavas de um vulcão – novas experiências que possibilitem a multiplicidade de corpos, de sensibilidades, de códigos, de tempos, de cosmogonias. O novo paradigma de multiplicidade se opõe ao discurso centralizador. É o tremor da superfície daquilo que se mostra frágil pela sua defasagem e inadequação.

Um filme estagnado

Mariana

(*Mariana*, Chris Gude, Colômbia, 2017)

Por Guilherme Cavalcanti

Mariana inicia com uma espécie de visibilidade descentrada: há muito escuro, vê-se pouco através das sombras. Em boa parte de sua metragem, o filme não coloca nenhum personagem central em um universo circunscrito na cidade de Guajira, na Colômbia. O foco recai sobre um grupo de pessoas, num traslado de contrabando.

Existe um chamado à revolução pela rádio, que ecoa Bolívar, como se o espírito de emancipação persistisse. Mas, no geral, as cenas e suas encenações são inconclusivas – não têm desfecho.

O que se revela nesse andar sem horizontes? Se o diretor postula uma falta de perspectivas para os personagens, ele mesmo cai nessa armadilha, pois poucas perspectivas se abrem ao filme. Por fim, restam atividades banais a serem realizadas por esses atores, que reiteram certa insignificância da existência. Disso resulta uma falta de proposta clara quanto à encenação.

Quadros vazios, rostos que afundam no escuro. Nada que os cerca dá uma visão do mundo que habitam, o que ressoa politicamente nele. Há aqui um sentimento de derrota, impossibilidade frente a um quadro imutável. Se a história é trágica, essas pessoas estão à parte dela. Mesmo o passado recente que é trazido não influencia no atual decorrer dos acontecimentos. O que resta é fabulação, com ligação maior ou menor com o real, mas sem conseguir cavar algo de frutífero no vagar por essa terra esquecida – na visão do filme, onde não há tentativa de ir além desse deserto figurativo.

O filme cria uma analogia que destoa do geral quando traz o mar como fuga da aridez, mas é também um lugar deserto e perigoso. As ruínas como cenário são trazidas para se habitá-las, com as citadas atividades: arruma-se a barra da calça; interage-se com os objetos do lugar, mas são atividades com fim em si, que não levam adiante a ação. Mexer sem finalidade em objetos é fuga do tédio. Essa proposta de esvaziamento do cenário e lugar é colocada, porém dá poucos caminhos e bifurcações ao filme, torna fracas suas possibilidades e, assim, o torna infértil em sua fantasmagoria desolada. A falta de propósito desse deserto, para além de sua construção formal e simbolismo evidente (nada ali é possível), gera uma lacuna que não é preenchida. Temos uma visão de mundo, mas, para lhe fazer par, a visão de cinema (esse esvaziar) é insuficiente. Acredita-se nesses procedimentos; enquanto isso, o filme sofre de paralisia.

Assim, esse “não andar” é fundamento estético e consequência interna (negativa) do filme. Resumindo, para mostrar e ficcionalizar um lugar estagnado não é necessário um filme também estagnado.

33º

Terra solitária

(*Tierra sola*, Tiziana Panizza, Chile, 2017)

Por Túlio Queiroz

O longa *Terra solitária* (*Tierra sola*, Tiziana Panizza, Chile, 2017) consiste em algumas ordens de registros (eixos temáticos) que se alternam convergindo para uma ideia de liberdade – ou a falta dela –, a partir de um recorte específico: a Ilha de Páscoa e seus habitantes. Uma dessas ordens foram os 32 documentários encontrados pela diretora em mercados populares durante suas viagens em Valparaíso e na Ilha de Páscoa. Ao mesmo tempo, acompanhamos também registros da ilha feitos pela equipe do filme, com texturas que dão a impressão de algo remanescente, como se fossem filmes velhos produzidos por viajantes, acompanhados por textos em cartelas que narrativamente se assemelham a uma carta pessoal. Há também o registro de imagens, com essas mesmas texturas, e áudio de quatro homens que se exilaram da ilha, por volta dos anos de 1960. E, por fim, registros mais pragmáticos, que destoam da dilatação do tempo, alteração de velocidade, texturas, que são narrativamente testados nas ordens anteriores, e que privilegiam o único centro prisional da ilha e seus reclusos.

Dentro desse tema maior que relaciona liberdade e as condições de vida dos habitantes da ilha, os quatro eixos em que se alternam durante o filme possuem certa autonomia e são articulados a partir de associações – buscando rimas visuais e/ou temas transversais –, tentando dar unidade aos diferentes tipos de registros. Há tudo aquilo que envolve o centro prisional, os reclusos, os agentes que representam a instituição, sobretudo a Cabo Ariana Haoa Tepihe (chilena/Rapa Nui) e a Comandante Helen Leal González (chilena/continental); as experiências dos exilados, narradas por eles mesmos em *voice over* enquanto suas imagens preenchem a tela de forma que pouco os descreve e os apresenta para nós, enquanto espectadores; ora vemos o exercício reflexivo da própria diretora em relação ao material de arquivo que ela encontrou; e também uma autorreflexão sobre o filme e equipe enquanto observadores da ilha, a partir dos registros que privilegiam paisagens e a biodiversidade do local e as cartelas em forma de carta pessoal. Todas essas questões são amarradas desde o início do filme pela ideia de liberdade – especificamente dos Rapa Nui – em relação a uma característica bem marcante da ilha, que é o seu isolamento dos continentes; a distância. Como o próprio filme nos diz nos primeiros minutos: “Diz-se que, neste sítio, a distância dá liberdade”. E a partir disso o filme se desenvolve a partir da ideia de associação das imagens.

No regime em que aparecem as cartelas, que se misturam com as imagens de arquivo dos documentários e os registros da diretora, há o uso de sons de águas do mar, de gotas pingando, como se estivéssemos cercados por elas. Mas, neste caso, não por uma água qualquer, mas sim por paredões de água a milhares de quilômetros de distância do próximo continente, que é onde o filme nos situa. Ao mesmo tempo que possa parecer uma experiência de alívio, pela distância, pelo isolamento que parece nos livrar por instantes dos problemas cotidianos de uma vida cidadã – e de tudo aquilo que as tensões nos continentes nos sobrecarregam –, a imersão em um pedaço de terra no meio do pacífico é também habitar um lugar onde a fuga, caso necessária, é algo extremamente penoso e improvável. É aqui que vemos os Rapa Nui, habitantes da ilha antes mesmo dos primeiros colonizadores, que a diretora apresenta em sua obra. Os materiais de arquivo escalados em tela apresentam diversos filmes de diferentes décadas que abordam

características específicas da ilha, esquecendo muitas vezes de seus próprios habitantes. Todos os seus mistérios, suas belezas naturais, o exotismo da biodiversidade parecem ter aprisionado o olhar de expedições e pesquisadores que visitaram a ilha e não se permitiam ver muita coisa além de um objeto de pesquisa enigmático – ou pelo menos é isso o que a diretora ressalta em relação aos documentários. Há também um destaque à presença do governo chileno, mais especificamente a Marinha, no controle daquela região, e também dos empreendimentos, como o da empresa Williamson-Balfour, no pastoreio de ovelhas da ilha, em que usavam força de trabalho dos Rapa Nui, restringindo-lhes a liberdade durante décadas.

A par disso, somos levados a depoimentos intercalados dos quatro exilados que conseguiram sobreviver a travessia do pacífico. Algumas cartelas dão informações sobre o que aconteceu com cada um deles de forma bem sucinta. Durante todo o filme, aparecem algumas imagens que identificam muito pouco essas pessoas, e que são ressaltadas por filtros que destacam as cores, deixando-as mais vivas, assim como imprimindo uma textura e bordas que deixam esses registros com aparências de imagens encontradas, assim como aqueles documentários que foram resgatados pela diretora. O mesmo acontece com a outra ordem de registros produzidos também por Tiziana ao fotografar a natureza e algumas pessoas; além de possuírem essas mesmas características de estilização da imagem, esses fragmentos parecem mais gravações de turistas que se deslumbram com a excentricidade do novo lugar conhecido do que propriamente imagens tradicionais de um filme documentário que se coloca como aparato de registro discricionário sobre seu objeto principal.

Diferente do que vemos quando o foco é o centro prisional da ilha. Neste, não há um olhar que privilegie alguém do centro prisional. Acompanhamos pouco de cada um dos que aparecem, que por vários momentos se rearticulam ao sistema de associação – há outras formas de associação que sugerem relações específicas entre os reclusos, como, por exemplo, no plano em que jovens Rapa Nui estão jogando o famoso jogo *GTA: San Andreas*, em que os *players* são integrantes de gangues norte-americanas, e toda a estética a isso relacionada, e o corte nos leva para dentro da prisão onde os internos se caracterizam de forma parecida com os personagens do jogo.

As pessoas que ganham mais destaque no filme são a Cabo Ariana e a Comandante Helen, que gerenciam a instituição. Acompanhamos, inclusive, suas relações familiares. Uma montagem compara a dinâmica familiar de cada uma delas. A primeira, em uma aula de dança com música típica em outro idioma (que não é o espanhol, provavelmente o rapanui); em sequência, seu filho na escola aprendendo nesse mesmo idioma – enquanto uma montagem paralela mostra partes de um dos documentários encontrados em que uma professora também leciona nessa língua –; ao passo que os filhos da Comandante participam de atividades de turmas de escoteiros, em outros momentos aprendem sobre Tales de Mileto, filosofia grega etc. Sobre os reclusos, sabemos que produzem artesanatos Rapa Nui e que são vendidos aos turistas que visitam a ilha. Em outros momentos, acompanhamos alguns familiares visitando, eles assistindo a uma partida de futebol entre Chile e Alemanha, depois eles mesmo jogando bola em um momento de entretenimento, mas sem a presença do sujeito individual, e sim como instâncias coletivas, ao contrário das duas agentes.

O olhar de visitante da diretora – turista – não deixa de ficar latente no longa. Ela mesma parece se aperceber disso a partir da estilização de suas imagens produzidas, justamente quando se referem às cartelas em forma de carta pessoal. É como se ela tentasse se aproximar da textura

daquelas imagens dos 32 documentários encontrados em suas viagens. Ela diz em certo momento que está “à procura de padrões. O ritmo daquele que segura a câmera”, quando remexe nos filmes encontrados. Conclui em outra sequência que nesses filmes aparecem mais moais (esculturas envoltas de mistérios, que chegam a até oito metros de altura, espalhados pela ilha) do que pessoas. E que “os etnógrafos usam a câmera da mesma forma que usam palavras como: recuperar, recolher, preservar”. Alguns exemplos, que dialogam com o que ela observa, surgem a partir de trechos dos arquivos encontrados. É como se, a partir desses esforços etnográficos em alguns deles, a ilha consistisse em uma espécie de objeto do olhar científico, em que o vídeo, o documentário, se apresentasse como uma ferramenta em que a subjetividade do sujeito (fotógrafo) estivesse fora de questão.

