

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL LIMA DE SOUZA SIQUEIRA

DESCAPTURA DA MEMÓRIA E ARQUIVO FAMILIAR PERIFÉRICO: A EXPERIÊNCIA
CONTRA COLONIAL DOS CINEMAS DAS QUEBRADAS BRASILEIRAS (2011-2021).

CURITIBA

2023

GABRIEL LIMA DE SOUZA SIQUEIRA

DESCAPTURA DA MEMÓRIA E ARQUIVO FAMILIAR PERIFÉRICO: A EXPERIÊNCIA
CONTRA COLONIAL DOS CINEMAS DAS QUEBRADAS BRASILEIRAS (2011-2021).

Dissertação apresentada ao curso de Pós- Graduação em
História, Setor de Ciências Humanas, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em História, na linha de pesquisa Arte,
memória e narrativa.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Siqueira, Gabriel Lima de Souza

Descaptação da Memória e arquivo familiar periférico : a experiência contra colonial dos cinemas das Quebradas brasileiras (2011-2021). / Gabriel Lima de Souza Siqueira. – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosane Kaminski.

1. Cinema brasileiro - História. 2. Periferias – História – Brasil.
3. Memória coletiva. 4. Arquivos familiares. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GABRIEL LIMA DE SOUZA SIQUEIRA** intitulada: **Descaptura da Memória e arquivo familiar periférico: a experiência contra colonial dos cinemas das Quebradas brasileiras (2011-2021)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 06 de Setembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

06/09/2023 20:51:21.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

12/09/2023 12:36:33.0

BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

Assinatura Eletrônica

11/09/2023 09:48:54.0

IZABEL FÁTIMA DE CRUZ MELO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA)





Para minha família, meu bairro, minha laje e meu quintal, com todo respeito as mais velhas, que fizeram da imagem, saber.

AGRADECIMENTOS

Escrever este texto no percurso desta pesquisa foi, muitas vezes, uma forma de retornar para casa. Lá de onde eu vim não é fácil conseguir entrar numa universidade, mais complicado que isso, se manter dentro por tanto tempo, vir de tão longe. “É preciso aprender a voltar para casa” diz Nêgo Bispo, esse retorno é um caminho que muitas vezes só se assume possível no devir da ética do passante, através da memória e da imagem, das fotografias carinhosamente guardadas. Retornar a minha *Quebrada* foi possível hoje pelo não esquecimento, pela saudade, pela memória daquelas e daqueles que me avisaram pra pisar naquele chão devagarinho, por isso agradeço à essas formas de comunidade que não só me fizeram chegar aqui, como me deram o sustento necessário para permanecer, foram elas e eles que me lembravam constantemente que a periferia é um lugar contraditório e complexo, que a universidade ainda tem que comer muito arroz e feijão pra começar a entender isso, à minha Quebrada só tenho a agradecer, sobretudo àquela e aqueles que chamo de mãe, a Dona Penha, e irmãos, Rafa, Matheus e Lucas.

À Mi, por tudo, que do início ao fim permaneceu presente, com abraços e leituras, nas madrugadas acordada ao meu lado, nas pequenas conquistas ao término de cada etapa, nas escritas em meio aos problemas, sem ela o caminho seria bem mais árduo e menos alegre.

À professora Dr^a Rosane Kaminski, que foi extremamente gentil e paciente, sempre disposta a escutar e discutir os rumos da pesquisa, sou grato por suas aulas e orientações, que eu ainda possa ouvi-la muitas vezes.

Ao professor Sereza, por me desafiar, encorajar e acreditar no meu potencial.

À Filmes de plástico, Renaya Dorea, Lincoln Péricles e Yasmin Thayná, por facilitarem o acesso a suas obras e fazerem, apesar de tudo, imagens. Agradeço especialmente a família Novais, que do breu de uma noite sem luz, fizeram cinema e imortalizaram um bairro, que possamos seguir fazendo um audiovisual tão ancestral e tão moradia quanto os que fizemos ontem.

À Universidade Federal do Paraná e seu corpo docente e administrativo, também a Linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, e a CAPES, que financiou parte dessa pesquisa.

A arte é a força de fazer a realidade dizer o que ela não teria conseguido dizer por seus próprios meios ou, em todo o caso, o que ela perigava deixar voluntariamente em silêncio (...) exijo um outro centro de mundo, outras desculpas para nomear, outras maneiras de respirar... porque ser poeta, hoje em dia, é querer, com todas as suas forças, com toda sua alma e toda sua carne, face aos fuzis, face ao dinheiro que também se torna um fuzil, e sobretudo face a verdade recebida, sobre a qual nós, poetas, temos autorização de mijar, que nenhum rosto da realidade seja empurrado para baixo do silêncio da história.

(Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, 1985).

RESUMO

A imagem é um ritual que envolve corpos e memória, um poderoso proponente de realidades em um mundo cindido por fronteiras que ferem nossa imaginação através de noções inventadas pela colonialidade a fim de garantir *poder* a um tipo de sociabilidade, memória e episteme localizada nos moldes de relação da branquitude. Hoje, temos demandas impregnadas em nossa cultura a serem desveladas, pois enfrentamos o trauma gerado pelo ininterrupto período colonial que atravessa as relações de trabalho e, sobretudo, a nossa imaginação, afinal, há e houve *desejo* sobre o periférico na história da cinematografia, cineastas que tiveram a atenção voltada a corpos ou territórios negros, indígenas, pobres, sertanejos. No entanto, esse cinema “sobre a/o outra/o” fez continuamente a manutenção do interesse em filmagens de terras “*virgens*” – matas e florestas intocadas além de retratos de zonas de exclusão. Em contraponto a esse tipo de imagens, propomos uma leitura daquilo que chamamos de *Cinemas de Quebradas*, para compreender as articulações de um cinema que nasce das periferias brasileiras e parte em direção a elas mesmas, fabulando experiências ao passo que borra noções de curadoria e autoria. É preciso reconhecer certos sintomas da imagem no Brasil e como estes estão intimamente ligados à dois projetos, o projeto colonial e o projeto contra colonial. Dessa forma, apresentamos intersecções entre manifestações imagéticas na produção de curtas-metragens, que têm em comum serem filmes de realizadores que nasceram e cresceram na margem, falo de *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (Gabriel Martins, 2011), *Fartura* (Yasmin Thayná, 2019) *Filme de domingo* (Lincoln Pércles, 2021), *Movimento* (Gabriel Martins, 2020), *Suellen e a diáspora periférica* (Renaya Dorea, 2020), *Rua Ataléia* (André Novais, 2021). O *Cinema de Quebradas* é assumido por nós como conceito epistêmico que marca uma virada; através desse recorte que reflete um processo curatorial, construímos aqui uma ferramenta que configura um conhecimento, já exercido pela imagem, e o assumimos como potência de resposta a um passado, significação e sobrevivência que atravessa o *centro* em suas dimensões éticas e estéticas. Se a colonização acarretou o destroçamento dos seres, o *Cinemas de Quebradas* responde com imagens, tornando pública uma História não oficial contada pela montagem do arquivo familiar periférico.

Palavras-chave: *Cinemas de Quebradas*; História do cinema; Cinema periférico; Memória brasileira.

ABSTRACT

The image is a ritual that involves bodies and memory, a powerful proponent of realities in a world split by borders that wound our imagination through notions invented by coloniality to ensure *power* for a type of sociability, memory, and epistemology located in the forms of whiteness relations. Today, we have demands impregnated in our culture to be unveiled as we face the trauma generated by the uninterrupted colonial period that permeates work relationships and, above all, our imagination. After all, there has been a *desire* for the peripheral in the history of cinematography, filmmakers who have focused on black, indigenous, poor, and rural bodies or territories. However, this cinema "about the other" has continuously maintained interest in filming "*virgin*" lands - untouched forests and jungles, as well as portraits of exclusion zones. In contrast to this type of imagery, we propose an understanding of what we call *Cinemas de Quebradas* (Cinemas of the Peripheries) to comprehend the articulations of a cinema that originates from Brazilian peripheries and travels towards them, fabricating experiences while blurring notions of curation and authorship. It is necessary to recognize certain symptoms of the image in Brazil and how they are intimately linked to two projects: the colonial project and the counter-colonial project. In this way, we present intersections between imagetic manifestations in the production of short films, which have in common being films by directors who were born and raised on the margins. I speak of "*Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*" (Gabriel Martins, 2011), *Fartura* (Yasmin Thayná, 2019), *Filme de domingo* (Lincoln Pércles, 2021), *Movimento* (Gabriel Martins, 2020), *Suellen e a diáspora periférica* (Renaya Dorea, 2020), and *Rua Ataléia* (André Novais, 2021). We assume *Cinema de Quebradas* as an epistemic concept that marks a turning point; through this curatorial process, we construct a tool that configures knowledge already exercised by the image, and we embrace it as a power of response to a past, significance, and survival that permeates the center in its ethical and aesthetic dimensions. If colonization led to the fragmentation of beings, *Cinemas de Quebradas* responds with images, making public an unofficial history told through the montage of the peripheral family archive.

Keywords: *Cinemas de Quebradas*; History of cinema; Peripheral cinema; Brazilian memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marc Ferrez. Colheita de café, c. 1882. Vale do Paraíba / Acervo IMS.	36
Figura 2 - Frame do curta metragem <i>A morte branca do feiticeiro negro</i> , 2020. A montagem do curta trabalha com aproximações e enquadramentos que revelam olhares "escondidos" em paisagens coloniais como às de Ferrez. Além de narrar a carta do escravizado Timóteo.....	37
Figura 3 - Imagem realizada durante o processo de filmagem de <i>Rio Putumayo</i> (1913).....	55
Figura 4 – Mãe e filha fotografadas por Silvino Santos para o projeto visual na defesa de Arana em relação aos extermínios que cometeu na região do Putumayo.	57
Figura 5 - Fotografia de Silvino que compõe o Álbum encomendado por Araña.....	58
Figura 6 - Única cópia do álbum em questão recuperada, que possibilitou a republicação do mesmo e a elaboração de pesquisas sobre o eventos ligados ao Holocausto colonial no Putumayo.....	59
Figura 7 - Imagens de Indígenas em <i>No país das Amazonas</i>	62
Figura 8 - Sequência de frames em <i>No país das Amazonas</i>	63
Figura 9 - Frame de <i>Depois eu conto</i> (1952), favela montada em um palco.....	76
Figura 10 - Imagem do filme <i>Depois eu conto</i> (1952), que apesar de ser póstumo a <i>Favela dos meus amores</i> , apresenta uma estética onde a favela é produzida por cenários falsos.	77
Figura 11 - Cena de <i>Copacabana Mon Amour</i> (1970), em que morador da comunidade encara a objetiva.	82
Figura 12 - Cena de <i>Copacabana</i> em que moradores são filmados enquanto encaram a produção do filme.....	83
Figura 13 - Recorte de Frame em cena de Copacabana onde pessoas se reúnem para olhar o elenco.....	84
Figura 14 - Santinho de oração a Anastácia.	88
Figura 15 - Monumento à voz de Anastácia (2019).	90
Figura 16 - Hector Babenco na sequência que abre <i>Pixote</i>	93
Figura 17 - Sequência de <i>Pixote</i> na introdução do filme.....	95
Figura 18 - Cenas no interior de casas em <i>Cidade de Deus</i>	97
Figura 19 - Dadinho, em <i>Cidade de Deus</i> . As bananeiras, não mais como as das chanchadas, são agora reais.	98
Figura 20 - Cena de <i>O fio da memória</i> (1991).	100
Figura 21 - Sequência em <i>O fio da memória</i> , Erci torna público seu arquivo familiar.....	101
Figura 22 - Erci e Domingos em fotografias na parede da casa da família.....	102

Figura 23 - Fotografia de Conceição e Tancredo em frames diferentes.....	103
Figura 24 - Filhos de Conceição e Domingos em fotografia da parede.	104
Figura 25 - Obra Encruzilhadas, de Alexandre Maxwell, expostas no Parque Lage.	109
Figura 26 - Capa do Jornal Meia Hora	111
Figura 27 - Matéria veiculada.....	111
Figura 28 - Primeira fotografia de <i>Fartura</i> . Conforme vemos na montagem abaixo, cada pedaço é revelado à medida que a tela viaja pela imagem de um ponto a outro, lentamente, enquanto ouvimos a narração.	117
Figura 29 - Segunda fotografia de <i>Fartura</i>	119
Figura 30 - Esquema de frames que acompanham o início da fala da cineasta citada acima.	124
Figura 31 - A sequência apresenta a fotografia que no curta é filmada em traveling.	126
Figura 32 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando <i>Fartura</i> como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná.	128
Figura 33 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando <i>Fartura</i> como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná.	129
Figura 34 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando <i>Fartura</i> como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná, aqui a cineasta apresenta a mudança na composição das fotografias.	130
Figura 35 - Frames dos vídeos em VHS que são sequenciados na montagem.....	133
Figura 36 - Sequência que intercala na montagem entre vídeos e fotografias, valorizando o momento, as mãos e o olhar de quem filma e fotografa as festas.	135
Figura 37 - Imagens de <i>Fartura</i> que ilustram o pensamento acerca da cozinha que o curta constrói através das vozes que ouvimos.	139
Figura 38 – pintura <i>Um jantar brasileiro</i> feita em aquarela sobre papel, tem 16 x 22 cm. Foi feita em 1827 pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret.....	148
Figura 39 - Gê Viana; Sentem para jantar, 2021; série Atualização traumática de Debret....	149
Figura 40 - Sequência de abre o <i>Fartura</i> com a voz off sobre tempo e festividades.	150
Figura 41 - Chão em <i>Suellen e a diáspora periférica</i>	154
Figura 42 – Sequência de abertura do curta-metragem <i>Suellen</i> , Renata aparece sentada na Areia da praia na primeira imagem, na segunda está no quintal de casa em uma das piscinas do filme.	155
Figura 43 - Sequência de fotografias de piscina em <i>Suellen</i>	157
Figura 44 - Sequência de frames selecionados das filmagens de <i>Fartura</i>	160
Figura 45 - Fotografia de <i>Suellen e a diáspora periférica</i>	162

Figura 46 - Fotografia utilizada na montagem de <i>Fartura</i> , no canto esquerdo é possível ver a imagens de Cosme e Damião.....	163
Figura 47 - Fotografias utilizadas na montagem de <i>Fartura</i>	165
Figura 48 - Arquivo em <i>Fartura</i> . Interessante reparar como a cozinha, nas tradições de diásporas negras nas periferias, são espaços de poder e saber exercidos sobretudo por mulheres.	166
Figura 49 - Sequências de registros de festas em <i>Suellen</i> . Assim como em <i>Fartura</i> , a presença das matriarcas da família é maior.	167
Figura 50 - Sequência de fotografias que acompanha o relato da mulher que ouvimos sobre a festa de São Cosme e São Damião realizada por sua mãe em seu bairro.....	169
Figura 51 - <i>Pixote</i> e <i>Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides</i> . No plano superior vemos Hector Babenco, diretor de <i>Pixote</i> , nas cenas iniciais do filme. Abaixo o narrador de Dona Sônia.	183
Figura 52 - Arquivo pessoal de Gabriel Martins que percorre por sua infância e adolescência e é utilizado na montagem e discurso de Dona Sônia.	185
Figura 53 - Montagem de planos: Dona Sônia e Movimento. À esquerda, arquivo utilizado em Dona Sônia, nele vemos Martins ainda recém-nascido. A direita, fragmento de reportagem utilizada em Movimento. Abaixo, imagem da filha de Gabriel Martins.....	193
Figura 54 - Imagem do nascimento de Thereza, montada ao lado do beija-flor filmado por Martins.....	195
Figura 55 - Frames do vídeos de dança compilados na montagem de Movimento.	196
Figura 56 - Imagem de Rua Ataléia sem energia elétrica.....	200
Figura 57 - Dona Zezé lê o salmo.....	202
Figura 58 - Dona Zezé e Seu Noberto contemplam o álbum de fotografias.	203
Figura 59 - Duda em Filme de domingo.....	205
Figura 60 - Duda brinca.....	206
Figura 61 – Sequência com o cinema organizado e registrado por Péricles em seu bairro e que foi inserido a narrativa visual de Filme de domingo.	209
Figura 62 - Imagem de arquivo, nela se vê a presença das mulheres na construção da COHAB.	214
Figura 63 - Duda passeando na feira.	216
Figura 64 - Encerramento de Filme de domingo.....	218
Figura 66 - Fotografia <i>Corda dourada com minha mãe Elenice Guarani, minha tia Marilúcia Moraes, minha vó Maria da Graça e minha tia Gracilene Guarani</i> , 35mm, 2020.	260

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Mapa do Putumayo organizado e elaborado por militares da expedição de Julio César Arana, montado e aproximado as imagens civilizatórias a fim de justificar o massacre pela lógica do progresso.....	59
Mapa 2 - Mapa do Putumayo organizado e elaborado por militares da expedição de Julio César Arana, montado e aproximando as imagens civilizatórias a fim de justificar o massacre pela lógica do progresso.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - O MITO DA MARGEM NA FORMAÇÃO DE NECROCINEMA.....	34
1.1 <i>POLITICAS DE IMAGEM, MEDO E DESEJO NA PRODUÇÃO DE MEMÓRIA E EXCURSÕES INTELLECTUAIS ÀS NOVAS OCUPAÇÕES COLONIAIS.</i>	40
1.1.1 UM ENTOMOLOGISTA NO PAÍS DAS AMAZONAS.	44
1.1.2 ENCRUZILHADAS DO ECO DE UMA FÁBULA QUEIMADA: UM DIAGNÓSTICO DO SILÊNCIO, VOZES E OLHARES NOS PRIMEIROS CINEMAS EM FAVELAS.	66
1.1.3 O QUE SÃO NOSSAS HABITAÇÕES PARA O CINEMA BRANCO?	84
1.2 <i>O TRANSBORDAR DA IMAGEM.</i>	99
CAPÍTULO II – MEMÓRIA, DIÁSPORA E <i>CINEMA DE QUEBRADAS: O PROJETO ANTICOLONIAL DE REPOSICIONAMENTO DA IMAGEM PERIFÉRICA.</i>	106
2.1 <i>O ESPAÇO DA CASA, A ESTÉTICA DA FARTURA NO CINEMA QUE SE QUER ANCESTRAL.</i>	112
2.2 <i>IMAGEM-REFÚGIO: FESTA NA FRESTA DA ENCRUZILHADA.</i>	145
3.1.1. FARTURA NA DIÁSPORA.....	153
2.4. <i>OTOBIOGRAFIAS, ARQUIVO E MONTAGEM COMO DES-CAPTURE DA MEMÓRIA.</i>	173
CAPÍTULO III – TEMPO E ESTÉTICA	176
3.1. <i>MÍDIA, VOZ E MEMÓRIA: GOVERNAMENTALIDADE EM DONA SÔNIA E MOVIMENTO.</i>	177
3.1.2. NARRADOR, A INDIFERENÇA E A INTERMINÁVEL LOUÇA DE DONA SÔNIA.	180
3.1.3. RUÍDO E MEMÓRIA.	183
3.1.4. O ENCONTRO E O CANTO.	188
3.1.5. A LOUÇA PERMANECE SUJA, A MÚSICA TOCA.	189
3.1.6. O MOVIMENTO DA CASA NA QUEBRADA.....	190
3.2. <i>EM MEIO AO APAGÃO O TEMPO É SUSPENSO.</i>	196
3.3. <i>DISTÂNCIA, APROXIMAÇÃO E AUTORIA: FILME DE DOMINGO.</i>	204
CAPÍTULO IV – MARRONAGENS E AQUILOMBAMENTOS: TATICAS DE REFÚGIO NO CINEMAS DE QUEBRADAS.	218
4.1. <i>O MODO MENOR E O DIREITO DE RESPIRAR.</i>	225
4.2. <i>MANIFESTOS PARA UM CINEMA POPULAR: FORMA E CONTEÚDO NA QUEBRADA.</i>	239
4.3. <i>NOSSA MÃE ERA ATRIZ: UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE CINE-ESCRITURAS DE BAIRRO PELA ÓTICA DA SEMANA DE CINEMA</i>	

<i>NEGRO DE BELO HORIZONTE</i>	251
CONSIDERAÇÕES FINAIS	257
LISTA DE FONTES	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	258

INTRODUÇÃO

Um homem do povoado de Négua, no litoral da Colômbia, conseguiu subir no alto do céu e na volta contou: disse que tinha contemplado lá de cima, a vida humana, e disse que somos um mar de pequenos incêndios. ‘O mundo é isso’, revelou, ‘um monte de gente, um mar de pequenos incêndios’. Não existem incêndios iguais, cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras, existem incêndios grandes e incêndios pequenos, e incêndios de todas as cores. Existe gente de incêndio sereno que nem fica sabendo do vento. E existe gente de incêndio louco, que enche o ar de faíscas. Alguns incêndios, incêndios bobos, não iluminam nem queimam. Mas outros, outros ardem com tanta vontade que não se pode olhá-los sem pestanejar e quem se aproxima se incendeia¹.

Penha é minha mãe, e apesar da etimologia de seu nome remeter a uma rocha solitária, ela é uma mulher que não veio ao mundo para ser pedra, nascida no interior de São Paulo, foi levada quando criança das plantações de milho e soja com suas irmãs e vendidas a uma extensa família curitibana, essa, às fizeram passar e limpar. Já meu pai, Paulo, homem calado, mas ironicamente sempre inquieto, nasceu em Campos dos Goytacazes, lugar conhecido como Sertão Carioca, meu pai foi o mais velho de seis irmãos, filho de dona Nadir e de um caboclo que nunca viu o rosto, que se foi na vontade de ver o filho. Meu pai trabalhou desde os sete, apanhou diariamente do padrasto, policial militar que o impediu de estudar.

Eu sou de Olaria, Zona Norte do Rio, território que encruzipa os bairros da Penha, Ramos e do Complexo do Alemão. Olaria que hospeda o famoso Cacique, famoso quintal do Samba. Nasci em uma garagem, num puxadinho que saia da fundação de um dos pequenos conjuntos habitacionais Olarienses, vim primeiro sendo o mais velho de quatro irmãos. Passei por mais de vinte escolas, sempre de mudança, sempre às pressas, à noite, quase sempre escondidos dos proprietários. Viver de favor ou aluguel, em barracos, no excesso das fardas e viaturas, no gato, no fiado, nos morros, nas encostas úmidas pela infiltração onde as costas ficam carregadas, nos Brizolões de paredes grossas, nos rasantes que atravessavam o céu, na falta de piso, luz, água, professores, livros, sempre no aperto, mas não esqueço que em meio aos corres, sempre ia conosco um punhado de imagens – fotografias que eram cuidadosamente realizadas, levadas para revelação e arquivadas em álbuns por minha mãe, no início do álbum havia apenas uma foto de sua infância. A mais antiga do rosto de meu pai, já apresenta um olhar marcado fortemente pelo tempo, alguém que carrega seus quase quarenta anos, essas duas imagens abrem espaço para mais de duzentos registros de mim e meus irmãos. A *Quebrada* era dura, mas foi nela que comemoramos aniversários, festas juninas, São Cosme e São Damião, festas de escola, de bairro, e nessas primeiras gerações de famílias periféricas que obtiveram possibilidade de

¹ GALEANO, Eduardo. *Sudamérica em llamas*. Sobinfluência edições. São Paulo, 2020.

acesso a câmeras, houve uma forte percepção da necessidade de construir memória sobre afetos comunitários que transitavam nos escombros de territórios assombrados pela violenta herança colonial. Peço licença para escrever sobre a *Quebrada*, sobre a imagem e o cinema *da e para a quebrada* da forma que escrevo, ela que, para além de território resultado do pós-colonial é também abrigo de forças epistêmicas que indiscutivelmente corroem violentas tradições pilares da produção de mitos, imagens e imaginários sobre margens. Insisto na construção de uma prática de produzir pensamentos aliados a políticas de vida nesse árido lugar de escrevivências que é a academia.

Essa, é uma pesquisa sobre imagem, sobre aquilo que chamam de cinema, sobre alguns monumentos à memória levantados nessa vasta encruzilhada Brasil, lugar em eterno incêndio que faz ver suas brasas de bem longe. Observar os encontros resultados das travessias além-mar, vasculhar o que foi capturado pelas lentes, ironicamente fazemos de dentro da instituição que por tanto tempo realizou com entusiasmo a invenção e manutenção da obra intelectual do terror colonial. Pode ser que ler algo que questione produções que já conquistaram certa hegemonia narrativa na historiografia cinematográfica, seja incômodo aos abastados, ‘sábios’ intelectuais, mas sinceramente escrevo para quem veio lá do outro lado dos trilhos, das zonas de risco, dos territórios descolados das distantes mentes desta História Oficial.

Não me aproximei do cinema brasileiro por conta de uma prática de cinefilia, a minha aproximação ocorreu ao esbarrar em algo que mais tarde entendi ser um importante sintoma da imagem descolonial do nosso tempo – a ancestralidade, a comunicação atrelada a festividade e afetividade em geografias lidas como lugares traumáticos.

Conheci a produtora Filmes de Plástico e nesse encontro assisti a todos os seus títulos disponíveis em plataformas como Vimeo e Youtube, dentre eles, *Ela volta na quinta* (2015), *Pouco mais de um mês* (2013), *Quintal* (2013), *Quinze* (2014), *No coração do mundo* (2019), além de títulos que faziam parte desse momento do cinema de *pós-retomada*, *Impermeável pavio curto* (2018), *Aquém das nuvens* (2010), *O dia de Jerusa* (2010), *Looping* (2019), *Baile* (2019), e tantos outros títulos que vinham sendo apresentados em mostras e festivais, sobretudo festivais mineiros. Com isso, testemunhei um tempo do cotidiano periférico do qual não tinha testemunhado em nenhum filme antes, o longa *Ela volta na quinta* (2015)², de André Novais,

² Dirigido, escrito e protagonizado pela família do cineasta, o filme de André Novais faz parte dessa recente abordagem ao cinema através daqueles e daquelas que são nascidos de realidades subalternas e dispõem do desejo de construir narrativas em torno destes espaços. A relevância da existência do longa que se vê desde sua concepção, nos dá vestígios sobre um marco cinematográfico importante na história do cinema brasileiro, não só pelos envolvidos nas realizações das obras que engendram este momento, ou pela desconfiguração das políticas de uso das categorias de atores/atrizes e não atores/não atrizes mas também pela estética e escolhas que surgiram

meu primeiro momento com este cinema, colocou nas telas uma *estética* que partia diretamente de um universo sensível particular que remete a toda uma cultura e geografia compartilhada por um grupo de pessoas, que apesar de ser tema constante, pouco se enxergou pelo cinema esse lado do banal na periferia, de um tempo quase congelado, como espectador passei a lembrar mais, lembrava dos meus quintais, da rua, das vezes que ia na padaria no fim de tarde, ouvindo o chacoalhar das árvores ou o som das crianças voltando da escola. Lembrei das águas de bica que aliviavam a sede depois do futebol ou eram usadas na limpeza dos peixes da feira de fim de semana, recordei das festas, me vi e vi os meus na tela, vi meu chão.

Um tempo depois assisti *Fartura* (2019), percebi então, e não sozinho pois muito se tentava e se tenta identificar ou rotular esse movimento imagético que vemos, determinada fenda que estava sendo aberta na História das/os vencidos no Brasil. *Fartura* (2019) nos mostrou uma sequência de fotografias de famílias de periferias cariocas em imagens dos anos de 1980 aos anos de 1990, reunidas e aproximadas em um movimento de *constelação*, a maioria com muita fartura de comunhão e comida, o curta faz perceber que o ato de fotografar aparece quase como parte da celebração, ritual colado as gramáticas da margem. E por que esses registros ficaram escondidos da História por tanto tempo? Qual o motivo da narrativa ter lançado olhar somente para o terror, por que somente a *Eztétyka da Fome*³? Essas são questões que me inquietaram e marcam boa parte do pensamento desta investigação. O *Necrocinema*, o *Cinemas de Quebradas* e o *Cinema Negro*, são práticas da imagem que serão cada uma em certa medida desvendadas no decorrer da escrita desta pesquisa, e apontam algumas respostas para essas perguntas. A aventura do cinema periférico, o de *Quebradas*, que nos é aqui, nosso foco primário, vem sendo a de transformar a lente embranquecida, desviando o olho da lógica da chibata, da pólvora, do soterramento, para lógica da persistência, do que se preservou nos corpos-arquivos sobreviventes, sons e imagens assombrados constantemente pelo

nas montagens das tramas. Em *Ela Volta na Quinta*, a equipe de produção permanece reduzida, a atmosfera intimista que acompanhamos é de uma família em Contagem que nos é retratada nas primeiras cenas mostradas a partir de fotografias de arquivo pessoal dos Novais. Percebe-se a ação do tempo na superfície material das imagens, que denota uma considerável distância que as pessoas fotografadas têm do momento em que as fotos estão sendo filmadas para o longa. O que chama atenção ainda é que Novais escreve um filme em que o roteiro é claramente mesclado às experiências presenciadas por ele e também por aqueles que interpretam os personagens, figuras corriqueiras ao dia-dia do cineasta, os protagonistas da obra são encenados por seus pais e irmão, o espaço em que os conflitos se sucedem é a casa de Maria José Novais de Oliveira e seu marido Noberto Novais de Oliveira, lugar que é residência do casal na ficção e realidade. Apresenta-se do mesmo modo a oficina de Noberto, somos introduzidos em cenas de conversas no interior de automóveis e mais quatro moradias são exibidas, a potência do espaço doméstico e a intimidade que se manifesta nele é sempre explorada, aparenta haver grande interesse dos cineastas das *Quebradas*, nos mitos que uma casa abriga, dos quais neste caso são gravitacionados em torno da ideia de família e comunidade, característica que veremos com atenção ao longo desta pesquisa. ELA VOLTA NA QUINTA. Dirigido por: André Novais. São Paulo: Filmes de Plástico, 2015. 108 min, color.

³ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Revista Civilização Brasileira, v. 3, p. 165-170, 1965.

esquecimento ecoam no presente como a risada de Exu⁴, um cinema que se quer ancestral e busca espiralar o tempo, que matou o pássaro ontem, com a pedra que só jogou hoje, leiamos o cinema com a responsabilidade que pede, leiamos a margem com as *vozes* que nasceram dela.

As principais obras que forneceram um panorama destes sintomas que destaco na cinematografia brasileira contemporânea, e que, pretendo *ver e olhar*⁵ através de um compromisso *pedagógico, político, poético, ético e estético*⁶ com a demanda que tal campo de batalha solicita (imagem enquanto *encruza*⁷), são as seguintes: *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011, Gabriel Martins)⁸, *Fartura* (2019, Yasmin Thayná)⁹, *Movimento* (2020, Gabriel Martins)¹⁰, *Suellen e a diáspora periférica* (2020, Renata Dorea)¹¹, *Rua Ataléia* (2021, André Novais)¹² e *Filme de Domingo* (2021, Lincoln Pércles)¹³. O que de alguma forma se articula em todos estes curta-metragens é a configuração com que o espaço público e o privado, periférico, são subjetivados, desde a presença das casas até a próprio uso do material arquivístico como substância filmica, além do recorte racial e geográfico, o uso do extra-campo, a forma com que circularam para o público e a rasura entre realidade e ficção. Caberiam tantas outras obras neste recorte, mas realizamos um ato de curadoria a fim de suprir uma leitura sobre cinema que seja coerente e dê conta de nos indicar caminhos através dessa possibilidade de leitura que desenhamos e dos contrastes que as aproximações destas obras geram.

O recorte geográfico apresentado pelos filmes que compõem o corpus principal de análise, é formado por Contagem (MG), Capão Redondo (SP) e São João de Meriti (RJ). No caso de *Fartura* o filme apresenta uma série de espaços das periferias e favelas cariocas em diferentes regiões da Zona Norte e da Baixada Fluminense. Exceto por Lincoln Pércles, todas/os as/os realizadores responsáveis pelos curtas-metragens que formam o conjunto de

⁴ Ler o Brasil através de Exu conceitualmente enquanto força epistêmica e ontológica é uma proposta do educador Luiz Rufino, que será adotada nesta presente pesquisa. RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34, 2010.

⁶ RUFINO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 20.

⁷ Para pensar a imagem em seu caráter de *cruxo*, adoto uma série de relações e conceitos de Georges Didi-Huberman e Luiz Rufino.

⁸ DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES. Direção: Gabriel Martins. 2011. 18 min, color. Disponível em: < <https://vimeo.com/51855021> >. Acesso: 09 de agosto de 2021.

⁹ FARTURA. Direção: Yasmin Thayná. 2019.

¹⁰ MOVIMENTO. Direção: Gabriel Martins. 2020. 11 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/446608043>. Acesso: 09 de agosto de 2022.

¹¹ SUELLEN E A DIÁSPORA PERIFÉRICA. Direção: Renata Dorea. 2020. 3 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upu3zAgplHE>. Acesso: 09 de agosto de 2022.

¹² RUA ATALÉIA. Direção: André Novais. 2021. 10 min, color.

¹³ FILME DE DOMINGO. Direção: Lincoln Pércles. 2021. 28 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxv4vF-2YYs>. Acesso: 08 de agosto de 2022

obras que se pretende ler, são autodeclarados como negras/os, Renaya Dorea¹⁴, especificamente, realizadora de *Suellen*, é negra-indígena. Péricles é um cineasta branco de origem periférica, morador de Capão Redondo, Quebrada de São Paulo, os tensionamentos e contradições entre raça e geografia serão aprofundados no decorrer da pesquisa.

Há um evidente interesse no periférico¹⁵ na história da cinematografia brasileira, e não seria possível construir uma leitura responsável sobre o cinema brasileiro contemporâneo sem que se faça um retorno ao passado, só é possível potencializar nosso cinema quando o compreendemos como um lugar que se constrói na resposta às tradições que fizeram corpos de objetos, não é preciso buscar muito para encontrar títulos que voltaram sua atenção aos corpos ou territórios de negros, indígenas, pobres, sertanejos e homossexuais, além de um curioso interesse em filmagens de terras ‘*virgens*’ – matas e florestas intocadas, interesse colonial uma vez que a produção de sentido realizada pelos filmes buscou agregar um valor de exploração financeira daquilo que se invadia, terras indígenas que entravam em disputa de cosmovisão com o pensamento branco capitalista. Também a imagem da/o negra/o passa a ser explorada desde o período *silencioso*¹⁶ do cinema nacional entre 1898 e 1920, como bem destaca o pesquisador Noel dos Santos Carvalho em seu artigo *O negro no cinema brasileiro: O período silencioso*¹⁷. É possível pensar também nas *chanchadas* entre as décadas de 1930 e 1960 com as comédias regadas a estereótipos raciais, já nos próximos, porém antagônicos *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* em meados de 1960 até 1970 assistimos a tentativas de escuta e de compreensão destas figuras, consideradas errantes por tais cineastas além de para eles, representarem o verdadeiro Brasil, e os cinemas *De Retomada* e *Favela Movies* que marcam a virada dos anos 2000, no caso dos *Favela Movies* com uma complexa e perigosa assimilação do discurso sobre

¹⁴ Recentemente Renaya mudou o nome de Renata para Renaya, após o lançamento de seu curta que compõe a análise fílmica dessa pesquisa.

¹⁵ O termo periférico aparece ocasionalmente nos estudos sobre cinema no Brasil, porém é comum encontrar controvérsias em sua aplicação, não há um consenso que traga unidade categórica, o resultado dessa dificuldade é uma enorme multissignificação terminológica. Levanto a hipótese de que tal situação advém também de uma dificuldade de lidar com o campo que ainda é muito recente pela abordagem dos estudos culturais em relação a outras artes e parece ser movido ao apresentar questões ligadas sobretudo a história do tempo presente e sua estreita relação com o trauma colonial ainda pouco assumido pelo campo. A/o *periférica/o* encontra sentido também em outras identidades conceituais exploradas pelos estudos pós-coloniais e descoloniais, como a/o *subalterna/o* e a/o *outra/o*. Central à esta argumentação sobre identidade se vê interseccionadas a raça e a cultura. Nos dedicaremos em parte no capítulo um a estabelecer o ponto de partida para se pensar o lugar da/os cineastas que formam o conjunto dos principais curta-metragens que irão ser os documentos visuais lidos nos capítulos 2, 3 e 4.

¹⁶ Lembremos que o período silencioso no cinema não é um movimento como os demais que destaco, mas um recorte histórico que nos auxilia na compreensão de um panorama que buscamos ler.

¹⁷ DOS SANTOS CARVALHO, Noel. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural*, v. 10, p. 155-179, 2003.

verdade da tradição documental firmada pelo *Cinema Novo*, da linguagem apelativa dos jornais regionais brasileiros e da forma do cinema norte-americano.

Esse telos que acompanha pouco mais de um século, se mostrou sempre, guardadas as devidas proporções e intenções, atraído pela/o *subalterna/o*, por aquelas/es que vivem na periferia da memória. No *Novo* e no *Marginal* se percebe inclusive tentativas de englobar discussões raciais e/ou descoloniais tanto à produção quanto aos debates. Sobre as obras que aglutinam estes movimentos, a pesquisadora Rosane Kaminski nos lembra que as ações destes artistas, “ao expressar uma imagem de Brasil em pedaços, pagam o preço de sua complexidade. Restringem-se, cada vez mais, a um grupo seletivo de cineastas, eruditos, críticos, afastando-se da almejada comunicação com o público.”¹⁸, além disso a linguagem que confeccionam nessa erudição sobre a/o *outra/o*, não acessou muitas vezes as experiências do universo *gramático e sensível* dos filmados de maneira contracolonial¹⁹ e responsável a nível de saberes, onde estes se tornam linguagem ao cinema. Vemos justamente na maioria dos filmes desses movimentos, certas inquietações dos cineastas que de alguma forma se davam em rastros, muito velados, de arquétipos colonialistas, levanto a hipótese de serem corporificados, em sensações de conquista e de captura pela geografia, a aventura como contato com o diferente, como o estudo e catalogação do que era entendido como o povo em seu *habitat*, em suas zonas repletas de morte e pobreza.

Vale levantar, mesmo com tudo o que pontuamos até aqui, que o cinema não se faz sozinho, que corpos e subjetividades não são facilmente moldados e afixados. Grande Otelo que protagonizou tantos filmes de *Chanchada* já foi lido erroneamente e de maneira taxativa por uma parcela da crítica como fantoche da branquitude, como não expoente de um *Cinema negro*, afirmação que não é justa, e mesmo que um filme reforce um pensamento colonial, lembremos que esse filme é um corpo coletivo em disputa, que dentro deste, pode haver tanto um sintoma colonial como um sintoma contracolonial, uma fissura criada pelo corpo que transgride e hackeia a narrativa, Grande Otelo é uma das possibilidades para pensarmos hoje

¹⁸ KAMINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro, *Iberic@l - Revista de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos*, 2023 [artigo no prelo].

¹⁹ Por toda pesquisa, adotamos o termo/conceito contra-colonial elaborado pelo pensador quilombista Antônio Bispo dos Santos, que vai nomear a ação de contrariar os projetos da colonialidade. “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio”. BISPO DOS SANTOS, Antônio; Pereira, Santídio. *A terra dá, a terra quer*, Ubu Editora, 2023, pp. 38-39).

uma fissura, Otelo é esse passáro de Exu, esse sorriso que ecoou até o presente, Otelo é também *Quebrada* e também *Cinema negro*. Não reduzimos, então, os movimentos de cinema no Brasil, a meras generalizações simplistas de descolonial ou colonial, mas assumimos que o colonialismo é nosso maior trauma, uma vez que nascemos de tal evento e que este nos marca em vários sentidos, sobretudo nas formas de cultura que exercitamos, e em nossa imaginação.

Identificar intenções em documentos, vasculhar essas cinzas, é uma árdua tarefa, e destes encontros (insisto na palavra encontro ao me dirigir as imagens que se deram no *entre-lugar*²⁰ das encruzadas Brasis), é preciso assumir o aspecto de *fresta*²¹, para compreender o que vemos e o que nos olha nestes filmes sobre a margem. Pode-se dizer que os desejos de muitos cineastas a partir do final da década de 1950 eram também moldados pela preocupação de inserção em um mercado relegado ao lugar de *terceiro*²², que estavam concentrados em fazer “gringo” ver e responder desse lugar de forma provocativa.