Outro ponto que se apresenta a partir disso é, então, o possível rompimento da diretora – e do filme – com a forma de segurar a câmera, com o ritmo dos filmes encontrados sobre a Ilha de Páscoa. A diretora toma parte de temas politicamente distintos em relação aos habitantes da ilha. A discussão sobre a relação entre liberdade e distância – que caracteriza a ilha pelo seu isolamento –, deixa isso mais claro. Porém, formalmente, o filme não apresenta muitas distinções da convencionalidade do documentário etnográfico. Parece querer atingir essa querela, porém circula dentro da necessidade pedagógica dos esquemas tradicionais de documentário. Ao mesmo tempo, isso não retira a importância de um filme sobre uma ilha tão pouco cinematografada e articulando questões sobre os habitantes que, supõe-se, sejam mais rarefeitas ainda.

Terra solitária é um documentário que nos permite pensar sobre as formas como as dinâmicas interculturais se produzem a partir de uma lógica de construção de identidade de estado nacional – comunidades imaginadas, nas palavras de Benedict Anderson –, evidenciando a forma assimétrica como uma cultura absorve e postula sobre a outra. Não se trata de defender que os Rapa Nui sejam preservados em seu estado natural, como parecem sugerir alguns documentários encontrados. Mas sim de apagamento, do não reconhecimento do outro, nas negociações e trocas culturais relacionadas diretamente com a terra, a propriedade, e que é denunciado em diversas partes no filme, em que não apenas a terra, mas também a própria cidadania chilena, foram negadas aos habitantes mais antigos. Contudo, enquanto dispositivo cinematográfico, o documentário não se distancia suficientemente dos filmes encontrados pela diretora. Do ponto de vista de como o tema da ilha é abordado, a diretora não se preocupa com as pedras moais, ou com os supostos enigmas daquela consciência no meio do pacífico; porém, uma outra questão ultrapassa o próprio filme. Até que ponto conseguimos nos distanciar da abordagem sujeito/objeto ao utilizarmos o cinema enquanto meio de mostrar ou denunciar algo? Seríamos sempre viajantes, que podem observar as pessoas, em busca de registros, com licenças especiais para alocação em determinados lugares? O filme não abandona por completo a forma de observação, de pretensão, dos 32 documentários anteriores. O seu mérito, nesse ponto, pode estar justamente no reconhecimento desse aspecto em que suas imagens (exceto as do centro prisional) são estilizadas de modo a parecerem os registros de documentários encontrados. Como se fossem o 33º documentário.

[CURTAS-METRAGENS]

Amnésia e lembrança do mundo que falta

Encontrar o 21º dia

(*To find the day 21st*, Kieko Ikehata, Japão, 2017)

Por Daniel Santiso

*dedicado a Mayu Hirate, Osaka,
uma vez que viajar é, no limite,
experiência da memória.*

Encontrar o 21º dia, Japão, 2017, filme da japonesa Kieko Ikehata, fala a quem o assiste: “a foto apaga aquilo que não está nela”. Enquanto verbaliza, são projetadas imagens de família, muito particulares, pretéritas. A voz, na medida que reivindica falar ao espectador no momento da projeção – claramente não sincrônica nem diegética às imagens, sejam animadas, sejam fixas – chega ao presente com tom diminuto a quem escuta. Ela está separada, no tempo, das fotografias que vemos. À medida que repete, enfatiza: somente o que não está aqui respira. Sendo assim, como entrar na fantasia das coisas visíveis?

É dado do filme aceitar a colocação de suas ausências. Há nele as lacunas e os espaços vazios que são mediados pelas sensações e movimentos. Nas fotografias, são enquadrados eventos que várias vezes não vemos por inteiro, sobretudo à medida que a câmera vai se aproximando, propondo novos recortes e também repetindo os enunciados. A primeira coisa que não vemos é uma identidade, tanto quanto não vemos os rostos e, se os vemos, é somente a uma distância suficiente para serem impessoais.

O enquadramento das fotografias difere do quadro que é a tela do cinema. Elas são postas em um lugar escuro e vasculhadas à mão, à lanterna. A tecnologia digital nos traz essas imagens em luz, sombra e ruído. Nas condições como são dadas a ver, as imagens (aparentemente de arquivo) são interferidas, recortadas pela intenção da luz ou do enquadramento em dissolvê-las. Às vezes, vemos imagens em movimento que terminam em imagens paradas e torna-se perceptível que tudo aquilo que se movia acabou ficando de fora. Além do plano das imagens, a voz amplia os limites que são visíveis. A enunciação opera construindo imagem além do quadro: a casa foi construída, ela diz (dela só vemos as vigas). Salta-se para o dia seguinte, houve um terremoto. No dia seguinte, houve um nascimento. No dia seguinte, houve um casamento. Houve uma hospitalização. Sucessivamente, faz-se uma foto. A foto nos dá a ver somente o concreto dessa construção, quando muito.

A personalidade que se dá no som é efeito de uma certa reverberação que essa voz *over* empreende. Acompanhada por algo como o sopro musical de um órgão, ela nos recita o que não vemos: o vigésimo primeiro dia parece ter dado lugar a algo irregistrável. A voz nos traz algo que está ali sem estar. É possível acreditar na memória do cinema? No fim absoluto escuta-se um avião que decola e a imagem em movimento se desloca ao longo de uma estrada enquanto a câmera recua, retrospectiva, finalizante. Não vemos a foto do vigésimo primeiro dia e isso, dito tantas vezes, atina que na verdade vemos muito pouco, a repetição desse dado abre espaços para perceber o filme. Não vemos os acontecimentos, mas os resquícios. São fatos e evidências discretas: as vigas

de uma casa, uma ponte, os joelhos e as mãos de uma pessoa, o chão.

No vigésimo primeiro dia a casa está pronta e a imagem que vemos é a mesma fotografia de quando a casa foi demolida. Quando se vê essa imagem de novo, ela diz: somente o que não está aqui respira. É do dia 21 que são lembradas as sensações: aquela da camisa molhada de suor, a do aroma da flor de cereja, a vermelhidão do sol. Temos no visível tão somente o esqueleto desse corpo, ainda assim, em pedaços. Dentro dessas condições, a voz que recita e reverbera os pedaços de corpo visíveis não nos traz um tempo sequencial. A imagem evoca os acontecimentos e a enunciação segue a cronologia dos dias, mas salta pelos meses e anos, relacionando as imagens em eventos descontínuos sempre repetitivos até o presente. Assim, a narrativa cria um ritmo, tempo interno do filme que pode conformá-lo como uma ficção e não como um fato – tal e qual uma história de fantasmas pode ser ficcional, sem necessariamente deixar de ser real.

Como entrar na verdade das coisas que vemos, se essas fotos podem talvez não pertencer a uma pessoa? Se esse sujeito pode ser tão partido quanto as imagens que vemos, recortadas na tela, como não acreditar que ele pode ser eu ou você, ou alguns outros? Poderia ser, ainda, que as fotografias tenham sido encontradas em uma feira de antiguidades, coletadas entre amigos. A narradora recita: justo porque não tenho essa fotografia, lembro melhor do dia 21, por isso não consigo esquecê-lo. Enquanto não ver nos diz respeito, nós, que não vimos nem estivemos lá, justamente por isso, temos a possibilidade de acreditar no vigésimo primeiro dia.

Arder para renascer

Chama

(*Polte*, Sami van Ingen, Finlândia, 2018)

Por Geórgia Cynara

Rostos de personagens de um filme perdido se deparam com o calor do fogo durante um incêndio no estúdio onde seus originais eram mantidos. A sequência incinerada em 1959 e encontrada em 2015 na Cinémathèque Française, em Paris, revela a ação das chamas, que fazem dançar os vestígios de um melodrama fragmentado e parecem indagar: de que é feito o cinema? Imagens dos últimos minutos do único rolo de nitrato remanescente de *Fallen Asleep When Young* (Teuvo Tulio, 1937) são tomadas de movimentos originalmente inexistentes, mas que transformam figuras esteticamente fantasmagóricas e pertencentes a um outro tempo – duas mulheres, um homem, um jardim, uma casa – em imagens deformadas irresistíveis.

Os *close-ups* combinados ao *slow motion* nos conduzem a uma empatia com as figuras humanas à beira da desintegração. O homem se aproxima da mulher loira no jardim; a mão dela toca o paletó dele, em *close-up*; ele entra em casa e interage com a mesma mulher, que prepara algo na cozinha; outra mulher conversa com a primeira dentro de casa, enquanto fuma. Todos esses gestos e as expressões nos rostos humanos são dilatados no tempo e amplificados ou distorcidos pelo ardor da matéria, provocando alterações na percepção de movimentos e emoções que aqueles corpos produzem e os rostos carregam enquanto se despedem da familiaridade de suas formas. As reações da matéria às chamas adicionam uma camada aparente de terror pela desfiguração dos corpos, mas de atração por meio da aleatoriedade abstrata de seus movimentos.

A reação da película à queima, vinculada à velocidade desacelerada da imagem, altera simultaneamente as percepções de movimento e volume, provocando densa ventania nas árvores, o deslocamento espaço-temporal dentro da “diegese”, expressões inesperadas naqueles rostos das mulheres e do homem. No jardim, o rosto do homem vai do sorriso à hesitação, e a expressão da mulher que ele encontra se transforma do prazer ao medo. Dentro de casa, a feição da mesma mulher oscila entre o cansaço e o nervosismo, e a do homem, entre a estafa e a ameaça; enquanto a da outra figura feminina, que fuma, se mostra ora descontraída, ora provocante. O som de matéria em carbonização acompanha o encontro de rostos de fragmentos de filme em preto e branco com as cores vivas da chama que, em movimentos caleidoscópicos e oscilatórios, reagem em fractais coreografados, reavivando resquícios de uma mídia considerada perdida.

Uma música de base constante e elementos reverberantes, superpostos e cada vez mais distorcidos e velozes, passa a acompanhar a contorção das imagens, ganhando vida nova. A coreografia da imagem pelo fogo a faz pulsar, respirar de novo, resistir ao esquecimento e à rigidez do antigo melodrama, em camadas de movimento simultaneamente desaceleradas na montagem e aceleradas pela matéria em chamas. A concretude e a liberdade da materialidade do filme ao fogo transformam a ilusão de movimento de imagens fragmentadas que o cinema tem por princípio. Eis as imagens livres de um filme reavivado, com uma vontade de permanência na memória por novos caminhos: a morte dos objetos parece ser a salvação do cinema.

O esfacelamento de todas as formas reconhecíveis de outrora é o passaporte para o nascimento da livre apropriação do restaurador audiovisual Sami van Ingen, tornada filme 80 anos depois da captação das imagens de *Fallen asleep when young*. De algum modo, o espectador nutre um certo pesar pelos rostos desfigurados, carregado, paradoxalmente, do fascínio pelas reações inesperadas da película que transporta as imagens para o presente da destruição. Do suporte à inscrição, do concreto ao simulacro, tudo é transformado para que a arte cinematográfica seja preservada.

A volta à memória pela própria destruição transforma a fotogenia na dança da última mirada. Esta ode à matéria do cinema, não só película, não só personagem, mas o encanto e a persistência do movimento: o cinema resiste em sua concretude e fantasia, como o rosto feminino que nos olha, ao som de resquícios sonoros da lembrança das formas inteligíveis.

Notas sobre voz, corpo e deslocamento em *Travessia* (2017) e *Mahogany too* (2018)

Por Daniel Santiso

“Nessa trajetória (não linear, pois ando na calçada percebendo e atravessando os pontos/passagens) percebo o meu corpo ricocheteando no espaço a minha frente e mais uma vez percebo mudanças de comportamento ou direcionamento dos corpos em relação ao meu corpo/trajetória”. Matheus Passareli (2017) ¹.

1 *Mahogany too* (Estados Unidos, 2018) e *Travessia* (Brasil, 2017) são dois filmes absolutamente diferentes e que não têm seus procedimentos pertinentes somente ao campo do cinema “negro”, “de mulheres” ou “decolonial”. Antes disso, eles nos interessam porque desempenham suas histórias à medida que operam também seus mecanismos como um todo, propondo trajetórias e abrindo caminhos para que imagens retornem e sejam repensadas daqui para frente. Se o fazem de maneira tão permeável é porque se utilizam do acervo já disponível em imagem, acervo do qual agora fazem parte na medida que o renovam, tornando-o próprio ao mesmo tempo que aberto a outras formas de agir, pensar e viver.

2 Quando digo que nos interessa, me refiro a “nós”. Imediatamente se torna uma questão entender quem somos nós. Por exclusão ao pronome “nós” existem “eles”, grupo que simplesmente está fora de “nós”. Na arquitetura do cinema existem informações que se elevam e outras que são relevadas. Quando deslocamos o problema para aí, podemos pensar, por exemplo, naquilo que está dentro do quadro e que existe por exclusão ao espaço *off*. Ou ainda o que está invisível no visível. Em torno disso, as histórias das artes pressupuseram que existe alguém que vê e algo que é visto, e atualmente percebemos que o inverso também é possível. Aquele que é visto também vê.

3 Em *O que é o lugar de fala?*, Djamilia Ribeiro inverte a questão de hegemonia dos discursos. Ela afirma não ser autora de um pensamento “contra-hegemônico”, na medida que isso significaria ainda ter como norte o pensamento hegemônico. Aqui também a proposta é dissolver a dicotomia “nós”/“eles”. Essa constatação se aproxima do que John Akomfrah (2007) afirma em seu texto *Digitopia e os espectros da diáspora*²: “Como uma série de filmes-ensaio, a(s) História(s) do Cinema (de JL Godard) são ambiciosas, fantásticas e muito potentes, mas mesmo assim é possível assistir a elas sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema”. A historiografia do cinema que reconhecemos não é senão uma história parcial.

4 *Travessia* (2017), filme de Safira Moreira, tem nas fotografias analógicas seu dispositivo de cena. Se é verdade que o aparato digital veio historicamente imbuído de força democratizante pela via de um acesso ampliado, *Travessia* se apresenta por meio do digital para dar a ver fragmentos de imagens fotográficas analógicas e criar novas poses. Isso é posto em fala por meio de uma voz *over* que diz ser “a fala e o ato”. O texto é de Conceição Evaristo e o ato de fala vira tema do filme à medida que a voz se presentifica para falar de si. Ela, a voz, diz ecoar da voz de sua avó, que ecoa na de sua mãe e está na sua própria voz, a qual escutamos. Escuta-se a voz e não o corpo – o corpo que fala nós não vemos. O que vemos são fragmentos de outro corpo. Fotografia em

1 - PASSARELI, Matheus, *biendanssapeau*, 2017, vídeo, Brasil.

2 - AKOMFRAH, John, *O Cinema de John Akomfrah*. In: MURARI, Lucas e SOMBRA, Eduardo, 2017, Brasil.

pigmento de prata, fragmentos que afinal dizem respeito a uma única foto. A fotografia toma a tela e está registrada como “Tarcisinho e sua babá”. Em dado momento não vemos nada além da tela preta e uma segunda voz *over* nos conta o que foi historicamente a experiência de ter (ou não ter) imagens de família para colocar na parede. Enquanto isso, a atriz Marina Silva mostra imagens talvez de sua infância e seu corpo conduz a uma parede, onde se posiciona frente à câmera.

5 Com a força de pôr em convivência as imagens do passado e as imagens do presente, o filme instaura na sala de projeção um lugar de mostrar imagens de particulares e tirá-las do desconhecimento. Também aqui há um deslocamento porque *Travessia* recupera os arquivos para além de um interesse particular. Essas fotografias são relevantes uma vez que retornam: elas não desaparecem e por isso interferem no porvir de grupos que foram preteridos, quando não apagados, em termos de narrativa e em termos de imagem. Se as imagens são raras, isso é consequência de políticas de representação que nunca vigoraram no Brasil, o que aqui quer dizer que a possibilidade de representar e a de ser representado foram privilégios restritos a famílias brancas com lastro de aristocracia, uma tradição hereditária. *Travessia* não somente traz as fotografias à tona junto a pessoas que posam no presente. Mais do que isso, o registro possibilita ver o antes e o depois da pose. Isto é, quando famílias negras contemporâneas se dispõem para fazer uma imagem e podemos ver os gestos de cuidado que isso envolve, o filme recupera um elo perdido.

6 Consultando o dicionário *online* do Google atualmente, em maio de 2018, aparecem duas definições para o termo “elipse”. A primeira delas trata de conceitos algébricos. A segunda delas nos interessa particularmente: 2. *gram ling* num enunciado, supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo contexto linguístico ou pela situação (p.ex.: *meu livro não está aqui, [ele] sumiu!*).

7 No filme *Mahogany*, Diana Ross interpreta Tracy Chambers, mulher negra que aspira se tornar uma estilista. Desde o ponto de partida do filme já sabemos que Tracy vai alcançar seus objetivos, o que não se sabe até então é o modo como ela o empreenderá. Em sua jornada, a personagem se encontra em um dilema afetivo: unir-se ao fotógrafo de moda Sean, que pode levá-la consigo para Roma, ou ao líder coletivo do movimento de desabrigados em Chicago. Já em Roma, Tracy é rebatizada Mahogany, no que o fotógrafo justifica: “eu dou às minhas criações o nome de objetos inanimados”. Em todo caso, isso não poderia terminar com um retorno à normalidade, uma vez que o filme é realizado por Barry Gordon, célebre produtor da Motown³. A trajetória do filme passa, entre diversos conflitos dramáticos, por uma grande multidão de negros figurantes, roupas extravagantes (algumas desenhadas pela própria Diana), fotografias de valor estilístico, monumentos romanos e ruínas da Chicago industrial, trajetória que Tracy Chambers termina conduzindo de volta para suas origens. Após as sucessivas humilhações e a mais-do-que-esperada consagração no mundo da moda, a protagonista resolve se unir oficialmente ao líder operário. Todas essas informações são suprimidas no filme *Mahogany too* (2018), da ganense-estadunidense Akusua Adoma Owusu. O que vemos nele é a reencenação de uma só passagem do filme original.

8 “Do you know where you’re going to?” é uma pergunta misteriosa que ecoa tanto em *Mahogany* quanto em *Mahogany too*. A imagem do cinema funciona como uma projeção que está ligada ao porvir (“going to”). Ainda assim, o que podemos ver nela é fisicamente limitado, cuja sorte está em poder esbarrar com o real, se multiplicar, ampliar, diminuir, voltar de modo imprevisível.

3 - Organização iniciada em Detroit, de onde saíram inúmeros expoentes da cultura negra norte-americana que hoje vemos com nostalgia.

9 O filme *Mahogany too* não tem falas diegéticas. Filmado em película analógica, o som que incide na imagem é não-sincrônico e distorce um tanto a música que Diana Ross grava para o filme original. A canção chega ao espectador diminuída de sua feição melodramática para se investir de uma força futurista cujo texto escutamos ao salteado, entre lacunas. Se na construção do filme original o trem é um elemento presente sobremaneira no plano sonoro, indicador de tensão e expectativa e geograficamente localizado na periferia de Chicago, no filme de Owusu a protagonista está no interior do próprio trem, no ato de operar o próprio deslocamento. Ao longo de *Mahogany too* a performer veste roupa semelhante àquela que na obra de 1975 *Mahogany* usava em uma cena específica, na qual ela remonta a vestimentas do continente africano. Ao usar algo que ela reivindica ser “seu” (“of mine”, ela diz), *Mahogany* é humilhada e parcialmente despida pelo fotógrafo Sean, que arranca o grande colar que cobria seu dorso. O filme de 2018 é um deslocamento, não uma refilmagem – até porque, a julgar pela textura granulosa, pelo suporte e pelo formato, *Mahogany too* (2018) aparenta mesmo ser cronologicamente anterior a *Mahogany* (1975), que por sua vez é filmado em cinemascope.

10

Do you know where you're going to?
Do you like the things that life is showing you?
Where are you going to, do you know?
Do you get what you're hoping for?
When you look behind you there's no open door
What are you hoping for, do you know?
Once we were standing still in time
Chasing the fantasies that filled our minds
You knew how I loved you but my spirit was free
Laughing at the questions that you once asked of me

11 A música fez parte de um grande esquema industrial na época de lançamento do filme. Se nos anos 1970 não era possível fazer *download* ou piratear de outras maneiras os filmes em cartaz, uma estratégia de vendas comum à época era o lançamento de trilhas sonoras originais, o que possibilitava ao espectador rememorar a experiência do cinema em casa pelo áudio. O que também parece próprio para pensar a elipse entre os dois filmes é o dado de que quando essa canção se manifesta em *Mahogany too*, o que escutamos por último é “when you look beside you there's an open door”, operando uma diferença semântica em relação à canção interpretada por Ross. A segunda afirma que existe uma porta aberta ao lado, diferentemente da canção original que diz que não há porta aberta ao olhar para trás.