Em 1982 a revista Filme Cultura teve em sua quadragésima edição um texto de Ismail Xavier, onde o autor fez um relato a partir de uma transcrição de fitas, segundo ele, “pessimamente gravadas”²³ durante o seminário promovido pela SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) em janeiro de 1981, além disso o autor se utilizou da própria memória para conseguir escrever sobre as discussões que ocorreram no evento. A abertura desse acontecimento ao cinema foi feita por Jean-Claude Bernardet que apontou uma distinção importante, entre “discurso sobre”, esse “entendido como um discurso que, de fora, alguém faz sobre uma determinada comunidade ou grupo social — e “discurso de” — entendido como uma fala que emana do próprio grupo focalizado e, portanto, expressa sua forma de encarar a própria experiência, sua visão de si mesmo e dos outros.”²⁴ Aqui é bem provável que Bernardet tenha chegado a essa provocação através das subversões como as de Zózimo Bulbul (1937-2013) com *Alma no olho* (1973), e as obras de Aloysio Raulino (1947-2013), que buscava dilatar a noção de autoria, e até aquelas que formaram sua pesquisa que culminou alguns anos mais tarde na obra *Cineastas e imagens do povo* (1985). Interessante pensar que Bernardet abriu esse seminário, sendo ele mesmo um homem branco de classe média, assim como muitos que

²⁰ BABHA, Homi K. o local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 27-28.

²¹ Conceituação proposta pelo educador, historiador e sambista Luiz Antônio Simas, sobre a constante articulação das comunidades populares de “inventar a vida na fresta”, de almejar produzir cultura onde, pelo projeto colonial, só deveria existir o “esforço braçal e a morte silenciosa”. 25 SIMAS, Luiz Antônio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 13.

²² GABRIEL, Teshome Habte. Third Cinema in Third World: The Dynamics of Style and Ideology. University of California, Los Angeles, 1979.

²³ XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. Filme Cultura, v. 40, p. 23-27, 1982.

²⁴ *Idem, ibidem.*

aparecem no relato de Xavier. Xavier afirma que o modelo de discurso apresentado por Bernardet, se faz

diante da tendência dominante de se ver no Brasil um discurso sobre as classes dominadas e “minorias” elaborado por alguém que, não pertencendo ou não estabelecendo um diálogo profundo com o grupo tomado como tema, fala em seu nome e apresenta a seu modo as questões que julga essenciais [e que o autor] considerou benvinda a recente evolução de trabalhos que procuram caminhar em sentido contrário. Se diferentes grupos de cineastas e pesquisadores, em especial os que têm discutido a questão do negro no Brasil, manifestam hoje esta necessidade, que envolve método e ideologia, de se mover dentro de um espaço onde se torna possível e indispensável o discurso das comunidades, e não apenas o discurso sobre elas, os trabalhos do SECNEB e o próprio seminário ofereciam a oportunidade de discutir.²⁵

Percebemos então, uma certa maturidade no problema acerca do discurso e da imagem que se buscava da/o negra/o, após as investidas constantes deste às discussões sobre a produção de cinema no Brasil, debate importante para nós, uma vez que a/o negra/o é a figura central nas periferias, essa centralidade histórica, se revelou em certa medida um problema, este apresentado pela teoria pós-colonial como dualismo estratificador entre centro e periferia, que iremos discutir mais tarde. Ainda sobre o seminário, um recorte desse debate nos é relevante

Marco Aurélio Luz fez uma recapitulação histórica das diferentes formas pelas quais a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem do negro que, passo a passo, se mostrou correlata aos interesses da dominação que marca a trajetória do negro no Brasil desde a implantação do sistema colonial até hoje. Ora criando fantasias para tornar legítima a escravidão, ora elaborando uma teoria científica para justificar a subalternização do negro como, “cidadão da república”, o discurso dominante cumpre uma função ideológica fundamental no esquema da dominação, alimentando a permanência de uma mentalidade colonial que se infiltra em diferentes tipos de produção cultural e artística, aparecendo às vezes onde menos se espera.²⁶

Aurélio foi assertivo à ferida do cinema, muito se debatia sobre as produções através de sua interioridade em direção às suas bordas, mas raramente se problematizou a relação das imagens com o mundo externo e o que estas carregavam sintomaticamente como problemas advindos do colonial, é preciso alargar essa questão e afirmar que o cinema é uma ferramenta que nasce nas mãos do colono, a imagem pode não pertencer a ninguém mas a técnica cinematográfica foi, na ainda muito breve existência do cinema, uma ferramenta de captura, que se transformou em outra arma em nossas mãos e precisa ser assumida como tal. Finalizo essa breve consideração a esse evento que renderia uma discussão a parte com o levantamento de Muniz Sodré sobre *Xica Da Silva* (1976), nesse abalo à cineastas intocáveis que ocorreu no

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, ibidem.*

evento, como Glauber Rocha e Cacá Diegues, importantes a compreensão do Brasil, mas escondidos pela intelectualidade branca em uma capa de decupagens e considerações que sempre acobertam problemas centrais aos seus cinemas. Xavier diz que a

intervenção de Muniz Sodré retomou a questão em outro nível de modo a englobar os vários aspectos levantados: a intenção de liberar está, no filme, comprometida com uma idéia falsa de subversão, de mudança. A simples inversão de uma estrutura dada — no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações — não altera em nada o código, não existe uma mudança efetiva. É uma alternativa a partir do mesmo lance cultural que sustenta a ordem, é uma inversão de sinal que aceita os termos da equação. Nestes termos, Carlos Diégues representa uma determinada consciência possível do intelectual progressista que, dando continuidade à uma visão carnavalesca da História e do país inaugurada por Oswald de Andrade e a Antropofagia, é capaz de celebrar rituais “de inversão”, abalos temporários da ordem que se renova, mas não consegue ver acertadamente a posição da cultura do negro. Os próprios instrumentos da sua crítica à sociedade o impede de perceber a sua própria “boa consciência paternalista”. “Eu acho que a coisa teria de ser encaminhada mais para uma revisão dos padrões teóricos que informam a possibilidade de pensar que os intelectuais de esquerda traçam. Um grande “grilo” seu é não poder ver o imediatamente político na cultura negra, ou nos fatos negros, ou nos fatos indígenas, ou em qualquer fato. Ele não vê o político se traduzir imediatamente a partir das possibilidades que tem de entender o que é política”²⁷.

O cinema hoje no Brasil, de maioria independente, fora do circuito comercial e que não cabe bem em nomenclaturas prontas, parece mais preocupado em reencantar a vida pelas bandas de cá. Demonstra existir uma outra noção espectral, uma outra possibilidade de politizar os corpos e rompe com tradições iconográficas que se estenderam através de brancas fantasias, desde as primeiras capturas imperialistas da imagem da/o *outra/o*. A abordagem à voz por ações da memória onde se borram fronteiras estético-políticas que enrijecem o *eu*, rasgam assim definições de autoria, complexificam a *assinatura*, que cada um dos principais documentos que aqui serão lidos, em sentido descolonial, se apresenta como uma multiplicidade cosmopoética de criação de refúgios, um incêndio de fagulhas e temporalidades que o arquivo coletivo de uma família, bairro, zona, pode oferecer como releitura da memória da imagem no Brasil.

Tendo aberto tal panorama, é importante constatar que o *Cinemas de Quebradas*, responde em muitos sentidos aos sintomas marcados pelo colonialismo na História do cinema, amarrar as narrativas dessa História é identificar esses sintomas, interrogar memórias e o que as imagens testemunharam, fazer tirar o véu dos rostos escondidos e dos desaparecimentos justificados.

A imagem não está no presente, mas se apresenta como uma espiral, “ as relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna

²⁷ *Idem, ibidem.*

sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente.”²⁸ Ainda que as imagens doam, precisam elas ser vistas, não pensemos então que o problema da imagem colonial esteja na apresentação da dor da/o *subalterna/o*, sua violência está duplamente na imagem, pela condução do cinema que gera verdades absolutas sobre vidas, além de transformar essa dor em terror branco, que retira o caráter de humano de qualquer coisa que viva fora da ‘civilidade’ pós-moderna, não apontamos à um problema moral, mas um problema da estrutura social que a raça e o racismo investiram pela imagem. Olhar em constância absoluta para nossas dores quando são elas contadas por quem não às viveu, é também uma natural violência cinematográfica no Brasil, não propomos virar o rosto para essa complexa parte da História, mas de fato compreender suas contradições, para que assim possamos, a rigor, conduzir uma leitura comprometida com os cinemas que hoje respondem aos ecos do nosso passado. ‘Eis aqui, também, por que, ainda que ardente, a questão necessita toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens’²⁹.

O *Cinemas de Quebradas* é assumido nesta pesquisa como conceito epistêmico que marca uma virada, construímos aqui uma ferramenta, uma identificação que configura um conhecimento, esse já exercido no cinema, mas que carece de debates na academia que o assuma como potência de resposta, significação e sobrevivência que atravessa o *centro* em suas dimensões éticas e estéticas. A potência de resposta é aquela que se dá no rasgo descolonial, onde a descolonização emerge não somente como um mero conceito, mas também como uma ‘prática permanente de transformação social na vida comum, é, logo, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário. Por mais contundente que venha a ser o processo de libertação, é também um ato de ternura, amor e responsabilidade com a vida’³⁰. Se a colonização acarretou no destroçamento dos seres no plano cultural, o *Cinemas de Quebradas* responde com imagens e demonstra uma contraposição pelo arquivo familiar periférico.

A noção de arquivo na história, remete a lugares e objetos, que se dão em instituições, imagens e textos. Lembremos também que o arquivo, na noção benjaminiana, pressupõe um leitor, um ponto de vista, um sonho do sujeito histórico que o lê, que o acessa. Aqui repousamos sobre a imagem, porém as possíveis traduções de arquivo que abraço, podem causar certa

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012, p. 213.

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ RUFINO, Luiz. *Op., Cit*, p. 11-12.

estranheza aos historiadores mais tradicionais desta disciplina. Conceituamos arquivo através de seus tensionamentos no âmbito do poder de dar e de retirar memória. Arquivo é uma palavra desgastada já pelo tempo e pela teoria, mas seus perigos não enfraquecem na medida em que é usado, como é ele um objeto de poder, ou seja, de instituir (lembramos que falamos de algo que se impõe no mundo como uma instituição mediada pelo Estado) a uma ou mais escolhas de lembranças e esquecimentos, coordenadas por um método de “discursividade/comunicação que regula a diferença entre arquivo e “queima de arquivo””³¹. Desta forma nosso interesse recai nesta pesquisa sobre as estratégias lançadas sobre arquivos outros, de perseverança na história, mesmo que em suas rachaduras, mesmo que escondidos. Para tanto, arquivo, apesar de desgastado deve ser alargado para enxergarmos com clareza suas margens. Imagens de arquivos de famílias que permanecem vivas, apesar de tudo — esta é nossa urgência de visualidade e de História.

Para Foucault, há sistemas que “instauram enunciados discursivos como se fossem acontecimentos reais”³², logo, produzem a todo momento realidade. “Há sistemas que selecionam alguns enunciados discursivos e os transformam em história, em coisas ou “fatos” que realmente aconteceram no sentido em que aconteceram”³³. Tal sistema de discursividade, de validação de *voz e memória* que “transforma o *a priori* histórico em fatos e coisas reais, construindo uma realidade histórica, é o que Foucault denomina de arquivo”³⁴. Mesmo na percepção da escrita de Foucault, que não centraliza raça e racismo no problema da imagem, vemos certa preocupação com forças que sondam a aura daquilo que conquista o *status* de arquivo, aquela lasca que lida pela instituição, ganha uma papel de intenção de construtividade assumida ou não, no contar e tecer narrativas acerca de algo ou alguéns.

O arquivo não é memória no sentido de um registro que torna presente um fato ausente, um fato já perdido no passado distante. Tampouco é uma instituição de conservação daquilo que merece ser conservado para o futuro. O arquivo, para Foucault, é aquilo que define o que merece ser memorizado - e o que merece ser esquecido. É aquilo que determina o que deve ser conservado - e o que deve ser abandonado. É o sistema de discursividade que separa o que merece ser arquivado como história e o que deve ser esquecido. O arquivo regula o que deve ser considerado tradição e o que deve cair no esquecimento³⁵.

Logo, não se trata, tão somente, de compreender o arquivo no sentido de simples registro histórico, de anexação constante de textos, imagens e objetos organizados e protegidos para

³¹ SIMIONI, Rafael Lazzarotto. Arquivo, história e memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, 2016, p. 189.

³² *Idem*, p. 178.

³³ *Idem, ibidem*.

³⁴ *Idem, ibidem*.

³⁵ *Idem*, p. 179.

uma leitura de construção do posterior. “Também não se trata apenas de instituições de guarda e conservação de memórias”, museus, espaços museais, bibliotecas, acervos são detentores se sujeitos que operam projetos. “O arquivo é um sistema coordenado de discursividade que estabelece uma conexão de certos discursos com outros certos discursos, excluindo todos os demais. É um sistema de discursividade que seleciona o que vai ser conectado à história e o que vai ser dela excluído”³⁶. Nossa intenção é justamente ver em cinema, aquilo que, sofrida a intenção de exclusão, permaneceu ardente e vivo, no cinema hegemônico, porém, sobretudo nos *Cinemas de Quebradas*. Afinal, os filmes que estão no corpus principal de minha análise, já são em si mesmos, imagens de uma linguagem que estabelece uma mediação entre eu enquanto espectador, e estes arquivos não oficiais tornados públicos por seus realizadores, em ação poética e sensível.

Mapeamos que as *Quebradas* e seus cinemas foram abordadas de forma acurada pela pesquisadora Esther Hamburger, Professora titular de *História do Cinema e do Audiovisual* e de *Projeto* do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Hamburger lê as produções audiovisuais nas *Quebradas* como realizações mais recentes

Seu crescimento, porém, é contundente e provocativo. Ao se apropriarem dos mecanismos de construção da expressão visual, diversos coletivos e realizadores, baseados em bairros populares, constroem suas próprias narrativas, oferecendo novos pontos de vista e modificando as relações de alteridade inscritas no audiovisual brasileiro. Não há inclusão social plena sem a democratização dos espaços públicos virtuais, onde talvez a discriminação se expresse de maneira mais contundente pela ausência e pela pouca visibilidade de realizadores, de temas e paisagens humanas e urbanas na literatura, no cinema, na televisão, nas mídias impressas e digitais. A presença dos moradores, dos bairros populares e favelas pontua a história do cinema e da televisão no Brasil em momentos de experimentação³⁷.

Nesta mesma esteira Rose Satiko Gitirana Hikiji, Professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, vem realizando também uma extensa pesquisa sobre o cinema das *Quebradas* brasileiras. Em ambos os casos de pesquisa, conduzidas por Gitirana Hikiji e Hamburger, às indagações pelas autoras parecem pensar os cinemas das *Quebradas* como um movimento, não quero aqui ter a pretensão de responder de forma que venha tentar encerrar o debate ou fixar esses cinemas, mas me parece indispensável pensar o *Cinemas de Quebradas* como *conceito* e resposta aos

36

³⁷ HAMBURGER, Esther. “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”. In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.

sintomas colonialistas que se relacionam com a formação de uma cultura de imagens sobre as/os *outras/os*. Hikiji nos lembra de algo de extrema importância ao falarmos de audiovisual e periferia, ela diz que o “cinema promove encontros”, porém saliento que a *Quebrada* enquanto potência lida aqui por nós, dispensa qualquer caráter etnográfico que um cinema possa se imbuir³⁸.

Se é falado e falamos aqui em *Cinemas de Quebradas*, resta perguntar: mas o que é em si a *Quebrada*? Possui a *Quebrada* um cinema? *Quebrada* é um termo que remete ao pertencimento de um espaço geográfico e político, uma vez que circula no vocabulário de seus moradores como sinal de *ser* de determinada região, essa que, para possuir tal *status* de *quebra*, passa por faltas devido a uma relação violenta com o Estado e sua memória, mas também por noções específicas de se viver em comunidade, reativas a tal violência na articulação de seu território como lugar de sobrevivência, ternura, ou ainda, de dor latente e contínua, de morte mas também de vida. A *Quebrada* pode ser uma favela, um subúrbio, um quilombo, uma aldeia, ou até, uma mata, são as *Quebradas* arquiteturas disruptiva.

As *Quebradas* são acima de tudo refúgios, mas pode um espaço policiado por tropas de extermínio e milícias ser também refúgio? Sim, não o ideal, uma vez que não chega neste a garantia plena de dignidade, mas não há espaço ideal num mundo dividido em compartimentos, é neste lugar não ideal de *quebra* onde a vida é reinventada, lá se criou e guardou o samba, as giras de Exu, as línguas maternas de nossa terra, o funk e todo periferismo estético, pois se falamos de *Quebradas*, falamos de um poderoso conceito histórico que produz pedagógicas imagens de si mesmo, afinal “a quebrada na cultura brasileira possui uma dimensão conceitual que sintetiza, de forma indissociável, territorialidade e habitação, precariedade e afastamento, perigo e refúgio, condição existencial própria (“sou da quebrada”) e pertencimento ao mundo (“venho da quebrada”)”³⁹ e em toda forma de pertencimento se vê uma dimensão imagética, logo a quebrada é uma “imagem de pensamento, com dimensões “epistêmicas” e “singularidades imanentes”, no limiar daquilo que a tradição filosófica colonial chamará de

³⁸ Hikiji diz que o “filme etnográfico é o meio deste encontro. É a possibilidade de compartilhar a Antropologia, vislumbrada por Jean Rouch. É uma forma de extensão do eu em direção aos outros, como notou David MacDougall. Mas não é o único objeto que afeta. Os sujeitos que encontro são, eles próprios, realizadores de imagens. Protagonizam um crescente movimento de produção audiovisual na periferia de São Paulo. Seriam suas produções, o “cinema da quebrada”, “filmes em primeira pessoa”, que Bill Nichols contrapõe aos próprios filmes etnográficos? Ou meio de extensão de cada realizador (em geral, coletivos), para as quebradas e centros? São, certamente, filmes que afetam, provocam, desviam o lugar olhado das coisas”. HIKIJI, Rose Satiko G. *Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, p. 115-135, 2009. Concordamos em parte com a autora, apesar de reconhecermos a potência do encontro, é necessário compreender que o cinema nestes territórios encontrou no arquivo, a *descaptação* dos efeitos da violência que foi forjada pela lente do dominador.

³⁹ BARBOSA, Jonnefer. *Sociedades do desaparecimento*. N-1 Edições, p. 116, 2022.

“ontológico”, “político”, “estético”, “gnosiológico”⁴⁰. *Quebrada* é então um lugar epistêmico no método e na teoria da história e das artes, pode ela então ser corpo para *imagens movimento*.

Quando falamos em *Quebradas*, nos apoiamos em uma linguagem que não nasce na academia, mas em um *fora*, uma linguagem que suscita em um sentimento de coletividade, de fazer parte de um espaço que não deveria, pelo plano colonial, permanecer vivo. Logo, o “sou da quebrada” é uma estratégia linguística de disrupção. As *Quebradas* são zonas de exclusão, mas não se encerram na vontade de morte instituída pelo Estado. A nossa *Quebrada* remete ao núcleo do espaço onde se projetam opressões, mas também é onde se organizam maneiras de arquitetar refúgios, algo que se desdobra na cultura. Para o poeta e filósofo Aimé Césaire, a cultura seria isso, “tudo o que os homens imaginaram para moldar o mundo, para se acomodar no mundo e para torná-lo digno do homem. É isso, a cultura: é tudo o que o homem inventou para tornar a vida vivível e a morte afrontável”⁴¹.

Quebradas não remetem apenas a espaços de periferia urbana, não falamos de uma nomenclatura geográfica que funciona nos mesmos moldes daquelas que são chamadas como “centro”, “interior”, “cidade” e “favela”. A *Quebrada* é uma estratégia de denominação que estabelece conexões com lugares plurais e diversos, não no sentido de achatar essas experiências em um único balaio, mas de trazer a tona formas de violências e maneiras de afetos partilhados, em uma teia de sensíveis com potência de pluralidade de universos assentados sobre diferentes posições no projeto contra-colonial. Daí, que um quilombo, uma ocupação e uma favela são fortalecidos, quando uma criança de cada uma dessas comunidades lança a palavra: “essa é a minha *Quebrada*”. Há nessas vozes, uma vontade de permanência e mudança ligada ao espaço onde se cria raízes, mas também de reconhecimento daquilo que se precisa entender como arquiteturas de extermínio. As *Quebradas*, enquanto linhas de sobrevivência, de escape contínuo, pode “expressar a “quebra” dependente das áreas ditas produtivas, inteiriças ou totais. A quebrada como Reduto de explorados e deserdados. Mas a inteireza de um bairro de classe média alta ou de um conjunto residencial da pequena burguesia é sempre metafísica, mantida a base de policiamento e gestões”⁴², um policiamento que difere muito daquele que visa o extermínio que ocorre nas *Quebradas*. “A quebrada é a expressão concreta do capitalismo, mas também sua negação concreta: zona ingerível e não policiável”. Em sua configuração de bando, de

⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁴¹ DUARTE SILVEIRA, Anoushe. Aimé Césaire, poesia fundamental. Câmara de cultura, 2018. Disponível em: <https://camaradecultura.org/aime-cesaire-poesia-fundamental-artigo-de-anoushe-duarte-silveira/>. Acesso em 21/10/2023.

⁴² BARBOSA, Jonnefer. *Op., Cit*, p. 117.

mesclar das vidas que resistem “apesar de tudo”, a quebrada é um habitar comunal mais forte que a metrópole, ontologicamente, afetivamente”⁴³.

Como conceito, pensar as *Quebradas* é “articular uma desconexão e descontinuidade especiais: a quebra que, ao contrário de expor uma fratura mortificante, abriga. A descontinuidade e a desconexão pensadas como formas de pertencimento e afirmação”⁴⁴. Ser abrigado, abrigar, quando não há mais no *fora* o que pode ser seu, quando ao corpo só se é imposto dominação, trabalho e esquecimento. Por isso tão político é o churrasco na laje, o puxadinho, o descanso na rede de um quilombo, o futebol no campinho da aldeia, as pipas no céu das *Quebradas*.

Para o pesquisador Jonnefer Barbosa, que aqui parafraseio e me apoio constantemente, nem todo lugar devê quebrada, porém para ele toda quebrada é um lugar polimorfo. Nessa leitura a quebrada é “um território cuja quebra pode expressar trincheira e morada, proteção e fuga. Por si só, a territorialidade da quebrada não é uma forma de aquilombamento, embora possa abrigar quilombos urbanos”⁴⁵, ao falarmos de *Quebradas*, falamos de um possível estético e político, não uma regra fixa, afinal “nem todo quilombo urbano assume um devir-quebrada”⁴⁶, porém todos são atravessados por este direito de posição subjetiva e linguística imane em nosso tempo.

As *Quebradas* são construídas física e espiritualmente por uma relação imagética e material, constante força de visualidade, por isso é tão desejada pela máquina de controle, mutilação e saqueamento, que mercantiliza, embranquece, tira potência, transformando em produto toda linguagem, toda palavra e toda ação de conhecimento. O cinema não escapa a essas problemáticas, é ele uma linguagem como arma de disputa discursiva. A câmera como aparato imperialista, se torna na *quebra* ferramentas de rebeldia e subversão. “A quebrada como imagem do pensamento e territorialidade especial não expressa uma estetização da pobreza”⁴⁷, mas faz ver a vida e as lascas de temporalidades em espaços nascidos dos furos, “a quebrada é o nome de uma das várias formas de defesa vital que o pensamento brasileiro periférico cunhou e nela habita”⁴⁸.

O *Cinemas de Quebradas* não precisa em si de uma gênese, um pai fundador, pois quando se levanta um pai se exclui todas/os que puderam ter vindo antes, há inúmeras formas

⁴³ *Idem*, p. 119.

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁵ *Idem*, p. 120.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*.

de pensar por onde começar a ler sua História, aqui optamos no primeiro capítulo pela identificação de alguns corpos e olhares transgressores que fizeram ecoar seus silêncios em imagens de outros cinemas, estava então a quebrada já no cerne da tradição, pode-se dizer que sua gênese não foi alguém, mas uma vasta coleção destes olhares ensurdecedores. A pesquisa e a curadoria de cinema, que aqui utilizo como método, é aquela que busca ‘fazer ruir alguns mitos fundadores que nos são tão, mas tão caros hoje. (...) Nos recusamos a ver imagens que, doendo, poderiam nos curar de um estado de constante negação sobre o montante de sangue que foi derramado sobre essas terras’⁴⁹.

As *Quebradas* nos são cara pois são o caminho mais justo para se ler o Brasil hoje, justiça no sentido da valorização das éticas que esse espaço nos faz ver. Acredito que esse inegável levante das *Quebradas* não está somente em uma dimensão cinematográfica, faz mais sentido afirmar que essa emergência de discursos descoloniais e contra coloniais invadem múltiplas esferas sociais e partem do fato de que nos últimos quinze anos, ainda que no meio disso tenhamos passado pelo governo genocida de Jair Bolsonaro, um experimentar políticas de ação afirmativa nas universidades e, no caso do cinema, em espaços de criação através do fomento cultural em editais que possibilitaram a criação de mostras e a produção de um audiovisual periférico, como a *Semana de Cinema Negro de Belo-Horizonte*, a *FestCurtasBH*, o comprometimento da *Mostra Tiradentes* com produções negras, a própria realizações de longas da produtora Filmes de Plástico como *Temporada* (2018, André Novais) e *No coração do mundo* (Gabriel Martins), que contaram com editais de fomento, além de muitos filmes das/os cineastas que estão inseridos no recorte desta pesquisa, não só de suas produções mas até dos caminhos de apredizado, seja pelo acesso a universidade como é o caso de André Novais, Yasmin Thayná, Gabriel Martins e Renaya Dorea, ou até o aproveitamento de editais como é o caso de todas/os, incluindo Lincoln Péricles, que se utilizou de editais inclusive para lançar sua participação no *Manifesto para um cinema popular*⁵⁰.

A entrada de pesquisadores jovens nas universidades, pretas/os e/ou pobres, e a produção dessas obras em espaços que antes eram restritos às elites cria uma nova atmosfera

⁴⁹ ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema, in: Fora de quadro, 2018. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>. Acesso em: 21/04/2023.

⁵⁰ Sobre o produção do projeto a idealizadora Iakima Delamare diz que foi ‘Feita em parceria com os Coletivos Cine Leblon, Filme de Rua, e com o diretor Lincoln Péricles, a coleção NÓS, POR NÓS, PRA NÓS surge a partir do meu convite para uma troca de experiências entre realizadores do cinema popular, comunitário e periférico. Na forma de uma coleção de manifestos, as zines reúnem pensamentos em torno do cinema popular independente, feito por coletivos de modo horizontalizado e partilhado. Um cinema que parte de vivências duras e tenta, com as imagens, dar sentido ao vivido’. PÉRICLES, Lincoln. Manifestos para um cinema popular, in: Nós, Por Nós, Pra Nós: manifestos para um cinema popular, 2020.

no debate sobre a própria História. É claro que a identificação teórico-metodológica destes sujeitos, a que assumimos, vai estar conectada com a produção intelectual negra que leva em consideração de forma crítica os efeitos da colonialidade e de seu racismo no presente e no passado, reivindicando novas leituras, inclusive no cinema. Então, diferente das afirmações que dizem que a descolonialidade está em alta por um modismo, acreditamos que tal levante é apenas uma faceta de uma disputa que tem mudado o cenário, lembremos inclusive que a postura dos estudos contra coloniais negam universalismos, não estamos aqui para estabelecer verdades ou construir uma História absoluta sobre o cinema, mas abrir um caminho possível ainda insipiente.

No desenvolvimento desta pesquisa, através de análises dos filmes que são nossos objetos de estudo, iremos abordar como os discursos e escolhas dos filmes se relacionam com a ideia de *Quebrada* e como esta, em algumas produções se estabelece através de uma dimensão arquivística específica da *Quebra* e por vezes *Exuística*, mais latente no caso de *Fartura* (2019) e *Filme de Domingo* (2021).

O primeiro capítulo dessa dissertação, intitulado *O mito da margem na formação do necrocinema*, é dividido em dois blocos, no primeiro bloco a escrita é dedicada a identificação dos sintomas mencionados em algumas obras que se relacionaram com a identidade da/o *subalterna/o* na formação de uma *mitologia* ligada a *medo* e *desejo*, originando um traçado que intitulo *Necrocinema*, um rastro colonial na maneira de se capturar e aproximar imagens, além de investir em uma ausência de *escuta*, e uma incomunicabilidade da/o *outra/o*. O segundo bloco irá revelar o início de uma contraposição do cinema pelo arquivo como potência de sobrevivência e apropriação do lugar de imaginação e montagem.

No segundo capítulo, *Memória, diáspora e cinema de Quebradas: o projeto anticolonial de reposicionamento da imagem periférica*, será introduzido no tópico primeiro, *O espaço da casa, a estética da fartura no cinema que se quer ancestral*, a dimensão de arquivo que conquista a arquitetura da casa nos filmes de Renaya Dorea e Yasmin Thayná, como espaço de fabulação pelas dimensões pedagógicas, estéticas, poéticas, éticas e políticas que envolvem os eventos de comemoração e alimentação *das Quebradas*, seria uma *Estética da fartura*. Na sequência, o tópico *Imagem-refúgio: festa na fresta da encruzilhada* vai inserir a noção de *refúgio* e *memória* que a imagem adquire em *Fartura*, argumentando como a festa abriu na *fresta*, uma inscrição que possibilitou a sobrevivência não apenas de uma série de atividades que envolvem a comunicabilidade que o colonialismo investiu contra, como também a invenção da vida na diáspora. *Otobiografias, arquivo e montagem como des-captura da memória*, propõe uma leitura sobre escuta e autoria através das obras das cineastas.

No Capítulo três, intitulado *Tempo e estética*, o tópico inicial trata principalmente das curtas *Movimento* e *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, refletindo sobre a maneira com que Gabriel Martins trabalha com fantasmas recorrentes no cotidiano de uma população periférica, presenças corporificadas na imagem de polícias e da mídia jornalística. Assim, exploramos o discurso de Martins abrigado em um *entre-lugar* na encruzilhada de *Dona Sônia* e *Movimento*, que nos desvelam uma perversa governamentalidade que atravessa o cotidiano das periferias brasileiras. No fim do capítulo exploramos a configuração adotada em *autoficção* presente em ambos os filmes, a partir de uma leitura que pensa uma nova ética do arquivo e da montagem nas *Quebradas*, desde o nascimento da filha do cineasta Gabriel Martins em *Movimento* como resposta *cosmopoética* durante o trauma e a *política de desaparecimento* na pandemia do Covid-19, ao fazer fílmico de André Novais que em meio a um apagão decide registrar um ato de rememoração de seus pais, que com auxílio de uma vela caminham pelo passado da família preservado no álbum de fotografias. Para a possibilidade dessa leitura, adotamos uma série de conceitos, como a noção de *cultura* proposta por Homi Bhabha e *refúgio* por Denétem Touam Bona – uma rede que aparece em boa parte da pesquisa e problematiza aquela produção lida no primeiro capítulo, mas que aqui nos auxilia na compreensão da resposta do *Cinema de Quebradas* a uma tradição de *captura* da colonialidade persistente.

O último capítulo da pesquisa, chamamos de *Marronagens e aquilombamentos: táticas de refúgio no Cinema de Quebradas*, ainda dedica-se aos filmes, só que agora a partir de um olhar lançado para os festivais e mostras que os fizeram ser assistidos. Lemos a cena construída pelo *Cinema de Quebradas*, desde as novas estratégias de circulação das obras, até os discursos que acompanham as mostras. Os últimos tópicos se complementam, assumimos o presente desse cinema no Brasil, como uma espécie de carta-manifesto por uma nova *assinatura*, o direito de respirar, por uma nova imagem, espetatorialização e significação que inverte a lógica da objetificação dos corpos margeados da tradição de *captura*. Como disse Malot, personagem da literatura de Sony Labou Tansi, existir é se narrar, e mesmo na impossibilidade da dignidade e da justiça de si, há algo incapturável, há fissuras na imagem, das frestas respiramos, nos refazemos.

É preciso, no entanto, que eu consiga dar à luz a mim mesmo - por um momento, um segundo, não importa mais. Existir - apenas pelo tempo de ser convencido - É preciso não me perder - morrer vivo. [...] Eu morro ida e volta. Mas sou deslumbrante nas profundezas do meu vazio! Invencível! Até o final invencível! Até o último cilindro de oxigênio.⁵¹

⁵¹ TANSI, Sony Labou. *La Parenthèse de sang; Je soussigné cardiaque*. Paris : Éditions Hatier International, 2002, p. 73-75, tradução nossa.

CAPÍTULO I - O MITO DA MARGEM NA FORMAÇÃO DE NECROCINEMA

Há, parece, na fatalidade destas terras, uma necessidade de não conservar impressões das sucessivas camadas de vida que elas deviam ter presenciado o desenvolvimento e o desaparecimento⁵².

As imagens, antes de tudo, são testemunhas, da repetição e da tradição, são duplos, éticas e estéticas de experimentar o tempo, as coisas e os outros. ‘‘As imagens são tudo, menos borboletas afixadas numa placa de cortiça para a felicidade sábia, porém perversa e mortífera, do entomologista’’⁵³, as imagens não são verdades prontas e absolutas de quem as manipula. São ‘‘ficções disponíveis para a imaginação dos indivíduos’’⁵⁴, ficções que formam parte do que se poderia chamar de ‘‘linguagens da vida’’⁵⁵ e da morte, as imagens em suas múltiplas veladuras de temporalidades, nos convidam a ver o mapeamento da natureza da *dominação*, *sobrevivência* e *subordinação*, na cicatriz colonial. ‘‘Os oprimidos e explorados da terra mantêm seu desafio: a liberdade do roubo. Mas a maior arma manejada e realmente desencadeada diariamente pelo imperialismo contra esse desafio coletivo é a bomba cultural’’⁵⁶. O roubo executado pela figura do *entomologista* na forma de inúmeros papéis de *poder* desempenhados pelo homem branco intelectual do ocidente, atinge sobretudo a cultura visual de um povo através da ficção como saber absoluto e do desprezo por outras ontologias. ‘‘O efeito [a arquitetura] de uma bomba cultural é aniquilar a crença de um povo em seus nomes, em suas línguas, em seu ambiente, em sua herança de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, finalmente, em si mesmos’’⁵⁷, esse efeito de violência caminha da psique à carne daquelas/es inventadas/os como *outra/o*.

Mas a imagem se assume *passante*, em sua ética se assume diásporas, é aquela que ‘‘tendo suas raízes em outro lugar, está de passagem por algum lugar onde reside temporariamente, indo de um lugar a outro, refazendo seus passos se necessário, mas sempre na periferia de seu lugar de origem’’⁵⁸, imagens são *ciganas*⁵⁹, ‘‘migram pelo espaço e sobrevivem na história, como disse Aby Warburg. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui e

⁵² BARRETO, Lima. O moleque. Editora Itapuca, 2020, p. 14.

⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. Revista Ícone, v. 16, n. 2, p. 162, 2018.

⁵⁴ MBEMBE, Achille. On the postcolony. Univ of California Press, 2001, p. 15.

⁵⁵ *Idem, ibidem*.

⁵⁶ WA THIONG’O, Ngugi. Decolonising the mind: The politics of language in African literature. East African Publishers, 1992, p. 6.

⁵⁷ *Idem, ibidem*.

⁵⁸ MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017, p. 249.

⁵⁹ SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

por ali, aparecem e desaparecem alternadamente”⁶⁰, são incansáveis vaga-lumes. Nela se percebe enclausuramento e potência de liberdade, como alguém que “foi embora, deixou seu país, viveu em outro lugar, no exterior, em lugares dos quais fez um lar autêntico, ligando assim seu destino ao daqueles que o acolheram e reconheceram no dele, o seu próprio rosto, o de uma humanidade por vir”⁶¹.

O Mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos e o professor Abdias Nascimento estão conectados por um sopro⁶², ou seja, uma flecha no tempo, lançada em comum com dois grandes teóricos da Martinica que puseram sua escrita a serviço da vida — Aimé Césaire e Frantz Fanon, o efeito dessa amarração transatlântica que estabelece laço entre estas diferentes teses/obras/existências nos convida à discussão sobre certo *espírito* que marca nossos tempos, a palavra que lançam sobre e para as/os condenadas/os da terra, descobre, que o vinco permanente é a violência em estado bruto, os epistemicídios, os assassinatos em massa e as construções de grandes catedrais que definem o estabelecimento do cristianismo enquanto noção ontológica dominante. Complemento a essa fórmula empreendida pelo terror, que a produção em massa de imagens alicerçadas pela alteridade é ferramenta amolada pelo colonialismo⁶³, ou seja, imagens que como troféus de conquista, admitem a exaltação da violência, a demarcação de uma verdade ou saber em detrimento de outros. Mas, é preciso reafirmar que a imagem foi e é utilizada como esse lugar de sobrevivências, é em seu “caráter não específico e não fechado, devido à sua natureza mesma de cruz, de “encruzilhada de caminhos”⁶⁴ que a possibilidade de resistir a mortes se instala na ardência. O que é imagem guarda intenção, porém não permanece estático, uma vez que é território vivo, sua natureza se apresenta para nós como vários olhares e tempos entrecruzados, estendidos por uma anciã tecendo incansavelmente sua grande tapeçaria sem fim, sempre incompleta, sempre em constante movimento. Daí a dificuldade de orientação, pois “uma só imagem é capaz, justamente, de início, de reunir tudo isso e de dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência”⁶⁵.

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., 2017, p. 163.

⁶¹ MBEMBE, Achille. Op. Cit., 2017, p. 249.

⁶² A associação da palavra ou imagem como sopro questionador direcionado a herança colonial é postura de *cabocla/o* que lança estas flechas no tempo contra instâncias de morte. SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Mórula Editorial, 2019.

⁶³ Pretendo abordar o conceito de *necropolítica* mais profundamente ao longo da escrita, demonstrando como o cinema adotou políticas de imagem que colaboram para a máquina de morte da empresa colonial, um *necrocinema* que se dirige às margens. MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: N-1 edições, 2018.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op., Cit., 2012, p. 207.

⁶⁵ *Idem*, p. 209.

Podemos dizer que imagens coloniais são sobrepostas por olhares anticoloniais em toda a extensão do nosso arquivo, seja na fotografia ou no cinema, a exemplo, seja pela lente de Marc Ferrez em *Colheita de Café*, de 1822 [figura - 1] ou na montagem do cineasta Rodrigo Ribeiro de Andrade no curta-metragem *A morte branca do feiticeiro negro* em 2020 [figura - 2], que revisita essa mesma imagem alargando as fissuras do arquivo da escravidão no tempo fílmico. A rigor, esta é a complexidade de se pensar imagens, quando dizemos que há imagens montadas em prol de um *Necrocinema*, lembremos que ainda assim, é impossível que estes sintomas acobertem todas as rachaduras criadas por corpos, terras e olhares. São as imagens então, sobretudo as fotográficas, testemunhas indispensáveis na História do cinema e de nossa relação com o mundo e com a diferença. É claro que não somente elas, o som como arquivo, a oralidade e a escrita, o cinema é capaz de tensionar todos estes de uma só vez, é na montagem que como um pincel no trabalho de arqueologia, escovamos de ponto a ponto as fissuras a fim de identificar as feridas dessa disputa e sintomas que ainda permanecem.

Figura 1 - Marc Ferrez. Colheita de café, c. 1882. Vale do Paraíba / Acervo IMS.



Fonte: Acervo, Instituto Moreira Sales, 1882.

Figura 2 - Frame do curta metragem *A morte branca do feiticeiro negro*, 2020. A montagem do curta trabalha com aproximações e enquadramentos que revelam olhares "escondidos" em paisagens coloniais como às de Ferrez. Além de narrar a carta do escravizado Timóteo.



Fonte: *A morte branca do feiticeiro negro*, 2020.

Que se adote então, a *ética do passante*⁶⁶, ao caminhar pelos resíduos dos encontros proporcionados pela imagem e, que, permanecem hoje, em nosso tempo presente ocupando memórias, espaços, paredes, redes, corpos – estas são estigmas nas mãos da História. Se admitido o *mito*⁶⁷ da favela, das zonas de exclusão, como projeto imagético-mortífero-geográfico que inicia sua arquitetura antes mesmo do primeiro barraco ser levantado no morro da Providência, esse *mito*, ocorrido primeiro no plano do olhar ancorado por ficções, por imagens afins de gerar violentas realidades, apresenta em seu núcleo a intersecção entre *medo*⁶⁸ e *desejo*. A *Calunga Grande* reservou além da travessia, uma terra dividida em compartimentos, policiados de início por Bandeirantes, Capitães do Mato, Guarda Real, até as primeiras Tropas de Combate Urbano nas favelas serem criadas e institucionalizadas. As vidas por aqui, pobres, negras e indígenas, sempre foram ceifadas por tal projeto que buscou defender as estruturas

⁶⁶ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, 2017, p. 249.

⁶⁷ A noção de *mito* aqui, é lida ancorada principalmente pelas obras de Frantz Fanon e Achille Mbembe.

⁶⁸ *Medo e desejo* são sintomas que atravessam fabulações colonialistas e contaminam estéticas no pós-colonial. Para elaboração conceitual desta hipótese, me apoio em algumas provocações presentes em inúmeros textos das teoria e estudos descoloniais e pós-coloniais, destaco Gayatri Chakravorty Spivak com *Can the Subaltern Speak?* e Achille Mbembe com *Crítica da razão Negra* e Arjun Appadurai em *O medo ao pequeno número*.

supostamente invisíveis que mantém a lógica colonial pulsante, a Casa Grande ainda está de pé, mas lembremos que Palmares também, os refúgios permanecem, a imagem é testemunha dessas sobrevivências.

Este capítulo, se dedica a apresentar certas situações no cinema que deram orientação política e estética à produção e montagem de imagens, que fundam/fundaram práticas que correspondem ao pensamento colonialista, para além de lógicas de mercado, se conduziu uma cultura de se fazer cinema sobre as(os) *outras(os)*. Este, não se pretende ser apenas um mero capítulo de contextualização ou preâmbulo teórico, nem aqui faço clássicas análises filmicas, uma vez que nosso interesse é pontuar momentos dentro de obras e discursos, não reduzindo as mesmas a estes sintomas mas constatando a existência destes como problema e, mais do que isso, como permanências ideológicas na *praxis* operante de se fazer cinema no contemporâneo. Tais imagens e discursos que serão abordadas a seguir, são entendidos como testemunhas, viajantes, sintomas de cinemas-

Leremos a formação de uma determinada tradição além de observar o contexto de produção em dois filmes considerados perdidos: *Rio putumayo* (Silvino Santos, 1913) e *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), ler o que foi queimado é possível pelo arquivo que a existência destes filmes gerou, a saída não é virarmos o rosto, esquecer, mas tentarmos identificar de onde nasce um problema colonial que por vezes se escancara e já em outros momentos aparece em sutis escolhas imagéticas, muitas até justificadas em boas intenções, característica do complexo racismo à brasileira. Não é possível falar de um *Cinema de Quebradas* sem antes retirar toda opacidade que a História convenientemente lançou sobre a *caixa de eco ideológica*⁶⁹ – termo cunhado por Jean Claude Bernardet e Maria Rita Galvão para “referirem-se ao modo como o meio cinematográfico repercutiu suas relações com o estado e a ideologia nacional”⁷⁰, afinal o começo da atividade cinematográfica no Brasil coincide com o início do processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, “liberal” e racista República. Então a *Caixa de eco ideológica* das forças dominantes faria a sua parte no processo de criação de *mitos* que justificassem extermínios ou trabalhassem na produção de *tipos* de negros e pobres caricatos, ingênuos, ignorantes, violentos, tudo em um extremo processo de desumanização, óbvio que há uma resistência e que o Negro só passa a aparecer quando sua imagem é percebida como inevitável, a ausência é também um forte sintoma para lermos este cinema. Enfim, observar os filmes perdidos, nesse processo cego e perigoso de imagem, faz com que se perca tanto o referencial de resistência quanto o referencial de violência

⁶⁹ CARVALHO, Noel dos Santos. *Op. Cit.*, p.162.

⁷⁰ *Idem, ibidem.*

cometida contra determinados grupos representados/apresentados narratologicamente em documentários ou ficções, pois no fim não temos como assistir aos filmes, por isso não faço nestes análises, decupagens, pois por tudo que foi falado, simplesmente não é possível, mas tentamos sim acessar sua atmosfera de produção e recepção e por esses cacos buscar reconstruir e criar uma possibilidade de acesso a essa história.

Tanto o *Cinema de Quebradas* quanto o *Cinema Negro*, carregam em si um caráter responsivo, ou seja, respondem a tradições, respondem a cinemas. As escolhas que fazemos hoje para produzir imagens não estão descoladas dos sintomas da nossa história, leio então *Cinema Negro* e *Cinema de Quebradas* em relação a sintomas de *Necrocinema* que mesmo queimados permaneceram resistentes ao fogo, essa disputa migra através de influências a outros filmes e ao nosso presente.

O cinema no Brasil, atua e atuou, justamente na tentativa de *gerir apagamentos*⁷¹, incutiu morte pela imagem, manipulou rastros, produziu ficções que se desejavam verdades absolutas sobre geografias e sujeitos. A ocultação política de genocídios é uma das bases da governamentalidade do Estado, nunca o Brasil parou de produzir desaparecidos políticos, as operações sem aviso nas periferias, às escondidas, aquelas que não entram nas estatísticas, os corpos roubados com a arcada dentária retirada e queimados em pneus, às 2.215 crianças e adolescentes mortos por fardados que não puderam ter suas idades exatas reveladas⁷², os que são jogados em camburões e nunca mais vistos, este é o mais longo genocídio da história do Brasil, o maior presente do colonialismo para o nosso tempo, *Necrocinema* e mídia, a nossa tradição de comunicação sustenta através de *vozes*, imagens e montagens um espetáculo que busca justificativas em ficções, para estes assassinatos no real.

Esta primeira parte deste capítulo se divide na análise e levantamento de uma série de documentos que apresentam as questões colocadas até aqui em relação a uma sobrevivência de *estéticas e poéticas* colonialista, estes documentos não pertencem ao corpus central da pesquisa, mas são relevantes para análise dos objetos principais na medida em que apresentam sintomas, como já dito, característicos de uma tradição fílmica a qual as *Quebradas* respondem em sua *pedagogia*. O primeiro é *Rio Putumayo* (1913), onde veremos algumas táticas e discurso atreladas à montagem dos filmes que sustentam a ideia de um *mito* da floresta como terra

⁷¹ Veremos adiante, através do debate sobre *Políticas de desaparecimento*, com evidências históricas discursivas e por fragmentos de filmes, como o cinema foi apropriado de diversas formas tanto pelo Estado quanto por cineastas, funcionando como técnica de produção de esquecimento, acobertamento de genocídios (em algumas ocasiões) e na produção de *esteriótipos*. BARBOSA, Jonnefer. *Op. Cit.*

⁷² CARAZZAI, Estelita Hass. A violência armada contra crianças e adolescentes no país. *nexojornal*, São Paulo, 26 de jun. de 2022. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2022/A-viol%C3%Aancia-armada-contra-crian%C3%A7as-e-adolescentes-no-pa%C3%ADs>>. Acesso em: 30 de ago. de 2022.

virgem. Na sequência, leremos documentos de *Favela dos meus amores* (1935), que resgata a prática de *travelogue* do cinema silencioso, onde cineastas agora fazem excursões à favela e investem no *mito* do favelado. Visitaremos certa montagem que abre o filme *Pixote* (1980) e que, revela um sentimento comum, ainda que velado, no Cinema novo, de *desejo* pela/o outra/o ao passo que se nutre o *poder* da *voz* do homem branco intelectual da classe média, como se fosse ele, o detentor do *saber* e da *verdade*.

A obra seguinte é *Copacabana Mon Amour* (1970) de Rogério Sganzerla, problematizando a relação que o filme estabelece com a *voz* e o espaço da/o outra/o. Por último visitaremos o *Favela Movies*. Se nas obras anteriores conseguimos enxergar intenções contraditórias do “pós” colonial, que apresentam sintomas em imagens da lógica de falar e observar a/o subalterno, aqui as fronteiras ficam bem mais visíveis em relação a uma tentativa de *dominar* e *demonizar* o corpo, a mente e o território outro aliado a uma cultura de imagem que se encadeia em diferente mídias com os aparelhos de narrativa da nação, oficiais (polícia) e não oficiais (mídia) do Estado. Veremos tal sintoma em *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles, Kátia Lund).

1.1 POLITICAS DE IMAGEM, MEDO E DESEJO NA PRODUÇÃO DE MEMÓRIA E EXCURSÕES INTELLECTUAIS ÀS NOVAS OCUPAÇÕES COLONIAIS.

Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês, comenta que na tentativa de exhibir um filme em uma aldeia no Magrebe, ainda pouco familiarizada com o objeto, obteve grande resistência do chefe do grupo que, após conversas com os xamãs pontuou: “o que querem nos mostrar amanhã, à noite, é uma cena e sombras em movimento. Coisa diabólica. O branco apagará as luzes como bom mágico, encantarás... E o Diabo responderá seu chamado... O Diabo vomitará luzes ímpias.”⁷³, para o líder havia um perigo sendo negociado por essas imagens mas não só por elas, também principalmente por quem as apresentava e as produzia, ele sabe que há mentiras e verdades e essas, como cortinas, são levadas de um lado para o outro na abertura e no encobertamento de paisagens, para ele estas perigosas luzes perfurariam “a escuridão e, ao contato de uma grande tanga encantada, elas se transformarão em imagens em movimento, que são na realidade aparições, fantasmas satânicos, próprios

⁷³ O que é chamado de diabo ou de satânico não está sendo referido através de uma etimologia cristã, provavelmente a tradução ao chegar para nós buscou se aproximar de algo que fosse ruim e de procedência espiritual, como se a imagem carrega-se uma intenção escondida que merecesse cuidado.

para enganar fiéis’’⁷⁴.

Se houve no colonial um ‘‘momento em que as imagens saem da fabulação mental dos viajantes, modalidade sempre presente nos encontros coloniais, e passam para as chapas coloidais e os rolos de filmes dos novos viajantes, colonizadores e antropólogos’’⁷⁵, a quem poderia interessar hoje no nosso presente e a quem interessou em nosso passado manter ferramentas que são utilizadas no Brasil para a permanência da agenda produtiva de uma imagética de preservação e manutenção de relações criativas de subjetividade de fundo colonial, na transformação da/o *outra/o* e de sua cultura em objeto a ser capturado, tipificado, violentado e consumido? Uma vez que o cinema é também uma tecnologia espacial ou seja que fábula e delimita geografias através do *poder* conferido pela manipulação da imagem ‘‘e, em se tratando de tecnologias espaciais construídas numa sociedade colonial, sabe-se que a violência racial é o Pilar destes avanços tecnológicos’’⁷⁶.

Frantz Fanon, no processo de compreender sua negritude como existência imposta pela violência colonial, lembra o quão claustrofóbico pode ser esse enclausuramento, diz: ‘‘nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo.’’⁷⁷ Nessa negociação há sempre uma retirada e uma entrega que é dada através das concessões coloniais, a medida da liberdade é sempre atravessada por enclaves de classe e raça, e seus identificadores estão primeiro no plano da imagem, do olhar. Fanon completa que a controvérsia está nesse impasse epidérmico que é a diferença racial, uma vez que o branco estabeleceu sua branquitude como raça através da inferiorização das demais raças inventadas por ele. Passamos então a conviver com o fantasma da raça, um problema de imagem que comprova que o colonialismo ainda hoje está perpetuado por estes marcadores. O filósofo diz que ‘‘no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu’’⁷⁸. Fanon sabe que após o processo de racialização, o *eu*, não deixa de *ser* um *eu* dilacerado, que se recompõe de fora pra dentro,

⁷⁴ Áfricas, uma retrospectiva Potlatch. In: Catálogo da III Mostra Internacional do Filme etnográfico. Rio de Janeiro, 1996.

⁷⁵ SILVA, Sandro J. da.Luzes, câmera, colonialismo: colonialismo, filme etnográfico e antropologia. In: SINAIS - Revista Eletrônica - Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.02, v.1, Outubro. 2007. P, 32.

⁷⁶ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude. N-1 Edições, 2022, p. 54.

⁷⁷ FANON, Frantz.Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 103.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*

a raça passa a ser uma condição inescapável, ainda que você se refaça você só se refaz em relação aos outros.

Há uma necessidade imposta pelo colonialismo de construir espaços estruturados nessa diferença, onde é preciso “confirmar seu ser diante de um outro”⁷⁹, salvo o espaço da casa, como bem percebeu o filósofo, quase uma previsão profética pois muito da subjetividade das/os condenadas/ao da terra está configurada através deste refúgio, que se estende à uma coligação comunitária de casas, como veremos no capítulo dois e três este é e foi um importante lugar do *Cinemas de Quebradas* onde se foi escondida e protegida uma *ontologia* da periferia, espaço negligenciado por outros cinemas. “Qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial.”⁸⁰ Para o autor há na “*Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica”⁸¹, esse tara chamamos de *mito* da margem brasileira. Porém contrariando tal impossibilidade, se faz novos tipos de imagem no Brasil.

O debate sobre raça por um espectro que problematize os cortes inferidos a psique da/o colonizada/o, da/o negra/o, visto em Fanon, Du Bois, Cesáire, Kilomba, Rufino, Nascimento e tantos outra/os, é um problema de imagem e imaginação, como percebido por Thiong'o. A identidade da/o negra/o deve ser encarada como constructo imagético formado através de “fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser”⁸², antes mesmo das primeiras trocas de olhares já haviam imagens em gravuras e pinturas, que davam rosto e corpo a estas fantasias, e se “a guerra da colonização nada mais é que uma guerra territorial, de disputa de territorialidades”⁸³, é justo dizer que estas brancas fantasias se impregnam na imagem sobre o tecido cultural das margens, que acreditam capturar na *estereotipia*.

Achille Mbembe em *On the postcolony*⁸⁴ insere no arranjo do mundo colonial revelado por Fanon, a dimensão cultural e simbólica que a violência adquire, esse debate já havia na verdade sido introduzido por Fanon em *Pele negra, Máscaras brancas* (1952), discutindo os danos à psique da/o *colonizada/o* através de uma argumentação sobre a colonização da mente por esteriótipos no cinema e na produção acadêmica francesa. Porém, Mbembe articula algo novo. Pontua que a violência se insinua a nível econômico, cotidiano, linguístico e moral. Faz

⁷⁹ *Idem, ibidem.*

⁸⁰ *Idem, ibidem.*

⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁸² KILOMBA, Grada. *Op. Cit.*, p. 38.

⁸³ SANTOS, Antonio Bispos dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília, INCTI, 2015, p. 97.

⁸⁴ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, 2001.

mais do que penetrar em cada espaço físico: “persegue o colonizado mesmo no sono e no sonho. Produz uma cultura; é uma práxis cultural”⁸⁵. O autor camaronês sustenta que esta superestrutura que afirmo sobreviver do colonial ao capital, pode ser chamada de *espírito de violência*⁸⁶, que convoca uma presença, e por vezes tal violência é ritualizada, “este espírito torna a violência onipresente; é presença — presença não diferida (exceto ocasionalmente), mas espacializada, visível, imediata, às vezes ritualizada, às vezes dramática, muitas vezes caricatural”⁸⁷. O cinema é uma prática de luz, de produção de mundos, de verdades e mentiras, o cineasta imagina, não sozinho – desenha atmosferas feitas de luz, por cineasta entendemos todo e qualquer fazedor e participante de uma obra cinematográfica, o cinema é um ritual coletivo que produz e perpetua esse organismo vivo que é a imagem, o cinema é um ritual que estabelece poder para alguns e sujeita outros, pode ser ele visceral, mortífero em seus encontros.

O regime colonial é caracterizado pelo encontro, é necessário para que o regime colonial se abra, que exista “contato físico com seus súditos, mantenha com eles um vínculo de sujeição. Assim, não há violência em uma colônia sem senso de contiguidade, sem corpos próximos uns dos outros, fugazes ou mais longos, corpos engajados em formas particulares de carícias e concubinato – um comércio, um acasalamento.”⁸⁸ Muito deste regime veremos no cinema.

A imagem cinematográfica pode ser lida como parte de tal ritualização da violência, uma vez que toda imagem é precedida por corpos. O *espírito de violência* é atravessado nestes rituais sim, por uma estética, e mais do que por uma arquitetura, é atravessado por uma noção de geografia que espacializa o mundo e os sujeitos através da fronteirização da vida e da morte. A produção documental cinematográfica brasileira do período *silencioso*, foi submetida a recortes temáticos sobre a nação, corroborando com a ideia positivista da exploração como base do progresso, estes documentos excedem a historiografia clássica do cinema brasileiro e encontram certa transversalidade com a história cultural. Categorias de civilidade e civilização utilizadas com o objetivo em comum de justificar a violência colonial permaneceram no *pós*, com o mesmo projeto do racionalismo ocidental que tende a exaltar a ciência moderna e inferiorizar o que chamam de primitivo. “Ao tratarmos de questão colonial muitos destes atores [antropólogos cineastas influenciados pela teoria francesa] ganharão à cena. Alguns, mais antigos, buscaram a alteridade radical através destes novos equipamentos na medida em que puderam “traficar o exótico” e formular uma apreensão totalizadora de povos distantes: medir

⁸⁵ *Idem*, p. 175.

⁸⁶ *Idem, ibidem*.

⁸⁷ *Idem, ibidem*.

⁸⁸ *Idem, ibidem*.

crânios, determinar espécies e graus de evolução”⁸⁹, o cinematógrafo possibilitou um novo tipo de violência, “os “nativos” apresentados outrora em relatos exóticos deram vez às imagens reveladas de si em “carne e osso”⁹⁰.

1.1.1 UM ENTOMOLOGISTA NO PAÍS DAS AMAZONAS.

Depois de colocá-los em sono profundo, o tigre negro entrou no acampamento e matou todos eles, cortando suas gargantas. Isso sugou o sangue deles. Apenas um se salvou se escondendo na floresta. De lá, ele ouviu seus companheiros gritando. Foi assim que o tigre negro matou os seringueiros.

Ouvi essa história de meu pai quando eu era menino, sentado no chão de palmeira de nossa casa na ilha de Sarapanga, no rio Marañón, no nordeste do Peru. Com a fumaça do cachimbo do meu pai flutuando ao nosso redor e o rio correndo a poucos metros de distância, a história do tigre negro (literalmente tigre negro, uma referência à onça preta) encerrou sua narrativa de final de tarde, depois disso ele nos enviaria para a cama.

Anos depois, voltei a ouvi-lo quando visitava aldeias com meus colegas da Rádio Ucamara, uma pequena estação na cidade portuária de Nauta. Os membros da equipe da rádio (inclusive eu, um dos autores, Leonardo Tello) são do povo Kukama, grupo indígena que predomina nas aldeias do baixo Marañón. A estação atende principalmente as comunidades de Kukama.

Quando o ouvi pela primeira vez como adulto, a história me pareceu estranha. A onça reclusa é um predador seletivo, pegando apenas a presa de que precisa. Mas, gradualmente, a história do animal que matou humanos e bebeu seu sangue revelou uma verdade terrível. O tigre negro não era um felino da floresta, mas algo mais sinistro — uma metáfora para um barão da borracha. A história capturou as memórias vivas de uma época em que a borracha, outrora, precioso látex natural que impulsionava a economia amazônica, levou à morte ou ao deslocamento forçado de milhares de povos indígenas. Essa realidade é tão vívida agora quanto era há um século, quando o *boom* da borracha estava no auge⁹¹.

O historiador Carlos Haag nos lembra⁹² que a produção anual de filmes no Brasil, iniciada somente em 1908, não ultrapassava a marca de seis. Foi em 1912, que o primeiro-tenente Cândido Rondon (1865-1958), nomeado pelo presidente Afonso Pena em 1907 como chefe da *Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas* (CLTEMTA), tinha como missão construir uma linha telegráfica entre Cuiabá e Santo Antônio do Madeira (Porto Velho), assim, cria-se a *Secção de Cinematographia e Photographia*, colocado sob a direção da mesma, o Major Thomaz Reis, militar que em 1914 vai à França e adquire câmeras com os irmãos Auguste e Louis Lumière – lembrados como inventores do cinematógrafo.

⁸⁹ SILVA, Sandro J. da. *Op. Cit.*, p. 32.

⁹⁰ *Idem, ibidem*.

⁹¹ FRASER, Barbara; TELLO IMAINO, Leonardo. *Rubber Barons' Abuses Live On in Memory and Myth*, in: ESSAY / REFLECTIONS. Disponível em: < <https://www.sapiens.org/culture/rubber-era-myths/>> Acesso em: 14/02/2023.

⁹² HAAG, Carlos. Ciência para criar uma nação. *Revista Pesquisa FAPESP*, v. 195, 2012, p. 74-76.

O marechal Rondon solicitou ao Major que o mesmo filmasse os aproximadamente 350 indígenas *Bororo* que viviam em uma aldeia às margens do rio São Lourenço, a 100 quilômetros de Cuiabá, em Mato Grosso. “Se na capital federal o cinema engatinhava, imagine a ousadia da criação de uma seção especializada em documentar a expedição em material fotossensível, que exigia altos investimentos e a apropriação e uso de uma tecnologia inexistente no país”⁹³. Desse movimento nasce uma série de fotografias e filmes realizados por Thomaz acompanhado de Rondon, incluindo *Rituais e Festas Bororo* (1917).

Nesse período, era comum que a produção cinematográfica fosse articulada de uma produção fotográfica intensa, muitos dos vídeos que depois eram montados e transformados em filmes, vídeos estes das ações nos interiores do Brasil e de países Andinos, tinham, por extensão, álbuns de fotografia que reforçam a narrativa proposta, assinados pelos respectivos cineastas e realizados junto a feitura audiovisual, como é o caso das produções de Thomaz e Rondon⁹⁴.

Desta História percebemos que na origem do cinema Brasileiro – e não que essa seja a gênese, entretanto, está nela o complexo e violento encontro entre militares⁹⁵, franceses lidos como pioneiros, a tecnologia de função branca como objeto de apreensão e indígenas. Além de tudo a câmera passa a funcionar como uma espécie de mapa moderno, ela não só tem por função documentar como também criar uma comunicação entre os diferentes grupos da elite dessa sociedade recém abolicionista e pós-colonial, o cinema tinha por função entreter mas também documentar e convencer sobre os rumos que a nação deveria tomar, essa que se valia de poderes e interesses econômicos e sociais muito fragmentados.

⁹³ *Idem*, p. 74.

⁹⁴ A figura de Cândido Mariano da Silva Rondon é complexa, o sujeito amplamente lembrado é filho de uma indígena com um caboclo, apesar de sua ligação ancestral descendente de índios Bororos e Terenas, os indícios históricos nos mostram que o militar só tem contato com sua *etnia* quando, em uma madrugada 1992, é acordado pelo General Gomes Carneiro (antes de Rondon era o responsável pela realização das conexões telegráficas), que diz que o grupo estava cercado de *Bororos*. Avisado pelo som dos pássaros na mata o General decide levantar acampamento e sair da região evitando o conflito propositalmente, pois achava desproporcional o combate a indígenas com arma de fogo, essa decisão impacta a visão de Rondon sobre as relações com as populações indígenas durante sua vida, o mesmo destacou esse momento em algumas de suas falas e escritas como uma transformação de percepção importante. Dali em diante, Rondon passa a ter inúmeros contatos com os povos originários, era ele um descendente destes e buscou desenvolver formas de contato e aprendizado pacífico com os mesmos, era de seu interesse mapear o Brasil e fazê-lo chegar aos brasileiros, mas também era ele um militar positivista que, por consequência, acreditava no progresso e na evolução, foi uma importante figura nos primeiros e fundamentais passos de políticas protetivas a esses povos, mas era também uma peça indispensável do Estado no estabelecimento de uma mentalidade colonial de trabalho imposta à força aos indígenas com um discurso civilizatório. Rondon é multifacetado, é importante a nossa História pois revela nossas contradições, vale destacá-lo de maneira breve a fim de pincelarmos este contexto pois as relações de trabalho desse momento e as dinâmicas raciais e culturais podem nos ser úteis para a elaboração de uma compreensão da imagem no presente consciente do passado. TV Brasil. Rondon, um brasileiro. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rr_tyGdscio&t=403s>. Acesso em: 31/07/2023.

⁹⁵ Lembremos que existia um perfil de militarismo no Brasil intimamente conectado ao positivismo e ao territorialismo imperialista, e que estes praticavam com certo afincamento, botânica, medicina e cartografia.

O que buscamos destacar aqui é que se engendrou, desde cedo, uma relação regional com o cinema, fazer cinema era experimentar geografias e ainda hoje funciona assim, para nos relacionarmos com a imagem é preciso antes assumirmos uma postura territorial e corporal, uma compreensão ontológica imagética de mundo, a *Mise-en-scène* vai quase sempre trazer consigo um reflexo ético-estético dessa postura, também em partes naquilo que é produzido pelo processo de espetacularização, produção, divulgação e circulação, afinal, o extra-campo, para além dos aspectos discursivos mais óbvios e intrínsecos das obras, podem nos ajudar a identificar seus *sintomas* e associações com o tempo.

O encontro entre o rio Amazonas e Francisco de Orellana, em 1542, marca a irrupção do mundo ocidental naquele território chamado de Amazônia. Os exploradores, colonizadores espanhóis em busca de tesouros, de um *mito* sobre um *el dorado* e um povo misterioso, foram seguidos por ordens religiosas, branco cristãos em uma atmosfera de *medo e desejo* – como toda aventura colonial, “que no afã de evangelizar e "civilizar" os povos "selvagens", entraram na selva e fundaram as primeiras missões. No entanto, até o final do século XIX, exceto pela criação de alguns pequenos assentamentos de colonos, a Amazônia permaneceu um território remoto, inóspito, desconhecido e desinteressante.”⁹⁶

Os trabalhos de Silvino Santos (1886-1970), foco de nossa discussão inicial, são contemporâneos aos trabalhos de Thomaz Reis e Rondon, porém, diferente da abordagem etnográfica, Santos durante sua vida desenvolveu um cinema que detinha aspectos específicos de documentário mais voltados ao destaque das relações econômicas das regiões filmadas e como essas, poderiam servir as capitais dentro de um imaginário desenvolvimentista, destacando por exemplo o ciclo da borracha na Amazônia e em regiões que hoje pertencem ao Peru, vemos porém um personagem em comum dentro da obra de Santos, o indígena novamente protagoniza um interesse.

Silvino Santos, nasceu em Portugal, em Cernache de Bonjardim, antiga freguesia portuguesa do município de Sertã, no dia 29 de novembro de 1886. Mudou-se muito jovem para a região Norte do Brasil onde possuía família já vinda para cá anteriormente. Ele que viria a se tornar um conhecido cineasta experimentou antes de tudo a fotografia, Santos produziu durante as décadas de 1910 e 1920 seus títulos mais lembrados, que possuem por característica o fato de serem financiados, uma vez que muitos deles se trataram de encomendas realizadas por empresários, barões do ciclo da borracha, comerciantes e até governos, os quais,

⁹⁶ CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Cornejo e TORROBA, Manuel and de la Serna, Juan. Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes - agosto a octubre de 1912. Programa de Cooperación Hispano Peruano : Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2013, p. 5.

“acrescentados àqueles filmados até a década de 1960, totalizam oito longas-metragens, cinco médias-metragens e 83 curtas-metragens – todos documentais, filmados em diversas localidades da Amazônia brasileira e peruana, bem como no Rio de Janeiro e em Portugal”⁹⁷. O primeiro filme do cineasta, chamado pelo nome de *Rio Putumayo* (1913) é o menos lembrado de seu panteão, por se tratar de um filme perdido e por conveniência histórica à memória de seu cineasta. *No país das Amazonas* (1921/1922) é talvez a obra que mais tenha sido debatida e rememorada em pesquisas e exposições, sendo inclusive restaurada em 1986, conquistando notável reconhecimento.

Em setembro de 2018, foi realizado o evento *História e Democracia: precisamos falar sobre isso*, sendo o XXIV Encontro Estadual da ANPUH/SP, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos. No encontro, os Pesquisadores Sávio Luis Stoco e Ricardo Agum Ribeiro propuseram uma fala que depois foi publicada em formato de artigo nos anais do evento, cujo título é *O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922)*. Parte do argumento que constrói uma defesa da leitura de *Rio Putumayo* (1913), nesse texto, nos será de extrema importância para a leitura que se pretende realizar do longa-metragem, além disso, outra base para nossa metodologia e análise será o livro *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo* (2009). Uma seleção de fragmentos de *No país das Amazonas* (1921/1922), e o Álbum de fotografias que fez parte da mesma encomenda do filme perdido em questão, nos servirão também de objetos neste breve, porém essencial estudo, para que possamos ampliar a cognição imagética dessa discussão, que é de um artefato um tanto antigo, mas que, estabelece sintomas reconhecidos e reconfigurados por práticas contemporâneas de cinema e imagem. Por mais que sejam objetos diferentes, o projeto cinematográfico de Silvino conecta tanto o *Álbum* quanto *No país*, diretamente a *Rio Putumayo* (1913), o fantasma desse filme perdido é a fundação do cinema de Silvino, e reflete seu compromisso com a prática de fazer imagens.

Nesse sentido, é necessário questionar, através da leitura que propomos, o quão favorável para alguns ou prejudicial para outros pode vir a ser a representação ou apresentação de genocídios, “em contraste com representações que buscam 'limpar' as acusações e se tornar símbolos de 'desenvolvimento'.”⁹⁸. Diante de tais imagens de dor, daquelas que vazam forçadamente memórias de sangue como a seiva que escorreu dos seringais, há uma mediação, essa realizada por uma série de intersecções que são estabelecidas por seus autores e outras que

⁹⁷ STOCO, Sávio Luis. **O Cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade**. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. p. 12.

⁹⁸ GÓMEZ, Enrique Pezo. Huella, ideología y resignificación. FOT, v. 4, n. 1, p. 16-23, 2022.

escapam de suas fantasias através de olhares contrariadores, devemos questionar então – que corpos foram coagidos a se transformar em outros *seres* para se tornarem parte de uma narrativa nacional? E nessa mesma esteira indagar – coação a favor de quem e de qual tipo de desenvolvimento? “Registrar a realidade implica em responsabilidade ética, pois seria 'prova incontestável' do que o fotógrafo viu, mas não questionar essa ideia e tomá-la como certa seria extremamente arriscado”⁹⁹, uma vez que os agenciamentos históricos produzidos pela imagem, são correspondências diretas com nossos presentes, ou seja, tanto nossos passados quanto as nossas fabulações de futuro se apoiam em proposições imagéticas que se fazem e fizeram visíveis, ou, em alguns casos, invisíveis (pelos projetos de esquecimento e apagamento), dadas em disputas sobre o tempo, disputas de imagens e de imaginações, uma vez que para se constituir *ser* é preciso se fazer *ver*, porém lembramos que se tornar imagem pelo cinematógrafo e pela fotografia, foi de início, um violento processo imperialista e colonial, por extensão ao processo de racialização e de subalternidade, que sim, só foi possível graças ao cinema e a comunicação e circulação de imagens feitas por branco-europeus sobre seus crimes e sádicos encontros fetichizados.

Ler tais cinemas nos é rico para a compreensão de um presente onde a demanda colonial nos encara ainda, de maneira bem viva e desafiadora, onde as questões da arte, de seus circuitos e moldes de produção são atravessadas por problemas de cunho colonial. Didi-Huberman “aponta a necessidade de desconfiar das imagens fotográficas e pensar sobre a finalidade para a qual são produzidas, ou seja, como por trás de uma montagem há sempre uma posição ideológica, um material que pode se tornar objeto, distração e /ou distanciamento”¹⁰⁰, a objetificação de corpos e as estratégias de permanência destes como objetos, são, problemas que persistem em nossos códigos de linguagem, incluindo *imagem-movimento*, localizar nossos problemas significa antes, buscar nossas fundações, cavar onde naturalizaram o cinema como violência racial, questão que a prática de curadoria associada a pesquisa de arquivos que circundaram aquilo que não é capaz de ser acessado, pode ser uma útil ferramenta, se *Rio Putumayo* (1913) não é possível de ser hoje, assistido, precisamos falar sobre ele? O que nos importa enquanto historiadores da imagem ao falar de fantasmas? Seria aquela caminhada de Didi-Huberman, a passos lentos, pisando por cima de cinzas e vasculhando vestígios, especulando sobre o perigo que corpos passaram, escrevendo sobre a falta de clareza como evidente rastro de imagens testemunhas de perigo, relevante como exercício de *cura* e

⁹⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁰ *Idem, ibidem.*

curadoria? Afinal “sobre que imagens precisamos falar?”¹⁰¹ Quais imagens precisamos imaginar e quem ocupa esses enquadramentos que nos impedem a fala? Até onde retornar para criar respostas para nossos cinemas contemporâneos, retorno eu, até Putumayo, defendendo esse caminho curatorial como potente possibilidade de compreender o aspecto responsivo das *Quebradas* brasileiras que veremos mais tarde.

Rio Putumayo é um filme realizados sob encomenda¹⁰², sua intenção de existência precede o encontro entre a prática de cinema e Silvino Santos, que teve a carreira e educação cinematográfica financiada por Julio César Arana, dono da *Peruvian Amazon Company*, um verdadeiro império extrativista, “a ascensão da manufatura comercial na Europa e nos Estados Unidos no século 19 desencadeou um *boom* econômico na América do Sul, criando um enorme apetite por borracha para fabricar tubos, pneus, correias, juntas e outros produtos”¹⁰³, o que intensificou o desmatamento e implementou freneticamente o processo de capitalização no sul global, acelerando o projeto de epístemicídio e genocídio colonial endereçado aos que possuíam outras formas de se relacionar com a terra, essa agora precisava, a todo custo servir de todas as formas aos interesses financeiros e religiosos do capital¹⁰⁴, “as cidades brasileiras de Manaus e Belém, bem como a cidade portuária amazônica peruana de Iquitos, ainda carregam vestígios das fortunas feitas no final de 1800, antes que os viajantes britânicos levassem milhares de sementes de seringueira para Londres”¹⁰⁵. Após o processo de germinação, as mudas eram recolhidas, separadas e transportadas para a Ásia, onde as plantações eram semeadas, processos estes que demandaram uma relação com o trabalho por moldes escravocratas. Se percebe também que se cria uma disputa pelo domínio mercadológico do comércio de borracha. “Um dos barões da borracha mais brutais foi o peruano Julio César Arana, que operou em uma grande faixa de terra ao longo do rio Putumayo durante a primeira

¹⁰¹ ALMEIDA, Carol. *Op. Cit.*, s/p.

¹⁰² Não que contemple de forma totalizadora o contexto do caso de Silvino Santos, mas era comum que cinegrafistas cavassem “encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado final do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes”. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema brasileiro: o período silencioso*. Tradução . Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987, p. 46.

¹⁰³ FRASER, Barbara; TELLO IMAINO, Leonardo. *Op. Cit.*, s/n.

¹⁰⁴ “A partir de 1880, o boom da borracha acelerou a colonização e exploração dos recursos naturais da Amazônia. A grande demanda deste produto no mercado internacional tornou sua extração uma atividade bastante lucrativa, o que atraiu extrativistas e comerciantes para a selva peruana, que estabeleceram suas operações e centro comercial na cidade de Iquitos com a cidade brasileira de Manaus. O Estado aproveitou a ganância dos seringueiros para estender sua presença no território amazônico, para o que lhes concedeu direitos sobre as “terras de ninguém”, que foram tiradas de seus habitantes indígenas. A falta de mão de obra tornava comum esses empresários subjugarem a população indígena e obrigá-la a lidar com a coleta e o transporte da borracha”. CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Cornejo e TORROBA, Manuel and de la Serna, Juan. *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁰⁵ FRASER, Barbara; TELLO IMAINO, Leonardo. *Op. Cit.*, s/n.

década de 1900, aproveitando-se da ilegalidade em uma área onde a fronteira entre o Peru e a Colômbia era indefinida.’’¹⁰⁶

A empresa de Julio César Arana foi registrada inicialmente em Londres com um capital de um milhão de libras esterlinas em setembro de 1906, sob o nome de *Arana y Hermanos*, com seu exponencial crescimento mudou a sua denominação para *The Peruvian Amazon Company*. A empresa passa então, como mencionamos, para o distrito geral em Iquitos onde instalou o epicentro extrativista na região do Putumayo e rapidamente estabeleceu uma rede de comércio internacional com os principais portos da Europa e dos Estados Unidos, de acordo com o levantamento de documentos realizado pela antropóloga Lorena Córdoba¹⁰⁷. ‘‘Contando com mais de quatro estabelecimentos gomeros nos rios Caraparaná e Igaraparaná, Arana recrutou em 1904 um grupo de trabalhadores da ilha de Barbados – protetorado dependente da Gran Bretaña – para atuar como capatazes nas referidas propriedades, contando com a cumplicidade do governo colonial para fomentação da emigração dessa mão de obra barata.’’¹⁰⁸, tal aliança entre Estado e Arana é responsável pelo massacre que levou a um dos mais rápidos e cruéis extermínios indígena que se tem documentado, estes sujeitos foram bruscamente inseridos em um regime de trabalho de escravidão e brutalmente assassinados – tudo justificava tal inserção, a fundação de um Estado nação, o discurso positivista e a *empresa colonial*. O número, apesar de ser uma estimativa e não uma certeza da quantidade daqueles que foram mortos pela fome, propositalmente provocada pela destruição de colheitas em todo território do Putumayo ou ainda, infligida ‘‘como forma de pena de morte a indivíduos que deixaram de trazer sua cota de borracha – deliberadamente assassinato por bala, fogo, decapitação ou açoitamento até a morte, e acompanhado por uma variedade de torturas atrozes, durante o curso desses 12 anos, para extorquir essas 4.000 toneladas de borracha, não pode ter sido inferior a 30.000, e possivelmente chegou a muitos mais.’’¹⁰⁹

A demanda é que as relações mediadas pela colonialidade geram não somente uma morte mas um *desaparecimento*, uma *calunga*, ser é poder entrar em um circuito de memória e ancestralidade, morrer no regime colonial é um privilégio branco, quem morre experimentou o encerramento de uma vida que possibilita memória com dignidade, quem *desaparece* tem sua

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁷ CÓRDOBA, Lorena I. International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA)/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)(eds), Libro Azul Británico: informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo. Lima, 2012. Journal de la Société des américanistes, v. 99, n. 99-2, p. 222-226, 2013.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 223.

¹⁰⁹ TAUSSIG, Michael. Shamanism, colonialism, and the wild man: A study in terror and healing. University of Chicago Press, 2008, p. 20.

memória encarcerada, se extingue seus rastros e se destrói sua capacidade de *ser parte* após a passagem, daí tão doloroso se torna o ato de memorar em diáspora e em holocaustos coloniais, há uma interrupção forçada, a memória é violentada no processo colonial. A pesquisadora Castiel Vitorino diz que o trauma brasileiro é o “esquecimento. E sendo o Brasil um território podre, pelo fato de ser uma delimitação geográfica orquestrada por assassinato, o desafio às herdeiras e aos herdeiros dos impérios bantu, que aqui estão em diáspora, é viver *kalunga* numa desarticulação da ideia de cemitério, e ainda assim preservar a integridade dos mortos”¹¹⁰. Entendamos tal afirmação para outros territórios, pois o senhor de escravos, esse *entomologista* de corpos, fez questão de alcançar, encarcerar, assassinar e violentar pelo esquecimento, tudo o que poderia ser transformado em imagem pela lógica racial, a travessia do atlântico que designa a calunga para os povos negro-escravizados de África que viveram ou ouviram dos seus a passagem pelo mar, tem sua conexão com *A queda do céu*¹¹¹ em relação aos povos originários amazônicos que viram sua terra e sua ontologia ser mutilada, no encontro inicial “é a violência que nos une”¹¹², falaremos mais tarde sobre outros laços unificadores, mas é impossível ignorar a violência como, o trauma em comum, dentro dos projetos de imagem no Brasil.

Houveram inúmeras denúncias realizadas sobre a gestão de Arana na Amazônia, o que se passava no Putumayo repercutiu no Peru em 1907 quando vieram à tona as denúncias de assassinato e escravidão feitas pelo jornalista peruano, residente de Iquitos, Benjamin Saldaña Roca, com textos publicados nos jornais *La Sanción* e *La Felpa* reproduzidos no jornal *La Prensa*, de Lima, denuncia que se intensificou na mídia quando na Grã-Bretanha em 1909, uma série de artigos no *London revista Truth*, retratou a brutalidade da empresa de borracha, intitulados "*O Paraíso do Diabo: Um Congo de Propriedade Britânica*", estes descreviam a experiência de um "engenheiro" norte-americano chamado Walter Hardenburg na região dominada pela *Amazon Company*. Arana passa a ser investigado, a Inglaterra envia seu cônsul ao Rio de Janeiro, Roger Casement, para averiguar a veracidade das denúncias.