12 A fala está presente nessa esfera de dissonância entre os dois filmes, ao passo que, no plano da imagem, o último fotograma que vemos é o retorno do colar que no filme de 1975 tinha sido arrancado pelo fotógrafo Sean, em Roma. Em diálogo, o colar é reencenado e aqui permanece cobrindo o dorso da atriz. *Mahogany* (1975) dura 108 minutos, ao passo que *Mahogany too* (2018) é condensado em 212 segundos, nos quais a atriz Esosa E. tão somente se desloca por entre paisagens, manequins brancos, bonecos, espelhos que ora a deformam em parte, ora a mostram por inteiro. Nesse contexto, o seu corpo se move entre os objetos inanimados e, em sua trajetória alterada, ricocheteia sua presença neles.

13 No caminho, eu, tu e ele(s) temos o poder de nos reencontrar. O uso de pronomes advoga responsabilidades, a saber se podemos ou não confiar em desconhecidos. Ou seja, se me

coloco entre eles ou me coloco entre nós, crio espaços de comunicação para conjugar verbos, desempenhar ações, assistir a filmes ou observar uma imagem fixa. Experiência de conhecer, desconhecer, reconhecer, sucessivas vezes.

- 4- Você sabe para onde está indo?
Você gosta das coisas que a vida te mostra?
Você vai fazer o quê, você sabe?
Você percebe o que está esperando?
Quando olha para trás e não vê porta aberta
O que você está esperando, você sabe?
Uma vez nós estivemos parados no tempo
Procurando as fantasias que nos enchiam a cabeça
Você sabia o quanto eu te amava, mas meu espírito era livre
Rindo das perguntas que você um dia fez de mim

**[EXPERIMENTOS DA
DIÁSPORA AFRICANA]**

Um cinema ambivalente

Nós exigimos

(*We demand*, Claudrena Harold e Kevin Jerome Everson, EUA, 2016)

Por Nayla Avelar

Em *Nós exigimos*, o espectador testemunha o fragmento de uma marcante polarização sociopolítica estadunidense, ocorrida durante a Guerra do Vietnã. Essa reconstituição é conduzida através da perspectiva de James Roebuck, primeiro líder estudantil negro da Universidade de Virgínia, que decide se posicionar formalmente contra as diretrizes da instituição e do próprio governo.

À primeira vista, trata-se de um trabalho situado no docudrama. Este, tradicionalmente compreendido como um híbrido, antevê combinações entre praxes da linguagem documental e das formas dramáticas. No entanto, a direção de Claudrena Harold e Kevin Jerome Everson trabalha em uma orquestrada transposição de limites e trivialidades desse subgênero do documentário. Assim, a aura vanguardista que permeia a obra desemboca em um profundo processo dialético de significação; das concepções da própria realização, das conexões elaboradas pela linguagem fílmica e das relações estabelecidas entre a obra e aquele que a vê. Por meio desse exercício laborioso, o *background* antiguerra da minitrama torna-se pretexto para um eminente desenho multifacetado de dois mundos paralelos que carregam o histórico e violento conflito racial tão presente na história daquele país.

Uma das mais notórias e impactantes amostras de síntese gerada pelo filme resulta do choque de convenções cinematográficas – observadas, desde o início, pelo movimento artístico cortejado ao longo da obra. O estalar das teclas de uma máquina datilográfica inaugura o universo diegético: ambientado nos anos de 1970, é inegável a referência às produções do classicismo hollywoodiano. Para além da construção pautada nos códigos de reprodução do realismo, à superfície, toda a direção de arte remete a uma das regras de criação mais importantes desse estilo: a produção em estúdio. A *back projection* que acompanha as cenas dos carros em movimento é o sinal mais evidente dessa correlação. Contudo, as identificações são experimentadas simultaneamente a uma lógica avessa à convencional projeção de personagens dessa tradição.

O cinema clássico dos Estados Unidos da América foi (e ainda é) predominantemente protagonizado pelo homem adulto e branco. Ao ser inserido dentro desse preceito, James, jovem afro-americano, ocupa um novo lugar estético, político e cinematográfico. Ele, Claudrena e Kevin, juntos, *exigem* uma releitura das premissas desse consagrado fazer ficcional, ao lançar mão de um tom nitidamente revisionista. Portanto, autoconsciente e autorreferencial, o filme reinterpreta, reelabora, mistura e dilui fronteiras outrora estanques. Desse modo, evita-se o mero pastiche do *star system* que tende a envolver passivamente a plateia através de mecanismos previsíveis. Visando o efeito contrário, engloba-se múltiplos artifícios narrativos, imagéticos e sonoros, que além de ratificar o conflito situacional do enredo, convida o espectador a novas reflexões sobre os papéis sociais de negros e brancos daquela época – se não, até os dias de hoje.

Característico ao filme curto, a narrativa se inicia em um momento de crise já estabelecida. Ao mecânico som datilográfico, o presidente do Conselho Estudantil da UVA é apresentado em

primeiro plano, com uma vaga contextualização de ano e localidade por meio de cartela. Mas não é necessária qualquer informação prévia sobre ele; ao oferecer uma proximidade física com a personagem, o plano induz o estabelecimento de uma empatia quase instantânea com James Roebuck. A centralização no quadro e o foco em seu rosto declaram, ainda, que se trata de alguém importante à história. Toda a composição também enfatiza a importância do que ele diz.

Se o uso reiterado dessa planificação envolve gradualmente quem assiste para dentro da diegese, o discurso verbal no percurso fílmico tende a provocar um distanciamento a respeito dos acontecimentos representados. Conquanto seja uma obra de aspiração clássica – com começo, meio e fim – é inexistente a presença de ações dramáticas, aquelas responsáveis pela progressão dos eventos. O filme é conduzido pela fala. Todas as transições de cena, realizadas em cortes secos, são estruturadas por uma ponte sonora, a partir do diálogo uníssono (e quase monológico) do protagonista. Espaço e tempo são subvertidos por um tipo de montagem expressiva que prioriza uma relação mais abstrata com as imagens. O incômodo, a estranheza e o recuo gerados por esses recursos “não naturais” tornam os espectadores mais despertos e críticos em relação ao que é visto e ouvido.

O vai-e-vem ora passivo, ora participativo da audiência acontece em todo decurso narrativo. Isto porque é, também, pela uso da fala que se sabe que o conflito externo é de cunho bélico, que as motivações do estudante são pela pacificação entre duas nações e que o antagonismo ao movimento liderado por ele têm origens múltiplas. Todos estes elementos dramáticos são promotores de afinidade entre personagens e público. No entanto, há, paralelamente, um avanço rumo à estratégia dialética, ainda, ao nível dos elementos imagéticos. Pois é assim que o curta se constitui: pelo dito e pelo implícito.

E é através desse jogo de revelações que se descobre que o colega – e redator – de James, Tommy Steele, é um rapaz branco. Apesar de a questão racial ser um dos pontos fissurais das reivindicações estudantis, a cordialidade entre eles é indubitável. Entretanto, a conjuntura do período está em franco desequilíbrio. Essa desarmonia é sugerida em cenas em que estão juntos no conversível guiado por James. Na estrada, embora estejam unidos simbolicamente pela forma retangular do para-brisas, eles estão posicionados em extremidades opostas do quadro. A encenação reforça a falta de conexão entre ambos: o olhar de James fixa o horizonte, à medida que Tommy olha sempre para baixo. O mesmo acontece no único momento em que este é enquadrado por uma câmera na mão, dentro da sala do Conselho, à mesa e de costas para James. Ali, emergem duas esferas díspares e impenetráveis: um mundo branco e um mundo negro – comentados visualmente pela presença de um globo terrestre escuro e de outro claro. É valoroso observar, também, que o corpo de James “toca” várias vezes o globo branco. Muito mais do que reprimir as incisivas militares no Vietnã, há uma sumária tentativa de pôr duas direções sociais conflitantes em contato. Em diálogo.

Imagetivamente, é possível notar que esse esforço causa no líder estudantil um conflito de natureza interna. Ainda na mesma sala, centralizado no quadro, a iluminação baixa cria por trás dele uma divisão entre a pintura branca da parede e uma profunda sombra preta. James vivencia uma cisão de caráter emocional. Essa atmosfera, além de pincelar a obra com matizes de um cinema *noir*, aponta para outros lugares-comuns desse gênero. A maioria das cenas são filmadas em planos fechados. Uma sensação claustrofóbica, logo, é transmitida. Tal como os detetives dos filmes das décadas de 1940-50, James é um homem solitário em sua trajetória. Isso demonstra,

novamente, a vocação de *Nós exigimos* para transmutar estilos, gerando novas proposições singulares.

Outro detalhe capital à construção das personagens é a codificação por um distinto sistema de cores. O vermelho que exibe o título em uma cartela se materializa na gravata de James, em seu carro e no cartaz de greve recostado ao seu lado. Em temperatura oposta, o azul estampado no figurino do reitor Edgar Shannon e em seu automóvel. O chefe da instituição condensa todas as forças antagônicas do conflito principal, sobretudo, o poder da supremacia branca. Assim, a coloração reitera a segregação étnica.

No entanto, o inevitável embate entre essas polaridades desiguais configura-se no ponto que demarca o clímax da história. Em um abreviadíssimo conjunto de planos fatiados por cortes bruscos, James e Edgar se encontram ao ar livre. Em enquadramento análogo às cenas com Tommy, o estudante e o reitor estão distanciados – para além do espaço físico. A câmera produz movimentos agitados que indicam a instabilidade do momento. O diálogo entre eles é literalmente mudo. O filme suprime o verbal e convoca, outra vez, o espectador a construir sentido pelo seu próprio olhar e experiência.

Essa proposição funciona especialmente pelo contraste com a sequência que vem a seguir. A incomunicabilidade é convertida em uma imediata reverberação de um discurso encabeçado pelo universitário, enquanto cada um dirige seu respectivo carro. Ao mimetizar as palavras de James, o reitor Edgar é geometricamente confinado pelas grossas linhas do para-brisas do conversível. Acuado, por fim, rende-se às ideias de James. A dura luz branca que atinge seu rosto ressalta a expressão de conformidade. Em contraste, o jovem conduz seu volante em um primeiro plano livre da forma retangular que evoca controle e subserviência. Não bastassem os efeitos de distanciamento novamente produzidos pela montagem, acontece, aqui, a quebra da quarta parede: James discursa olhando diretamente para a câmera. Talvez esta seja a investida mais contundente em aguçar a consciência do espectador sobre a construção da representação da realidade feita pelo curta.

O filme poderia ter sido concluído justamente nessa hora. Todavia, alonga-se um pouco mais através de uma espécie de epílogo que acena a um segundo desfecho para as relações anteriormente desenvolvidas.

De volta ao conversível vermelho, Tommy e James conversam sobre a militância negra. A vocação documental da obra reaparece ao introduzir imagens de arquivo cuja função é ilustrar e legitimar aquele depoimento. Ao fim, o enquadramento do começo do filme é repetido: em plano conjunto, a imagem unifica os estudantes através da forma retangular do para-brisas. Porém, algo de inédito é germinado ali. A posição corporal de ambos muda. Tommy gira seu corpo na direção de James, que, agora, olha para o colega enquanto conversam. Em primeiríssimo plano, eles são incomumente alinhados por um duplo perfil. Desprende-se, então, um vestígio de que ideias e ideais, anteriormente tão díspares, estejam, a partir dali, entrando em alguma sintonia.

Curiosamente, a presença de carros pode não ter sido tão aleatória. Ao passo que a fala cumpre a função dramática de fazer progredir a história, o automóvel é o principal cenário em que os diálogos adquirem tal peso: as reivindicações são originadas no carro de James; a conversa entre o universitário e o reitor se dá diante do carro vermelho; o discurso reverberado e o histórico

da causa negra também são impressos através desse lugar. O conteúdo dessas cenas trata, a todo instante, das ambivalências de uma utopia estudantil diante de um Estado sem escrúpulos como parte de um problema maior e de origem étnica – conforme revela a narrativa visual. Se dentro do veículo está a figura de um afro-americano que o dirige e que se põe a diluir oposições pretendendo estabelecer equilíbrio entre elas, o carro também recebe uma nova camada de significação. Torna-se um vigoroso símbolo do domínio de forças contrárias que predominam audiovisualmente o curta-metragem.

Levando essa metáfora em consideração – ou não –, a traseira do conversível de James é a última coisa a que o espectador assiste. A velocidade do carro aumenta e ele sai à esquerda do quadro. O instante que parece sobrar, quando só há asfalto na tela, torna-se um gatilho estético para o reposicionamento do lugar e da relevância do homem negro (não apenas norte-americano), a partir de sua histórica influência no estabelecimento de novas direções políticas e sociais.

O ímpeto da escuta

Arsênio açucarado

(*Sugarcoated arsenic*, Claudrena Harold e Kevin Jerome Everson, EUA, 2014)

Por Ingá Maria

No recinto de uma sala de aula, assistimos à intervenção eloquente de uma mulher negra em direção a um grupo de estudantes. A força de pronúncia e ênfase nas palavras cativa nossa atenção a cada instante em que são ditas. Se a convicção da oradora a respeito da necessidade de existência do seu discurso é o que lhe confere a capacidade de atrair quem a escuta, o filme compartilha dessa crença e articula os planos de seu rosto em riste com aqueles dos ouvintes negros expressando uma fina sorte de concentração.

A disposição dos corpos no espaço coincide com aquela configuração unilateral dos ambientes letivos onde um mestre detentor do conhecimento se posiciona à frente dos alunos no intuito de transferi-los um saber do qual eles serão meros depositários. Um indivíduo, de pé, possui a palavra enquanto a plateia, sentada e imóvel, ouve. Ainda assim, em *Arsênio açucarado* a noção genérica que atrela a experiência de ser espectador à posição de passividade está posta em cheque. Porque o próprio impacto sonoro daquilo que é dito é inescapável, o filme nos revela a escuta – ao contrário do que se convém pensar – enquanto um exercício ativo de entrega. Entrega tanto para o grupo de ouvintes na tela quanto para nós, espectadoras da sala de cinema e, sobretudo, para as escolhas formais do próprio filme.

Essa escuta se efetua inicialmente através do sutil tremor da câmera na mão que registra o acontecimento, sugerindo um engajamento com as palavras que deriva menos da ordem da ortodoxia e mais da disposição em vibrar na frequência daquilo que a locução do discurso faz viver: a condição de resistência dos negros norte-americanos na década de 1970, a ideia de uma música que toca dentro de cada um – mas cuja força necessária para percebê-la nem todos acessam – e, sobretudo, a figura de “ele”, que anunciava a coragem para escutar sua música. A partir desses relatos na voz da professora, o filme abre passagem para a presença de um ente: a “ele” não é atribuído um nome ou individualidade assinalável. Se ele tomava a palavra, “não era pra se engrandecer, nunca era sobre o eu, mas sobre justiça”.

Quando o discurso da professora é concluído, nós abandonamos o espaço da sala de aula e somos entregues a uma tela preta. A fala então recomeça e, emitida pela mesma voz, ela já não exhibe mais qualquer origem visualmente identificável. Passeamos, então, por cenas em que jovens negros interagem. Primeiro, a descontração de uma dupla que joga totó é captada pelo quadro fixo que faz durar o exercício lúdico; depois, um grupo compartilha leituras nas escadarias da universidade e convida a câmera a vagar entre os sujeitos enquanto eles declamam passagens dos livros que seguram com as mãos. O ardor do conflito racial a partir da perspectiva do negro é novamente acendido pela repetição daquele mesmo monólogo que havia atraído nossa atenção na sala de aula. Contudo, inserido agora como uma voz *over*, ele busca menos centralizar a cena e mais animar o surgimento das imagens que emergirão em sua companhia.

É justamente na articulação dessa companhia – entre o que foi dito e o que é dado a ver – que *Arsênio açucarado* exerce e explora a sua própria capacidade de escuta. Isso porque, após a

tela preta, o enunciado que defendia uma postura de força e perseverança para o povo negro no combate à dominação racial passa a incitar a aparição dessa postura no ato. Os corpos em cena enquanto a segunda locução do discurso é proferida ativam a existência de uma presença negra insubordinável. Tanto no olhar para a espontaneidade dos jogadores de totó quanto para a impetuosidade dos integrantes do grupo de estudos, o filme nos oferece o viço de figuras que se apresentam enquanto sujeitos da experiência e não apenas vozes que sinalizam dor. Já a entidade “ele” que, segundo a menção, não tornava a luta um palanque para si, mas fazia de si uma aguerrida via de passagem para a luta, agora nos é apresentada por uma voz que se desvincula do personalismo de um rosto para se transfigurar no agenciamento coletivo que atravessa a composição da sequência.

Nos planos finais, as ruas são tomadas por passeatas onde a população negra norte-americana se levanta contra o racismo. Essa sequência se encontra com a fatídica constatação que justifica o título do filme: “o racismo na sua roupagem atual é como um arsênio açucarado: a gente engole, mas ainda assim ele nos mata”. Contraditoriamente, é justo nesse momento que uma inconfundível vitalidade da insurgência irrompe na cena. A evocação discursiva da morte é desafiada pela operação de montagem que associa a afirmação peremptória da fala à sua própria inversão na imagem. Associação digna de paradoxos como aquele que permeava Buenos Aires nos tempos do regime militar, quando os muros da cidade exclamavam: “Ressuscitaremos, ainda que isso nos custe a vida”.

Aqui, é como se *Arsênio açucarado* aguçasse seus sentidos para a mensagem da qual ele próprio é portador. Cada corte, cada encenação advinda após a primeira locução do discurso, parece ter bebido de uma fonte que as palavras ofereciam e, assim, transmitem a compreensão de que o observador nunca foi nem será inerte – pelo menos enquanto ainda tiver sede. A pulsão do que é dito passou a agitar tudo o que toca. Desse modo, a articulação do filme exerce em si mesmo, e conseqüentemente engendra no espectador, uma espécie de adesão que recusa a chave da obediência acumulativa para se arriscar numa autoimplicação ativa. Como se nos lembrasse que qualquer palavra de ordem só ganha seu real sentido quando ousamos dançar, lutar e nos mover com ela.

O presente reverberado

Como eu poderia me atrasar

(*How can I ever be late*, Kevin Jerome Everson e Claudrena N. Harold, EUA, 2017)

Por Geórgia Cynara

Membros negros da banda californiana Sly & The Family Stone (1967-1983), interpretados por Greg Allen Shell, Edward Alexander, Margaret Wiwuga e Walter Ryan Floyd, encontram dois estudantes da Universidade de Virgínia (Charlottesville), instituição onde a banda se apresenta, em 1973 – um marco na história daquela universidade, onde os diretores do curta-metragem atuam como professores e pesquisadores: Claudrena Harold, de História e Estudos Afro-americanos, e Kevin Jerome Everson, de Artes. O encontro revisitado é embalado por uma versão instrumental de *If you want me to stay*, da própria Sly & The Family Stone, com seus contrabaixos acentuados, bateria sincopada, metais poderosos e tudo que se espera de um convite à dança, em execução extradiegética pelos músicos Jack Doerner, Garen Dorsey, Aaron Levine, Adam Turay e Sandy Williams IV.

A escolha pelo filme em preto e branco, ao mesmo tempo que evidencia uma distância temporal e as formas dos corpos negros destacados no espaço urbano iluminado, não impede que imaginemos as cores de suas roupas, sapatos e adereços: o brilho ocorre fora dos palcos. Não há outros corpos possíveis ali, tamanha a força daquela presença suntuosa e casual: os estudantes (Paige Owens Taul e Sandy Williams IV) celebram juntos o momento histórico dessa espera, como se posassem para uma foto de capa de disco. Movimentos lentos, sensuais, realçados pela luz na pele escura, os fazem brilhar tanto quanto seus próprios ídolos, no tempo dilatado que precede o encontro e na vontade de permanência de nossa própria contemplação.

Em entrevista ao jornal Daily Progress em 10 de novembro de 2017, Claudrena Harold revela que, após colher vários relatos e arquivos fragmentados do acontecimento, soube que não havia recursos para buscar os artistas no aeroporto da cidade, apesar de a UVA ter financiado a realização do show. O que seria para um grupo fã da primeira banda norte-americana a ser respeitada enquanto coletivo plural, em que negros e brancos, mulheres e homens, celebravam suas múltiplas culturas sonoras, a oportunidade de buscá-la no aeroporto para um show em sua própria universidade, num período acalorado pela luta em defesa dos Direitos Civis e pela igualdade racial e de gênero? A espera dos estudantes, na tela, não sugere grande ansiedade: é uma espera de iguais na diferença, o que se confirma na alegria e intimidade do encontro e na própria semelhança na caracterização dos personagens que chegam e dos que ali já estavam.