O extenso relatório do cônsul, publicado pela alcunha de *Livro Azul*, retratou por fotografias e textos, “sobre o modus operandi da empresa em relação aos indígenas, causou repulsa internacional e, em 1912, o Parlamento britânico abriu uma investigação para apurar a responsabilidade. Arana argumentou em sua defesa a condição selvagem dos indígenas e atribuiu os abusos cometidos ao "zelo excessivo" de seus capatazes.”¹¹³ Foram muitas as

¹¹⁰ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Op. Cit.*, p. 56-57.

¹¹¹ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Editora Companhia das Letras, 2019.

¹¹² MARCEL, Diogo. *Recado da rua - pintura sobre tecido - 2017 | 2023*.

¹¹³ *Idem, ibidem*.

imagens que foram realizadas nesses relatórios, não apenas no de Casement, mas em todas as imagens sobre tal evento.

Não se sabe ao certo onde se deu e como se deu inicialmente o contato entre Julio César Arana e Silvino Santos, sabe-se que através dessa relação, Arana utiliza a fotografia e o cinema como ferramentas de defesa, se cria uma disputa de imagens, uma guerra, se foram estas que levaram a investigação do massacre que conduzia, seriam essas que comprovariam sua inocência diante das acusações, em *Imaginario E Imágenes De La Época Del Caucho. Los Sucesos Del Putumayo*¹¹⁴, Alberto Chirif e Manuel Cornejo Chaparro, ilustram bem os enveredamentos deste conflito no qual Silvino Santos é inserido por Arana

Vários atores entraram em cena, começando pelo próprio Arana e seus parceiros (Rey de Castro na primeira fila), mas também figuras tão complexas e diversas como o francês Eugène Robuchon, o espanhol Manuel Rodríguez Lira, o americano Walter Hardenburg, o britânico Thomas Whiffen, o irlandês Roger Casement, o americano barbadiano John Brown ou o cineasta português Silvino (...). W. Hardenburg editou em 1912 um livro intitulado *Putumayo, o paraíso do diabo*, que alertou a opinião pública mundial sobre os assuntos de Putumayo. Pouco depois, em 1915, T. Whiffen publicou uma obra profusamente ilustrada que se tornou um clássico da etnografia amazônica. (...), este trabalho levanta muitas questões, especialmente no que diz respeito aos documentos fotográficos que estabeleceram, de certa forma, o estereótipo do indígena do Putumayo como um "canibal isolado do resto do mundo" (ver a este respeito a revisão do livro de Whiffen escrito por Clements Markham, 1916). No entanto, sabemos perfeitamente que a grande maioria dos povos indígenas da região estava sob o controle da Casa Arana.¹¹⁵

O empresário, ansioso por tratar a má imagem adquirida durante os anos de exploração da borracha vê no cinema e em Silvino Santos as “ferramentas de propaganda”¹¹⁶ que o ajudariam a reconquistar o prestígio junto aos acionistas britânicos que financiavam a empresa e a opinião pública, o cinema, vale ressaltar, que neste período era extremamente recente, se a *imagem-movimento* tem o poder de gerar, ou reforçar determinados mitos e verdades, neste contexto histórico ela é praticamente incontestável. Arana queria dominar essa nova e perigosa invenção “que a modernidade colocou em suas mãos, financiou uma viagem para Silvino Santos ir à França em 1912. Em Paris, Silvino frequentaria as instalações da casa Pathé e os laboratórios dos irmãos Lumière, onde adquiriu conhecimento das mais modernas técnicas de revelação e manipulação de negativos.”¹¹⁷

Silvino já havia realizado um álbum de fotografias, ele acompanhado de mais alguns fotógrafos da época contratados por Arana com a mesma função do filme *Rio Putumayo* que

¹¹⁴ CHIRIF, Alberto; CHAPARRO, Manuel Cornejo (Ed.). *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2009.

¹¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹¹⁶ CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Manuel and de la Serna, Juan. *Op. Cit.*, p. 16.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*.

foi encomendado em seguida. O álbum chamado *Álbum de Fotografías Viaje de la Comisión Consular ao Río Putumayo y Afluentes*¹¹⁸ tinha por intenção de seus realizadores acobertar os assassinatos da empresa sob o controle de Arana apresentando uma série de imagens de indígenas em condições aceitáveis para os olhos do cónsuls, não justificar um ocorrido, mas apagar um acontecimento e todas as vítimas que foram mortas – elas que por muito tempo não foram dadas como mortas, na lógica de Arana nem elas nem o assassinato existiu, o cinema e a fotografia são então, em sua genese nas Américas, ferramentas de gestão de apagamentos, *sintoma* que vai permanecer em menor ou maior medida em toda a história dessas técnicas conforme veremos, se a luta antiracista e anticolonial permanece em nosso tempo presente é porque tais intenções de morte, ainda que em destroços e novas configurações, se parasitaram nas mentes e nas lentes.

As 187 fotografias selecionadas por Arana e Rey de Castro para fazer parte deste álbum tentam manipular a terrível realidade do Putumayo, mostrando o "papel civilizador" supostamente desempenhado pelos seringueiros em sua missão de colonizar a selva, na qual estabeleceram a ordem e direitos, valores da cultura ocidental. Contudo, esta tentativa de manipulação da realidade através de imagens extraídas dessa mesma realidade não impede que o espectador seja transferido para a tensão que se esconde por detrás da encenação de cada disparo fotográfico, bem como da confronto permanente do ocidental "civilizado" com o indígena "selvagem". As imagens dos servidores, por meio das quais se procura enaltecer o sucesso e os "benefícios" da inserção sociocultural dos índios "conversos", contrastam com as imagens dos demais índios que trabalham na seringueira, que, utilizando o estereótipo do "bom selvagem". Eles são mostrados como seres sem valores ou princípios humanos. Uma montagem no país das Amazonas revela o sintoma da catalogação tipológica como forma de taxonomia, além de simultaneamente promovendo o simbolismo em uma constelação de estratégias discursivas, onde semelhantes às propagandas realizadas no período colonial para produtos das colônias como café, algodão, banana, e no caso de No country, castanhas ou guaraná para borracha e ogado, exaltando a flora e a fauna da região como purismos das matas, propícios à exploração.¹¹⁹

¹¹⁸ Um exemplar da publicação foi recentemente encontrado em Iquitos e veio a ser republicado em edição fac-símile, no ano de 2013. ‘‘O volume foi analisado em seus sentidos e propósitos por pesquisadores peruanos, críticos ao discurso das imagens e do contexto histórico: Silvino Santos, fotógrafo y camarógrafo português residente em Manaus. recibió a través del cónsul peruano en esa ciudad, Carlos Rey de Castro el encargo de Arana de documentar este viaje consular con el objetivo de ayudarlo a revertir la deteriorada imagen de la Peruvian Amazon Company y desmontar, a través de la fotografía, las graves denuncias en su contra. El viaje contó con la presencia de Carlos Rey de Castro y del propio Arana, en calidad de anfitrión. Las 187 fotografías seleccionadas por Arana y Rey de Castro para formar parte de este álbum intentan manipular la terrible realidad del Putumayo, **mostrando el “rol civilizador” supuestamente desempeñado por los caucheros en su misión colonizadora de la selva, en la que implantaron el orden y los valores de la cultura Occidental. Sin embargo, este intento de manipulación de la realidad a través de imágenes extraídas de esa misma realidad no impide que se traslade al espectador la tensión que se trata de ocultar detrás de la puesta en escena de cada toma fotográfica, así como la confrontación permanente de lo Occidental “civilizado” con lo indígena “salvaje”**. Las imágenes del personal de servicio, a través de las cuales se intenta ensalzar el éxito y las “bondades” de la inserción sociocultural de los indígenas “conversos”, se contraponen con las imágenes de los otros indígenas que trabajan en el caucho, a quienes, utilizando el estereotipo del “buen salvaje”, se muestra como seres sin valores ni principios humanos.’’ *Idem*, p. 6.

¹¹⁹ CHIRIF, Alberto; CHAPARRO, Manuel Cornejo. *Op. Cit.*, p. 6.

Da Europa, “Silvino trouxe consigo dois mil metros de negativo resistente ao calor e umidade e uma câmera da marca Pathé adquirida por Arana”¹²⁰ a fim de rodar *Putumayo*, convenientemente filme perdido, porém insistamos em sua lembrança como forma de não matar por inteiro as memórias dos que se foram, ainda que essas imagens doam, ainda que sua vaga memória doa, que tenha ela afundado no atlântico¹²¹, são elas vestígios de existências aos que serviram como mãos que cavaram nos seringais, como braços que abriam matas que outrora eram suas casas, como espécimes exóticas, sempre obrigados a servirem, “apenas servem..., como tema, objeto, imagem... Algumas pessoas apenas servem”¹²², na ontologia branca não há espaço para margens, até que de tão apertado as fronteiras do véu se rasgam na luz pela incapacidade de sustentação da escuridão que se queria segurar¹²³, o entomologista falha em sua captura, falha pois é surpreendido por uma humanidade que jurou ele mesmo não existir, uma alma no olho que pulsa e rompe o véu da colonialidade garantindo a continuidade da disputa.

O que nos interessa aqui, é a rigor, a presença da/o *outra/o* e a assimilação de seu território pelo *mito* nacional, apesar desta pesquisa se debruçar sobre o presente dos espaços periféricos urbanos e sua aparição no cinema, seria ingênua uma leitura que não levasse em conta a identificação de sintomas nessas cinematografias do *cinema silencioso*, fortemente marcadas pelo imaginário colonial, nos auxilia então na percepção de quais destes sintomas sobreviveram ao tempo e serviram como substância corrosiva em uma cultura de olhar que se estabeleceu entre o sujeito periférico e o cinema branco no que chamamos de ritualização dos genocídios e epistemicídios, as imagens como parte deste ritual, como *espírito de violência*¹²⁴.

Leremos brevemente uma fotografia encontrada e amplamente reproduzida em livros de História, Etnografia e Antropologia, tal imagem mais tarde foi atribuída a Silvino e é provável que tenha sido realizada para o filme *Rio Putumayo*, não é possível saber ao certo quais fotogramas desse período foram de fato utilizados na rolagem do filme, porém, alguns hoje são identificados dessa forma.

Na imagem [figura-3] vemos uma fileira de mulheres indígenas que “posam” para a

¹²⁰ *Idem*, p. 16.

¹²¹ *Rio Putumayo* foi considerado um filme perdido após ter seu material afundado em um naufrágio.

¹²² MARCEL, Diogo. Recado da rua - pintura sobre tecido - 2017 | 2023.

¹²³ A escuridão que assumimos é adquirida como incerteza e opacidade, distinta da tradição historiográfica europeia e ocidental monocentrada, a escuridão das matas, das profundezas do oceano, das peles e das razões não brancas. Sobre tal formulação veremos mais tarde Castiel Vitorino Brasileiro, com seu texto *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*, que tudo tem a ver com fábulação e imaginação colonial e pode nos ser útil nas leituras sobre imagem e cinema.

¹²⁴ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, 2001, p. 135.

fotografia, há uma montagem de cena que trabalha na produção de sentido reforçando a narrativa civilizadora, que atribui um juízo de valor nocivo a estética dos ritos e da convivência corporal dos indígenas, logo Silvino os ‘pintava’ e os inseria em contextos pré-fabricados, dirigia suas ações, montava as cortinas. A relação de significância estabelecida pelos povos originários entre seus corpos e a inserção destes em cosmologias próprias, através de pinturas, desenhos e ornamentos, causou *medo* pelo mistério e *desejo* pela vontade de apreensão, foi essa estética ‘reconhecida com assombro por missionários, viajantes e cientistas através de extensas descrições, pinturas, gravuras e fotografias, onde as suas formas complexas e sofisticadas foram erotizadas, transformando-as em um dos traços que mais os caracteriza visualmente’¹²⁵ e que era atribuída a rituais de canibalismo – claro que por um filtro de olhar branco na leitura destes rituais, justificavam o processo civilizatório imposto por Arana e reforçado pelo cinema de Santos. Temos então outro sintoma, o da montagem e direção colonial [figura – 3], o da demonização de estéticas não brancas, seria ingênuo dizer que isso se restringe ao *cinema silencioso*, é impossível não lembrar de um recente presente que persiste na tentativa de encenar sujeitos margeados por mitos em imagens, seja em aldeias ou favelas. ‘Historicamente, os processos de dominação têm estado associados a construções ideológicas tendentes a desfigurar a condição humana, intelectual e moral 'do outro', é dito, tendente à justificação dessa dominação: daí surge o desprezo, a desvalorização e, claro, o racismo’¹²⁶.

Figura 3 - Imagem realizada durante o processo de filmagem de *Rio Putumayo* (1913).



Fonte: *Mujeres del Putumayo*. Foto, Silvino Santos. Colección Alberto Chrif. Inicios do século XX.

¹²⁵ YLLIA MIRANDA, María Eugenia Rocío. Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre Llançama del artista bora Víctor Churay Roque. 2011, p.

¹²⁶ GÓMEZ, Augusto. Raza, ‘salvajismo’, esclavitud y ‘civilización’: fragmentos para una historia del racismo y de la resistencia indígena en la Amazonía. Imani mundo. Estudios en la Amazonía colombiana. Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia, Bogotá, 2001, p. 202.

Era comum que na ordenação dessas imagens, no momento em que se queria denotar o corpo como um corpo selvagem, ele fosse alocado nas fotografias como um ornamento das matas, corpos alinhados de forma enfileirada na frontal ou de perfil, como bichos em um estábulo. Essas fotografias circularam, tanto nos filmes como nos livros, acompanhadas de legendas com narrativas falsas e simplistas sobre os ritos desses povos através de observações católicas e imperialistas. Foram a alimentação, as vestes e suas habitações fonte de terror para mentalidade eurocêntrica da época, essa leitura pode ser levada para outros povos condenados pela colonialidade, e também para a contemporaneidade, pois ainda são estes mesmos elementos na cultura de comunidades afro centradas e/ou, indígenas e periféricas, ontem e hoje que causam repulsa ou *desejo* compulsório por parte das *identidades predatórias*¹²⁷ no processo contínuo e ininterrupto da construção de um Estado Nação.

Quando Silvino Santos buscou destacar a relevância de Arana e sua empresa na Amazônia, fotografou os *Huitotos* e outros povos da região em quatro modalidades principais de apresentação nas imagens, sendo elas: ainda nus – o que se referia diretamente a etapa inicial de “civilização” da/o outra/o, em contexto de trabalho nas instalações do barão, vestidos como brancos, e no caso das mulheres, se destacava seus novos papéis sociais, agora casadas com os funcionários de Arana, por vezes exercendo atividades como a costura ou a maternidade. Um exemplo emblemático nos arquivos do *Álbum de fotografias* é a imagem de uma mulher indígena ao lado de uma criança [figura – 4], ela sentada e a menina de pé, ambas no que parece ser uma sala, nessa fotografia que é de Silvino Santos, vai a legenda: “O esposo da mulher sentada foi comido por Boras”. A mensagem é a do salvamento das duas, tiradas de seu povo, e de uma suposta violência do mesmo, de sua cultura e língua, civilizadas graças as ações de Arana e seu negócio, graças a ocupação do território e extração da borracha.

Figura 4 – Mãe e filha fotografadas por Silvino Santos para o projeto visual na defesa de Arana em relação aos extermínios que cometeu na região do Putumayo.



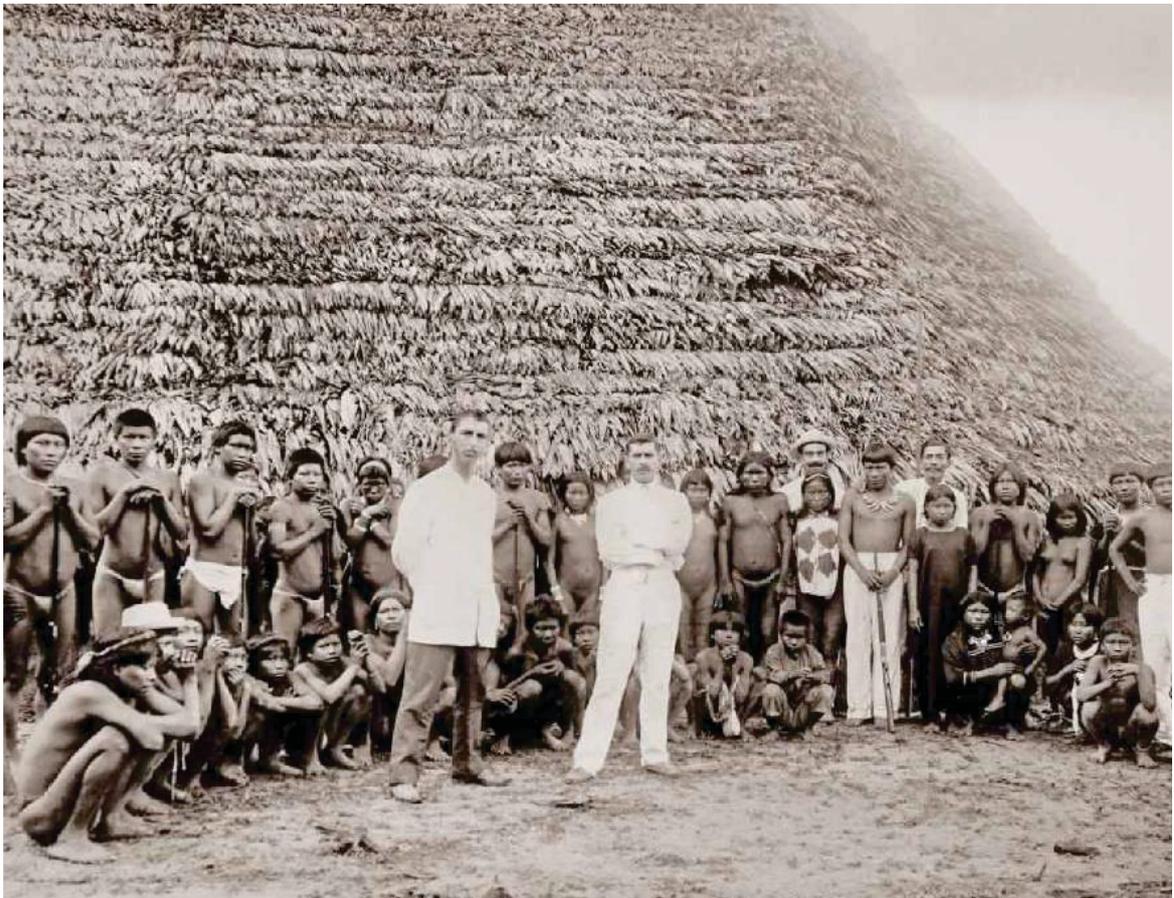
Fonte: *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes* (1912).

O *poder* da manipulação e montagem da realidade pela imagem como o *sintoma* que investe na produção de *desaparecidos*, de seus corpos biológicos, criam uma política de imagem, dessa forma “políticas de desaparecimento posicionam-se em outra inteligibilidade do genocídio. Não só a morte de milhares de anônimos, mas a prática concreta para que tais eventos não sejam assinalados”¹²⁸, mesmo que fosse comprovada a matança, não devia essa ser responsabilizada como efeito do agenciamento de Julio César Arana, ou da injustiça deliberada do Estado, o *necrocinema* aparece como empreendimento de cortar o real e modular verdades, também, em suas múltiplas possibilidades de atuação, o agenciamento da ocultação do causamento das mortes, mas essa tentativa de ocultamento, surge em *Rio Putumayo* (1914) e no álbum em questão pela gestão de imagens.

¹²⁸ BARBOSA, Jonnefer. Op, cit., p. 17.

Era preciso mostrar de outra forma, uma aparição do que não deve, na lógica do projeto colonial, ser visto ou lembrado de determinadas maneiras, uma vez que “se a biopolítica e sua linha de fuga necropolítica agenciam-se no corpo vivo de uma população, a produção de desaparecimentos opera sobretudo no plano histórico”¹²⁹. Mas, a imagem parece sempre deixar rastros, nas fotografias do *Álbum* e daquilo que restou do longa, ainda que a intenção fosse acobertar os assassinatos, hoje, são provas concretas de um genocídio, não vemos sangue nem cadáveres nas imagens de Silvino, mas vemos o clarão do *espírito de violência* na imagem do colonizador que assombra pela subjulgação. Ele permanece a frente, mantém seu corpo em destaque central, ele olha a lente de frente sem hesitar pois a ele pertence [figura – 5]. No fundo, a/o *outra/o* é encaixado como paisagem, são objetos de estudo ao olhar branco.

Figura 5 - Fotografia de Silvino que compõe o *Álbum* encomendado por Araña.



Fonte: *Álbum de Fotografías Viaje de la Comisión Consular ao Río Putumayo y Afluentes*, 1912.

No *álbum* se vê imagens de mapas ilustrados por militares que adentravam nas matas das regiões [mapas – 1 e 2], a demarcação e mapeamento é um caminho na produção de sentido

¹²⁹ *Idem*, p. 23.

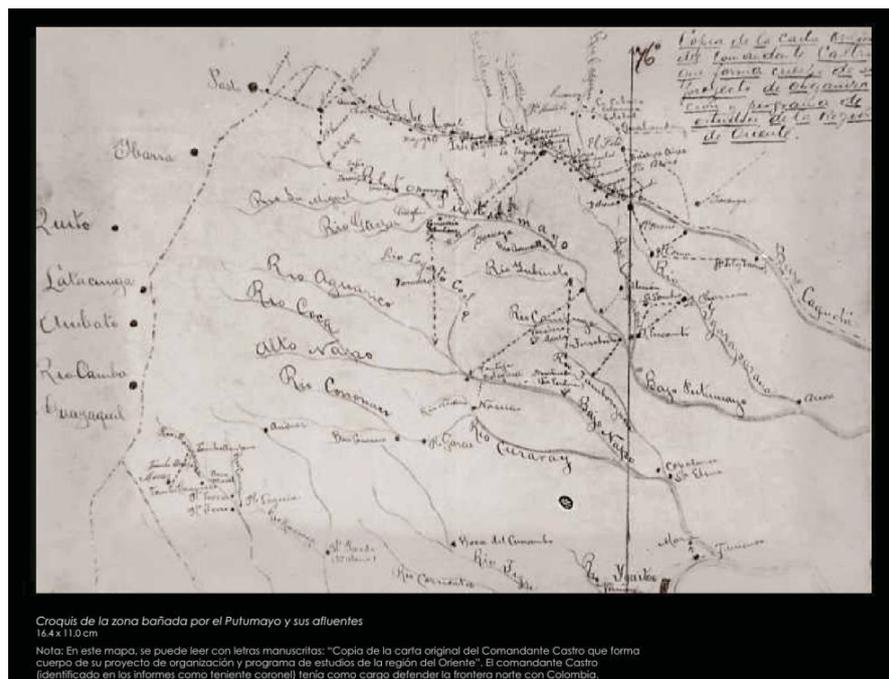
que Silvino extrai do pensamento geográfico colonial e transforma em um sentido estético à montagem de seus filmes, que seguem uma linha similar a de seu filme de estréia, todo lugar filmado por ele, é justificado por sua função comercial, e os espaços que se pretende ainda mapear são lugares que se nutre a vontade de civilizar.

Figura 6 - Única cópia do álbum em questão recuperada, que possibilitou a republicação do mesmo e a elaboração de pesquisas sobre o eventos ligados ao Holocausto colonial no Putumayo.



Fonte: *Álbum de Fotografias Viaje de la Comisión Consular ao Río Putumayo y Afluentes*, 1912 (Imagem retirada da Reedición coordinada pelo programa de cooperación Hispano Peruano em 2013).

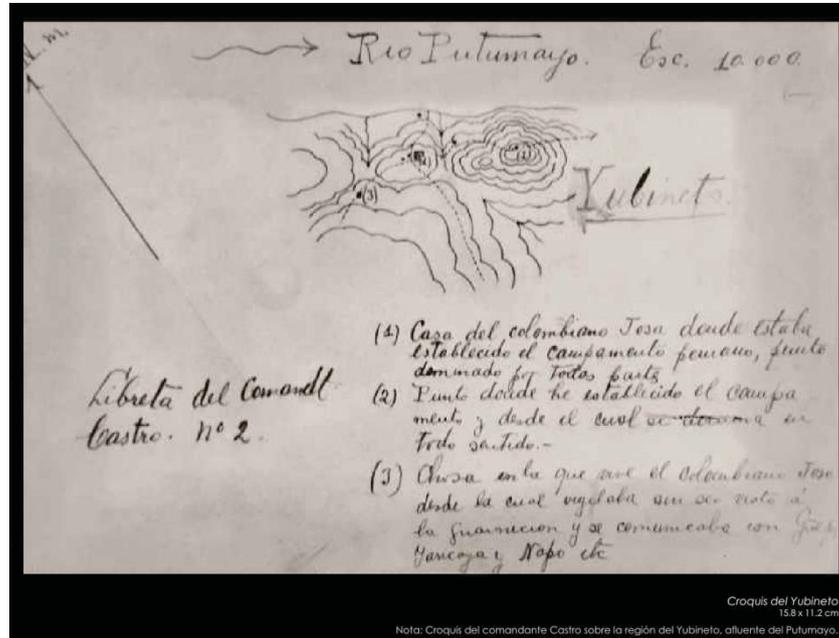
Mapa 1 - Mapa do Putumayo organizado e elaborado por militares da expedição de Julio César Arana, montado e aproximado as imagens civilizatórias a fim de justificar o massacre pela lógica do progresso.



Fonte: *Álbum de Fotografias Viaje de la Comisión Consular ao Río Putumayo y Afluentes*, 1912 (Imagem retirada

da Reedição coordenada pelo programa de cooperación Hispano Peruano em 2013).

Mapa 2 - Mapa do Putumayo organizado e elaborado por militares da expedição de Julio César Arana, montado e aproximando as imagens civilizatórias a fim de justificar o massacre pela lógica do progresso.



Fonte: *Álbum de Fotografías Viaje de la Comisión Consular ao Río Putumayo y Afluentes*, 1912 (Imagem retirada da Reedição coordenada pelo programa de cooperación Hispano Peruano em 2013).

Dénètem Touam Bona nos lembra que, nestas fantasias, “se as florestas tropicais aparecem como terras virgens, é porque, aos olhos dos europeus, não comportam qualquer inscrição, qualquer vestígio de história, de monumento, de estrada, de cidade digna desse nome¹³⁰”, nessas dinâmicas sócio-espaciais o corpo da/o *outra/o* é englobado a produção de sentido como o que não “domou” o suficiente a natureza para se tornar civilizado, daí aquela configuração que vimos nas fotografias, na tentativa de inventar um corpo floresta, sem qualquer lógica própria fora do canibalismo e de rituais sem sentido, se desmoraliza e subestima, ao mesmo tempo, a mata e os povos que se relacionam com ela de outra forma. Um trecho de *No país das Amazonas* (1922), filme posterior a *Putumayo*, nos dá pistas para a metodologia do cineasta, em certo trecho, no texto da cartela do longa está escrito sobre o território Amazonense

Tradicional desde as audazes cavaleiras, que emprestaram seu nome ao título deste filme, o Amazonas, em toda a sua enorme extensão territorial muitas vezes superior a de tantos outros países, quase um continente, afigura-se-nos como que um gigante adormecido e embalado em seu sono pelo ritmo ruidoso de seus rios sem conta,

¹³⁰ BONA, Dénètem Touam. *Op. Cit.*, p. 74

depositários de fartíssima variedade de peixes. Acalentado pelo gorjeio harmonioso e incessante dos pássaros mais encantadores, **habitantes irrequietos de suas matas sombrias;** acariciado por suave brisa, respiração inebriante de suas florestas opulentas, preciosos tesouros da natureza. E essas suas serras, arcas dos mais valiosos e **resplandecentes minerais,** ai se erguem do solo, como guardas-avançadas. E parecem enfeitar-se majestosas, de **luxuriante vegetação** para saudar num anseio pressuroso, **aqueles braços e capitais que amanhã hão de desvendar-lhes os mistérios de sua incalculável riqueza**¹³¹.

Neste relato, o que fica mais evidente é o olhar de quem escreve, o tom de aventura inserido por Silvino Santos demonstra aquele *medo e desejo* pelo desconhecido que insistimos em nossa análise, aspectos que por vezes aparecem mesclados, ao passo que o autor salienta no trecho “habitantes irrequietos de suas matas sombrias”, um fascínio por esse desconhecido e misterioso “perigo” que diz existir, fica também evidente, a leitura que o *mito* faz dos corpos subalternos dessa região. *No país*, é uma importante evidência histórica para compreender a complexa elaboração não só sobre o imaginário confeccionado relativo a Amazônia, mas compreender a metodologia empregada e os modos da atualização do pensamento colonialista ao assimilar outras populações e geografias¹³².

O interesse pela “vastidão das águas, matas e ares; o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; o emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário”¹³³ e que se precisa imaginar através da ideia fixa da protagonização de salvadores e pioneiros, de empresários e expedicionários, as ideias de um “paraíso perdido e o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em uma floresta de mitos”¹³⁴. É no plano que sustenta tal mito e tais explorações que se faz necessário *desconstruir*¹³⁵, pois estes são, engendramentos cada vez mais velados que se fincaram no que virou margens, mapas, sertões, subúrbios e favelas. O olhar visto na sequência do filme que destacamos [figuras – 7 e 8], é o olhar de quem não está presente nessa narrativa do cinema como autor de sua própria história, o filme cataloga, *captura* – cabe agora ao cineasta manipular e fazer circular as imagens, essa é uma relação que permaneceu presente no cinema brasileiro.

¹³¹ Apud: STOCO, Sávio Luis. *Op. Cit.*, p. 219.

¹³² “Antes da Primeira Guerra Mundial, os países europeus envolvidos na expansão territorial procuraram afirmar e explicar suas ações através do cinema. Este foi especialmente o caso de grupos de pressão específicos em países como o exército, sociedades geográficas, congregações missionárias, museus coloniais e outros tipos de associações coloniais. Eles foram os primeiros a produzir, distribuir e exibir filmes coloniais. O colonialismo não foi aceito unanimemente como contribuição para o bem comum, no entanto, pois havia sérias dúvidas expressas por outros grupos sobre a ocupação e a aquisição (violenta) de territórios ou “colônias” no exterior.”

¹³³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Obras reunidas: cultura amazônica: uma poética do imaginário. Escrituras: São Paulo, 2001, p. 8.

¹³⁴ *Idem, ibidem.*

¹³⁵ DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Figura 7 - Imagens de Indígenas em *No país das Amazonas*.



Fonte: *No País das Amazonas*, 1922.

Figura 8 - Sequência de frames em *No país das Amazonas*.



Fonte: *No País das Amazonas*, 1922.

A subordinação de milhares de tradições e locais regionais através do terror, o extermínio de suas culturas, saberes, epistemologias e religiões, ‘para produzir indianos ou

franceses ou ingleses ou indonésios¹³⁶” ou, brasileiros, acontece primeiro no plano do imaginário, este, ancorado por *mitos*, que por sua vez são as coisas “diante da qual a palavra se detém¹³⁷”, que é interrompida e retorna a ela mesma, um processo que percorre pelo que é visto, pensado e dito, a materialização desse processo se dá pelo *fluxo* na imagem – sorrateiro corpo testemunha de intenções e sintomas, *captura e descaptura*¹³⁸, *medo e desejo*, memória e esquecimento. A imagem, subestimado saber

que não cessamos de ser pegos, raptados, carregados, pelo quê? É aí que trazíamos uma pequena novidade, já que dizíamos a palavra mais conveniente: é o fluxo. Passamos nosso tempo sendo atravessados por fluxos. E o processo é o percurso de um fluxo. O que isso quer dizer? Nesse sentido o processo quer dizer, antes de tudo: é a imagem, bem simples, como de um riacho que escava seu leito. Ou seja, o trajeto não preexiste à viagem. É isso um processo. O processo é um movimento de viagem enquanto que o trajeto não preexiste, ou seja, enquanto ele traça, ele mesmo, seu próprio trajeto. De uma certa maneira, chamávamos de “linha de fuga”. É o traçado de “linhas de fuga”. Ora, as linhas de fuga não preexistem a seus próprios trajetos. Podemos sempre dizer que as outras linhas – há, com efeito, viagens nas quais o trajeto preexiste. (...) No “espaço liso” toda linha se torna, ou tudo tende a se tornar uma linha de fuga porque, precisamente, as trajetórias não preexistem às próprias projetivas. Não se trata do percurso sobre trilhos, não é o espaço estriado, ou seja, não há estrias que preexistem ao movimento¹³⁹.

Se é então a imagem essa coisa viva que pelo *fluxo* viaja, o que leva o cinema do *período silencioso* aos nossos cinemas mais recentes, ou nesse processo, o que foi carregado pela imagem de um tempo a outro tempo, como aquilo que é carregado sem intenção na sola dos chinelos de um canto distante para dentro dos nossos quintais, o que significa carregar tais vestígios? Quais os sintomas deixados em nossas imagens ou até na mente de quem as pré-concebe? O que do cinema de Silvino Santos e Arana vemos no passar das nossas imagens? Estaria a sujeição e o esquecimento restrito àquelas lentes do *silencioso*?

Robert Stam chama atenção “ao contexto nacionalista e colonialista no caso da compreensão da história e da teoria do cinema silencioso (1893-1927)”¹⁴⁰. O nacionalismo, para o autor afetou incisivamente a cinematografia, essa realizada, como vimos, sob encomenda

¹³⁶ Tem sido amplamente observado que a ideia de um único *ethnos* nacional, longe de ser um desenvolvimento natural deste ou daquele solo tem sido produzido e naturalizado a um grande custo por meio da retórica da guerra e do sacrifício de exaustivas regras de uniformização educacional e linguística e da subordinação de milhares de tradições locais e regionais para produzir indianos ou franceses ou ingleses ou indonésios.

¹³⁷ Citação da publicação *O SOPRO*, que apresenta a tradução, realizada por Diego Cervelin, de cinco fragmentos de Furio Jesi (1941-1980). Os textos, organizados por Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti, foram publicados pela primeira vez no número 12 da revista *Cultura Tedesca* (Roma: Donzelli), em dezembro de 1999, usada como fonte das traduções aqui publicadas. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/furio.html>> Acesso em: 18/09/2022.

¹³⁸ TOUAM BONA, Dénètem. *Op. Cit.*, p. 51-70.

¹³⁹ AMARAL, Leonardo Francisco. Trechos selecionados da aula Anti-Édipo e outras reflexões. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 28, p. 162, 2016.

¹⁴⁰ STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 33.

e por mais que houvesse experimentações estéticas investidas por alguns autores (*No país* é possível ver questões estéticas que excedam a função de propaganda primordial do filme), essas se mesclavam a intenção de ser “instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais”¹⁴¹. “Também deve ser considerada [a história e teoria do cinema] em relação ao colonialismo, o processo pelo qual as potências europeias conquistaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em grande parte da Ásia, da África e das Américas”¹⁴². O apogeu do domínio dos impérios sobre as colônias é considerado mais forte quando o mundo entre 1884 e 1914 passa de 67% a ser 84,4% dividido entre impérios e colônias, quadro que muda durante o pós segunda guerra com as lutas de libertação e independência¹⁴³. Porém lembremos que a raça, enquanto categoria inventada, possui em sua dimensão fantasmagórica que acompanha na contemporaneidade o *desejo* por enclausuras e domínio nos processos que se fazem por imagem.

O *travelogue*, gênero de viagem que marca o cinema *silencioso* em que *No país* e *Rio Putumayo* estão inseridos, pode ser visto ainda como um dos principais *sintomas* que caracterizam o cinema ainda hoje. A viagem ao pitoresco, ao diferente, é um dos motores do cinema *nas* favelas, como iremos descortinar em produções que estiveram tanto a comando do Estado quanto de fabulações que serviram à um circuito intelectual sobre corpos periféricos (por vezes ambos operados juntos). Sheila Schvarzman, aponta a filmagem do *silencioso* ao *natural* como limitada a *cavação*¹⁴⁴, encomenda, ‘patrocínio do filme por autoridades, comerciantes, fazendeiros ou famílias abastadas que, por esse mecanismo, tomou características próprias [...] Esse contrato baliza o resultado das imagens filmadas que se desejam pitorescas’¹⁴⁵. Pode se afirmar então que o direito de fabular por imagem movimento é prática que se estabelece no capitalismo como sombra do colonialismo, e que esse pitoresco que Schvarzman levanta é um entrelaçamento entre raça, cultura, gênero e geografia – fantasiados, que seguem uma lógica de morte e estupro. Grada Kilomba diz sobre a ordem colonial imagética que ‘tais fantasias são os aspectos negados do eu *branco* reprojeto em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmas/os. Elas não são, portanto, de nosso interesse’¹⁴⁶.

¹⁴¹ *Idem, Ibidem.*

¹⁴² *Idem, Ibidem.*

¹⁴³ *Idem, Ibidem.*

¹⁴⁴ PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Ed.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. Beco do Azougue Editorial Ltda., 2011, p. 46.

¹⁴⁵ *Idem, Ibidem.*

¹⁴⁶ KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020, p. 38.

1.1.2 ENCRUZILHADAS DO ECO DE UMA FÁBULA QUEIMADA: UM DIAGNÓSTICO DO SILÊNCIO, VOZES E OLHARES NOS PRIMEIROS CINEMAS EM FAVELAS.

A imagem não pode ser neutra. O poder do olhar deve influenciar as pessoas, porque o ato de fotografar tem que ser político, e não um mero acaso instantâneo¹⁴⁷.

A imagem pode ser muitas coisas, é ao retornarmos o olhar para nós, povos que cresceram em margens, ao nos tornarmos espectadores de imagens nossas contadas por outros, vemos aí, a operação da síntese de um *grito*, um *verbo* de *silêncio*¹⁴⁸, um naco ou um rasgo de realidade produzido dentro da política do encontro com o outro – ele, que não esperava por isso, ele que nunca espera por uma reação que contradiga sua *ontologia*. O Brasil não se dá por enveredamentos fáceis, somos assim como a imagem, muitas coisas. Somos encruza e contradição, verdades que já foram mentiras e mentiras que de tanto persistir se tornaram verdades. A História do Brasil, é como bem lembrado por Beatriz Nascimento, uma História esquizofrênica¹⁴⁹, exposta e cheia de bifurcações como uma ferida, esteticamente chamativa, cheia de cor, são as imagens dos nossos cinemas, grandes feridas expostas, a câmera como uma arma que permitiu a exposição, a entrada do feixe de luz que cortou o real.

Volátil, o cinema é um artefato vasto, é linguagem recente, mas esticada, utilizada em abundância, e em cada lata de negativos de um acervo pode caber uma ou tantas outras vidas inteiras de pesquisa, são incontáveis as possibilidades de mergulhar em uma única imagem, em movimento se extrapolam as possibilidades. Se pra falar de um *Cinema de Quebradas* precisamos voltar ao *silencioso*, onde nasceu o interesse pela montagem da realidade da/o subalterna/o, aqui faremos uma breve discussão, sobre certos *travelogues* pós-coloniais realizados no território da favela, nosso recorte faz uma montagem por aproximação de um apanhado de documentos, imagens e textos, pedaços de obras das *Chanchadas*, do *Cinema Novo*, *Marginal*, até os *Favela Movies*, onde a presença dessas comunidades brasileiras teve intensidade e propósitos complexos.

¹⁴⁷ BURGI, Sergio (org). Walter Firmo: No verbo do silêncio a síntese do grito. Instituto Moreira Salles, 2022, p. 12.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*,

¹⁴⁹ A frase "A história do Brasil é esquizofrênica" foi dita por Beatriz Nascimento em uma entrevista concedida em 1988 ao programa *Cultne*, onde Nascimento expressou sua visão crítica em relação à narrativa oficial da história do Brasil, destacando a maneira de como a formação da memória do país muitas vezes ignorou, ocultou ou distorceu a presença e ação dos negros a favor de uma perspectiva de democracia racial e miscigenação pacificada e não massacre e extermínio. NASCIMENTO, Beatriz. Entrevista. Programa Cultne. Rio de Janeiro, 1988.

Aqui propomos um ensaio que discute os *sintomas* que permaneceram do colonial ao capital nas relações desenvolvidas entre cineastas e corpos tomados como objetos de produção de sentido. Façamos um diagnóstico do *silêncio*, das *vozes* e *olhares* nos primeiros cinemas em favelas, criemos um diálogo intrincado com nosso passado para podermos fazer uma leitura responsável do que veremos na conceituação de um *Cinemas das Quebradas* no decorrer desta investigação. Lembremos que cada movimento cinematográfico, cada autor, cada ator e atriz possui intenções distintas, não se faz e nunca se fez cinema sozinho, uma mesma imagem movimento pode ter intenções moldadas por uma relação racista, mas ter nela mesma a resposta de um olhar ou um silêncio que cria frestas e pulsa dali uma ação de insubordinação, a exemplo, Grande Otelo, Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Elida Palmer, Eliezer Gomes, Henrique Felipe da Costa (Henricão), João da Cunha, Jorge Coutinho, Lázaro Ramos, Léa Garcia, Lélia Gonzales, Luíza Maranhão, Mário Gusmão, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Watusi, Zezé Motta, Zózimo Bulbul e muitos outros nomes que o projeto da branquitude colonial achava tomar por fantoches, subestimando o *poder* operado pelo projeto anticolonial no centro da imagem movimento brasileira.

O interesse do cinema nas favelas, como veremos, não se reduz a uma atitude neutra ou impensada, a produção de um cinema que se voltasse a esse território – monumento da derrota e/ou ascensão da *empresa colonial*, essa que tende a produzir periferias, foi e é uma estratégia de encarceramento e controle de culturas e culpabilização da/o outra/o pela condição de subalternidade, como se a vida em um território esfaimado fosse consequência de uma relação das/os produzida/os como outras/os com seu *eu* primitivo, com sua violência e desconfiança essencial. Daí que a imagem é uma ferramenta indispensável na criação de um lugar na narrativa nacional para tais corpos. Se planeja assim, como vimos no *silencioso*, prisões de imagens – imagens perniciosas que produzem e justificam a morte de sujeitos espacialmente e socialmente separados e afastados do convívio, fadados a serem compreendidos em uma formulação sócio-cultural de dominação e servidão, para isso se formam *Cárceres Estéticas* – conceito articulado em algumas falas públicas pela pesquisadora e artista Cíntia Guedes “quando ela busca identificar as amarras sensíveis que atam a negridade à dialética de morte que a reduz sempre-já aos registros do objeto, do outro ou da mercadoria”¹⁵⁰ são essas, tais formas, de arquitetar às imagens para que trabalhem no “sentido de imobilização das potências e poéticas negras, ou seja, imagens que podem funcionar – e, geralmente, funcionam – pela manutenção da Ordem do mundo

¹⁵⁰ DOS SANTOS, Matheus Araujo. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. Logos, v. 27, n. 1, 2020, p. 14.

tal qual o conhecemos”¹⁵¹.

São os primeiros cinemas nas favelas, dispositivos, assim como no *silencioso*, de *captura*, ainda que falemos de um objeto encantado e que encanta, pela cor, pelo som, pelo riso, é preciso construir pontes que fornecem um panorama dos *sintomas* coloniais em tais produções, afinal, ao falar de raça, cinema e território na intersecção de sistemas artísticos “as tentativas de aprisionamento e captura são muitas”¹⁵², Jota Mombaça, em sua vida e obra enquanto artista pesquisadora, discute contra os *extrativismos-sem-fim*, contra aquilo que chama de *Plantação Cognitiva* que designa as operações políticas estéticas formadoras de um mercado de arte em que há um constante processo de violência para com os corpos que se pretende comercializar, corpos negros que são postos nestes sistemas através dos guarda-chuvas da “visibilidade” e “representatividade” das “minorias”, muitas vezes até assumidas como estratégias descoloniais, como foi por algumas vezes no Cinema Novo – se fantasia num entrelaço complexo o *desejo* colonial em supostas boas e novas intenções de cinemas. A dificuldade que nos desafia é que tal *desejo* colonial, foi sendo atualizado e modificado de década em década, no caso do cinema, o *continuum* imutável é a objetificação e a comercialização por demanda, “do corpo negro no marco da economia da *Plantação* [que] parece ser de alguma forma uma força que se inscreve, de maneiras mais ou menos brutais, nos modos como, no contexto da sobrevivência da escravidão, a cultura e as formas de produção simbólica negras são consumidas e apropriadas”¹⁵³, a apropriação, castração e desfiguração de culturas não hegemônicas, é uma das principais formas de violência na concepção de imagens do projeto colonial, essa primeira imaginação da favela nas chanchadas revela justamente a tentativa de assimilar uma série de signos diaspóricos e periféricos que foram articulados como ação de subjetivação das experiências sentidas ali, experiências obviamente restritas a cosmologia das populações faveladas e que despertava novamente, um mistério na intelectualidade da época que resultou em um encontro violento, que tem por característica o apaziguamento da realidade racial, o ocultamento das dores e a *estereotipia* das relações de afeto não brancas.

Favela dos meus amores (1935), é considerado o primeiro a iniciar a tradição de filmes sobre favelas, já em um olhar mergulhado no racismo e *estereotipia*¹⁵⁴ de que falamos,

¹⁵¹ *Idem, ibidem.*

¹⁵² *Idem, ibidem.*

¹⁵³ MOMBACA, Jota. A plantação cognitiva. MASP Afterall-Arte e Descolonização, 2020, p. 5-6.

¹⁵⁴ “Com Bhabha, aprendemos que estereótipo é uma atividade que acontece precisamente pelo uso de signos, sendo, assim, uma atividade semiótica. As pessoas ou os grupos que sofrem o estereótipo precisam ser retratados como “outro” ontológico, sem nenhuma possibilidade de alteração ou diferenciação. Por esta razão, Bhabha

considerado hoje como um filme perdido, ainda que não tenhamos acesso ao seu produto que foi queimado no incêndio da Brasil Vita ocorrido no dia 21 de novembro de 1940, sua condição de produção sintomática neocolonialista pode ser constatada através de seu material ideológico, provocado no real, e que sobreviveu ao tempo.

O pesquisador Marcos Napolitano nos adverte que, o lugar estético e ideológico do filmusical brasileiro ainda revela problemas para o debate historiográfico e faz um trabalho a partir dos fragmentos documentais que restaram e ainda os que foram produzidos sobre, na dimensão crítica e espectral daquele momento, assim chama a atenção para possibilidade de um debate sobre as recepções que o filme teve à época e para as reminiscências que este deixou no tempo, caminho que iremos fazer parcialmente. Para Napolitano pode-se concluir que havia um “projeto de inserção da favela na construção de uma nova identidade nacional e de uma nova cultura popular urbana, tendo como centro o Rio de Janeiro¹⁵⁵”, além do filme ter intenção de ser monumento, de possuir papel essencial na construção de memória da história cultural brasileira.

O longa-metragem tinha por argumento a vida de dois homens, estes vindos da França com “objetivos civilizadores”¹⁵⁶ e como chegavam de volta ao país sem dinheiro, decidem realizar um leilão de seus móveis e objetos de arte com o objetivo de conseguir um montante para construir um cabaré na favela, exclusivamente para servir aos turistas estrangeiros e a uma elite carioca da época, lembremos que em 1935, ano de lançamento do longa, ainda existiam zoológicos humanos na França que exibiam pessoas trazidas do continente africano, indígenas e esquimós, sob a ótica do entreterimento branco, parece haver em *Favela* um semelhante *desejo* em corpos favelados nessa dinâmica racial tão própria do último país a abolir a escravidão e o primeiro a nega-lá em seu processo histórico, o Brasil que constatava ser segundo seus intelectuais academicistas, um paraíso racial, “a sociedade brasileira reinventou o sentido de “povo” que lhe fornecia o substrato cultural e ideológico para sua auto-imagem como nação”¹⁵⁷, controlar a narrativa da favela era controlar também o imaginário dos resultados do genocídio colonial no Brasil, no caso de *Favela*, dentro da atmosfera que a chanchada propunha no cenário social pelo cinema.

percebe que o estereótipo necessita de uma ordem rígida e imutável para funcionar e precisamente aí reside sua ambiguidade. Para promover essa imagem imutável (que não existe no real) como algo verdadeiro e identificável, o estereótipo precisa da repetição.” (SALLES, Michele; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane. (orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Rio de Janeiro: Nós por cá todos bem – LCV, 2019, p. 17.)

¹⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935). Significação: Revista de cultura audiovisual, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

¹⁵⁶ DE MELO BOTTINO, Caroline Martins. Das Primeiras Expedições ao Turismo Organizado: a trajetória das visitas nas favelas da cidade do Rio de Janeiro. *Anais Brasileiros de Estudos Turísticos*, 2018, p. 32.

¹⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 139.

Outro personagem da trama é o Sr. Palmeira, um português que o argumento do filme diz ser “amante de crioulas” e que seria o financiador do projeto para a construção do cabaré. O jovem se depara com Rosinha (Carmem Santos) “vivendo entre os humildes e ensinando a ler às crianças”¹⁵⁸, e daí surge o romance, núcleo principal da narrativa. A sexualização da mulher negra pode ser identificada nesse vestígio, pelo interesse de Palmeira no discurso acoplado ao filme, a própria intenção de optar pela edificação de um cabaré denota como tal imaginação se conecta com as ideias de turismo sexual, ou até com o pensamento colonial que enxerga territórios outros como territórios a serem dominados, a dominação colonial é análoga a um desejo sexual de ocupar terras virgens, não por acaso o homem que se propõe a financiar a construção é um português branco, e a lógica da paternalização civilizatória aparece na personagem Rosinha que se propõe a “levar a educação a favela”, como uma salvadora daqueles sujeitos de sua situação de miséria.

Apesar da inspiração no realismo, Napolitano chama a atenção para o folclorismo que *Favela* se inspirava, na tipificação da brasilidade, “tão em moda naqueles anos”¹⁵⁹. É facilmente imaginável, principalmente para quem cresceu em uma periferia, que pelo menos uma parcela da comunidade pode ter ficado incomodada com a realização de *Favela*, nessas tomadas que folclorizam as experiências daquele lugar. Muito se fala sobre a violência psíquica que os filmes em suas representações podem causar à minorias e/ou pobres de uma geografia particular ao se depararem com imagens suas nas telas, contadas por quem não pertence a essa mesma geografia, entretanto, vale se debruçar sobre os processos de violência que ocorrem no momento em que se produz o filme, na interação entre o cineasta externo e o que ele enxerga como objeto e oportunidade para estabelecer uma autoria. A exemplo, Pongetti comentou sobre a reação de inconformidade de uma mulher pela qual ele se referiu como “criolona subversiva” que se manifestou contra a presença da equipe de filmagem na favela, fazendo um filme para os “de pança cheia”¹⁶⁰. A resposta que Pongetti encontrou para essa mulher foi a seguinte: “Venci minha inibição oral e provei que o filme seria um poema folclórico baseado num tema: o samba nasce no morro, vive e morro na cidade. Indo ao cinema vocês descobrirão como a favela tem um irresistível encanto que se alheia das condições sociais do ambiente”¹⁶¹. De fato há um encanto nas ruas e no cotidiano de quem todo dia precisa reinventar na *fresta*, mas esse encanto não pode ser confundido com exotificações toscas de uma realidade complexa.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 152.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 150.

¹⁶⁰ *Idem*, *ibidem*.

¹⁶¹ PONGETTI, Henrique. 1977. Depoimento a Regina Maria Dias da Silva. Acervo Cinemateca Brasileira (datilografado).

A chanchada, em clima de comédia, pela musicalidade e aquela experimentação do teatro, pela transformação de nossos problemas em temas humorísticos, cordiais aos olhos, são aqui, ‘‘sintomas de uma carnavalização da vida social e dos conflitos’’¹⁶² mas também extrato dos impactos do racismo na mentalidade de uma população. Por isso é importante lembrar que as chanchadas, apesar dos problemas e de toda essa profundidade que esboçamos brevemente, eram amplamente consumidas pelas camadas mais baixas, o que torna tudo mais difícil de ler *Favela do meus amores*. Uma verdadeira encruzilhada de muitas figuras sociais envolvidas, e tem por mérito, de acordo com alguns jornais da época, assim como vários filmes de chanchada, de fato acessar a população a tornando espectadora, coisa que o Cinema Novo alguns anos depois, teve como projeto mas falhou completamente.

Ainda segundo Napolitano ‘‘o governo Vargas catalisou uma política cultural agressiva, que incorporava elementos da leitura modernista da ‘‘brasilidade’’ e arregimentava intelectuais na tarefa de construir uma nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária’’¹⁶³, essa que era profundamente marcada pelo samba, pelas religiões de matriz-africana, pelo carnaval e por uma relação própria com a cidade, todas estas interações da população mais pobre com o espaço da favela e a *pista* foram criminalizadas entre às décadas de 1930 e 1970, a exemplo a lei da vadiagem¹⁶⁴, a cidade era marcada por essas disputas.

Favela foi produzido de forma independente pelo diretor e produtor Humberto Mauro, pelo cronista Henrique Pongetti e a atriz Carmem Santos, a obra não recebeu financiamento direto do Estado brasileiro para sua realização, no entanto, é importante ressaltar que, na época, o cinema brasileiro ainda estava em desenvolvimento e havia certa interferência indireta do governo nas produções cinematográficas. Isso ocorria por meio da *Comissão de Censura de Filmes*, que tinha o poder de aprovar ou vetar a exibição de filmes no país. Além disso, a produção audiovisual no Brasil era influenciada pela política cultural do Estado Novo, período em que o governo de Getúlio Vargas buscava promover uma identidade nacional através das artes, incluindo o cinema.

¹⁶² STAM, Robert. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo, Brasiliense, 1983.

¹⁶³ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁶⁴ No Brasil, a Lei da Vadiagem foi promulgada em 22 de janeiro de 1941, durante o governo de Getúlio Vargas, e ficou conhecida como Decreto-Lei nº 3.688, ou Código Penal Brasileiro de 1940. Embora não se refira especificamente ao samba, foi utilizada pelos aparatos militares do Estado para tentar frear pelo meio da criminalização o exercício de culturas da diáspora negra, sobretudo nas comunidades de samba pela desarticulação dos pagodes e agremiações. A Lei da Vadiagem criminalizava a subjetividade e os afetos favelados, definindo-os como a ociosidade habitual e a falta de meios lícitos de subsistência. Aqueles que fossem considerados vagabundos poderiam ser detidos e submetidos a medidas corretivas, como a internação em colônias agrícolas, onde seriam forçados a trabalhar. As comunidades de samba eram frequentemente vistas como espaços de marginalidade social. Muitos sambistas como Cartola, ou até escolas de samba inteiras como a Portela foram alvos de perseguição e repressão.

Um dos inúmeros objetivos não assumidos do filme era então inserir a cultura da/o subalterna/o através de um olhar do branco sobre o que essa poderia significar dentro de um projeto de Estado-nação, tal questão pronunciada no discurso da obra de forma que viesse a ocultar a criminalização cultural e contribuir para uma gentrificação da memória com a desculpa da civilidade, mais uma vez, o cinema como ação de tentativa de direção, teve sempre muito em comum com a ação de tentativa de civilizar – corpos e memórias, por isso defendemos que não tão distantes estão os *sintomas* da raça na imagem, seja antes da chanchada, seja depois.

O cronista Henrique Pongetti, responsável pelo argumento de *Favela*, narra sua ida ao Morro da Providência da maneira mais excursiva que um intelectual poderia fazer, pois sua ida é vista por ele como o favor da transformação da periferia em imagem.

Subi o morro, atrás da Central onde se localiza a primeira e quase única favela carioca, temida como viveiro de marginais. Estudei o meio entre a desconfiança e a ironia dos moradores. Ao propor o aluguel da sala de uma escola de samba, a contratação de figurantes e o fornecimento de comida à equipe, percebi que me consideraram um embusteiro, provavelmente a serviço da polícia. O filme, precursor indiscutível do neo-realismo, seria protagonizado pelo povo e por uns poucos artistas profissionais. No dia seguinte, com a chegada do diretor Mauro e da atriz e produtora Carmem Santos, dos refletores e das câmeras, os mais perigosos elementos confraternizaram e começaram a se desdobrar em atenções e ajudas¹⁶⁵.

Essa busca por um realismo no cinema vai marcar as produções posteriores no Brasil, mesmo em ficções, quando o cenário é nacional, sobretudo quando é margem, o cineasta se vê na obrigação de entregar a verdade sobre os moradores e a região que adentra, quase sempre somente durante as gravações. O cinema no Brasil, insisto, deve ser então percebido historicamente como prática geográfica-cultural. A preocupação da análise fílmica e da crítica de cinema se limita a uma obsessão com questões de ‘identificação de ‘erros’ e ‘distorções’, como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas¹⁶⁶’. O cerne do problema do filme em solos historicamente explorados, então, não é se o filme é fiel ou não a realidade, mas sim se ele se alia ou não a uma perspectiva colonialista em sua constelação de estratégias discursivas e como ele opera intenção de realidade. Se debruçar no arquivo de representações de periferias e favelas brasileiras é saber que os sujeitos que formam esses territórios carregam um *fardo representativo*. ‘A hipersensibilidade geralmente associada aos estereótipos têm origem, em parte, naquilo que se costuma chamar de “fardo da representação”. As conotações de

¹⁶⁵ *Idem*, p. 146.

¹⁶⁶ SHOHAT, Ella; STAM, Robert, *Op. Cit.*, p. 261.

“representação” são ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas”¹⁶⁷. Representar a favela é representar simultaneamente tudo que escapa cotidianamente do projeto colonial e que é atravessado ao mesmo tempo por seus efeitos, uma relação cíclica de fuga, *captura* e violência.

Esse mito da favela precisava corresponder com as expectativas de uma esfera espectral elitizada, o filme cumprira esse papel, pela recepção da época se vê que o argumento agradou tanto esquerda quanto direita “ambas disputavam a hegemonia do campo nacional-popular”¹⁶⁸. Além disso, Pongetti, destaca-se, “orgulhava-se do fato de ter “subido o morro” para pesquisar, *in loco*, o povo brasileiro oculto sob a capa da cultura oficial. Em suas memórias, o cronista narra sua experiência, numa mistura de narrativa etnográfica, lembrança pessoal e monumentalização do passado”¹⁶⁹, em uma espécie do que chamamos de *travelogue* neocolonial.

O extra-campo nos mostra pelo próprio discurso de Pongetti que o olhar do de fora para com o de dentro das favelas é outro, sugere que há uma mediação violenta entre o cineasta e aquilo que o mesmo busca retratar. “Viveiro de marginais”, “perigosos elementos”¹⁷⁰, é dessa forma que Pongetti se refere a comunidade que diz representar. Como não temos acesso as filmagens, é preciso reorganizar os vestígios para tentar alcançar certas respostas, apesar de ser um filme inserido no movimento de Chanchada, *Favela* se inspirou no Neo-realismo italiano, por isso parte de suas sequências exploravam o uso de não-atores, é sabido que inclusive uma das cenas mais marcantes do filme é o funeral de um sambista, chamado Nonô (ou Nho-nho) (interpretado por Armando Louzada) inspirado no compositor Sinhô (1888-1930). Na cena que marca os momentos finais do longa – é onde mais se vê de acordo com a crítica de Jonald, pseudônimo de Oswaldo Marques de Oliveira, a população da Providência, que tomou para si o protagonismo, mesmo que não fossem os moradores os donos desse filme e que fossem utilizados como objetos de decoração, acabaram por transbordar as intenções de quem encabeçava a produção e serem destaque, lembrados como sujeitos de uma das cenas mais icônicas do cinema da primeira metade do século XX. “De acordo com o crítico, a encenação dessa cena final se aproximaria do “estilo do cinema russo”, se referindo aí não apenas ao uso mais elaborado da montagem, mas à provável filmagem em locações autênticas e marcadas pela

¹⁶⁷ *Idem*, p. 267.

¹⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op.cit.*, p. 146.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 146.

pobreza real do cenário e da população negra filmada *in loco*”¹⁷¹.

Jonald, que assistiu ao filme, destaca “a série de indivíduos de cor quando do velório de Nonô, são colocados em vários planos diferentes. A saída do caixão. Os passos na rua. A movimentação das sombras. O caixão, exposto no alto do morro, ao lado da igrejinha”¹⁷², era um universo completamente novo ao cinema, a primeira vez visto em imagem movimento. Ainda assim, nenhum ator ou atriz negra foram creditados, o apagamento de suas presenças através de uma configuração da inserção de suas imagens na montagem, ou seja o impacto estético da política do termo *não-ator* nesses espaços de periferia, contribuiu para que víssemos somente muitas décadas depois, maneiras não violentas de se relacionar com as figuras que realmente pertencem as favelas a ponto de intencionalmente protagonizá-las e afirmá-las como donas de suas imagens, vale destacar que as artes narrativas e miméticas, incluindo é claro, o cinema, “na medida em que representam *ethos* (personagem) e *ethnos* (povos), são consideradas representativas não apenas da figura humana, mas também da visão antropomórfica. (...) A representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo”¹⁷³, um exemplo emblemático em *Favela* é a participação de um menino ou homem, não sabemos, da comunidade que é lembrado somente pelo aspecto racial, como “aquele negro”, mas que marca o início da cena fúnebre e ter chamado atenção por sua emoção na atuação. Jorge Amado, que na época também assistiu a *Favela* escreveu sobre o filme destacando o momento do ator

O grande morro legendário não aparece nesse filme com sua fisionomia deturpada. Muito ao contrário, Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza. **Os pretos e as mulatas do morro que movimentam o filme se revelam artistas admiráveis. Estão de uma naturalidade espantosa, como se diante deles não houvesse uma câmera [grifo nosso].** É justo que se diga que a história de Nho-nho interessa mais que a outra. É mesmo o momento de maior emoção do filme quando aquele negro sobe no alto do morro, põe a mão na boca e grita para o morro e para a cidade: Nho-nho morreu!. Grito angustiante que lembra o apito final da locomotiva no filme russo “O caminho da vida”¹⁷⁴.

A representação do samba como um material de um povo alegre, cordial, é um projeto, *Favela* está inserido nesse projeto e contribuiu para sua execução. A imagem da/o *subalterna/o* que se queria incorporar ao *ethnos nacional* em *Favela* era do sujeito do samba e do carnaval,

¹⁷¹ DE LUNA FREIRE, Rafael; DE LUNA FREIRE, Leticia. As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público. Comunicação, Mídia e Consumo, v. 15, n. 43, 2018, p. 75.

¹⁷² JONALD. Favela dos meus amores. A Noite, Rio de Janeiro, [s. p.], 16 jan. 1947.

¹⁷³ SHOHAT, Ella; STAM, Robert, *Op. Cit.*, p. 267-268.

¹⁷⁴ AMADO, Jorge. 1935. Boletim de Ariel, set.

dos negros e dos pobres, mas ao jeito da fábula que o plano nacional orquestrava. O governo Vargas ‘catalisou uma política cultural agressiva, que incorporava elementos da leitura modernista da “brasilidade” e arregimentava intelectuais na tarefa de construir uma nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária’¹⁷⁵, englobar o carnaval e formatar o samba como música brasileira por excelência admitindo-o grande acontecimento da cultura popular, interferindo na fomentação do cinema e se utilizando de outros aparelhos comunicacionais como a mídia. ‘O samba urbano carioca passava, justamente nesse período, por um processo de transformação em símbolo de identidade nacional, num esforço de legitimação que implicava negociação e, eventualmente, idealização ou apropriação de suas características e origens populares’¹⁷⁶ por um olhar branco estereotipado.

A articulação dessa narrativa não deve ser lida ingenuamente como processos históricos simples, no pano de fundo desse procedimento de incorporação refletido e reforçado pelo cinema, se vê a violenta gentrificação cultural destas manifestações que são fundamentais na ‘invenção do espaço nacional-popular na cultura brasileira’¹⁷⁷. Abdias Nascimento nos lembra que, muitas dessas práticas nascem no coração dos quilombos, e são as favelas, muitas vezes espaços que por articulação de seus moradores, buscam reproduzir a formatação da política quilombola, seja em suas práticas de fuga, seja no desenvolvimento de subjetividades pautadas em diáspora, e que foram com o tempo sendo institucionalizadas através de negociações entre a margem e o centro

O quilombismo estruturava-se em formas associativas que tanto podiam estar localizados no seio de florestas de difícil acesso, o que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumia modelos de organização permitidos ou tolerados pela classe dominante, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficente, esportivas, culturais ou de auxílio-mútuo. Não importam as aparências e objetivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para comunidade Negra. Desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochês, escolas de samba, gafieiras, foram e são Quilombos ‘legalizados’ pela sociedade dominante. Do outro lado da Lei se ergueram e se erguem os quilombos radicalmente confrontadores e desafiadores da operação sistemática praticada pelas elites no poder. Mas os quilombos legalizados e os Foras da Lei formam uma unidade de uma única afirmação humana étnica cultural e a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história.¹⁷⁸

¹⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁷⁶ DE LUNA FREIRE, Rafael; DE LUNA FREIRE, Leticia. *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 140.

¹⁷⁸ NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo: uma alternativa política afro-brasileira. In: Afrodiásporas. Revista de Estudos do Mundo Negro. Ano 3, n. 6 e 7, abr./dez, 1985, p. 24.

Uma vez que para o branco a/o *outra/o* é, nestes casos, o suporte de suas ‘preocupações e de seus desejos’¹⁷⁹, vemos esse reflexo em *Favela* como o início de uma tradição de filmar em morros, a curiosidade que a favela fez com que essa se tornasse palco para produção imaginativa de quem não pertencia a ela. *Favela dos meus amores* foi uma exceção por muitos anos, era mais comum que a presença da favela fosse vista no cinema com mais frequência através de cenários recriados em meio a ‘barracos falsos, bananeiras cenográficas e um luar artificial. Os moradores das favelas, também tratados como elementos decorativos desse cenário’¹⁸⁰ [figura – 9] montado em ‘estúdio para números musicais de samba interpretados, na maioria das vezes, por cantores e cantoras brancos para plateias igualmente brancas’¹⁸¹.

Figura 9 - Frame de *Depois eu conto* (1952), favela montada em um palco.



Fonte: *Depois eu conto*, 1952.

¹⁷⁹ FANON, Frantz. *Op. Cit.*, 2008, p. 147.

¹⁸⁰ DE LUNA FREIRE, Rafael; DE LUNA FREIRE, Leticia. *Op.cit.*, p. 78.

¹⁸¹ *Idem, Ibidem.*

Figura 10 - Imagem do filme *Depois eu conto* (1952), que apesar de ser póstumo a *Favela dos meus amores*, apresenta uma estética onde a favela é produzida por cenários falsos.



Fonte: *Depois eu conto*, 1952.

Vale mencionar aqui, que tal tradição apresenta um índice que pode se revelar em diferentes ocasiões da História menor ou maior em grau de aproximação à uma tendência neocolonial de fabular pelo cinema nestes espaços. Algumas experiências posteriores, como veremos no tópico *O transbordar da imagem*, demonstra que há uma série de possibilidades de ler e retornar às imagens do cinema. Se nas chanchadas vemos barracões em palcos simulando o que há do outro lado de falsas fronteiras que supostamente dividem centro e periferia, o cinema se aperfeiçoa a partir de *Favela* e passa a utilizar com mais intensidade as próprias zonas de exclusão como palco, os próprios corpos margeados como atores, como garantia de realidade, situação que ganha fôlego principalmente a partir da década de 1950, com *Também somos irmãos* (1949), *Tudo azul* (1952), *Rio 40°* (1955), *Vamos com calma* (1956), *Rio zona norte* (1957), *Orfeu negro* (1959) e *5x Favela* (1962).

Apesar da distância entre este período e o lançamento de *Favela*, a subida do cronista Pongetti inaugurou algo importante de ser revisitado, é o encontro de olhares da cinematografia brasileira com a esfera que já a fantasiava. O efeito de real desejado ganha um novo patamar com a aplicação e a atualização constante da cultura de uso de não-atores em ‘territórios reais e simbólicos com grande apelo no desenvolvimento de imaginários. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma

modernidade fracassada''¹⁸², como resume a pesquisadora Ivana Bentes.

O problema em si não foi a aproximação entre espaços, essas correlações já existiam e seriam elas inevitáveis, apesar de nem sempre ser admitido a mão de obra braçal que residia nas periferias sustentou e sustenta ainda hoje os centros, assim como a cultura advinda da margem se relacionava e se mantinha em fluxo com a cultura dominante ou ainda culturas de outros brasis, uma conexão fluída num vasto território. Só no caso do Rio de Janeiro, às comunidades cariocas eram compostas por uma população de 760 mil pessoas entre as décadas de 1940 e 1960¹⁸³, a população e geografia periférica crescia cada vez mais rápido em relação aos grandes centros, uma vez que a tendência das cidades no capitalismo é produzir periferias e aguçar *apartheids* não assumidos.

De forma latente no cinema, permanece a questão do *poder* de fabular, até o início dos anos 2000 esse era um direito quase que majoritariamente exclusivo a uma elite de cineastas brancos que encaixavam negras/os, indígenas e todas/os as/os que não herdaram o cinematógrafo em *tipos* específicos que achavam ser condizentes com a realidade, é claro que nunca houve cinema sem a/o outra/o, e logo, pouco a pouco as fissuras deixadas pela margem na imagem foram se alargando.

Lembramos também que a atualização do *mito* da periferia permaneceu em constante movimento. No caso de *Favela*, o longa se impõe em nossa memória como um marco que inicia uma disputa, não de um gênero, mas uma disputa de imagens sobre um território. Pongetti sabia que o público de *Favela*, não era a favela em si, por mais que a chanchada fosse um gênero popular, o espetáculo seria assistido também por outros olhos, que poderiam escrever e inserir o longa na memória do país, a mídia, pelos jornais da época, a crítica, a acadêmia, foram estes que garantiram o lugar de *poder* deste filme, quem de fato foi queimado e perdido no incêndio da Brasil Vitta foram as imagens dos atores e atrizes negras/os que participaram da realização da obra, enquanto Humberto Mauro, Pongetti e Carmem Santos serão sempre lembrados, e nominados, como os que iniciaram uma tradição de filmar o *mito* da favela.

¹⁸² BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 243, 2007.

¹⁸³ Entre 1940 e 1960, a Região Metropolitana do Rio de Janeiro mais que dobrou seu número de habitantes, que passou de cerca de 2 milhões e 230 mil pessoas para 4 milhões e 870 mil, sendo que, apenas entre 1950 e 1960, o incremento foi de quase 1 milhão e 700 mil habitantes. Desses, cerca de 930 mil residiam na capital e 760 mil na periferia. Se, por um lado, esses números da década de 1950 evidenciam um crescimento percentual muito maior da periferia em relação à capital (95% versus 39%), por outro, é muito expressivo o fato de que a cidade do Rio de Janeiro, nesses dez anos, praticamente duplicou sua população, estabelecendo-se como a área de maior atração dos fluxos migratórios. NAPOLITANO, Marcos.

As próximas problemáticas sobre as relações entre o cinema, a periferia e a colonialidade, que iremos apontar neste tópico, e que sucederam a história de *Favela dos meus amores*, serão feitas principalmente a partir de leituras pautadas na análise de Arjun Appadurai sobre cultura e identidade, além das leituras benjaminianas e das análises de Didi-Huberman a respeito da montagem; utilizaremos também a prática metodológica essencial em nossa pesquisa, a qual é chamada de *encruzilhada*. Essas metodologias que adotamos, são fortemente ligadas a duas escolas que aqui correlacionamos na construção de uma ferramenta anti-colonial, a imagem como objeto de montagem de uma constelação que abra possibilidades de leituras sobre a História vem do Historiador Alemão Aby Warburg e influenciou Benjamin e Didi-Huberman. A metodologia desenvolvida por Warburg, no projeto *Mnemosyne*, conhecido como "Atlas Mnemosyne", tinha como objetivo explorar a relação entre imagens visuais e suas associações simbólicas e históricas. Warburg acreditava que as imagens têm uma memória cultural e são portadoras de significados que podem ser estudados e analisados por meio de sua organização em constelações visuais. É o que faremos aqui, não pretendemos ler cada obra cinematográfica em sua totalidade, mas exclusivamente neste tópico, quase como um ensaio, isolar em uma *curadoria* de fotogramas, algumas imagens que atravessaram uma extensa produção sobre a favela, e o que a aproximação destas nos revela em seus *sintomas* a partir de permanências e sobrevivências que podem ser hoje um importante material no desenvolvimento de uma leitura responsável sobre o cinema feito nas favelas no contemporâneo, uma leitura que não aparte o cinema recente de seu passado. Essas *constelações visuais* que indicamos como prática historiográfica, consistem em grupos de imagens que compartilham temas, símbolos ou motivos em comum. Utilizaremos tal exercício para nessas constelações mapear a circulação e a transformação de tendências imagéticas ao longo da história do cinema, examinando como foram interpretados e ressignificados em diferentes contextos culturais e temporais, muitas vezes garantindo poder á alguns grupos, importante pensar a respeito, sobretudo no presente, ao falarmos nos próximos capítulos de um *Cinemas de Quebradas*.

Além dessa abordagem, em forma de pesquisa visual comparativa, a segunda que irá nos orientar faz parte da metodologia historiográfica, chamada de *encruzilhada*, tal método que é complexificado nas pesquisas de Leda Maria Martins, Grada Kilomba e Abdias Nascimento, tem formado uma escola sólida de pesquisa no Brasil, que tem por diferencial a forma com que encaram os efeitos da colonialidade no tempo, na cultura, na história e na geografia, aqui estendemos tal discurso para a produção de imagem-movimento. É a encruzilhada uma metodologia que se apoia na ideia de *encontro* e *escuta* como potência, apesar de não ser comum nos estudos de cinema, nos é indispensável para explorar as associações entre diferentes

imagens. Essa abordagem busca romper com narrativas unilaterais e lineares da história, privilegiando a multiplicidade de vozes e perspectivas, especialmente aquelas historicamente marginalizadas.

O poder metafórico contido na "encruzilhada" remete a um ponto de *encontro*, onde diferentes caminhos se cruzam, permitindo a interação e a troca de ideias e experiências. Na historiografia, a "encruzilhada" representa a noção de que a história não é um caminho único, mas sim um espaço em *espiral*, onde narrativas e cosmovisões se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Os pesquisadores e artistas Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino, Ana Maria Gonçalves, Nei Lopes, Conceição Evaristo, Rafael Haddock-Lobo e Jota Mombaça são apenas alguns expoentes que na academia e fora dela tem diretamente ou indiretamente construído um campo resistente na formação de uma outra história do Brasil, onde adotam essa abordagem ao investigar temas como raça, gênero e sexualidade sob uma ótica compromissada com uma visão criteriosa do colonialismo. A encruzilhada como método-conceito busca resgatar narrativas e experiências que foram silenciadas ou sub-representadas na história tradicional. Ao adotar a prática da "encruzilhada", enfatizamos a importância de *ouvir* mas também *ver* a história de outra forma, questionamos as narrativas dominantes, desafiamos ideias fixas e abrimos espaço para interpretações mais complexas e plurais.

Exu, enquanto figura central nas religiões afro-brasileiras, desempenha um papel importante na *encruzilhada*. Exu é um orixá associado à comunicação, à transformação, à dualidade e à transgressão. Nas religiões de matriz africana, Exu é considerado um intermediário entre os mundos espiritual e terreno, sendo responsável por abrir caminhos, desafiar convenções e promover a troca e o diálogo. Sua presença destaca a importância de perspectivas, ontologias e cosmovisões historicamente silenciadas. A figura do Exu na abordagem da "encruzilhada" permite uma compreensão da história pautada na pedagogia própria das margens, desafiando narrativas hegemônicas e evidenciando a existência de diferentes pontos de vista. Ele representa a intersecção de diversas experiências, oferecendo uma lente para entender as relações de poder, a resistência e as dinâmicas culturais que influenciam a construção do conhecimento histórico. Tal discussão que abrimos aqui, será ainda mais alargada no decorrer do capítulo dois e do capítulo três.

Os objetos que veremos pertencem a períodos históricos e movimentos cinematográficos distintos no Brasil, em comum se tem o *desejo* pela imagem de sujeitos e territórios da favela. “Temos agora num mundo articulado de modo diferente pelos estados e pela mídia, em diferentes contextos nacionais e regionais, em que o medo frequentemente parece ser a fonte e o fundamento para campanhas intensas de violência grupal, que vão de

distúrbios civis até extensos *pogroms*”¹⁸⁴. Mas parece ser o *medo* também fonte para um novo tipo de *desejo* colonial que se atualiza a partir de um momento que iremos recortar com maior atenção, a virada dos anos 2000 com os *Favela Movies*, marcada por uma mudança de chave em nosso cinema, e pela produção de imagens sobre determinados corpos, a atualização do uso de não-atores e da adoção de montagens que remetem duplamente a um apelo documental e um dinamismo hollywoodiano, uma fotografia de cor saturada que invoca um imaginário sobre um país em quente e essa mencionada violência, que ocorreu em função de intenções distintas, inclusive daquelas ditas como boas, pela relação de inúmeros tipos de instituições, artísticas ou não, por vezes atreladas ao Estado.

“O olhar tem sido, e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado”¹⁸⁵, o olhar foi, e é talvez, o lugar da maior manifestação de revolta das/os colonizada/os, “os olhos da história *testemunham, apesar de tudo*”¹⁸⁶. Testemunhar no campo fértil da história, pode ser uma ação dolorosa. No caso daquelas/es que são tomados pelo movimento da *captura*¹⁸⁷ como forma de subtração de realidade, pode ser uma ação visceral de se olhar em um espelho deturpado, perceber o *medo* e o *desejo* que é depositado em sua identidade epidérmica e/ou cultural é trocar olhares como temos visto, com um *entomologista* curioso.

Contra um olhar etnográfico, Ousmane Sembène nos levanta um problema da relação entre os cineastas do continente europeu e o continente africano, que pode ser extremamente útil ao debate sobre cinema no Brasil. O cineasta francês, Jean Rouch, filma ritos de iniciação ligados a epistemes africanas em *Les Fils de l'Eau* (1945), Sembène questiona como essas imagens, ao participarem em um circuito intelectual europeu pré-disposto a estereotipar negros enquanto “selvagens”, pode não só ser uma manifestação estética vazia de sentido político, como pode ser questionável em sentido ético e pedagógico. “Acharam o filme bonito, mas não aprenderam nada”¹⁸⁸. É claro que um filme não precisa educar necessariamente seu espectador, mas é preciso pontuar que se tratando da relação histórica entre subalternas/os e dominadores, é preciso ter cuidado ao operar imagens.

¹⁸⁴ APPADURAI, Arjun. O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 13.

¹⁸⁵ HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p.217.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op., Cit., 2017, p. 168.

¹⁸⁷ TOUAM BONA, Dénètem. Op. Cit., p. 51-70.

¹⁸⁸ The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, editado por Okwui Enwezor, p.440. Munich, London, New York: Prestel, 2001. Transcrito por Albert Cervoni e traduzido para o inglês por Muna El Fituri. Tradução por blog Cine-África. Disponível em: <<https://ficine.org/2017/01/16/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/>>. Acesso em: 23/09/2022.

As primeiras imagens que selecionamos para nossa constelação, são anteriores aos anos 2000, mas são produções pertencentes a atualização da tradição que *Favela dos amores* iniciou e são pivôs na continuidade para o que aconteceu depois através do que foi chamado de *Favela Movies*. Vejamos o caso de uma obra do *Cinema Marginal* com *Copacabana mon amour* (1970), Rogério Sganzerla, conduz um filme esteticamente agradável apesar da perturbação na linguagem do *transe*. O filme é sensível a potência de performance de seus atores e atrizes, “fazem coexistir e colidir *in loco* o jogo cênico dos corpos do elenco com os corpos de espectadores mais ou menos involuntários das filmagens”¹⁸⁹. Aqui está nosso *phatos*, é aquela recorrência que veio desde do *silencioso*, os corpos como objetos fixos em uma paisagem, são os moradores de uma região, nesse caso a favela, que em momento algum escutamos a voz, somos recebidos apenas por seus olhares e por vezes por sua música, o branco se interessou muito pela música da/o outra/o como visto desde *Favela*, mas não houve interesse por sua voz, para ter interesse na voz é preciso respeitar primeiro o lugar de sua enunciação.

Figura 11 - Cena de *Copacabana Mon Amour* (1970), em que morador da comunidade encara a objetiva.



Fonte: *Copacabana Mon Amour*, 1970.

¹⁸⁹ WAHRHAFTIG, Alexandre. *Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra*. Galáxia (São Paulo), 2021.

Figura 12 - Cena de *Copacabana* em que moradores são filmados enquanto encaram a produção do filme.



Fonte: *Copacabana Mon Amour*, 1970.