Os músicos da Sly & The Family Stone descem do avião, com um caminhar de gestos espontaneamente seguros, no ritmo lento do gozo do prazer do instante e com a postura majestosa da consciência de seus dons e beleza. A reunião do grupo com os estudantes enquanto a música continua a soar coroa a confraternização das singularidades no reconhecimento do que compartilham: amor à arte, a beleza da pele negra, cabelo, traços, heranças de dor e, sobretudo, de resistência e alegria. A letra de *If you want me to stay* é evocada pela atuação dos belos corpos sorridentes em cena, sem que seja cantada palavra: “If you want me to stay / I’ll be around today / To be available for you to see / I’m about to go / And then you’ll know / For me to stay here I’ve got to be me”.

A consciência da brevidade do encontro de 1973 se faz urgente ainda em 2017, na exaltação

da singularidade daqueles sujeitos iluminados em cena e daqueles que, por eles, se sentem iluminados na sala de cinema. Nosso gozo como espectadores existe e perdura porque o motivo do prazer também o faz: as imagens de corpos belos se encontrando e compartilhando sonhos e afetos se abrigam na cadência dançante de *If you want me to stay* e nela se potencializam e permanecem, para nosso total arrebatamento, enquanto se repetem as sequências harmônicas e os arranjos sincopados do naipe de metais.

O filme perpetua o momento desse encontro – da banda com os estudantes; de nós, espectadores, com o próprio fato reconstituído em linguagem cinematográfica –, cinco minutos que reverberam hoje e trazem toda a ressonância de uma memória guardada em fragmentos de afeto datados de mais de 40 anos, misturada a uma nostalgia do não vivido e a uma vontade irresistível de ver, viver, ouvir e dançar. A simplicidade narrativa, o despojamento da *mise en scène* e os enquadramentos aproximados dos corpos que nos seduzem parecem ainda mais calorosos porque inseparáveis da trilha musical.

Composta pela Sly & The Family Stone e habitante das diversas memórias afetivas dos fãs do grupo, a música encontra um novo lar nas imagens de *How can I ever be late*, em uma força audiovisual simbiótica que tanto dilata os eventos visuais e sonoros no curso do tempo quanto costura, delicada e enfaticamente, suas simultaneidades. Um elogio da herança cultural afro-americana em efervescência ontem e hoje para além de um videoclipe: o encantamento acontece na projeção da imagem e amplificação do som na sala escura do cinema. Há beleza enquanto durar a música: *Black was, is and will be beautiful*.

**[CINEASTAS NA
FRONTEIRA]**

[LEE ANNE SCHMITT]

Assombração lúcida

Mulher filma a noite

(*womannightfilm*, Lee Anne Schmitt, EUA, 2014)

Por Alix Breda

*“There is a woman that watches me,
who watches me from her window.
And every night it’s the same thing.
She watches me.
Until one night, she is gone.”*

Faz três anos e ainda não consigo dormir sozinha em casa.

Lembro-me de ligar para a minha mãe numa quinta-feira à noite, com medo de que a alucinação que eu acabara de vivenciar estava prestes a acontecer novamente. “Tem algo errado dentro de mim”, eu disse a ela. “Eu realmente pensei que um estranho estava dentro de casa.”

A imagem de mim mesma trancada no quarto, segurando uma faca de cozinha, esperando por algo que não estava lá – porque quem invadiu minha casa e estava prestes a fazer coisas horríveis e inimagináveis comigo era apenas uma invenção, materialidade invisível, um truque de uma água lamacenta no cérebro.

Mas havia algo podre no ar naquela noite. Um cheiro ruim. Uma casa velha de madeira no meio de uma floresta, com seus ruídos silenciosos alimentando uma paranoia incapacitante. Joan Didion escreve no *Álbum branco*: “lembro-me de uma época em que os cachorros latiam todas as noites e a lua estava sempre cheia”, referindo-se ao medo onipresente causado pelos assassinatos cometidos pela Família Manson em 1969, na Califórnia.

Frase que me veio à cabeça, sentada na sala escura. *womannightfilm* (Lee Anne Schmitt, EUA, 2014) me levou de volta, instantaneamente, para os eventos de uma noite que me assombra até hoje, me imergindo, novamente, na ameaça do breu e o pavor que o cerca. A memória do trauma. Um retrato do traço que a violência de um indivíduo contra si mesmo deixa.

O colapso da percepção do mundo real é de onde a compreensão “universal” da loucura geralmente vem, certo pressentimento de distanciamento do *eu*. Os meros doze minutos do filme de Schmitt me oferecem uma visão de como o corpo e a mente se sentem quando um delírio, dentro de um episódio particular de psicose, está em ação, quando a paranoia só pode ser descrita por lampejos, postes de luz fora de foco enquanto você dirige para casa, os sons urbanos que a noite em uma estrada oferece, o barulho uniforme do salto alto no asfalto, tem certeza de que não tem ninguém atrás de você? São argumentos visuais que capturam um momento específico; percepção sem identidade.

Os bichos de luz, o suor que fica preso embaixo da camisa, a silhueta que te observa de longe. A voz monótona da narradora – a própria Schmitt – nos conta sobre uma mulher que a observa todas

as noites, enquanto imagens, que foram gravadas em 16mm ao longo de anos, nos apresentam um deslocamento de tempo e espaço que só o *frame* de uma mesa de cabeceira de motel pode causar. Ou a lua cheia, ofuscada pela neblina, como única forma de comunicação efetiva sobre o que é a crença ilusória, o assombro impossível.

Volto para a Los Angeles de Didion, anos 1970, “porque toda a terra está inundada por uma onda gigantesca e poderosa da mais profunda paranoia, eles pensam aqui sobre morte violenta.”¹ A paisagem noturna de Lee Anne Schmitt tem seus próprios demônios que transcendem sua geografia para mim. A obra descreve, na linguagem da noite, certos estágios no desenvolvimento da mente de um indivíduo que perdeu sua conexão com a realidade. A figura da mulher que observa a outra pela janela, que se observa no reflexo do vidro, parte da experiência limítrofe que coloca a sua, *a nossa*, sanidade à prova. Como expressar a incerteza, a fuga – uma estação de trem, os cavalos correndo dentro da imagem granulada da televisão – causada pelo trauma.

Existe um estado excessivo de *presentidade* de algo momentâneo que não se encontra lá. Como o mesmo tom maçante de Schmitt diz nas poucas falas do filme, “é um momento no tempo, e então esse momento se foi.” Para digerir *womannightfilm*, parto da justaposição do que é mostrado na tela e do que é indizível, não tem corpo. Maya Deren coloca de forma muito bela em seu curto manifesto *A statement of principles*, “nas raras ocasiões em que a verdade só pode ser proferida pela poesia, você se lembra de uma imagem, talvez apenas a aura dos meus filmes.” Essa aura é o que conquista o tom febril da mente, a insuficiência da linguagem e o formigamento dos sentidos; é a desfiguração da realidade e a desorientação espacial que só o conjunto de elementos da obra noturna de Schmitt consegue capturar, dando um corpo transposto na imagem para a desobediência deliberada do nosso sistema nervoso.

A ferida do trauma não remete apenas ao medo da desintegração do corpo diante da ameaça, mas também à potencialidade do mesmo. É marcada pela contraposição da voz serena de Schmitt e da violência oculta apresentada nas imagens: a sugestão de alívio da figura não corporal, o reconhecimento entre algo que desaparece, porém sobrevive. Todas as cenas que se originam no filme vêm do contato com aquelas inexplicáveis sensações em que você é simplesmente *atraído* por algo, ou talvez o que quer que esteja escondido sob a face de nossa existência, objeto sem explicação. São um lembrete de que as abstrações visuais mais potentes podem ser criadas por algo tão simples quanto uma mulher deitada na folhagem, na beira da estrada, seus olhos abertos. Observando.

1 - Tradução da adaptação de um trecho de *The trumpets of Jericho*, de Unica Zürn (Wakefield Press, 2015).

A dinâmica monótona de expurgar a terra

O expurgo da terra

(*Purge this land*, Lee Anne Schmitt, EUA, 2017)

Por Aline Wendpap

Em *O expurgo da terra*, o mais recente filme de Lee Anne Schmitt, a cineasta faz um percurso que segue os passos mais decisivos da vida de John Brown. Trata-se de um abolicionista branco dos Estados Unidos, famoso pelo pioneirismo na luta contra o regime escravista, que até o final da Guerra de Secessão (1861-1865) ainda vigorava no sul da “nação mais livre do mundo”. Por apoiar e incentivar os escravos a fugir e pelo combate incisivo e violento aos seguidores da escravidão, Brown foi condenado à morte.

As opiniões não são unânimes a respeito desse personagem da história dos Estados Unidos. Os conservadores, de modo geral, o veem como um fanático e traidor da nação, enquanto os progressistas e a maioria da opinião popular o transformaram num mártir da causa abolicionista norte-americana. Apesar de não levantar uma bandeira propriamente dita, Schmitt parece se situar entre os seguidores da segunda vertente, sobre a qual se baseia para construir os questionamentos suscitados no filme.

O primeiro fato intrigante nesse filme é o uso que a cineasta faz de imagens contemporâneas dos locais onde ocorreram mortes de negros e/ou batalhas referentes à causa abolicionista. À primeira vista, tal conjunto de imagens, na maioria das vezes enquadramentos fixos, produzem a sensação de inércia, pois os movimentos – tanto de câmera quanto de dentro da cena – são raros e, quando existem, muito discretos. O que leva a pensar que, talvez, ela tenha apresentado imagens desconectadas do assunto em questão. Mas, nessa hipótese, qual seria seu objetivo com isso?

A resposta pode estar contida na junção do material fílmico como um todo. Pois, ao voltar atenção para a sonoridade – uma das camadas de maior espessura do filme –, percebem-se os acordes diversificados, variando desde toques de tambores e atabaques (característicos da cultura negra e da ancestralidade africana), passando por xilofones, sax, baixo e toda uma gama de instrumentos, notas, tons e ritmos, como, por exemplo, o *blues* (relacionado à música da África, à música religiosa da comunidade afro-americana, aos *spirituals* e à liberdade recém-adquirida dos antigos escravos) usado em momentos precisos, assim como as canções que pontuam com êxito as cenas em que se fazem presentes, destacando-se *Noite feliz e Glória, glória, aleluia*. Todos esses elementos atuam no filme de forma dinâmica, num sobe e desce de emoções contínuo, que consegue despertar o espectador tanto para a cena quanto para o assunto em questão. Por outro lado, a narração – feita pela própria Lee Anne Schmitt – beira o monótono, de tão monocórdica e sem surpresas, no que se refere ao ritmo e ao tom de voz – ainda que carregada de sentidos, principalmente nos trechos em que ela relata episódios escabrosos de racismo. A partir dessa perspectiva da obra vemos se formar um jogo de contradições.