O pós-colonial nos apresenta as questões da cultura e das dinâmicas de morte e humanidade, atreladas a vozes e imagens, ao *ver* e ao *escutar*, ‘uma vez que falar é existir absolutamente para o outro’¹⁹⁰, o que não é falado ou imaginado corre o risco de ser assassinado pelo silêncio e pelo desaparecimento. A ausência de voz é um eco sintomático do cinema colonial, que do *silencioso* passou para um cinema sonoro mas investiu na mutilação da oralidade da/o subalterna/o. ‘A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado’¹⁹¹. Mas a imagem conserva a potência de olhar (figuras 11-12), ela devolve algo ao cinema. Rogério Sganzerla, assim como Rouch, se interessou pela/o *outra/o*, Sganzerla foi além na tentativa de incorporar um regime de historicidade da margem na linguagem do filme, porém ao filmar seus atores sempre em transe, sempre em uma repetição constante e reafirmação poética de suas falas, o silêncio dos corpos de espectadores periféricos cria um problema de mudez que parece ter passado despercebido pela cinematografia nacional.

¹⁹⁰ FANON, Frantz. *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁹¹ KILOMBA, Grada. *Op., Cit.*, p. 33-34.

Enfim, as imagens participam de um gesto. Dizer isso é reconhecer seu conteúdo antropológico fundamental, aquilo que Aby Warburg questionou obstinadamente por meio de sua noção de “fórmulas páticas” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 115-270). Quando René Char, por sua vez, escreveu que “os olhos são capazes de gritar” (CHAR, 1983, p. 200), pode-se abrir esta frase em direção à ideia de que os olhos também seriam capazes de resistir, de se levantar, de fazer bifurcar a injustiça intolerável do mundo, mesmo que apenas pela imaginação.¹⁹²

Figura 13 - Recorte de Frame em cena de Copacabana onde pessoas se reúnem para olhar o elenco.



Fonte: *Copacabana Mon Amour*, 1970.

1.1.3 O QUE SÃO NOSSAS HABITAÇÕES PARA O CINEMA BRANCO?

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero.¹⁹³

O presente não pode ser mais visto como “uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto presença mais imediata, nossa imagem

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, 2017, p. 169.

¹⁹³ FANON, Frantz. *Op. Cit.*, p. 108.

pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias.”¹⁹⁴ Ngũgĩ wa Thiong'o ao se referir a dinâmica de imagem, memória e violência epistêmica, rasgo essencial na produção da ferramenta teórico-metodológica que aqui construo, Thiong'o diz

Mas, de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos. Quando Noun Bouzid fala que o cinema é mais colonizador do que o colonialismo, eu o compreendo. A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua. Com essa batalha, deve-se ter uma eterna vigilância por parte de todos nós. Se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. Descolonização da mente é tanto um pré-requisito para um cinema africano bem-sucedido como também a temática de um cinema africano sério. Nesse contexto, o Estado pós-colonial apresenta a maioria dos problemas. As contradições do Estado colonial eram claras porque eram freqüentemente vistas em tons de preto-e-branco. Os artistas podiam ver onde se situavam. Orgulho negro coletivo, por exemplo, era um ideal louvável. Liberar a negritude e a africanidade! Mesmo que o Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África¹⁹⁵.

Até aqui vimos uma série de sintomas que contaminaram o cinema pela relação que sobreviveu da colonialidade entre os povos do pós-colonial e que inclusive nos fazem questionar este prefixo do ‘pós’. Percebemos que há a tradição de montar filmes sobre o que é *periférico*, que este é tratado enquanto objeto de análise, sem qualquer probabilidade criativa de se inventar imagem até a década de 1970¹⁹⁶. Afinal, ainda que este tenha sido assumido como *maioria absoluta* pelos cineastas de uma esquerda brancóide, estes impuseram certa impossibilidade — tão veladamente gaguejada quanto o racismo, de *a/o outra/o* exercer seus saberes através da cultura cinematográfica de forma autônoma.

Levantaremos agora um último sintoma do *Necrocinema* que se intensificou a partir das décadas de 1980 e ainda que cambaleando, permanece hoje, e entra em conflito com as

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁹⁵ THIONG'O, Ngúgi wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado - Volume 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 30-31.

¹⁹⁶ O filme *Alma no olho* (1973), do cineasta Zózimo Bulbul, primeiro de assunto e autor negro no Brasil, *feriu* o cinema convencional, o negro deixou de ser visto somente como tema e se apropriou da possibilidade de ser também criador. Tomando a arte enquanto “força de fazer a realidade dizer o que ela não teria conseguido dizer por seus próprios meios ou, em todo caso, o que ela perigava deixar voluntariamente em silêncio” (Carvalho, Noel dos Santos. Op. cit., p. 174), Bulbul cria uma obra que desde a sua concepção, perfura, atravessa o território onde ocorre a operação. Isso quer dizer: o cinema é pego, subvertido em sua função, técnica, estilo, público, circulação, etc., “acontece que o negro se apropria às vezes dos mecanismos que a sociedade dominante maliciosamente lhe concedeu com o propósito oculto de assim melhor controlá-lo. Nessa reversão do alvo, o negro utiliza habilmente desses propósitos não confessados de domesticação” (NASCIMENTO, Abdias. Op. Cit., p. 26.). Essa abertura não foi exposta somente por Zózimo Bulbul, é resultado de um esforço coletivo que excede o cinema.

produções que formam o conjunto de objetos principais desta dissertação que serão abordados de forma central nos capítulos seguintes. O sintoma do *medo*, que é construído pelas “marcas do plural”¹⁹⁷ em contexto de *guerras étnicas*¹⁹⁸ e identidades predatórias¹⁹⁹ pode ser observado como motor do *Favela Movies*, que se aproxima muito de uma lógica que mistura uma linguagem sensacionalista midiática de se falar sobre, e de se montar, o real à uma cultura cinematográfica hollywoodiana. Além de adotar uma cultura fotográfica militar urbana de delegacias de polícia e tropas de combate, que tem fins de identificação, controle e catalogação dos corpos de infratores.

Os centros hegemônicos *desejam* a margem e se relacionam com ela desde seus primeiros encontros, nos *Favela Movies* onde a população é fetiche para cineastas estrangeiros, observada *como insetos*²⁰⁰, com o desenvolvimento de narrativas onde os morros são cosmogeografias desvinculadas do restante, fixados em si mesmos, enclausurados em um frenesi temporal violento, lugar árido de afeto, logo, de humanidade, a tradição é apoiada na dinâmica de saqueamento colonial. Herança que atravessa a realidade em direção aos imaginários culturais produzidos maliciosamente com intenção consciente ou não de justificar chacinas e epistemicídios através de monumentos em forma de estereótipos frequentemente vistos e assimilados nesse jogo, onde a ficção gera violentas realidades. Os intermediários envolvidos na realização de um filme, são fazedores de cultura e imagem, quando agentes colonialistas são responsáveis por levar “a violência à casa e ao cérebro do colonizado”²⁰¹, se a mídia jornalística age de forma a “expor” a violência no território da/o colonizado/a, o cinema de denúncia ou até as obras mais recentes dos *Favela Movies*, tentaram moldar certo imaginário que estigmatiza, sugerindo a inexistência de um cotidiano pacato, de lazer, de afeto, no território e tempo periféricos.

Quando Arjun Appadurai fala sobre articulação midiática em contextos nacionais e regionais, ao comentar sobre violências grupais e como essas vão, à exemplo, justificar

¹⁹⁷ SHOHAT, Ella; STAM, Robert, Op. Cit., p. 269.

¹⁹⁸ APPADURAI, Arjun. *Op., Cit.*, p. 45-65.

¹⁹⁹ *Idem*, 46.

²⁰⁰ Faço referência aqui a Ousmane Sembène, cineasta senegalês que deixou importante legado. Suas provocações, ligadas a posição daqueles que empunharam câmeras a fim de documentar o chamado *terceiro mundo* são ainda bem relevantes e acredito que os problemas enfrentados pelo cinema africano, (ainda que não admitido pelos cineastas que detiveram o poder de imagem por aqui e isso está ligado à falácia do pensamento de democracia racial que encobre perguntas) são demandas que enfrentamos. Manthia Diawara diz: “De facto, um dos celebrados comentários sobre Rouch foi de Sembene Ousmane, que disse que ‘olha-nos como insetos’. Rouch é um antropólogo: olha-nos como insetos”. Diawara adverte que “não se trata de estética ou de quem faz o quê”, mas de política: “[...] quando Rouch faz um filme, representa África e, ao fazê-lo, retira-nos o poder da autorrepresentação.” DIAWARA, Manthia. (2012). “Sonimage en Mozambique”, in Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, p. 224. (Disertación en el Instituto Suizo, Nueva York, 4 de octubre de 1999).

²⁰¹ FANON, Frantz. *Op. Cit.*, p. 28.

linchamentos, é relevante pensar de que maneiras o imaginário desse conjunto de violências é produzido, de modo que seja questionado o papel da mídia e do cinema, de forma mais ampla o papel da imagem, eixo central nos projetos modernos de estado-nação, que contam com tal articulação na produção de uma soberania nacional baseada em um *genius* étnico²⁰².

Appadurai aponta que “têm sido amplamente observado que a ideia de um único *ethnos* nacional, longe de ser um desenvolvimento natural deste ou daquele solo tem sido produzido e naturalizado a um grande custo por meio da retórica da guerra e do sacrifício²⁰³”, duas características da governamentalidade praticável nas zonas de exclusão, a guerra como caminho inevitável e o sacrifício como resposta de *auto-defesa*²⁰⁴. Questões que serão abordadas com maior profundidade mais adiante.

Retornemos à imagem, de modo que fique latente a questão da diferença e a formação do medo, portanto, “para abordar por que os fracos são temidos, como acontece em muitas situações étnico-nacionalistas, é voltar à questão “nós” e “eles” da teoria sociológica elementar. Nessa teoria, a criação do coletivo *os outros*, ou *eles*, é um requisito²⁰⁵”, criação que, pela tradição colonial em países ainda lidados, conforme a dialética que os reduz a qualificação de terceiro mundo, novas “ocupações coloniais²⁰⁶” emergem a todo momento nesses lugares, é sintoma do capitalismo e sua necropolítica o invento de categorias corporais e a produção em massa de periferias, onde está imbricada o estabelecimento da soberania exercida pelo controle a nível, cultural, epidérmico e geográfico. A “produção de uma ampla reserva de imaginários culturais²⁰⁷”, com objetivo de investir “sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço²⁰⁸” é o extrapolar da soberania que regula esquecimentos sobretudo por formas de visualidades, o que tem amplo impacto nas políticas locais, nacionais e internacionais. “Produzir desaparecimentos não é apenas aniquilar vidas humanas, mas gerir o apagamento de seus rastros”²⁰⁹, gestão complexa, e de difícil identificação, sobretudo no suposto pós-colonial, uma vez que a corrosão dessa herança aparece interseccionada ao cotidiano nas imagens que nos cercam, se o apagamento para uns pode soar como extremo vazio, ele surge em nossas encruzadas sobretudo pelo excesso, foi pelo excesso que Julio Cesar Araña ocultou o

²⁰² *Idem*, 14-15.

²⁰³ *Idem*, *Ibidem*.

²⁰⁴ DORLIN, Elsa. *Autodefesa: uma filosofia da violência*. Ubu Editora, 2020.

²⁰⁵ APPADURAI, Arjun. *Op., Cit.*, p. 45.

²⁰⁶ MBEMBE, Achille. *Op., Cit.*, 2018, p. 135.

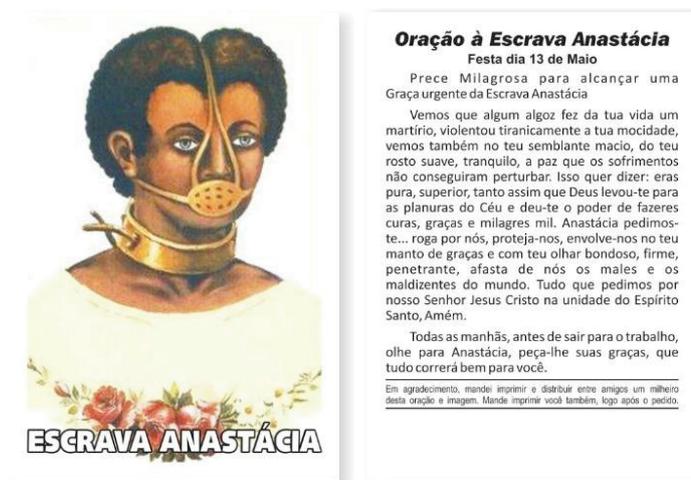
²⁰⁷ *Idem*, *ibidem*.

²⁰⁸ *Idem*, *ibidem*.

²⁰⁹ BARBOSA, Jonnefer. *Op. cit.*, p. 20.

genocídio dos Putumayos, foi pelo excesso vimos a imagem da escravizada Anastácia amordaçada, sua transfiguração em entidade religiosa e de resistência no Brasil, não excluiu de sua imagem a mordada, atrelou a constante impossibilidade de voz à sua memória, gera uma naturalização a ponto de obras como *Copacabana Mon Amour* falarem do outra/o sem escutar sua voz. Se vincula à população negro-diáspórica no Brasil esse mudismo, a formação da imagem coletiva dos *outras(os)* é fundida por estes fardos representacionais²¹⁰ e sintomas de dilaceramento que vimos até aqui.

Figura 14 - Santinho de oração a Anastácia.



Fonte: *Oração a Anastácia*, sua imagem é sacralizada durante exposição feita na Igreja do Rosário, local em que o corpo de Anastácia foi sepultado, 1968.

Vale destacar nesse processo que aqui traçamos, a exposição *Necrobrasiliana* realizada no museu Paranaense de Curitiba em 2022, formada por obras de 12 artistas brasileiros que reinterpretam e reinventam o conjunto documental – visual e escrito – denominado *brasiliana*, feito por viajantes dos séculos XVI ao XIX, de artistas, escritores e fotógrafos, como Albert Eckhout, Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas e Christiano Jr. *Necrobrasiliana*, assim como o *Cinema de Quebradas* se posiciona como resposta ao colonial através de um mergulho ao arquivo que nos faz brasileiros, puxa nosso passado em direção ao presente e vice-versa.

A *brasiliana* — esse grande e heterogêneo arquivo de imagens feito pelos artistas viajantes — pode ser vista, assim, como um arquivo de equivalências sensíveis do Brasil entre os séculos 16 e 19 feitas a partir de uma desigual distribuição, nos espaços físicos e simbólicos do país, dos corpos de colonizadores e colonizados, de

²¹⁰ SHOHAT, Ella; STAM, Robert, *Op., Cit.*, p. 269.

corpos brancos e não-brancos, de corpos que mandam e de corpos mandados. Pode ser entendida, portanto, como o resultado de um conjunto de práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que, no Brasil daquele tempo, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre um mundo que então se construía. A despeito da variedade dos temas que elegem e das maneiras com que os abordam, essas representações do país feitas pelos artistas viajantes possuem características em comum, a principal delas sendo o fato de sugerirem um espaço geográfico e humano hierarquizado em termos sociais e raciais. São imagens que desvelam, com maior ou menor clareza, à gradual formação de um lugar de vida cindido e radicalmente desigual em termos do acesso que corpos brancos e não-brancos possuíam a uma existência autônoma e resguardada. Partição que não se ampara em quaisquer razões naturais e que, ademais, se projeta e se atualiza no tempo por meio de violentos processos materiais e simbólicos entrelaçados, alcançando e marcando também o Brasil atual. Representações que ora promovem a desumanização de seus habitantes nativos — e para isso muito contribuiu a reiterada descrição desses povos como praticantes do canibalismo -, ora descrevem os africanos e afrodescendentes escravizados como homens e mulheres acomodados a uma posição subordinada e de subjugação ao colonizador, com frequência minimizando não apenas toda violência implicada no sistema escravocrata, mas a continuada resistência que aquela população oferecia a essa desigual distribuição de corpos nos lugares diversos onde a vida então se desenrolava²¹¹.

Parte desta importante exposição foi a obra de Yhuri Cruz, esse artista sobre o qual fico feliz de escrever sobre, pois é também de Olaria assim como eu. Foi em Olaria, na casa da sua mãe que Cruz percebeu algo que já estava imperceptível ao olhar, já natural a qualquer outra configuração, Yhuri percebeu olhando a santinha de Anastácia que pertence a sua mãe, que a mordaza permaneceu, talvez faça sentido dizer que nessa mudança de posição, tenha sido Anastácia que olhou Yhuri Cruz. Desse olhar transgressor nasceu a obra *Monumento a Voz* onde a boca agora visível, nos lança acompanhado do olhar, um sorriso. *Necrobrasiliana* atua nessa *remontagem* dos seres destroçados pelo colonial, é um conjunto de ações subversivas à imagem e conseqüentemente a memória, valorizando o imaginar. Em seu trabalho, Yhuri Cruz interfere retira a máscara de metal e devolve, portanto, o “direito de exibir o rosto e a faculdade da fala”²¹² que temos visto até aqui como objetos de *medo* e *desejo* colonial. A imagem é tratada como lugar de disputa, e, também, na forma de “santinho” que traz consigo uma *Oração a Anastácia Livre*

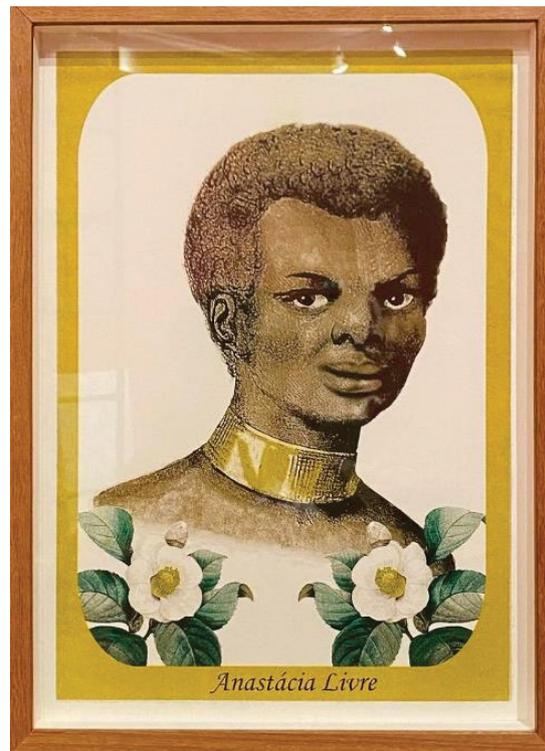
Na prece, para ser feita por aqueles que buscam superar sofrimentos e ter existências dignas, Anastácia é evocada como mulher liberta dos martírios que lhe foram impostos e que agora protege e inspira quem pena com a atualização contemporânea da violência colonial. A palavra voz impressa em letras grandes sobre a parede reforça a recusa de seus descendentes a se deixarem silenciar novamente²¹³.

²¹¹ DOS ANJOS, Moacir. Defender os mortos, animar os vivos. In: *Necrobrasiliana*. Ministério do Turismo, Museu Paranaense. 2022, p. 9.

²¹² *Idem, ibidem*.

²¹³ *Idem, ibidem*.

Figura 15 - Monumento à voz de Anastácia (2019).



Fonte: *Necrobrasiliiana*, 2022.

Cruz assume aquela responsabilidade comum, que o artista e o historiador teriam, na qual Benjamin destaca e Huberman resgata, de “tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória). Isto supõe, portanto, olhar “a arte” a partir de sua função vital: urgente, ardente tanto como paciente”²¹⁴. A violência colonial, sorrateira, se impõe nessas conformidades do olhar, nessas fissuras cotidianas, questioná-las como ordem fixa no real e perceber seus efeitos faz revelar os sintomas. “Isto supõe primeiro, para o historiador, ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas (o que buscava, com efeito, Aby Warburg) e não quem é culpável (o que buscam os historiadores que, como morelli, identificaram seu ofício com uma prática policial)”²¹⁵. Necessidade latente de obras que inventam outras possibilidades que atuam na “invenção de um projeto poético/político/ético que opere no despacho do carregamento colonial (obra e herança colonial) e na desobsessão de toda má sorte”²¹⁶ “Isto implica em que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugar-la” – e fazer desse arrancar uma forma de aviso de

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.*, *Cit*, 2012, p. 214.

²¹⁵ *Idem*, *ibidem*.

²¹⁶ RUFINO, Luiz. *Op.*, *Cit*, p. 10.

incêndios por vir”²¹⁷

Não foram as imagens dos *Retratistas do Morro* (2017) e nem os arquivos das famílias periféricas que na História Hegemônica firmaram espaço de representabilidade de si mesmos, foram principalmente através de intelectuais paternalistas que no mesmo período filmaram e fotografaram fome, miséria, dor, que foi fixado o que eram as favelas e seus moradores, estes contrastes do desaparecimento pelo excesso nos dizem que “sociedade do desaparecimento designam, simultaneamente, redes de múltiplas modalidades de poder e diagrama expressivo do novo padrão governamental em tempos de capitalismo cibernético-financeiro neocolonial”²¹⁸, que só é efetivada pelo olhar através de fórmulas na imagem que garantem a produção de etnocídios e genocídios, todas envolvem a retirada de humanidade, em menor ou maior escala, a depender da montagem, tanto em filmes, como fotografias, ou reportagens, ou entrevistas. A interação realizada no extra-campo, a adição de conceitos pré-concebidos, a manipulação das vozes, são muitas as questões que levam ao desaparecimento pela aparição de quem se filma, “por meio da dinâmica de estereótipos e contraste de identidades, que ajuda a definir limites e marca o alcance das dinâmicas do nós. Esse aspecto da teoria do bode expiatório, do estereótipo e do outro desenvolve-se a partir daquela espécie de interação simbólica”²¹⁹.

Um cinema na favela, que justifique o medo da favela justifica também o projeto de erradicação do medo através de uma limpeza *étnica*²²⁰, projeto executado pelo Estado através de seus aparatos de controle como a polícia militar, mas não só aparatos institucionalizados, também aqueles que ocorrem em plano cívico, que assumem forma em um cotidiano atravessado por violências, ambivalente, militarizado e subjetivado em termos de conflito territorial, memorialístico e racial, pois ao admitirmos nossa situação de cidadãos combatentes²²¹, assumimos que esse combate parte do plano da ficção sustentado também, pela Nação, reforço, no campo da imagem, em direção ao real.

A violência tátil dos conflitos de vozes da Nação, lembrando que é díspar entre *minorias*²²² e *maiorias*, aparece na destruição de terreiros executados por neopentecostais, na situação de trabalho quase sempre informais e de risco ocupados por moradores de periferias (diaristas, pedreiros, motoristas, entregadores, mototaxis, operários...), ou em ações mais

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op., Cit.*, 2012, p. 214.

²¹⁸ BARBOSA, Jonnefer. *Op., cit.*, p. 20.

²¹⁹ APPADURAI, Arjun. *Op., Cit.*, p. 45.

²²⁰ *Idem, ibidem.*

²²¹ BARBOSA, Jonnefer. *Op., Cit.*, p. 89.

²²² APPADURAI, Arjun. *Op., Cit.*, p. 39.

movediças que operam no plano da linguagem e da montagem de produção de memória. Nesse processo de subalternização da cultura e dos corpos lidos como marginais a necropolítica surge nessa atmosfera onde Estado e Nação estão em constante conflito, enquanto o Estado é regido diretamente pela herança colonial e sua empresa (o capitalismo), a Nação é formada por esta disputa de múltiplas vozes que não lhe dão imagens homogêneas de sua forma, lembremos que apesar desse conflito, a nação é a materialização de um *nacionalismo*, as revoltas e conflitos acontecem justamente pela narrativa da nação não dar vazão a diferenças, e *minorias* se tornam um problema. “Hoje em dia, o desejo de inimigo, o desejo de apartheid (separação e enclave) e a fantasia de extermínio ocupam o lugar deste círculo encantado. Em inúmeros casos, basta um muro para o exprimir²²³”, sejam estes muros simbólicos, ou não. O domínio sobre a História, foi então, crucial no desenvolvimento da imagem que se buscou construir sobre os *vencidos*, o *estereótipo* seria a forma de modelagem visual dos corpos temidos e desejados.

A abordagem nos estudos de estereótipos e a análise de constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade tem feito uma contribuição indispensável ao: Enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de "prisões de imagens". [...] **Além disso, os estereótipos contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista.[Grifo nosso.]**²²⁴.

A seguir serão analisadas imagens, que demonstram as problemáticas das tentativas de consagração através do olhar branco pequeno-burguês ocidental, na produção de filmes sobre favelas, onde a ficção formou regimes de historicidade sobre o cotidiano do *outra/o* de forma intensa e violenta. As sequências a serem analisadas pertencem aos longas *Pixote* (1980) e *Cidade de Deus* (2002).

Pixote, a lei do mais fraco, é um longa-metragem de Hector Babenco que comumente é lido como um filme de influência do neo-realismo italiano, e ainda que de forma distanciada, é um filme do Cinema novo, aparece já no fim do movimento, isso em uma leitura mais rígida, pois não há um evento que demarque seu início e fim, nem uma leitura fixa que encaixe *Pixote* como obra *cinemanovista*. O filme assume uma narrativa que ora é ficção, ora é documentário, onde acompanhamos Pixote, um menino de dez anos que pego pela polícia e levado a um reformatório. A questão é que nesse tipo de representação, Babenco assume na dinâmica de

²²³ MBEMBE, Achille. Op. Cit., 2017, p. 249.

²²⁴ SHOHAT, Ella; STAM, Robert, Op. Cit., p. 289.

poder que esboçamos até aqui o papel do cineasta Branco preocupado com o mundo, mas que toma esse mundo num ato de aproximação e distância com o que filma, mas essa proximidade sempre é mediada por essa figuração a qual Babenco assume, ele é quem entende do assunto, se Pixote conhece o cárcere por ter vivido nele, Babenco conhece a prisão pela teoria do que ela é, e se isso não é o suficiente, a câmera faz ele ter um olho privilegiado ao realizar uma excursão pelo mundo que não o pertence.

Figura 16 - Hector Babenco na sequência que abre *Pixote*.



Fonte: *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980.

A sequência que abre *pixote*, apresenta Hector Babenco, em um plano elevado com sua equipe, a favela ao fundo, ele está vestido de branco e em sua mão estão papéis, o diretor encara a lente e fala diretamente com o espectador, deixa claro quem é o responsável pelo que será assistido. Babenco começa com o discurso, ele faz uma fala orgulhosa cheia de dados e estatísticas sobre a pobreza e as mazelas de quem está sendo capturado por suas lentes e por sua VOZ.

Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina responsável por 60 ou 70 por cento do produto nacional bruto desse país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes que semanalmente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade dos quais aproximadamente também 28 milhões de crianças vivem numa situação abaixo das normas exigidas pelos direitos internacionais da criança e das nações unidas existem ainda aproximadamente nesse país 3 milhões de crianças que não têm casa que não têm-la e que não têm origem familiar definida a situação da criança é tanto mais caótica quando você sabe que eu criança só passível de condenação por algum delito cometido após 18 anos de idade o que permita o aliciamento das crianças

menores de 18 anos por parte de alguns adultos para que ela possa cometer algum tipo de crime onde delinquência sabendo que elas não serão punidas no máximo serão enviadas num reformatório de conviver há um par de meses onde pôr a pressão e pela falta de vagas serão automaticamente colocados em liberdade esse bairro por exemplo se trata de um bairro onde viviam famílias de operários de fábricas vizinhas fábrica muito grandes é o quadro típico pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa é ele quem toma conta normalmente é uma irmã maior ou alguma vizinha que paga pra isso Fernando por exemplo que o personagem principal do filme *pixote* vive com a mãe e mais nove irmãos nessa casa certo de um filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social.

Essa sequência inicial é o que nos interessa, fica exposto essa dinâmica de poder que comentamos, as obras que são realizadas através de uma pré-disposição ao tema que se recorta da vida de um periférico, no caso aqui Babenco buscou mostrar a criminalidade e o encarceramento, faz com que seja reforçado aquilo que Memmi chamou de “marcas do plural”²²⁵, onde se projeta nos povos colonizados uma sensação de que todas/os são iguais e possuem uma pré-disposição a se encaixar em *tipos*, a típica criança abandonada, o típico assassino, o típico faminto, o típico pobre, o típico negro, o típico traficante. E o cineasta entra como um paternalista, alguém que pode *assinar* uma história que o Estado recusa, afinal ele diz conhecer bem *a/o outra/o*, as imagens estão lá pra comprovar sua missão, a realização de sua aventura na favela, e de sua distância desse mundo que filma, e do mundo que critica, se coloca num lugar longe do centro e da periferia.

²²⁵ SHOHAT, Ella., STAM, Robert. Op, cit., p. 269.

Figura 17 - Sequência de *Pixote* na introdução do filme.



Fonte: *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980.

Esse encaixe de sujeitos em tipos específicos faz com que se justifique uma suspensão de um tempo *ético* voltado a outras possibilidades de ser e de viver na margem. Se a mídia e o cinema constroem discursos em excesso sobre a violência sem mostrar que nestes mesmos lugares de violência há também uma política de afetos, e sem mostrar que essa branquitude abastada da qual esses cineastas fazem parte só existem às custas dessas populações e geografias resultadas de um passado racista e escravocrata que se atualiza no capitalismo, o filme se torna algo que pode naturalizar uma gama de experiências ao ter contato com o real, as negociações produzidas pelo filme com a periferia podem ser igualmente perigosas. Fernando Ramos da Silva, que interpreta Pixote, aparece no último *frame* dessa introdução realizada por Babenco. O diretor sabia do efeito estético que o filme iria ganhar ao utilizar um morador genuíno da favela, e uma criança teria uma apelação mais forte ao público. “Sem tiros de festim ou PMs de mentira como no longa-metragem, Silva foi executado com oito tiros de revólver calibre 38 disparados à queima-roupa pelo sargento Francisco Silva Junior e os soldados Walter Moreira Cipolli e Wanderley Alessi”²²⁶. Há discussões sobre Fernando ter ou não recebido sua parte de forma proporcional pela participação como ator principal em Pixote, ainda assim acreditamos que um ponto importante pouco discutido é como essa tradição de criar Pixotes, Wilsinhos Galiléias, Acerolas, Baianos cria uma naturalização no real da morte de inúmeros Fernandos, como destino comum, uma cultura de imagem que mais banalizou do que obteve contatos sinceros com a margem, criando uma incerteza social que pode “impulsionar projetos de limpeza étnica que são tanto vivisseccionistas quanto verificacionistas em seus procedimentos. Isto é, eles procuram a incerteza desmembrando o corpo suspeito o corpo sob suspeição”, tal lógica está completamente aliada as marcas do plural e aos tipos balizados pelo estereótipo, “essa espécie de incerteza está intimamente ligada à realidade de que os atuais grupos étnicos contam-se às centenas de milhares e de que seus movimentos, misturas, estilos culturais e representações na mídia criam profundas dúvidas sobre quem exatamente faz parte de “nós” e quem está entre “eles”²²⁷, por isso a relevância de produzir não sobre a/o *outra/o* mas com a/o *outra/o* levando o cinema como uma importante arma epistêmica que pode auxiliar no desmembramento de culturas visuais que servem a manutenção dessas cisões.

Cidade de Deus, pra além de um filme, foi um evento, agora o domínio do cineasta foi levado ao limite, as favelas, as bananeiras, o filtro, as armas, as pessoas, as falas, os sotaques, as gírias, as armas, a música, tudo foi aperfeiçoado ao máximo pra parecer real. Mas o que

²²⁶ DIAS, Paulo Eduardo. Trinta anos depois, família de Pixote continua a ser exterminada. Ponte Jornalismo, São Paulo. Publicado em: 24/08/2017. Acesso em: 20/10/2022.

²²⁷ APPADURAI, Arjun. Op. Cit., p. 15.

Cidade de Deus constrói, é um regime estético de historicidade. *Pixote* não era ainda um *Favela movie*, foi em *Cidade* que os efeitos negativos e o esvaziamento foi mais forte, a ideia era fazer uma ficção que soasse com o comprometimento de um documentário e entretesse um grande público da mesma forma que um filme hollywoodiano. Fernando Meirelles e Kátia Lund, responsáveis pelo longa, investem fortemente na fotografia e exploram recursos visuais pra destacar a violência na produção de sentido do filme. Traremos à tona não a imagem super explorada do momento em que uma criança negra leva um tiro no pé, mas chamamos a atenção para um espaço que é frequente em *Cidade* e revela um sintoma problemático, a casa da periferia. Em todos os momentos em que o espaço doméstico aparece, ele surge com o mesmo problema que o exterior, não há no privado um descanso, muito menos o exercício de um afeto familiar, até ali as imagens colaboraram para sustentar o *espírito de violência*, há sempre um conflito, é sempre algo espetacular aos olhos de um espectador de fora.

Figura 18 - Cenas no interior de casas em *Cidade de Deus*.



Fonte: *Cidade de Deus*, 2002.

Nessas casas que vemos, na primeira um pai agride o filho ao descobrir seu envolvimento com o crime, na segunda uma briga de casal, na terceira uma traição que termina em feminicídio, na última e mais recorrente, vemos uma boca de fumo, um ponto de tráfico de drogas que passou por vários donos diferentes. A passagem do tempo em *Cidade* é medida sempre assim, no mesmo ritmo que um disparo, não há lugar para sobrevivências, Meirelles e Lund subiram o morro e criaram uma epopéia do que achavam ser a favela, essa ecoou por telas em todo o mundo.

A velocidade e a intensidade com que elementos tanto materiais quanto ideológicos agora circulam através de fronteiras nacionais criaram uma nova ordem de incerteza na vida da sociedade. O que quer que caracterize esse novo tipo de incerteza não se encaixa facilmente na profecia dominante, weberiana, sobre a modernidade (...) as formas de incerteza são, decerto, variadas. Um tipo de incerteza aquele que se reflete diretamente nos temas abordados pelo censo: quantas pessoas desse ou daquele tipo existem realmente num dado território? Ou no contexto de migração ou do movimento de refugiados, quantos “deles” existem agora entre nós? Outro tipo de incerteza é sobre o que algumas dessas megaidentidades significam realmente (...) Outra incerteza é sobre se uma determinada pessoa é aquilo que ela diz ser ou se parece ser ou tem sido historicamente. Finalmente, essas várias formas de incerteza criam uma ansiedade intolerável sobre o relacionamento de muitos indivíduos com os bens proporcionados pelo estado - que vão desde habitação e saúde até segurança e saneamento -, já que esses direitos frequentemente estão diretamente ligados a quem você é e, portanto, a quem “eles” são²²⁸.

Figura 19 - Dadinho, em *Cidade de Deus*. As bananeiras, não mais como as das chanchadas, são agora reais.



Fonte: *Cidade de Deus*, 2002.

²²⁸ *Idem*, p. 15-16.

1.2 O TRANSBORDAR DA IMAGEM.

Se, por um lado, a imagem apresentou sintomas de um colonialismo permanente, por outro, a sobrevivência se mostrou latente e rasgou o velho cinema branco. Nas bordas, nas descontinuidades, conseguimos encontrar a resistência também por parte dos silenciados. Afinal, pelo olhar, vimos que as imagens *participam de um gesto*²²⁹. ‘‘Um ponto de vista que seria sensível às descontinuidades de imagens (suas aparições repentinas, seu caráter de mônada) e suas redes de contextualidades temporais ou espaciais (seus eternos retornos ou sobrevivências, seu caráter de migrações ou montagem)’’²³⁰.

Neste tópico, propomos uma constelação de imagens do cinema que revelem esse *gesto de sobrevivência*, que possui uma estreita relação com o arquivo familiar periférico e que mais tarde, passa a ser ponto central em boa parte do *Cinema de Quebradas*. ‘‘Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem’’²³¹. *O fio da memória* (1991), documentário de Eduardo Coutinho, apresenta um ato de *escuta*²³² e exercício do *olhar*, onde Coutinho assume o transbordar da imagem e deixa aparecer rastros que a imagem acolhe.

Na sequência que dura um breve momento, por alguns segundos no minuto 35:30 em *O fio da memória*, vemos duas matriarcas [figura – 20], sentadas, de pé estão duas crianças que as acompanham, a família está de frente para a lente. A senhora da direita apoia um grande quadro que leva a fotografia de uma mulher negra sorrindo, mais tarde descobrimos que a imagem é seu retrato mais nova. A senhora da esquerda carrega nas mão uma outra fotografia menor do rosto de um homem. A posição do grupo na imagem dá a entender que é um registro de uma família, alguns presentes apenas em imagens. Corte e a câmera está no rosto da mulher mais velha, ela diz ainda sorrindo, ‘‘meu pai era um negro muito bacana, minha mãe também era. Uma negra que não quis nada de mistura, sou filha de negros, e meus avós eram escravos, meus bisavós também eram escravos, não sei da onde’’, a voz *over* do narrador interrompe e em um plano médio vemos a casa ao fundo do quintal enquanto as mulheres ajeitam o varal, o narrador inicia: ‘‘Erci da Cruz de Souza, também ganhou a vida como baiana de tabuleiro nas ruas da cidade, Erci, que teve seis filhos, vinte e oito netos e catorze bisnetos,

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op., Cit., 2018, p. 169.

²³⁰ *Idem, ibidem*.

²³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op., Cit., 2012, p. 211.

²³² DERRIDA, Jacques. Otobiografias. O ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio. Editora Zazie, Rio de Janeiro, 1º ed, 2021, p. 29.

casou-se aos dozes anos com o neto do grande poeta negro João da Cruz de Souza, fundador do simbolismo do Brasil”.

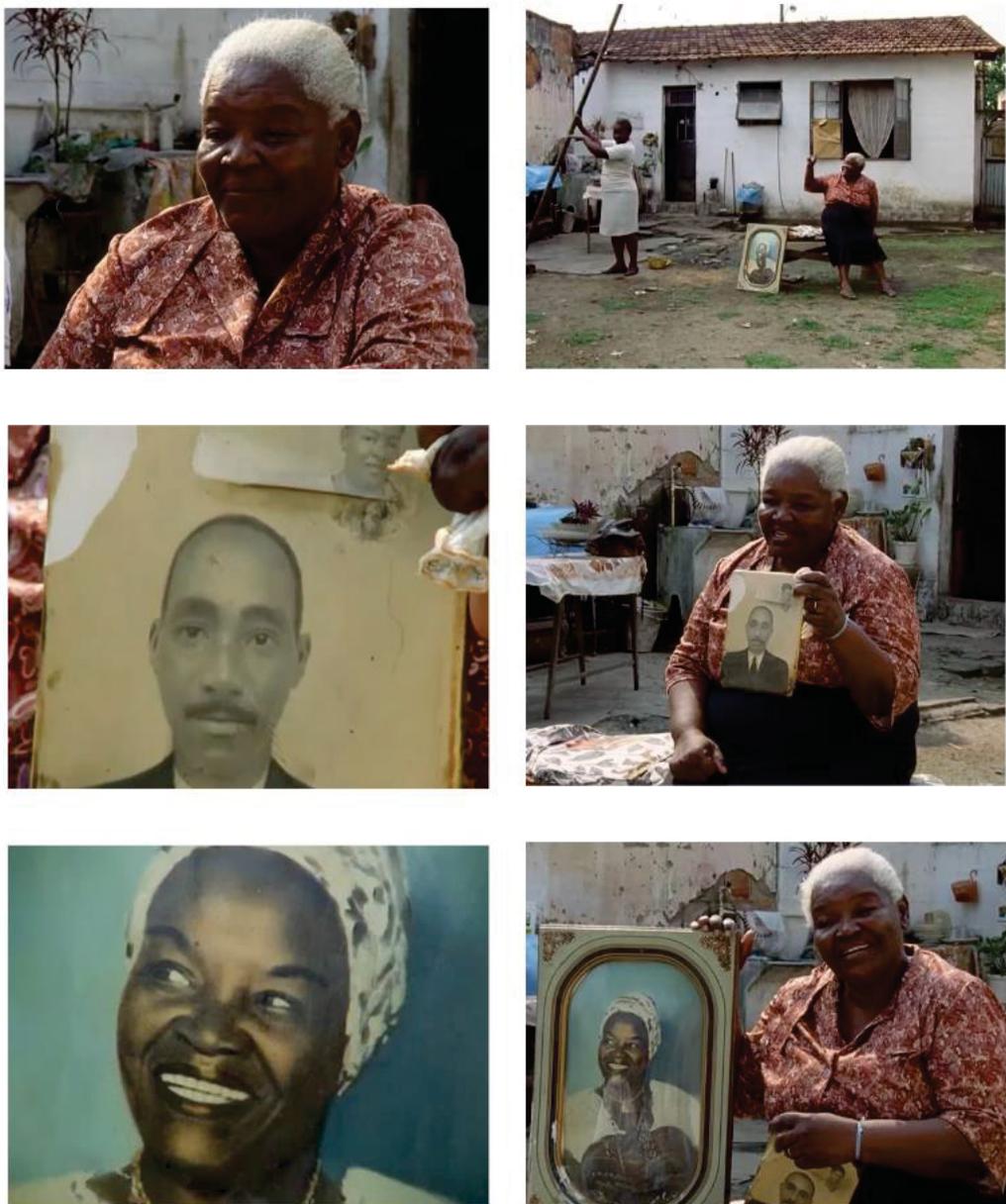
Coutinho opta por esses diálogos, conversa com Erci, conhece o arquivo de sua família, escuta sobre seu cotidiano. Erci fala com orgulho: “eu era uma cantora”, conta a história por trás da imagem, lembra como conheceu o marido, das dificuldades que enfrentou após o falecimento do companheiro, fala de sua conversão, canta à Yamanjá e logo em seguida um hino evangélico, a complexidade que o *sensível* adquire na narrativa se dá por um caminho que Coutinho escolhe, onde há um respeito a *voz* e memória pelo que as/os entrevistadas/os escolhem remexer.

Figura 20 - Cena de *O fio da memória* (1991).



Fonte: *O fio da memória*, 1991.

Figura 21 - Sequência em *O fio da memória*, Erci torna público seu arquivo familiar.



Fonte: *O fio da memória*, 1991.

O fio da memória apresenta, em outros trechos, um trânsito com outras imagens do arquivo negro do Brasil. Um segundo momento que destaco é a inserção de Conceição de Souza Nascimento, o narrador a apresenta como “mãe de santo da umbanda” e seu marido Domingos, chamado de “serralheiro desde os 11 anos” e a voz complementa, “foi boêmio e trabalhador, o casal mora no subúrbio de Ramos e criou ali quatro filhos, doze sobrinhos e agregados”. Além do discurso vemos as fotografias de parede lado a lado do casal [figura – 22]. Essa *fresta* do qual essas imagens chamam atenção, nos convidam a ver um ritual de preservação e

montagem da própria história que essas famílias conquistaram pelo “Princípio de ancestralidade”²³³, o cinema de Coutinho aparece como um cinema que *testemunha*. “A invocação da ancestralidade como um princípio de presença, saber e comunicações é, logo, uma prática em encruzilhadas”²³⁴, é simbólico que o filme seja aberto pelo movimento do oceano e se encerre também da mesma forma, remetendo diretamente à potência de reerguição e diáspora do qual as memórias e corpos negros/os invocaram após passar pelo esquecimento como projeto do trauma colonial.

Figura 22 - Erci e Domingos em fotografias na parede da casa da família



Fonte: *O fio da memória*, 1991.

Na sequência, o filme centraliza a família na imagem, ouvimos Conceição dizer “Nasci lá em São João do Rei e convivia lá”. Agora em plano detalhe vemos o rosto de Conceição de Souza, o narrador pergunta “A senhora conheceu Tancredo lá?”, ela responde “conheci, fui levar muita roupa que minha gente lavava pra fora e eu levava na casa dele”, novo corte e vemos um fragmento de outra fotografia do arquivo da família, é um retrato de Conceição. Vale destacar que em todos estes momentos do documentário, quando ele se vê interrompido para mostrar esta fenda do arquivo, em boa parte das cenas são mulheres, matriarcas, que conduzem as memórias.

²³³ RUFINO, Luiz. *Op., Cit.*, pág, 16.

²³⁴ *Idem, ibidem.*

Figura 23 - Fotografia de Conceição e Tancredo em frames diferentes.



Fonte: *O fio da memória*, 1991.

“Como é que a senhora conheceu seu marido aqui no Rio e começou uma vida por aqui, como é que foi?”, pergunta o entrevistador.

Conceição responde: “Eu fui morar numa casa em frente a casa dele. E lá nós começamos a namorar, eu já tinha meu centro aberto, atendia as pessoas ali de frente”.

Entrevistador: “E como é que ele era? Era sério? Malandro? Como é que ele era?”.

Conceição: “Era malandro, levado, bohemio”. A família ri em volta da mesa. Conceição completa, “eu tinha até medo dele, porque em Minas o pessoal mete muito medo da gente carioca, sabe? “carioca faz isso”, “carioca fazia aquilo”. Tivesse muito cuidado nem deixava ele me tocar, nem me dar um abraço na rua”.

Entrevistador: A imagem agora em Domingos, ele abriu um sorriso. “E seu pai, era músico ou não?”.

Domingos: “Não, perturbador, bohemia, gostava também da orgia.”

Entrevistador: “E me diz uma coisa, como é que a senhora e o senhor criaram essa família tão grande? Tão bonita? Como é que foi?”

Domingos: “força de vontade dela, criamos dezesseis crianças ao todo”, apontando com a cabeça para Conceição, nesses momentos, entre uma resposta e outra a câmera faz vários *travellings* indo de uma figura a outra da família, até cortar e mostrar na parede outra fotografia, de duas crianças, filha e filho do casal.

Figura 24 - Filhos de Conceição e Domingos em fotografia da parede.



Fonte: *O fio da memória*, 1991.

Conceição: “Eu lavando roupa pra fora ele trazendo dinheirinho dele [aponta para o marido], pagava colégio, e eles [os filhos] andavam até de fardado, usavam farda branca, boné. Eu comprei boné, farda branca, então o apelido deles era três mosqueteiros, iam sempre de bonézinho”, todos sorriem ainda mais, é como se escutassem histórias já habituados a as ouvirem muitas vezes. Bira Presidente, um dos filhos mais velhos do casal que vemos o tempo todo ao lado dos pais, é pandeirista do grupo Fundo de Quintal, além de ocupar o cargo de chefia do Cacique de Ramos desde a fundação. O bloco foi criado por três famílias: a Nascimento, que é a de Bira pela figura de seu pai, Espírito Santo e a família Oliveira, que é de Valter Tesourinha.

Eduardo Coutinho nos faz conhecer essa história que atravessa o importante patrimônio histórico e cultural, Cacique de Ramos, espaço de subversão, onde foram e são operadas outras gramáticas. O filme apresenta o espaço em conjunto com o arquivo da família e a oralidade exercida por eles, através da pontência de cruzo da imagem e da memória, que “é a rigor uma perspectiva que mira e pratica transgressão e não subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital”²³⁵.

²³⁵ *Idem*, p. 118.

Experiências de montagem como construção de historicidade onde vozes e olhares assumem o aspecto da *sobrevivência*, o cinema já havia experimentado, mesmo naquelas produções que apresentam uma série de distorções sintomáticas. Aloysio Raulino em *Tarumã* (1975) através de um relato nascido do acaso com uma trabalhadora da roça sobre educação e demandas urgentes da relação entre empregada/o e patrões coronéis, também em o *Tigre e a Gazela* (1976), captando imagens e sons do corpo das ruas articulando com trechos da obra de Fanon. *Orí*, trabalho colaborativo entre a historiadora negra e militante Beatriz Nascimento e a socióloga e cineasta Raquel Gerber, foi também um potente encontro do qual o cinema vivenciou, destacando os espaços de resistência negra como formas de enunciação da cosmovisão quilombola. O cinema negro do Dogma Feijoada, o cinema de Zózimo Bulbul. Estes foram cinemas que golpe a golpe foram desvencilhando a imagem da/o oprimida/o como posse do opressor, conferiram a possibilidade de fabular a vida por todas as expressões que envolvem violências, afetos, ou as encruzilhadas entre um e outro, a possibilidade de sentir todo o universo *sensível*, de construir refúgios.

O arquivo das famílias das *Quebradas* brasileiras, arquivo que passou pelo constante perigo do *incêndio*, pelo esquecimento, de ser atirado no silêncio, é uma prova de que o colonialismo não venceu e que pela dignidade foi se encontrando maneiras de resgatar uma humanidade roubada pelo trauma e pela morte, através da apropriação e transbordar do que antes servia como técnica branca de captura. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência”²³⁶.

²³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op., Cit., 2012, p. 211.

CAPÍTULO II – MEMÓRIA, DIÁSPORA E *CINEMA DE QUEBRADAS*: O PROJETO ANTICOLONIAL DE REPOSICIONAMENTO DA IMAGEM PERIFÉRICA.

Grande parte dessa pesquisa, até aqui, preparou o terreno para que pudéssemos compreender que a periferia urbana e rural das cidades brasileiras foi fonte de extração para a criação de imagens e imaginários perniciosos sobre pessoas e lugares, e que tais produções tiveram impactos profundos na realidade cultural, política e social do país, buscamos mostrar que para falar de um cinema que hoje é produzido pela periferia, é preciso antes, entender que houve uma série de negociações e resistências ao projeto de apagamento operado a partir da imagem. Acreditamos que é o arquivo, uma fissura que gera a possibilidade de ler o início e a força coletiva de um cinema que nasce das *Quebradas* e parte em direção à ela mesma, tornando central o que era periférico, fazendo *ver* aquilo que permaneceu invisível.

Muito da imagem-movimento que de fato vem de realizadores periféricos, apela para outro tipo de ética da imagem, borrando inclusive noções de curadoria e autoria brancas; ao nos referimos ao branco como raça e pensamento, invocamos aqui a relação que a branquitude eurocêntrica ocidental lidou com os processos criativos de subjetivação, e que tal relação não cabe na formatação de um cinema negro, ou *cinemas de Quebradas*, o cinema da margem é um cinema que não cabe, que rasga. “A ideia de autoria vem do imaginário monoteísta cristão. Se tomarmos como referência o politeísmo religioso do sul, que historiografia podemos produzir? Leda Maria Martins falou que, nas artes negras antigas, o mais relevante é que a arte seja, acima de tudo, um bem coletivo”²³⁷, como fazer um cinema que escape então das tradições paternalistas e civilizatórias e que seja ao mesmo tempo relevante para o público que se pretende atingir? “Queremos um modelo centralizador, com um grande pai intocável ou um corpo rizomático, atravessado por parentescos, associações e composições contraditórias?”²³⁸

Fazer o recuo para o *silencioso* na tentativa de escavar os sintomas que permaneceram no cinema no decorrer das décadas que sucederam sua prática, realizar uma amálgama sobre a produção dos anos 2000, 90, 80, 70, 20, “é evidenciar as fricções e as condições, cujo exame nos fornecerá as chaves do futuro. A tarefa milagreira auto enunciada de legitimação opositiva esquece convenientemente do passado porque a presença viva dos antecessores gera, pelo contraste, posições incômodas, que “não cabem”²³⁹. O futuro e o presente do cinema que

²³⁷ GOMES, Juliano. Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba). Revista Cinética, 2020. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/nova/ps-cinemapreto-juliano-2020/>>. Acesso em: 10/05/2023.

²³⁸ *Idem, ibidem.*

²³⁹ *Idem, ibidem.*

experimentamos só nos será projetivo a partir do momento que escrevermos nosso passado de forma responsável e compatível com as condições que ele gerou hoje, diferente disso, seria uma produção não consciente de si, ingênua de sua posição, “para usar vocabulário obamês: isso teria efeitos não empoderadores, isto é, “problemáticos”. Um campo do cinema negro que rejeite a priori o problemático e o contraditório está condenado a dar voltas no algoritmo eternamente, enchendo a Disney + de bilhões e deixando nossas pioneiras no vácuo e nossas jovens sem hábito de prática histórica política”²⁴⁰.

O cinema feito pelas *Quebradas*, como iremos ver neste capítulo pela ótica de dois curtas-metragens, chamados *Fartura* (Yasmin Thayná, 2019) e *Suellen e a diáspora periférica* (Renaya Dorea, 2020), se faz muitas vezes através de enunciações e estratégias da ancestralidade diaspórica que manteve viva as relações de afeto através do arquivo familiar. Desde 2010, ano que marca um momento especial para a imagem brasileira com, a exemplo, a organização por estudantes e professores da graduação em Cinema e Audiovisual, o *CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira*, espaço inventado e gestado no abrigo desta universidade eminentemente negra e popular, o Brasil passa e tem passado por um processo em que o cinema nacional tem mudado drasticamente de interesse, público, realização e circulação. A curadoria que fazemos aqui, para esboçar esse contexto, busca compreender a atualização que aconteceu na apresentação das experiências das periferias nas telas, a própria palavra periferia passa a ter outro significado etimológico nessa retomada, “a margem não deve ser vista como um espaço periférico [no sentido de ser privado de centralidade], um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade”, de “criatividade, onde novos discursos críticos se dão.”²⁴¹

Em 2021 me deparei por acaso com a obra do artista Maxwell Alexandre, intitulada *Encruzilhada*²⁴², essa, consiste em uma grande instalação de piscinas Capri, dispostas no pátio do Paço Imperial, parte do Parque Lage localizado na cidade do Rio de Janeiro. A instalação foi ocupada de maneira espontânea por moradores de periferias, as imagens que circularam foram dessas pessoas filmando seus corpos enquanto aproveitavam as piscinas, o contraste com a expressão séria e o desconforto dos seguranças e administradores do local, que pediam a saída de toda/os, era visível. Sobre a ação, Alexandre comentou: “essa foi a melhor ativação para

²⁴⁰ GOMES, Juliano. Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba). Revista Cinética, 2020.

²⁴¹ SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea Revista Metamorfose, vol. 4, nº 4, jun de 2020, p. 137.

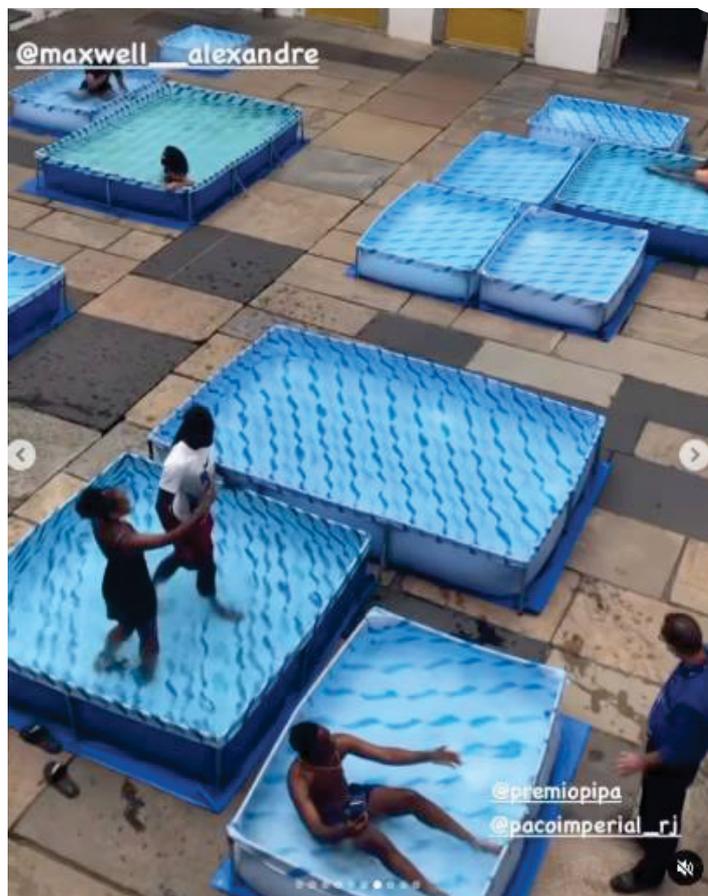
²⁴² Disponível em: <<https://www.premiopia.com/2021/09/exposicoes-do-premio-e-do-instituto-pipa-estao-em-exibicao-no-paco-imperial/>> Acesso em 05 de janeiro de 2022.

esta obra. Muito preciso. Eu agradeço”²⁴³. Das imagens compartilhadas (figura - 25), uma chamou atenção para a provocação que operava, a fotografia mostra um homem de sunga sorrindo para câmera em meio a *Encruzilhada*, acompanhada da frase: “Tau da residência dos governadores lá no Brasil colônia, hoje foi nossa”. Um local que serviu de engenho de açúcar, aliado a uma extensa cultura escravagista receber naquele momento a obra de um artista negro, morador da Rocinha, uma das maiores favelas da América Latina, e ser ocupado por residentes dessa mesma região, em sua maioria negros, é forte, é a *cultura* nascida da diáspora se impondo como algo vivo e pulsante nas ruínas da *barbárie*, afinal, quem cresceu nas margens, na Baixada ou na zona norte do Rio, sabe que a padronagem Capri se transformou em um signo extremamente apelativo à uma memória afetiva deste objeto que acompanha tantos momentos festivos, tantos fins de semana, tantos encontros.

A piscina na *Quebradas*, tem dimensão estético-política, é um monumento compartilhado, seu valor simbólico contradiz a *barbárie* planejada contra a unidade total do cotidiano das vidas que estão do outro lado da margem, sua presença é testemunha de que o plano colonial, que enrijece o tempo, suspende sua atuação e interrompe afetos, não venceu. O trabalho de Alexandre tensionando esse espaço da piscina, faz recordar o confronto do Estado contra a *Quebradas* no ano de 2018. Lembremos que o Estado não atua somente na produção de morte a nível corporal, ele atua diretamente no extermínio da memória, na produção de *esquecimentos* e *desaparecimentos*, derrubando assim monumentos que entram em conflito com a ficção do *ethos nacional*. Nesse regime, o afeto da/o *colonizada/o* é criminalizado e/ou marginalizado, visto como processos de subjetivação inferiores, não civilizados. O *status* de favelado que é uma roupagem a/ao *subalterna/o* é uma herança que é herdada no presente através de atribuições raciais, geográficas e culturais de identificação, ou seja, pela espacialização das atividades que envolvem viver e sobreviver, pelo *eu negra/o*, indígena, favelado, quilombola.

²⁴³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CWi0tdgjCQQ/>> Último acesso em: 05/02/2022.

Figura 25 - Obra Encruzilhadas, de Alexandre Maxwell, expostas no Parque Lage.



Fonte: Instagram do artista, 2021.

O *Jornal Meia Hora*, um dos periódicos mais populares vendidos no Rio de Janeiro, que atuam na produção de discursos ligados a tensão do cotidiano militarizado carioca, e que foram responsáveis pela fomentação da especulação e criminalização (não assumida, muitas práticas são ligadas a narrativa do crime através de *mitos* e estereótipos, como é o caso do funk, o que endossa a atuação da polícia através de uma justificativa cultural) da experiência de *fresta* que são as piscinas nas *Quebradas*. O jornal em questão publicou em 21/01/2018 em sua manchete a seguinte frase: “Piscinas suspeitas na Maré. Tráfico teria colocado piscinas de lazer para as crianças no meio da rua na Nova Holanda”²⁴⁴. Porém o *Meia Hora* se apoiou em uma imagem do qual desconheciam contexto e autoria. A matéria, segundo a Agência de notícias das favelas²⁴⁵, foi motivada pelo grande alcance que a imagem alcançou nas redes, tendo sido compartilhada pelas páginas da *Favela Nova Holanda* e do *Coletivo Maré Vive*. Ela mostra crianças brincando nas piscinas em uma rua da localidade do Tijolinho. A questão é que apesar de ter sido confirmado pelos próprios moradores e ativistas da maré que as piscinas haviam sido adquiridas com o dinheiro dos próprios moradores, o estrago já foi feito, se associa o lazer²⁴⁶ à uma guerra civil em curso.

²⁴⁴ FREITAS, Henrique. 2018. Piscinas suspeitas na Maré. *Meia Hora*, 21/01/2018.

²⁴⁵ GOUVEIA, Juliane. Acusação sobre “piscinas do tráfico” revolta moradores da Maré. Agência de Notícias das favelas, Rio de Janeiro, 21, jan de 2018. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/acusacao-sobre-piscinas-do-traffic-revolta-moradores-da-mare/>> . Acesso em: 20/09/2022.

²⁴⁶ Em 2018 houve também a derrubada de uma piscina pública pelo Bope, financiada dessa vez pelo tráfico e em parte por moradores, no morro do Juramento, na Praça Cotigi, que dá para um dos acessos à comunidade, em Vicente de Carvalho. O que precisa ser complexificado nesse debate é que as favelas nascem de um reflexo de abandono, e se há rasuras abertas o suficiente para a comunidade depender de investimentos e cuidados ilegais, é porque não há interesse externo a ela de se preservar suas culturas, admitir sua potência, ou incluir as pessoas em um grau de humanidade que os reconheça como cidadãos providos de direitos que garantem acessos. Nestes espaços, não há projeto por parte do poder público de investir em luz, saúde, saneamento básico, água potável, e principalmente em lazer. Fica nas mãos dos moradores reinventarem a vida, no gato, em centros comunitários, na pipa de bambu, seda e sacola, na piscina de plástico, nos churrascos, no Playstation desbloqueado para rodar o Bomba, nas aulas gratuitas de balé, futebol, bateria e desenho.

Figura 26 - Capa do Jornal Meia Hora



Fonte: Jornal *Meia Hora*, 2018.

Figura 27 - Matéria veiculada.



Fonte: Jornal *Meia Hora*, 2018.

Partamos desse fio então, a piscina, a piscina como um lugar de disputa, pois tudo que é território de afeto se torna um espaço iminente de disputa. E na imagem, a produção de narrativas apoiada nesses pequenos monumentos em tensão pode ser uma estratégia simbólica na produção de memória. Neste segundo capítulo, veremos inicialmente como a disposição e a

geografia em que está a casa cerceada, através de monumentos como a piscina de montar, rituais como o almoço de fim de semana, as festas de aniversário e todos os outros eventos que envolvem dimensões estéticas, poéticas, éticas e políticas obtiveram papel central na formação de uma *Cultura de Quebrada*, pelo arquivo que mudou o cinema e a forma de fazer cinema sobre a memória dos afro-diaspórica nas periferias urbanas cariocas, subúrbios, favelas e periferias. Indo direto ao ponto, tomamos de empréstimo a postura da pesquisadora Castiel Vitorino Brasileiro, “o que faço é uma disputa imagética e narrativo-intelectual sobre a intimidade de que pessoas negras desenvolvem com vidas que não as *brancas/humanas*”²⁴⁷, para um tipo de leitura, pode parecer um antagonismo racial entre branco e preto muito bem definido, mas a questão é que essas fronteiras raciais e culturais, são infimamente movediças e complexas, e o branquitude que apontamos é uma branquitude que fundou a raça e a colonialidade como desencantamento de mundo.

2.1 O ESPAÇO DA CASA, A ESTÉTICA DA FARTURA NO CINEMA QUE SE QUER ANCESTRAL.

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, formando sobre nós uma visão que é tão dividida quanta desnorteadora²⁴⁸.

O cinema no Brasil, aquele de *Quebradas*, apresenta um conjunto de produções fílmicas conduzidas a partir de uma hibridez entre práticas tradicionais cinematográficas com práticas inventadas como políticas estéticas comunitárias assumidamente ou não, anti-coloniais, nascidas *das* e *para* as margens, esse, vive hoje um *além*²⁴⁹, ou seja, marca um progresso, promete o futuro – viver de algum modo *além* da fronteira de nossos tempos traça algo que Homi K. Bhabha destaca como ação que dá relevo a diferenças sociais temporais, que interrompe nossa noção compulsória e “conspiratória da contemporaneidade cultural.”²⁵⁰, dessa forma “o Presente não pode ser mais encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias.”²⁵¹.

²⁴⁷ Pág 18

²⁴⁸ BABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 27-28.

²⁴⁹ *Idem*, p. 30.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁵¹ *Idem, Ibidem*.

Quais refúgios encontrar/construir após a temporada de esquecimentos? Após a perda de memória como projeto do esquecimento de traumas? Como escapar das investidas civilizatórias? Aos estereótipos? A arma imagética da colonialidade à mente da/os *colonizada/os*? Fuzis são físicos, estáticos, são matéria bruta, imagens são *encruzilhadas*²⁵² sem mestres, historicamente traiçoeiras, vivas, a semelhança entre ambos é a agressiva mortalidade que forjam, mas a imagem possui o outro aspecto, como já dito, o da *sobrevivência*, a imagem *queima*²⁵³ em suas fissuras, aproximações, em seu caráter de atividade política na celebração do ato migratório de sobrevivência da memória cultural, também na possibilidade de imaginação (ato essencial na diáspora, no deslocamento), na curiosa “arte [que] não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”²⁵⁴. A imagem é uma força motriz geradora de vida no *Cinema de Quebradas*, uma importante arma anticolonial.

Se no momento vem se instituindo políticas de vida no cinema, se cinema e vida se confundem, a questão essencial não é mais o que faz parte do real ou o que é desempenhado pela ficção, e sim compreender novas formas de *comunidades humanas*²⁵⁵ e o que seria esse espaço geopolítico das telas e para as telas em um movimento orgânico, como realidade local ou transnacional, política e por isso estética, periférica e/ou central, confrontada pelos supostos fins, dos vários “pós”, ao mesmo tempo em que se vê a contradição em ruínas de fantasmas assombrando as novas *ocupações coloniais*²⁵⁶ inventadas pela dinâmica entre vida e morte, é necessário reafirmar que a herança ainda bem viva da colonialidade molda a problemática do encadeamento entre imagem e violência do nosso presente. Os assombros que me refiro atuam seja por *cosmocídios*, pela tentativa de *captura*²⁵⁷, por lentes de quem teve o aval da

²⁵² A encruzilhada é uma força epistemológica que auxiliará na compreensão do que é imagem no Brasil. Adoto este conceito através das obras de Luiz Rufino e de Georges Didi-Huberman.

²⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem Queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Editora Medusa, Paraná, 1º ed, 2018.

²⁵⁴ BHABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 29.

²⁵⁵ Existe um certo desejo ou necessidade que pode ser notada nas produções anti-coloniais que vem sendo mais amplamente reivindicado como ideal, o da construção de novas formas de interações estético-políticas que entrem em oposição com a frenética produção de silenciamentos e fronteiras. BHABHA, Homi K. *Op. Cit.*

²⁵⁶ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, p. 135.

²⁵⁷ A captura em seus dispositivos de controle que policiam mentes e carnes tendem a fronteirizar a vida. A captura é essência militar, subjetiva e intelectual da violência epistêmica e física do colonialismo, para toda falta de ar causada na periferia há prontamente uma justificativa oriunda da branquitude, é inegável o papel das universidades na construção de conhecimento colonial, que buscou *capturar* os saberes e o corpo da/o outra/o. Situações que podem ser verificadas no *Discurso sobre o colonialismo* e em *O Quilombismo* de Abdias Nascimento.

representação, ou nos fuzis, nos tanques, nas grandes mineradoras, nas UPPS²⁵⁸, nos Caveiões²⁵⁹ que operam a decisão do *direito de respirar*²⁶⁰, em nome do Estado.

Yasmin Thayná nasceu em 1993 em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense do Rio de Janeiro e cresceu na Vila Iguaçuana, em Santa Rita. Thayná ingressou, quando adolescente, na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu onde passou a dirigir, produzir e escrever curtas-metragens. Ainda muito jovem, com cerca de 15 anos, tem contato com outros espaços autônomos de cultura na mesma região, como a TV Maxambomba que conduziu na Baixada Fluminense atividades inéditas de TV comunitária, estimulando os moradores a retratarem suas experiências através da produção audiovisual realizada por eles mesmos e exibida em praças públicas para o restante da população local. A cineasta conhece também neste mesmo período o Cineclubes Buraco do Getúlio, espaço que realiza desde julho de 2006, sessões mensais e gratuitas, de exposições de curtas-metragens e a promoção de intervenções artísticas de teatro, poesia e circo no intervalo entre os filmes, além de shows musicais. A partir desses encontros com o cinema, Thayná se questiona: “como representar o Brasil a partir da Baixada?”²⁶¹ e “como o negro foi representado ao longo da história?”²⁶², nessa mesma comunicação Thayná se pergunta ainda como a sexualização, a negação ao afeto, a exploração descuidada de sua dor e a estigmatização de sua existência por estereótipos de banditismo formaram uma produção de sentido, pela cultura visual, que se torna um fardo para negras e negros que buscam o lugar de criadores através da comunicação, para ela mais especificamente, do cinema.

Dessas inquietações, Thayná realiza em 2012, um conto intitulado *Mc KBELA* publicado na coletânea Flupp Pensa para Festa Literária das periferias, que acontece anualmente em uma favela carioca escolhida pelo evento para ser sediada. Mais tarde, em 2015, o conto origina o curta-metragem que leva o nome de *KBELA*, mas antes disso, *Mc KBELA* é adaptado ao teatro, encaixado a narrativa proposta pelo diretor Anderson Barnabé e a atriz Veruska Delfino na

²⁵⁸ O Programa de Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) foi implantado no Rio de Janeiro em 2008. O suposto intuito com as instalações das unidades era “ocupar” as favelas para combater o tráfico de drogas e a violência, sempre foi um incômodo do Estado o não controle total sobre esses territórios, ou melhor sobre cada corpo que há ali presente. Os pontos em que as UPPS foram construídas eram estrategicamente pensados, o território estrategicamente explorado, as chacinas estrategicamente conduzidas. Seria mais coerente dizer que o papel das UPPS foi manter o medo e restituir frequentemente o poder de vigilância governamental neocolonialista na margem carioca. A experiência periférica no Rio de Janeiro da convicção de que esta guerra civil não assumida gera o que Achille Mbembe nomeia como ocupações coloniais, sustentadas não só por esses dispositivos de matança como também por uma extensa produção de imagem em noticiários e no cinema.

²⁵⁹ Veículo blindado utilizado pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ) em “incursões” às favelas.

²⁶⁰ MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. N-1 edições, vol. 20, 2020.

²⁶¹ THAYNÁ, Yasmin. Hackeando a narrativa porque eu não sou obrigada | Yasmin Thayná | TEDxLaçador [Vídeo]. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qpbolqVesK8>>. Acesso em: 16/04/2023.

²⁶² *Idem*.

apresentação do *Home Theatre – Festival Internacional de Cenas em Casa*. Com a visibilidade e o angariamento de recursos, em 2015, Thayná consegue transpor o projeto para o formato de curta e com a participação de cerca de 60 pessoas, em suas falas a cineasta busca sempre destacar a importância da experiência de *KBELA* como uma experiência coletiva, e somente por isso o projeto existe como cinema, e só se faz na coletividade da potência criativa de mulheres negras.

Em 2015 Thayná produz o filme *BATALHAS*, para a cineasta, é o registro desse dia em que “a cidade foi mais democrática” e nove jovens negros da periferia do Rio de Janeiro “rabiscaram” com seus corpos em um dos mais respeitados espaços culturais do país com a Companhia Na Batalha levando pela primeira vez o passinho e o funk para o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde até aquele momento era o espaço do Clássico, que agora estava sendo ocupado pela margem. O filme é a primeira produção original do AFROFLIX, plataforma idealizada por Yasmin Thayná que disponibiliza, produz e divulga em seu catálogo conteúdos audiovisuais de forma online e gratuita que tenham a assinatura de uma pessoa negra em pelo menos uma área de atuação técnica/artística da obra em questão.

Yasmin Thayná se forma como bacharel em comunicação social pela PUC-Rio em 2019, na sequência trabalha na Fundação Getúlio Vargas como pesquisadora em política pública e comunicação, na Diretoria de Análises de Políticas Públicas (FGV-DAPP). Atua como colunista dos jornais online Huffpost Brasil e Nexo Jornal, escreve para o blog CulturaNI, cofunda o projeto Nova Iguaçu Eu Te Amo e integra o Coletivo Nuvem Negra (coletivo de estudantes negros da PUC-Rio), mais recentemente a cineasta ingressa no corpo da produtora Black Pen Filmes, que assina produções como a novela *Vai na fé* na emissora Globo e a série *Toda Família Tem* na plataforma Prime Vídeo, da Amazon. Thayná é uma das primeiras cineastas negras da História do Brasil, só temos o registro de uma mulher negra ocupando a posição de cineasta em 1984, pouco menos de quarenta anos, com Adélia Sampaio, porém o número de mulheres negras que trabalham como produtoras, diretoras ou roteiristas sempre foi baixo no país²⁶³. A verdade é que o cinema em relação a outras linguagens é recente, muito recente, e a própria estrutura de pesquisa acadêmica dificulta algumas reflexões sobre a linguagem quando a balizamos através de gênero e raça, balizas que ainda buscam formas

²⁶³ É preciso ter cuidado ao replicar essa informação, pois, sim de acordo com pesquisas como as do GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), realizado por pesquisadoras da UERJ, o número de mulheres negras em relação ao número de trabalhadores e trabalhadoras do cinema no Brasil é, ainda baixo. Porém essas mesmas pesquisas tem uma certa tendência a utilizar na formação de seus boletins, somente um cinema que atinge um circuito mais comercial, além de, por vezes desconsiderar o trabalho de mulheres negras quando este é acompanhado por pessoas brancas, o que acaba por apagar ou contribuir para o apagamento de realizadoras que estão a margem destes gráficos e índices.

eficazes na estrutura de pesquisa acadêmica que saibam lidar com a fluidez e contradições na cultura brasileira. O movimento constitui a formação de cultura, logo não se deve ler comunidades e sujeitos através de discursos essencialistas, há mudança e movimentação sempre que há encontro de seres, houve mudança contínua no território que intitularam Brasil antes mesmo de caravelas aportarem por essas bandas, mas não ignoramos o traço da perda de memória investida pelo trauma e pela violenta estrutura colonial. Há movimentação forçada por um terrível plano de massacre contínuo e não natural investido contra as comunidades que passaram pela *calunga grande*, logo, houve e ainda há uma perda, admitamos essa perda, ela tem por sintoma principalmente o arruinamento de referência com o tempo, pois o tempo se dá na comunhão ancestral. A perda se faz no presente quando o que se reconstrói passa pelo perigo constante de apagamento, se reconstruir a nível identitário foi para povos originários e negras/os, fazer uso de aparelhagens biológicas, como a categoria de raça inventada pelo branco, ressignificar espaços que são resultados da relação eurocêntrica com o planeta, como a favela, reconstruir referências dentro do projeto de fronteirização, e por mais que se busque escapar de dualismos, por vezes o real se impõe como uma camisa de força, daí escapar é construir por cima da barbárie, refúgios, a contradição de se refazer através de supostas ancestralidades ao passo que se esquiva de essencialismos é o fardo das vítimas do crime contra a memória.

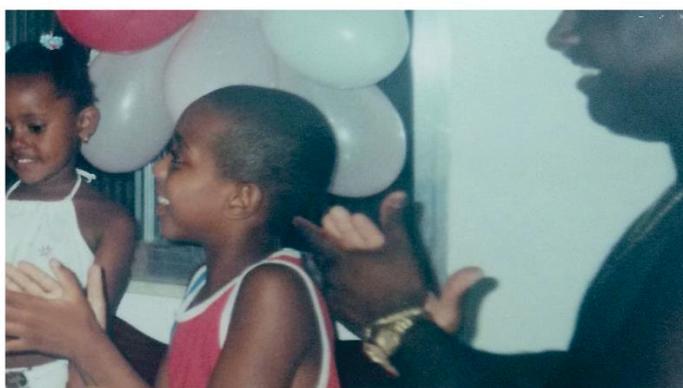
Ser subalterna/o é imaginar e reimaginar quem foi para poder construir uma referência de quem se quer ser. Estar em comunhão com o tempo pode ser uma ação genuinamente anticolonial, *Fartura* inicia alocando a discussão de tempo como espaço de *fresta*, conceito importante para discutirmos o que escapa ao projeto de massacre, pois se há vida na favela é porque a vida se faz na *fresta*, se escrevo contra aquilo que me ameaçou de incêndio é porque me protegi por essa fartura da *fresta* que fala Thayná. A favela então não escapou do colonialismo, porém nas fissuras do extermínio Thayná ecoa que há fartura, há refúgio.

O primeiro momento de *Fartura* é o caminhar por um registro fotográfico de aniversário, a imagem permanece em movimento pelo enquadramento que viaja em *traveling* entre um detalhe e outro, entre rostos, balões, mãos, confetes, luzes de uma pequena comunidade que é, em sua maioria, negra. A voz não identificada segue em *over*:

Eu não tenho a menor ideia do que é tempo na verdade. É, assim... o tempo é uma medida que eu não acompanho, assim, o tempo linear, né? Eu sou uma pessoa que não sabe... eu tenho que fazer cálculos pra saber quantos anos eu tenho, né? Quantos anos passaram, quantos meses, quantas semanas, então pra mim o tempo é uma coisa, uma medida abstrata nesse sentido. Mas também noutro sentido, no sentido da tradição de onde eu venho, de muitos e muitas de nós viemos, o tempo tem outro sentido. Se tem

vários sentidos na tradição do tempo. O tempo como divindade, que é um Deus a quem se celebram rituais, etcétera, etcétera. Mas também é uma forma de viver, que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está²⁶⁴.

Figura 28 - Primeira fotografia de *Fartura*. Conforme vemos na montagem abaixo, cada pedaço é revelado à medida que a tela viaja pela imagem de um ponto a outro, lentamente, enquanto ouvimos a narração.



Fonte: *Fartura*, 2019

²⁶⁴ FARTURA. Dirigido por: Yasmin Thayná, Rio de Janeiro: PUC Rio, 2019, Color, 26 min.

Nesse momento há o primeiro corte para uma segunda fotografia, também de aniversário, o monólogo é sobreposto pela cantoria ritualística que é entoada em nossas festas de aniversário: “é big, é big, é big, é big é big, é hora, é hora, é hora, é hora, é hora, rá-tim-bum! Gabriel! Andressa! Há-há, hu-hu, Gabriel eu vim comer seu bolo!”²⁶⁵. Duas crianças fazem aniversário. O primeiro corte insere a tela preta que ao fim da introdução e dá lugar ao título “*Fartura*”. No fundo ainda é possível ouvir vozes em tom de celebração, de crianças e adultos, o monólogo da voz segue em seu discurso:

Nessas tradições, o tempo é sempre circular, não é passado presente e futuro, ele é vivido em forma de ritual né? E é um ritual que é comunitário, ou seja, naquela comunidade o tempo começa com um determinado ritual e depois segue outro, segue outro, segue outro. A passagem do tempo é medida assim. É um tempo ritual e de obrigações e festas, né? Vai marcando, ele não é linear, porque cumprir aquela roda inteira de obrigações e festa começa tudo de novo, começa tudo de novo. Fora isso a passagem do tempo não me diz coisa nenhuma, mas não me diz por que eu não estou prestando atenção, porque tudo vai ser repetido. Eu acho que a minha experiência é circular. Tudo vai ser repetido de alguma forma até que tudo muda²⁶⁶.

Compreendamos inicialmente que a voz se insere como uma voz negra, vemos uma celebração que é preponderantemente vivida por pessoas pretas, então analisaremos o discurso e ambas as imagens que o filme apresenta nessa introdução. Aqui, três questões já são levantadas: a memória interseccionada à diáspora, pois escutamos a relação da falante com o tempo e com certa distância que este impõe entre ela e uma interlocução em comum ao dizer “no sentido da tradição de onde eu venho, de muitos e muitas de nós viemos, o tempo tem outro sentido”, a questão da ritualização da memória, aquela que enfrenta de frente a *calunga* e reivindica uma posição em relação a morte e as crenças que a circundam, além de sua distinção de esquecimento, pois ela também diz que o tempo é uma forma de viver “que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está”. Por último o coletivo, o tempo enquanto espaço do estabelecimento de vínculos identitários e familiares, afinal ouvimos: “ele é vivido em forma de ritual né? E é um ritual que é comunitário”.

As fotografias não funcionam como apêndice a essas questões, são na verdade o caráter estético deste discurso que só toma tal significação através da leitura que imagem e palavra, juntas, possibilitam na produção de sentido proposta pela montagem do curta.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Idem.*

Figura 29 - Segunda fotografia de Fartura.