Esse jogo paradoxal é baseado no entrecruzamento de imagens, narração e trilha, que se revela em sequências como a inicial, quando a narração a respeito do último discurso de John Brown na

prisão é acompanhada apenas pela tela negra e pelos toques de atabaques; também no momento em que se mostram imagens contemporâneas de Chicago e a narradora diz que sua filha anda de bicicleta no mesmo local onde, no passado, várias pessoas foram massacradas e mortas; ou quando o filme justapõe imagens solares de uma praia contemporânea, enquanto ela relata que naquele local ocorreu um verdadeiro massacre; percebe-se a contradição, ainda, em imagens de placas sobre alegria (“...count it all joy...”) em meio a destroços de uma antiga construção.

É nesse emaranhado de conexões, desconexões, mas principalmente de paradoxos que compõem a história racial dos Estados Unidos (e não só de lá), que Schmitt parece mergulhar para montar todo este trabalho baseado nas contradições. A meu ver, essa dinâmica causa no espectador a sensação de que a história é real e presente, acachapante (por isso não é preciso nem mudar o tom de voz para causar espanto), e está mais próxima (inclusive nos mesmos lugares pelos quais se circula na contemporaneidade) do que se gostaria. Assim, ao mesclar imagens da atualidade com narrativas de fatos ocorridos no passado, *O expurgo da terra* mantém viva a história de homens importantes e das lutas por igualdade e, de certa maneira, busca levantar alternativas para um mundo mais justo, pois, afinal, é nele que o futuro (seus filhos) reside.

O que é possível inferir de certas ruínas?

Califórnia Company Town

(*California Company Town*, Lee Anne Schmitt, EUA, 2008)

Por Guilherme Cavalcanti

Lee Anne Schmitt narra, com filmagens captadas entre 2003 a 2008, a radiografia da “morte” de cidades no estado da Califórnia, seja por inanição, saída forçada (falta de emprego por demissão) ou a causa principal: a falência de empresas das quais esses lugares dependem. Por várias dessas cidades se dedicarem a um ramo único, quando esse empreendimento rui, tudo o que cerca desmorona também.

É uma crônica sobre a desindustrialização de pequenas cidades vizinhas. Nesse trajeto, Schmitt faz o esforço de ressignificar a narrativa contada pelo Estado, desenvolvimentista, que via (ou forçava a ver) em cada uma dessas empresas o símbolo de um país que evoluía, sob o nome do progresso, com toda a ideologia propagada envolvida.

Ronald Reagan narra um dos documentários do governo em que relata o passado como luta contra o “Império do Mal”, os comunistas. Como sabemos, Reagan, que foi ator e no fim dos anos 1940 era político promissor (no contexto da caça às bruxas, em que viria a ser útil pelas forças conservadoras), foi forte adversário contra a ala de esquerda de Hollywood, numa cruzada de perseguição, com fundo inquisitorial, de vozes dissonantes.

Um ponto forte do filme é como a diretora parte desse conjunto de cidades para desenhar um quadro maior: a Guerra Fria, a luta por direitos, a dissonância entre projeto de Estado e seu resultado. Nesse sentido, extratos de documentários chegam como adições à tessitura do filme, que dão dimensão histórica às cidades e ao país. Se Richmond é a cidade onde nasceram os Pantera Negras, se abrirá um espaço no filme para colocar esse fato em relação com a história do país em tal momento. Segmentos curtos mais essenciais, que aumentam a amplitude do filme.

Como em seu curta *As trilhas de Farnsworth*, há uma notável coerência estética ao mostrar cidades parecidas como partes de um deserto homogêneo. Lugares com presença de poucos moradores ou mesmo desertas. Como no curta, temos, em geral, planos fixos, assim como uma paciência na apresentação dos elementos, o que torna o ritmo lento, calmo, sendo este um ponto positivo.

Há alguns paralelos com o documentário *Los Angeles plays itself* (Thom Andersen, 2003): os dois desejam reescrever a história oficial; há relação íntima entre sonho e realidade, vontade e resultado – o exemplo, no filme de Schmitt, de uma cidade chamada California City, que pretendia ser a segunda Los Angeles, mostra essa distância entre vontades grandiosas (como é a de LA, que, como organismo vivo, é ativa em criar sua imagem, em Andersen) e o resultado: California City terminou como outras cidades vizinhas, abandonada.

Essas imagens de abandono (ruína seria termo forte demais, pois ainda dá para ver o processo de desintegração em curso) dão a pensar que, na ausência das empresas que aproveitaram enquanto puderam do local (como é falado por políticos), a cidade se esfacela. Isso mostra uma

ausência de coesão social, pois pode se perguntar por que os habitantes não resistiram, mesmo com ações que visavam a evacuar as cidades pelas empresas, dando bônus para quem deixava o lugar. E essas imagens dos interiores devastados contrastam frontalmente com os discursos do governo, mostrando um fracasso do projeto.

Um comentário irônico é possível extrair da última cidade, Silicon Valley (Vale do Silício). Se o Google não for mais importante daqui a 30-50 anos, existirá na cidade todo aquele verde, chafariz, e uma vida “ideal”, parecida com a propaganda enviesada do estado? Pois, para o governo, as empresas são mais importantes que as pessoas. E se ela corre risco, os cidadãos que aceitem a derrota conjunta: da cidade e, por consequência, de seus habitantes.

O filme deixa a ideia de que as cidades não conseguiram se manter apenas pelo sucesso temporário de suas indústrias. Todas essas cidades vieram a sucumbir por não terem como aliadas as políticas de inclusão e desenvolvimento real; e por focarem apenas na exploração (as greves no decorrer da história mostram essa luta). Essa radiografia como que diz: “fiquem atentos à enganação dos discursos” e “lembrem-se que possíveis paraísos podem virar desertos fantasmagóricos.” Lee Anne Schmitt, a partir de um recorte coerente e ligado a uma história maior, constrói um filme de grande visão histórico-social.

[STEPHEN BROOMER]

Neve quente e fogo gelado

Brébeuf

(*Brébeuf*, Stephen Broomer, Canadá, 2012)

Por Aline Wendpap

Acho importante contextualizar a situação a partir da qual tive a primeira impressão sobre *Brébeuf* (2012), porque ela se deu de maneira incomum para mim. Durante as exibições de dezessete de abril, no IV Fronteira Festival, em Goiânia, me vi diante de um “tsunami” de emoções e sensações, já que havia acabado de chegar de Cuiabá para participar da minha primeira residência em crítica de cinema e, logo de cara, sou confrontada com *Prototype* (2017), de Blake Williams, e grande parte da filmografia de Stephen Broomer. Neste contexto, o filme em questão (um dos últimos exibidos naquela noite) funcionou como uma tábua de salvação, sobre a qual me apoiei para começar meu processo de escrita.

O que chamou minha atenção foi o canto gregoriano. Primeiro, porque ele distingue esta das demais produções de Broomer, que no geral se utiliza de trilhas incidentais com música instrumental, sem vozes. Segundo, porque esse gênero sonoro me soou mais familiar, trazendo, portanto, certo conforto.

Assim como nos outros filmes, encontramos nesta produção de 2012 as sobreposições de imagens, os movimentos frenéticos de câmera e os cortes rápidos, todos característicos da filmografia deste diretor. Porém, esse tipo de trilha dá a *Brébeuf* um ar singular à medida que estabelece uma conexão direta com a Idade Média e com os rituais da liturgia católica, ao mesmo tempo que enche de vida e humanidade a paisagem fria e vazia retratada no filme. Esse é um dos elementos que contribui para a construção de uma lógica paradoxal entre quente e frio, que perpassa todo o filme, tanto no sentido tátil quanto no que diz respeito às emoções e sensações despertadas.

Embalada por essa trilha, que propicia a criação de um clima espiritual, sou transportada para outros lugares, e começo a imaginar igrejas góticas enormes, de torres altas e grandes perspectivas. Entretanto, o que de fato aparece na tela são imagens de um lugarejo onde o urbano (das pontes, carros e outras construções) se mistura ao selvagem (da neve, dos galhos secos e da floresta inabitada). Durante o primeiro minuto do filme, o cenário é apresentado por meio de várias tomadas, sempre com câmera fixa e imagens sem sobreposições. Mas rapidamente os abruptos movimentos de câmera, que seguem em várias direções (um deles se assemelhando ao sinal da cruz) e as sobreposições de imagens ganham a cena.

Em meio à paisagem mostrada há um destaque para a ponte, ou, melhor dizendo, para o arco que ela forma. Por meio dos enquadramentos, sobreposições, cores, filtros e fundos utilizados, esse arco parece funcionar como uma espécie de “portal”. Guiados pelas lentes da câmera somos convidados a atravessá-lo e após isso nos vemos diante da história dos etnógrafos e missionários jesuítas, tornados santos pela igreja católica, Jean de *Brébeuf* e Gabriel Lalemant, mortos em 1649, quando do processo de conquista inicial do Ocidente. Tal leitura é possibilitada sobretudo pelas imagens externas da igrejinha, enquadrada geralmente à direita da tela e pelas placas em homenagem a eles.

O lugar em questão parece ter sido habitado há muito tempo, mas o fato é que no primeiro momento do filme não há qualquer vestígio de habitação (não sei se devido ao inverno rigoroso ou a outros fatores), somente neve por toda parte. Deste modo, Broomer constrói um mundo onde não há nenhuma vida, animal ou humana, exceto por alguns carros que passam ao fundo em uma das passagens, mostrada com repetição. Esse ar invernal causa, em mim, uma sensação gélida, que não é quebrada pelos tons terrosos de marrom presentes nas construções, nas madeiras e nas árvores, mas sim pelo emprego de dois recursos: os filtros de cores e a investida em signos consagrados, como a cruz. Sobre os filtros, destaco o uso do amarelo e do vermelho em momentos pontuais, quando esses matizes geram a impressão de fogo, que, segundo as narrativas populares canadenses, foi o elemento que aqueceu a água onde os missionários foram cozidos vivos. Já a cruz, que aparece no filme ladeada por duas estacas de madeira, pode estar fazendo analogia com o calvário do Cristo (que tinha outras duas cruzes ao seu lado), ou retomando o martírio dos jesuítas santificados.

De qualquer modo, a cruz, como elemento da *mise en oeuvre*, paradoxalmente aquece e esfria as emoções. Aquece porque lembrar do Cristo ou dos padres missionários e seus sufrágios é pensar em formas de amor e isso aquece o coração. Sem falar que, em momentos como este, a cor vermelha surge com instantaneidade na mente (seja pelo sangue do Cristo ou pelo fogo queimando os padres). Entretanto, na tela se vê apenas uma nuance, em breves instantes e de modo embaçado, como quando uma espécie de flor parece se transformar, com ajuda da sobreposição de imagens feita por Broomer, em uma coroa (imagem abaixo). Seria a coroa imposta a Jesus?



Retomando o paradoxo, a cruz também transmite frio porque o que está na tela é apenas um símbolo (no meio de um lugar abandonado), talvez esvaziado de seus significados (como Magritte propôs sobre o cachimbo). No entanto, ao pensar nisso, somos alertados por Nicole Brenez, em seu livro *De la figure en général et du corps en particulier* (1998), para o fato de que “no

cinema, certas formas figurativas podem se mostrar dementes ou inertes, mas nenhuma nem insensata nem indiferente”. Sem dúvida, com sua linguagem complexa e intrincada, Broomer está provocando o espectador a tirar suas próprias conclusões, como, por exemplo, a respeito das missões cristãs de colonização e suas consequências.

Assim como as folhas em tons pastel, a vida, na construção fílmica de Broomer, parece apagada e distante. Será que se esvaiu ainda na Idade Média, com os padres mortos? E dela restou somente a lembrança, materializada pelo canto gregoriano (este, aliás, um dos elementos mais humanos do filme)? Acontece que, na igreja mostrada pelo cineasta, a coisa mais viva parece ser a cruz, tanto que após este momento a câmera gira, pinoteia e faz vários movimentos, como se ela própria (a câmera) tivesse ganhado vida e vontades próprias.

O momento final, em que as águas cintilantes e iluminadas brilham sobrepostas à paisagem gélida e deserta, é o ápice do filme. Construído pela artimanha técnica de Broomer, o fragmento condensa toda a lógica paradoxal de frio e calor. Em minha leitura, esse brilho é da ordem do divino, por isso não espalha apenas calor, mas vida pela paisagem, antes vazia e fria, do extremo norte.

Potamkin: teorias e rejeição.

Potamkin

(*Potamkin*, Stephen Broomer, Canadá, 2017)

Por Gabriel Linhares Falcão

Dois fatores marcaram severamente a carreira do crítico Harry Allan Potamkin: suas teorias cinematográficas e a rejeição. O filme *Potamkin*, biografia experimental sobre HAP, representa esses dois fatores de maneira conjunta.

Harry Allan Potamkin (1900-1933) escreveu sobre filmes hollywoodianos, filmes estrangeiros, documentários, animações, experimentais e até amadores. No entanto, defendia o cinema vanguardista, experimental e inovador, além de crer em um compromisso político do cinema e relacionar o sensorial à musicalidade (cinema polifônico). O crítico tinha seguidores e admiradores, porém, por se aprofundar no cinema não comercial, acabou não ganhando muita visibilidade quando era vivo e consequentemente suas ideias foram rejeitadas pela maioria.

Stephen Broomer utiliza trechos de filmes glorificados pelo crítico (*Encouraçado Potemkin*, *A paixão de Joana D'Arc*, *Metrópolis*, entre outros) e deforma-os com rasgos, granulações, desenhos, mudança de velocidade e alterações fotográficas feitas por meio da manipulação química dos filmes e pelo processo de transposição do digital para película e vice-versa. A soma dessas deformações com a montagem resulta em uma ressignificação das ideias originais dos trechos, em que Broomer reaproveita os significados primários e adiciona novos.

As cenas escolhidas pelo diretor são muito dramáticas: por exemplo, a da Escadaria de Odessa e a do julgamento de Joana D'Arc. As imagens aparentam ser afetadas por toda a deformação que as películas sofreram. As pessoas gritam, correm, choram e se assustam. Os significados originais são reaproveitados em um novo contexto. Um contexto de rejeição. O fato de o crítico não ter ganhado tanta visibilidade parece assombrar o filme.

Os ideais de Potamkin estão na tela: os filmes vanguardistas, experimentais e inovadores, a polifonia e a repetição, que são reforçados com o som alarmante, atmosférico e repetitivo de uma máquina de ressonância magnética. O povo é representado constantemente: nas cenas de resistência da Escadaria de Odessa (filme que mais se repete em *Potamkin*), nas imagens do povo que ocupa toda a tela (outra cena que se repete bastante); são os ideais políticos marxistas socialistas de HAP. Porém, por mais que essas teorias estejam no filme (vanguardistas, polifônicas e políticas), a desvalorização de seu trabalho também está presente. Esta assombra as imagens assim como assombrou Harry Allan Potamkin.

As deformações feitas por Stephen Broomer conseguem representar a experimentação, a abstração e o subjetivo, pontos que o crítico defendeu e que também foram o motivo de sua rejeição (a defesa de um cinema que fugia do comercial). Essa rejeição é figurada pela montagem, que cria um diálogo entre as deformações e os trechos dos filmes. As imagens gritam, correm, se apavoram. Por mais que as deformações tornem essas imagens ricas em experimentação e abstração, as próprias parecem ser afetadas por elas negativamente. Experimentar se torna uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo que busca a inovação, a aproximação com artístico e a

fuga do comercial, a experimentação está fadada à rejeição.

Uma biografia diferenciada, que não busca uma narrativa nem linearidade. O documental em *Potamkin* está presente de forma sensorial. Uma apresentação das teorias, gostos e dificuldades, que foge do básico biográfico e busca novas formas. Mais uma figuração: o objetivo de HAP, a exploração do novo e das possibilidades cinematográficas.

O filme propõe uma experiência sensorial e hipnótica. É impossível não contemplar as deformações. As cenas, que já eram originalmente dramáticas, carregam um novo drama no diálogo entre os novos significados e os originais. E o som repetitivo e hipnótico conduz a experiência polifônica.

O som busca a polifonia defendida pelo crítico. HAP afirmava que o ritmo era importantíssimo para o psicológico e a dramaticidade. E em *Potamkin* o som repetitivo e alarmante de uma máquina de ressonância magnética cria um ritmo perturbador e hipnótico, além de aumentar a carga dramática das cenas em momentos de variações rítmicas. Mais perto do meio do filme, a música *Hard time killing floor* de Skip James é mesclada com o som atmosférico da máquina. A voz cansada de Skip questiona a solidão, a incompreensão e os “tempos difíceis”, junto ao violão solitário e criativo do *blues*. No fim do filme, o som é substituído por sinos reverberados que geram um efeito atmosférico e ambiente, mantendo a polifonia. Trabalho incrível feito por Stuart Broomer, jazzista experimental e pai do diretor.

Hoje, o trabalho de Potamkin é reconhecido e o crítico é considerado um dos mais importantes do cenário experimental. E Broomer, de uma maneira muito simples, recupera todo o legado de HAP: a cena da Escadaria de Odessa é reproduzida de trás para frente. O trecho mais repetido ao longo do filme é alterado na sua última reprodução. O povo sobe as escadas, os tiros salvam. A música não é mais alarmante. Agora, sinos anunciam o milagre. A memória de Potamkin vive!

COORDENADORES – IV ESTADO CRÍTICO

ELA BITTENCOURT

Crítica e programadora de cinema. Seus artigos são publicados em diversas revistas internacionais, entre elas: Artforum, Art in America, Film Comment, Frieze, Hyperallergic, Sight & Sound e Village Voice. Foi curadora de várias mostras nos Estados Unidos (True/False Film Festival; Museum of Moving Image/MoMI, Nova York) e no Brasil, entre elas as retrospectivas de Krzysztof Kieślowski e de Andrzej Wajda na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, e de Andrzej Żuławski no CineSesc e no IMS-Rio. Trabalha com os festivais de cinema Sheffield Doc/Fest e É Tudo Verdade.

VICTOR GUIMARÃES

É crítico na revista Cinética desde 2012, colaborou com revistas como Senses of Cinema (Austrália), Desistfilm (Peru) e La Furia Umana (Itália). Foi professor no Centro Universitário UNA, na Universidade Positivo e na Vila das Artes. Foi um dos coordenadores do FestCurtasBH (2014), integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh (2012 a 2015) e programador de mostras como Sabotadores da Indústria (BH), Argentina Rebelde (RJ) e L.A. Rebellion (Recife). É autor de *O hip hop e a intermitência política do documentário* (PPGCOM/UFMG, 2015) e organizador de *Doméstica* (Desvia, 2015). Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, com passagem pela Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3).

[CRÉDITOS]

REALIZAÇÃO

BARROCA FILMES

EDITORIAL

CAMILLA MARGARIDA MARIA SOARES DE SOUSA
HENRIQUE AGUIAR BORELA
MARCELA AGUIAR BORELA
RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE

COORDENAÇÃO DA RESIDÊNCIA

ELA BITTENCOURT
VICTOR GUIMARÃES

RESIDENTES

ALINE WENDPOP
ALIX BREDA
DANIEL SANTISO
GABRIEL LINHARES FALCÃO
GEÓRGIA CYNARA
GUILHERME CAVALCANTEI
INGÁ MARIA
JEAN CARLOS LEAL
NAYLA AVELAR
SARAH LYRA

DESIGN GRÁFICO

LEONARDO MARTINS

REVISÃO

FABRÍCIO CORDEIRO



APRESENTAÇÃO



ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO EDITAL Nº 05/2017 – APOIO A FESTIVAIS E MOSTRAS AUDIOVISUAIS DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA.

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO FUNDO DE ARTE E CULTURA DO ESTADO DE GOIÁS 2016, SEDUCE E GOVERNO DE GOIÁS

PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL



PARTNERS of the AMERICAS COMITE GOIÁS, BRASIL

PartnersCampus



APOIO LOGÍSTICO



COLABORAÇÃO



REALIZAÇÃO



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

F418 Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental (4. : 2018 : Goiânia, GO).
IV Estado crítico : residência de crítica de cinema [recurso eletrônico] / orgs. Camilla Margarida Maria Soares de Sousa Parrode e Marcela Aguiar Borela ... [et al.]. — Goiânia : Barroca Filmes, 2018.
Dados eletrônicos (pdf).

ISBN 978-85-93714-05-4

1. Documentário (Cinema). 2. Festivais de cinema - Brasil. 3. Cinema - História e crítica. I. Parrode, Camilla Margarida Maria Soares de Sousa. II. Borela, Marcela Aguiar. III. Título.

CDD 791.43612