Fonte: *Fartura*, 2019

Fartura é composto por quatro arquivos em sua introdução: a voz narradora, duas fotografias, e o áudio da festa de aniversário. Mbembe em seu artigo *O poder do arquivo e seus limites* afirma que nenhum documento é profano²⁶⁷, antes disso o autor chega a situar de maneira ainda bem taxativa o lugar do documento familiar. Existe uma lacuna na história em

²⁶⁷ MBEMBE, Achille. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. In.: MBEMBE, Achille. *The Power of the Archive and its Limits*. In.: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). *Refiguring the archive*. Kluwer Academic Publishers. London, pp. 19-26. 2002.

relação a significação tanto da circulação quanto também do valor instituído ao que pode ser entendido como arquivos provenientes de famílias periféricas. Não há uma diferenciação em relação a estes documentos e os documentos de famílias tipicamente branco-burguesas, encontramos rasas definições em artigos, ou ainda discussões aprofundadas que não chegam a nos servir como conceituação direta na leitura de um arquivo que tenha sido produzido pela margem negra e favelada brasileira, a exemplo Jo Spence, Gaston Bachelard, Marcel Proust, Evgen Bavcar e Philippe Dubois, são alguns autores que aparecem de forma recorrente quando se pensa fotografia e cinema em relação a documentações caseiras, filmes de testemunho e documentários familiares, nas pesquisas recentes. Uma hipótese que responda a esse problema é que existe uma disputa no cinema brasileiro que separa o formal do político, o estético do assunto, o cinema de periferia, politizado, do cinema “puro” e artístico, o que não faz sentido pois estético e político como temos visto até aqui, são indissociáveis.

É evidente que o ato de contarmos nós mesmos nossas histórias, crenças e inquietações representa um gesto político. Como o pesquisador e curador Heitor Augusto destaca, sobre certa categoria do documentário no cinema negro – “uma subdivisão disso seria os filmes que celebram a(s) cultura(s) e a(s) vida(s) negra(s) do Brasil como gesto de proteção e preservação”²⁶⁸. Ainda assim, é preciso potencializar nossas leituras, nos relacionar com as imagens de forma pedagógica, olhar seus sintomas pelas permanências. As primeiras imagens de *Fartura*, nos revelam alguns sintomas diretamente relacionados com as três questões memorialísticas introduzidas pelo curta em seu início, que já destacamos (diáspora, ritualização, ancestralidade).

Na primeira imagem se sobressai um grupo de crianças, o mais novo aparenta ter no máximo quatro anos, este está no colo de talvez, sua mãe, pela sugestão do direcionamento dos olhares sabemos que ele é o aniversariante. Na segunda imagem vemos outras pessoas, um homem estoura confetes, vemos pessoas circulando por uma sala e um senhor de idade está centralizado na fotografia. *Fartura* aqui valoriza a centralidade da criança e do idoso nesses rituais marcadores do tempo, na montagem cria um elo visual com o discurso sobre ciclo proferido pela narradora. Acima de tudo o curta explora o *status*²⁶⁹ de poder que essas fotografias possuem dentro das comunidades que circulam, são registros representacionais e sua significância é atravessada de forma latente pelo *status* que conquista, em especial o *imaginário*.

O arquivo pressupõe um lugar, e ao mesmo tempo uma coleção de documentos, “não pode haver uma definição de arquivo que não contenha a ambos, o edifício em si e os

²⁶⁸ AUGUSTO, Heitor. Passado, Presente e Futuro: Cinema, cinema negro e curta metragem. *FestCurtasBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*, 2018, p. 34.

²⁶⁹ MBEMBE, Achille. Op., Cit, 2002, p. 1-3.

documentos guardados ali’’²⁷⁰, a edificação é o *refúgio* do arquivo, é o que muda seu *status* de poder. Nossos edifícios então, se encontram no seio da arquitetura resultante do projeto colonial entrelaçado a movimentações de *fuga*²⁷¹ – barracos, quilombos, subúrbios, favelas e aldeias. As imagens de *Fartura* são fotografias e vídeos feitas de dentro do edifício do arquivo das *Quebradas* e preservadas em si mesmas, compartilhando seus próprios códigos de realização e circulação. ‘‘O poder espacial da sociedade de controle não se caracteriza mais pela oposição entre um dentro e um fora, mas por uma gestão diferencial da permeabilidade dos lugares’’²⁷², o fora é também, dentro, espaços de gestão da violência policial são ao mesmo tempo habitação e proteção para alguns, lugares complexos que encaram no tempo, dor, mas também momentos de festividade.

Algo que nos auxilia na compreensão deste arquivo que têm sua gênese em famílias periféricas, é que o arquivo precisa ser importante para uma comunidade em si para conquistar *poder* dentro desta, e é justamente por isso que o arquivo dessas famílias possui um outro tipo de *status* em relação ao de famílias branco burguesas no Brasil, pois essas comunidades que se encontram na margem possuem uma carga hiper negativa em relação à suas imagens produzidas e disseminadas em telejornais, cinema e outros veículos de comunicação. A autonomia de produção de memória que *Fartura* nos apresenta revela o caráter comunitário dessa preservação coletiva, uma imagem de *Quebrada* ainda que não seja sua, suscita num movimento de identificação e de pertencimento quando seu corpo transita por esses territórios cotidianamente. O documento fotografado, gravado ou filmado é o registro sensorial do corpo da comunidade que assistimos, mas a imagem mais que isso é um dispositivo que faz parte e é componente importante nos ritos de *Fartura*. Aqui não falamos então apenas de uma questão de representatividade ou representação que seja positiva, mas da simples inserção da imagem como ferramenta pertencente à complexidade cosmopoética de uma população a quem antes o dispositivo fotográfico e/ou filmico não pertencia inteiramente a si, tanto na produção de memória quanto na criação de imaginários, sejam eles positivos, negativos ou até ambos interseccionados.

Fartura nos conduz por entre salas, cozinhas, quintais, e até o escoamentos destes, a rua. Se a dimensão arquitetônica que abrange o espaço físico do lugar do edifício do arquivo, se o arquivo como instituição tem motivos e colunas, o modo específico e categórico onde arranjam-se suas salas e caixas, além da organização dos documentos, ‘‘o labirinto de corredores e o grau de disciplina, meia-luz e austeridade que confere ao lugar a natureza de um templo

²⁷⁰ *Idem*, p. 1

²⁷¹ TOUAM BONA, Dénètem. Op., Cit, p. 44.

²⁷² *Idem*, p. 46.

e de um cemitério”²⁷³, é na conclusão de Mbembe: um espaço religioso, ou seja “devido à série de rituais que constantemente têm lugar ali. (...) São de uma natureza quase mágica; e um cemitério, no sentido em que fragmentos de vidas e pedaços de tempo estão enterrados ali, suas sombras e pegadas inscritas em papel e preservadas como tantas relíquias”²⁷⁴. Sabemos que historicamente, ter um cemitério, ritualizar e lembrar quem partiu se tornou um privilégio, conquistar esse direito foi um exercício de construção de referências míticas e familiares para populações negro-escravizadas, assumir nossas casas como verdadeiros arquivos é não só político, mas pedagógico, como *Fartura* escreve e veremos mais adiante.

A voz se cala, a primeira parte da introdução de *Fartura* é encerrada e ainda com o título à mostra na tela é inserida a trilha *BRUCUTÚ*, música que compõe o álbum *Quarteto Negro*, projeto lançado em 1987 pelos artistas Paulo Moura, Zezé Motta, Djalma Corrêa & Jorge Degas. Corrêa em entrevista já admitira que a faixa foi criada ocasionalmente pela espontaneidade criativa de um improviso²⁷⁵, processo que talvez se conecte com o discurso de *Fartura* e possivelmente tenha motivado a inserção do tema na abertura do curta-metragem, este que se forma pelo explorar de uma cadeia de eventos transformados em instantes decisivos, que álbuns de família em uma curadoria intuitiva selecionam e arquivam para si e para as próximas gerações, ou ainda imagens movimento armazenadas em fitas VHS, que recortaram um pedaço de real. Um certo improviso do registro envolto em rituais contínuos, alegorias visuais e sonoras assim como *Quarteto Negro*, que, contornado em uma raiz ancestral, seja por tocar sobre zumbi, sobre *semba*²⁷⁶, sobre e pelo *Jazz*, sobre quilombo e outros elementos constituintes do pensamento negro e de suas diásporas imaginadas, lutas reconstituídas, revoltas recontadas, como Corrêa comenta sobre a poética da realização dos sons do grupo, pautados na polissemia da racialização

²⁷³ MBEMBE, Achille. *Op., Cit.*, 2002, p. 1.

²⁷⁴ *Idem, ibidem.*

²⁷⁵ A tônica do trio era exatamente esse lado do improviso. Tanto que tem um tema que foi criado na hora, diz Djalma. “*Brucutú* foi criado na hora. A coisa que eu sempre gostei e cultivei dentro da música é a espontaneidade. Estar desamarrado. O que a gente tinha mais era conceitos. A gente falava muito. Conceituava mais do que tocava. Ou não. E deixava a coisa acontecer. E sempre acontecia da melhor maneira, exatamente pela abertura de Degas e uma pseudo-abertura de Paulo, porque Paulo não era muito chegado a improviso, não. Paulo gostava das coisas mais amarradinhas e eu arrebetava os nós. Esse lado de improviso era um elemento fortíssimo no nosso idioma, corria frouxo. E sempre o inusitado. A gente não sabia como começava e como acabava”. MATHIAS, Perola. “Quarteto Negro” se reúne após 35 anos com Djalma Corrêa, Jorge Degas e Zezé Motta, Medium, 2022. Disponível em: < <https://poroaberto.medium.com/quarteto-negro-se-re%C3%BAne-ap%C3%B3s-35-anos-com-djalma-corr%C3%AAa-jorge-degas-e-zez%C3%A9-motta-2d160fd55276>>. Acesso em: 20/05/2023.

²⁷⁶ “O semba se consolidou como música emblemática da população angolana a partir dos anos 60 do século XX e até os dias atuais ocupa um lugar de destaque entre as manifestações musicais associadas a Angola. “O semba é nossa bandeira” é uma expressão recorrente nas canções e nas vozes da população de Angola, país africano de língua oficial portuguesa, separado do Brasil pelo oceano atlântico, mas tão próximo em outros aspectos. Os músicos, cantores, compositores da Angola colonial que se valeram da música para posicionarem-se contra a ocupação portuguesa foram parte importante do processo”. BERGER KUSCHICK, Matheus. O SEMBA ANGOLANO PRÉ-INDEPENDÊNCIA (1961-1975): RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POLÍTICA. In: VII ENABET, Redes, trânsitos e resistência, 2015, p. 894.

do negro no Brasil – ‘‘a gente não sabia como começava e como acabava’’ e Degas complementa ‘‘mas sempre começava e sempre acabava’’. Sobre esse percurso criativo, Djalma expõe que faz parte do que chama de *Baiafro*, ‘‘é um conceito que eu carrego. Eu procuro transmitir esse conceito para quem está tocando comigo. Porque *Baiafro* é aquela coisa que não é pré-concebida. Ela é pré-conceituada, o que é a música espontânea, a música livre, criativa, africana, com a música brasileira e a influência europeia’’²⁷⁷. Daí uma *estética do passante* que é o trânsito e o encontro, que atravessa a cultura formada e consumida em constante movimento pelos povos negros em diáspora e que está presente também na estética da montagem do cinema negro de Thayná.

Corrêa fala de *Baiafro* como uma postura rítmica, como conceito que atravessa som, corpo e mente. ‘‘é uma mescla, Bahia e África, essa junção que cria uma forma livre de criatividade. Em qualquer vertente que for, dá certo: seja a europeia, a africana ou a brasileira. Sempre vai haver uma sintonia harmônica, ou melódica ou rítmica. Essa era a grande vantagem, o grande ponto de partida de *Baiafro*’’²⁷⁸. Corrêa encerra afirmando que *Baiafro* é sobretudo uma sintonia com o momento, com o sensível de um espaço e como este se conecta ao corpo. Forma que muito se aproxima de aspectos da montagem no cinema conectado a acervos de famílias periféricas, do direito a opacidade de Édouard Glissant e das leituras sobre corpo propostas por Fanon e Touam Bona, e conseqüentemente aos ritos festivos, as celebrações que assistimos em *Fartura*.

Ouvimos novamente, outra voz feminina em *over*, uma das muitas que conduzem o curta. A fotografia é enquadrada verticalmente na moldura da tela, dois homens seguram um porco e o cortam na mesa, um terceiro apenas posa sorrindo, e de outro vemos apenas o braço. Thayná não faz questão de identificar a quem pertence cada voz que se articula pelas e com as imagens, o processo de fala é destituído daquela carga hierárquica presente no modelo sociológico de documentários, a identificação ou a propriedade é justificada pela memória que cada imagem extrai de quem ocupa a fala naquele momento. Ainda assim, com finalidade de enriquecer nossa leitura, busquei através dos créditos tentar nomear alguns locutores e locutoras que aparecem nas blocagens de *Fartura*, como Muniz Sodré, Luiz Antônio Simas, Tia Surica, Jurema Werneck e a própria Yasmin Thayná, nomes que, cada a um com sua gramática e espaço, tem construído uma ampla biblioteca sobre o que significa Brasil hoje.

Elaborar um filme em que na montagem essas vozes sejam ouvidas em pé de igualdade com outras anônimas, de sujeitos que compartilham com estes pensadores a característica de

²⁷⁷ *Idem*, s/p.

²⁷⁸ *Idem*, s/p.

ter crescido em territórios de *fresta*, de festas e fés, violências e afetos, é exercício de rompimento com tradições academicistas e de fundo racista do audiovisual brasileiro e a apropriação da linguagem cinematográfica na operação de uma escuta atenta ao que se experimenta na *quebra*. A primeira voz que escutamos, é a de Werneck, a segunda já se referindo diretamente a fotografia é de Thayná, ela, aqui, define conceitualmente o significado de fartura para essa cosmopóética comunitária na ritualização do espaço doméstico periférico, mergulhando na estética que as fotografias revelam

Essa é uma foto que não foi feita pra um filme, nessa foto tem o meu pai, o seu Luiz e o Jorge – nossos vizinhos, mostrando um dos porcos que esteve na nossa mesa em alguma ceia de final de ano. Ainda vive em mim a lembrança de seu Luís batendo de porta em porta todos os dias pra recolher restos de comida, restos que alimentavam porcos, porcos que ele dividia entre a vizinhança para as festas de final de ano. Essa é a imagem de um gesto que fazia o Natal e um Ano Novo de muita gente, que não tinha o que comer²⁷⁹.

Figura 30 - Esquema de frames que acompanham o início da fala da cineasta citada acima.



²⁷⁹ FARTURA. *Op., Cit.*

Fonte: *Fartura*, 2019.

Como ler o Brasil através da fotografia de três homens, dois destes negros, cortando um porco para alimentar amigos na Baixada Fluminense em uma festa de final de ano? O que isso tem a nos dizer sobre as três questões essenciais que identificamos – diáspora, ritualização e ancestralidade? Atualmente, o aumento de deslocamentos e ondas migratórias faz com que conceitualmente *diáspora* passe a referenciar menos um estado de lugares geográficos fixos e mais um intercâmbio de deslocamento entre lugares, tempos e culturas. “Nesse cenário, a palavra diáspora denota redes de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas cuja história é marcada por diversos contatos, comunicações e fluxos de pessoas, produtos, artefatos, ideias, imagens e mensagens”²⁸⁰, marcada por arquivos, por *imaginários*, o arquivo como fotografia possui uma natureza, “ele está inscrito no universo dos sentidos: um universo tátil, porque o arquivo pode ser tocado, um universo visível, porque o arquivo pode ser visto, um universo cognitivo, porque ele pode ser lido e decodificado”²⁸¹. Dessa forma o arquivo é uma prova, o arquivo está vivo para dizer que uma vida, ou nesse caso, vidas, realmente existiram de determinada forma, este depois de digitalizado e montado em relação a uma constelação de imagens faz saltar uma memória corporal desse universo visível, mas amplia para novas possibilidades trazidas pela aproximação e pela imagem-movimento, sons, relatos e toda uma gama de mixagens que o cinema possui.

O imaginário do arquivo é caracterizado por duas propriedades: a natureza arquitetônica e a natureza religiosa, conforme já exploramos. Arquivos são cacos, fagulhas, fatias de uma totalidade inalcançável, nenhum arquivo guarda o todo de uma história, e “através de documentos arquivados, nos deparamos com porções de tempo a serem montadas, com fragmentos de vida a serem organizados, um após o outro, na tentativa de formular uma história cuja coerência advém da habilidade de forjar conexões entre o início e o fim”²⁸². Daí que a saída para uma reconstrução narratológica de si na diáspora é dada no cinema de arquivo de *Quebradas*, como vemos em *Fartura* e na História das(os) oprimidas(os), através de montagens de fragmentos destes cacos de modo que se crie uma ilusão de completude e de continuidade, não de um início e fim absolutos, mas de um movimento circular. “Sendo assim, igualmente ao processo arquitetônico, o tempo entrelaçado pelo arquivo é produto de uma composição”²⁸³.

²⁸⁰ BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras*. Editora Perspectiva S/A, 2020, p. 7.

²⁸¹ MBEMBE, Achille. *Op., Cit*, 2002, p. 3.

²⁸² *Idem, ibidem*.

²⁸³ *Idem, ibidem*.

Ainda na voz de Thayná, uma nova cisão em *fade in* abre espaço para a fotografia de uma família posando atrás de uma farta mesa, mais uma vez se reforça uma performance comum para organizar os gestos na imagem – a mulher mais velha centralizada, as crianças em alegria, o alimento em primeiro plano, a fotografia é explorada por fartura em *traveling*.

Figura 31 - A sequência apresenta a fotografia que no curta é filmada em *traveling*.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Fartura é um filme sobre o corpo encantado dos quintais, se João do Rio falou da alma, Luiz Antônio Simas do corpo, pode-se dizer que Thayná deu conta do quintal e da cozinha, porque não dizer também, do espírito da cidade encantada. ‘‘As ‘‘RUAS’’ são de Exu em dias de festa e feira, dos malandros e pombagiras quando os homens e mulheres vadeiam e dos Ibêjis quando as crianças brincam’’²⁸⁴, mas são também muitas cozinhas territórios de Exu. A fartura no qual o curta nos desenha começa no quintal, que aqui é o território da miscelânea, do encontro entre a rua e a cozinha. Na continuação de sua fala a cineasta admite um trajeto percorrido na pesquisa que realizou durante a montagem, o encadeamento de fotografias que formam o arquivo que ela revela, vai um a um em sequência sendo mostrado. *Fartura*, nos chega como uma proposta de leitura, mais do que isso a cineasta constrói uma tese que possibilita através do arquivo ler a estética e os ritos de sua comunidade.

Quando comecei a pesquisar fotos de famílias negras que puderam se registrar, eu percebi que a comida estava sempre presente nos encontros. Mas nas festas de final de ano as mesas eram fartas, muito fartas. Me emocionei diante de memórias que não vivi, ver a vida dos outros nessas imagens é como estar diante das fotos que meu pai fez da nossa família, tudo é muito parecido. A organização da mesa, os tipos de pratos, o modo que se pousava ao ser fotografado, a comida sempre está em primeiro plano e as pessoas em segundo. As fotografias de Ano Novo da família de um irmão que a vida me deu revelam uma mudança: a mesa já não é tão importante assim. A comida está suprimida pelos looks que parecem simbolizar o que se aproxima do que pra mim pode ser considerado como fartura – o estado de prosperidade, de harmonia, onde toda uma comunidade pode vibrar na mesma frequência com alimento oferecido por quem levou a vida inteira em sazonalidade e carrega nas mãos o sabor da nossa lembrança²⁸⁵.

²⁸⁴ ANTÔNIO SIMAS, Luiz. *Op., Cit.*, p. 9.

²⁸⁵ FARTURA. *Op., Cit.*

Figura 32 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando *Fartura* como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Figura 33 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando *Fartura* como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Tais imagens ilustram o que Thayná evidencia como a valorização do banquete – “a comida sempre está em primeiro plano e as pessoas em segundo”²⁸⁶, essas imagens representam para ela um momento, são fotografias que se conectam e emocionam pela identificação estética. De fato, há uma cadência, um *phatos* não só no que é colocado à discussão, mas complemento que há um cenário em comum, a casa é sempre o lugar onde se interioriza e se testemunha as celebrações, o caráter arquitetônico dessas experiências, algo que soa como característica completamente explícita, porém a sutileza do inequívoco *poder* que estes espaços constituem em seus alicerces, está na contravenção de revelar óbvia a importância de um espaço tão negligenciado pelo cinema sobre favelas e favelados.

Em seguida Thayná afirma que há uma mudança, que algo difere na composição das fotografias, e o foco é dividido entre o corpo e as roupas estabelecendo assim o que ela afirma ser fartura – “o estado de prosperidade, de harmonia, onde toda uma comunidade pode vibrar na mesma frequência com o alimento oferecido por quem levou a vida inteira em sazonalidade e carrega nas mãos o sabor da nossa lembrança”²⁸⁷. Vale destacar novamente nossa chave de

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ *Idem*.

leitura, fartura é um espiralar que encruza diáspora, ritualização e ancestralidade, continuemos na leitura dessa obra sem esquecer essa chave.

Figura 34 - Sequência de fotografias que são montadas em tela uma após outra ocupando *Fartura* como frames, são acompanhadas ainda, da voz de Thayná, aqui a cineasta apresenta a mudança na composição das fotografias.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Daqui para frente, com o fim da segunda metade da introdução do curta, *Fartura* é dividido por três blocos e sete narrações. Os blocos, correspondidos de acordo com o chamamento dos letreiros que são materializados na tela, se intitulam: *Tempo Primeiro: Aprender, Tempo Segundo: Fazer, Tempo Terceiro – Memorar*.

“Tempo Primeiro” que corresponde a dimensão do aprendizado, foca em organizar a memória visual correlacionando-a com as crenças ligadas a esse universo compartilhado que compreende os ritos de produção imagética, mas também os costumes e o sentido que se direciona ao que se pretende fazer – fotografar, se encontrar e reencontrar, também se alimentar, tudo o que precede as ações grupais. Essa é o que chamo de dimensão pedagógica. A proposição de uma pedagogia que é montada, que remeta a tempos sofridos e vividos, uma pedagogia montada “feito cavalo de santo, por Exu, se orienta por uma filosofia imanente na ancestralidade negra africana em diáspora”²⁸⁸, *Fartura* nessa disposição de tempos, nos convoca e oferece três quinhões, neste primeiro nos convida a escuta como processo cognitivo de assimilação de um sentido dado pela memória ao cotidiano subalterno imagético alimentar brasileiro e como este possui ligação íntima com Exu. “Assim, recolhe-se, no balaio de memórias, múltiplas sabedorias praticadas ao longo do tempo por aqueles que vieram antes e, no fiar da pertença, da continuidade, da esperança e da utopia, partilharão o sentido do *ser* e a reinvenção da vida”²⁸⁹.

O tempo como divindade é não uma teleologia, mas uma força em espiral, como bem coloca Leda Maria Martins, essa percepção cósmica e filosófica da qual fala a autora entrelaça, “no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação”²⁹⁰, notem que Maria Martins aponta a ancestralidade como fonte de inspiração, e aqui a reivindicamos como referência para montagem no cinema comunitário de *Fartura*, tais eventos de vida que assistimos estão fora de um telos sincrônico e fazem parte dessa processo criador, são eles: nascimento, maturação e morte e estes “tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”²⁹¹ quando falamos de memória e diáspora. Dentro

²⁸⁸ Rufino, Luiz. *Op., Cit*, p. 47. 2019.

²⁸⁹ *Idem, ibidem*.

²⁹⁰ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021, p. 84.

²⁹¹ *Idem, ibidem*.

dessa *dynamis*, “Exu, como espiral do tempo é um dos princípios fundamentais para a fundamentação do conceito de ancestralidade”²⁹² que *Fartura* adota nesse tempo primeiro.

Em “Aprender”, *Fartura* nos faz assistir o primeiro arquivo em vídeo do curta-metragem, em alguns dos vídeos se acusa pela primeira vez uma datação das imagens, e até o horário da realização, além de possibilitar o explorar de alguns gestos em movimento e o som do ambiente que estamos tateando visualmente pela *Mise-en-scène*. O vídeo de início apresenta uma família parada de pé, sorrindo na fachada de casa, quem fotografa grita: “olha o passarinho!”, outro diz “saí daí Gabriel” para um menino que passa pela porta da casa e se mete na foto, a data que aparece na tela é de 22 de novembro de 2023, semana de natal. Na sequência se costura outro momento, outra família talvez, duas crianças se empurram atrás de uma mesa. Vários correm para trás e se preparam para foto, jogam o cabelo, ajeitam o vestido, seguram no colo as crianças mais baixinhas, umas fazem caretas e outros avisam pro momento da foto, chamam outros e vão se espremendo atrás da mesa farta com muitas pessoas onde parece ser uma laje (o espaço da laje como salão de festas é muito comum na arquitetura de casas de periferia da Zona Oeste e Zona Norte do Rio de Janeiro ainda hoje).

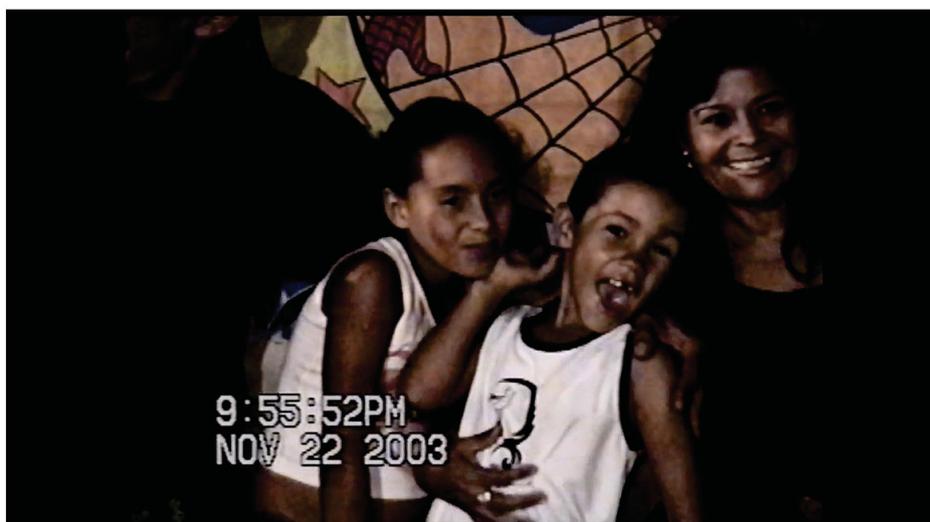
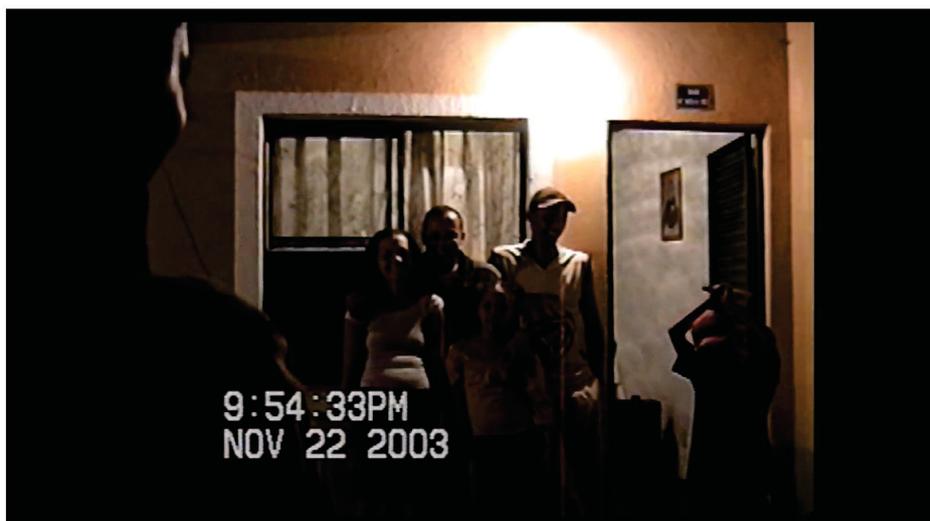
O vídeo assistido acaba por ser um registro do gesto fotográfico, a narração que acompanha tem seus próprios ruídos, a voz que escutamos fala com Thayná de sua memória ligada a estas performances que o arquivo joga luz, um sobrepõe o outro nesse processo espiralar da montagem.

Você não tirava foto fora de um contexto de festa, de reunião, “uai agora eu quero tirar uma” não! Tirar a foto sempre você se prepara pra tirar foto, se prepara pra ter aquele momento de registro. Então você tem que assim além disso tudo, cê têm que descer, comprar o filme, achar o filme, filme que caiba na máquina, no melhor preço, sabe? É um evento tirar a foto, ter que se preparar pra tirar foto. E aí é lá na minha lembrança de infância, família toda de Macaé e algumas famílias do Rio, havia esse preparo pro carnaval, pro tempo, pro tempo do estar junto, então, tem que comprar a máquina, tem que comprar a foto pra máquina Kodak, eu lembro que lá em casa era uma Kodakzinha. E daí se tirava, e daí se tira as fotos das crianças. Então assim, não existe foto isolada. Pelo menos não pra gente, a foto é de todo mundo muito junto. Então isso é muito nítido assim... as datas, mesmo que você não conviva com a gente, mas a data de Carnaval, Natal, cê vai ter que passar lá em casa. Cê pode olhar a perspectiva de Natal, inclusive o Natal da minha família é muita comida, é comida que não cabe nessa mesa, é muita comida e é porta aberta, quem chega vai comer, e sempre vai chegar mais um. Há um lugar de recíproca no acolhimento. Você não ir à casa do outro é desfeita grave, sabe? Você não passar Natal, se você não passar o Natal em determinada casa que você está acostumado a ir é como uma relação de desfeita, algo aconteceu²⁹³.

²⁹² *Idem, ibidem.*

²⁹³ *Idem, ibidem.*

Figura 35 - Frames dos vídeos em VHS que são sequenciados na montagem.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Agora, enquanto escrevo este texto, não há uma riqueza de pesquisas sobre esse importante momento da história brasileira onde o acesso a câmeras é flexibilizado a ponto de ser assimilado pela classe trabalhadora em verdadeiros rituais que mudam a relação com a produção de memória e, em consequência, com a diáspora e a experimentação da vida. Na narração de *Fartura* ouvimos que é preciso fazer render a imagem como quem faz render um feijão, sempre cabe mais um na fotografia, se faz e se prepara esse momento com esmero, a ritualidade da ação começa muito antes, na busca pelo filme e pela câmera ideal, acessível, até o evento em que se produz as imagens que se dão nessas festas onde “não existe foto isolada”²⁹⁴ pois se a câmera e o filme têm um valor simbólico e monetário, se fazemos festa fazendo render o Ebó, se o bolo serve a todas(os) a imagem é tomada da mesma maneira enquanto espaço de potência. O narrador diz: “Você precisa otimizar esse espaço de foto com registro das presenças, que é o modo de operar de famílias negras, isso não passa por laços consanguíneos, a família é extensiva à relação dos afetos”²⁹⁵, lógica similar a dos quilombos no Brasil, estes que tensionam o *eu* em prol de manter um *somos* na possibilidade de sobrevivência na travessia, e permanência no território brasileiro. A montagem que acompanha a fala do narrador, mostra essa extensão afetiva, ler estas imagens através dessa característica faz mais sentido quando vemos tantos um ao lado do outro, são figuras que se aproximam corpo a corpo, dividem essas festas.

“Quilombo é um conjunto de vidas indefesas contínuas sustentadas em compromissos de compartilhar ancestral e cosmológico”²⁹⁶, é então, *fartura* em todos os sentidos que temos visto nesse caminho de reconstruir a própria liberdade, seja no anticolonial desse cinema mas também no que mostra essas imagens, no que as antecede, é indefesa em relação ao Estado pois este não tem intenção de defendê-las uma vez que o mando do projeto é outro, daí que nosso estar “junto”²⁹⁷ é um *ser* junto, por isso também a essencial distinção na significação de nossos arquivos em relação aos deles.

Ainda que *Fartura* não seja propriamente sobre um tradicional quilombo, lembremos pela palavra de Antônio Bispo dos Santos que reside quilombo nas mais diversas arquiteturas negras que contrariam a lógica colonial. Sobre a forma de pedagogia do compartilhar que está inserido no interior dos quilombos, “as crianças são colocadas para se alimentar em um mesmo momento e em um único recipiente sobre os olhares dos pais. Neste ato é feita a análise individual do modo de comer. E assim averiguam os mais diversos aspectos. Principalmente a

²⁹⁴ FARTURA. *Op., Cit.*

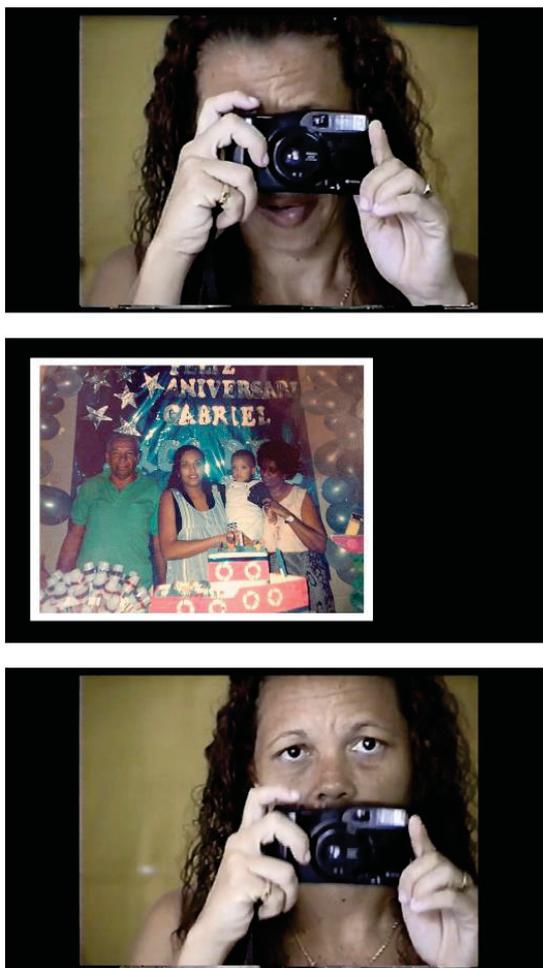
²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ SANTOS, Antonio Bispo; RODRIGUES, Maria Sueli; RUFINO, Luiz; MUMBUCA, Ana. Quatro Cantos. vol. 1. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 82.

²⁹⁷ FARTURA. *Op., Cit.*

consciência na lida com a fome e a fome do outro’’²⁹⁸, percebemos assim uma conexão com o alimento que *Fartura* vem desenhando e que se insere nessa gramática quilombista de *ser*, ‘‘o quilombo compreende que o compartilhamento não acontece pelo fato de se ter algo em quantidade, mas principalmente pela capacidade de repartir aquilo de que também estamos precisando’’²⁹⁹.

Figura 36 - Sequência que intercala na montagem entre vídeos e fotografias, valorizando o momento, as mãos e o olhar de quem filma e fotografa as festas.



²⁹⁸ SANTOS, Antonio Bispo; RODRIGUES, Maria Sueli; RUFINO, Luiz; MUMBUCA, Ana. *Op., Cit*, p. 18-46.

²⁹⁹ *Idem*, p. 83.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Na continuidade da narração do curta vemos justamente uma ênfase no ato do compartilhar a fartura: ‘tem uma questão aí, e só vai perceber isso é... vivenciando. Tem uma questão da comida, tem a ver com...’ nesse momento se escuta o barulho das mãos do narrador sendo esfregadas uma na outra, Thayná pergunta ‘com a mão?’, ele responde: ‘Axé!’ , a cineasta fala ‘ela é uma cozinheira de mão cheia, né? Fulana é uma cozinheira de mão cheia’, o narrador devolve: ‘mas é mais do que a mão cheia. A mão que cheia e que enche. Eu conheço gente, eu graças a deus é... não é ser presunçoso, eu me considero um desses. Eu conheci gente que bota a mão na comida, comida rende, rende, rende. Yasmim, imagina render’³⁰⁰, ou seja, há um comprometimento com um compartilhar muito similar ao do quilombo que o filme nos está ensinando sobre essa comunidade.

A questão relevante sobre esse cinema, que só existe na comunhão de distintas vozes e saberes em tempos aproximados pela montagem que segue a lógica da ancestralidade negra no Brasil, é que o filme se torna uma realização que luta, ou assume tal posição, pelo direito de moradia. O *Cinemas de Quebradas* reivindica não só como um lugar em que obras cinematográficas expõe a natureza das políticas públicas, especulação imobiliária, desigualdade social e a falta de políticas habitacionais adequadas, mas se faz por e para os saberes que se preservam e sobrevivem nas periferias geográficas, se construindo a partir das entidades e dos sujeitos que ocupam a margem do espaço urbano, o transformando em outra coisa que não uma visão de precariedade mas um espaço em construção e preservação de arquivos e imaginações geradas pela presença ou pela falta deste. Na próxima voz do curta, uma voz de mulher toma lugar de locutora e fala justamente sobre tais entidades que residem e se preservam nessas arquiteturas através de suas festas e relações com o corpo.

Uma festa de Preto Véio, né? Que não tá dentro de um ritual de candomblé, tá mais próximo da umbanda e mais de religiões que tem um fundamento brasileiro. O feijão dos pretos velhos é um feijão que também traz isso, que tem muito esse fundamento também, até por eles estarem muito próximo das almas e de Omolu, então ele traz também muito essa coisa da cura e da misericórdia, de você também poder multiplicar aquilo que pra você é pouco né. Assim, na religião de matriz africana isso é muito dito, assim, de que o balaio só vai encher se você puder dar, o balaio não vai encher se você estiver só pronto pra receber assim, né? E assim aí eu acho que quando você faz uma comida de santo você vê isso, porque aquele feijão que parece pouco ele vira uma coisa imensa a carne, a própria rapadura, tudo é muito multiplicado e não falta pra ninguém³⁰¹.

³⁰⁰ FARTURA. *Op., Cit.*

³⁰¹ *Idem.*

A cozinha na *Quebrada*, pode ser então, moradia para fazer garantir a dignidade pela fartura de alimentos e essa fartura vai estar também muitas vezes articulada por uma rede de saberes cosmogônicos onde *seres* trabalham na estruturação do ligamento entre aqueles que buscam uma posição dentro da comunidade, ou uma certa posição entre os mais velhos e os mais novos. A cozinha é o coração que nutre à todos, onde se faz a comida é de onde sai o sustento, mesmo que seja uma cozinha que não se conecte ou se assuma diretamente uma ligação como lugar de diáspora, continua sendo um ato político genuíno cozinhar para aqueles e aquelas que no projeto colonial tem seu tempo e sua potência castrada através de políticas de trabalho e memória que violentam cotidianamente seus corpos. Por isso a cozinha enquanto lugar de macumba e a cozinha enquanto lugar somente de afeto e alimentação sem posições epistêmicas e religiosas assumidas se confundem o tempo inteiro em *Fartura*, pois são, na verdade, um só lugar.

No emendo já com a terceira narração e que encerra esse primeiro tempo do curta que é chamado de ‘‘Aprender’’, ouvimos a voz que diz: ‘‘a cozinha é onde o pensamento nagô começa, na comida. Tanto que nos terreiros nagôs tem uma função: a yabassé, que é fazer comida, a função dela é fazer comida, ela quem faz a comida, quem faz o amalá. Quem faz a comida, quem foi? é yabassé, e é uma função importante’’³⁰². Então por mais que essas funções não sejam assumidas, por mais que a cozinha em uma *Quebrada* não ponha de maneira explícita essas hierarquias e responsabilidades, a cozinha em uma favela, é onde se garante que a mesa da laje esteja cheia, é por ela que se ocupa toda a mesa da sala nas festas que refletem nossas relações entre África e Brasil. ‘‘A cozinha é um dos espaços mais importantes para entender as hierarquias raciais, de gênero e classe que estruturam a sociedade brasileira. Para além da cozinha a importância da mulher negra no Brasil’’³⁰³, a cozinha em nosso presente e em nosso passado colonial foi e é o lugar de opressão de mulheres negras e foi e é o lugar de produção de autoestima para essas mesmas mulheres, além do exercício de uma reconexão imagética com certa ancestralidade, por isso, tão importante admitirmos essas contradições, pois suas nuances residem justamente na ideia de trabalho, poder e sujeição dentro do capital. A cozinha enquanto lugar de refúgio na *Quebrada* só se faz assim, ao passo que é lugar de domínio e substrato para autoestima e memória da população da *quebra*. Por isso também que o audiovisual conquista um lugar tão importante dentro da arquitetura que falamos, a fotografia é o ato que comprova a autonomia através da realização de autoimagens, da produção de arquivos e de lembranças

³⁰² *Idem.*

³⁰³ MACHADO, Taís de Sant’Anna. Um pé na cozinha: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021, p. 234.

táteis e visuais, de corpos alegres e mesas fartas, resultado da conexão íntegra com a cozinha e os saberes ancestrais que a formam, como nas imagens que acompanharam os trechos que destacamos até aqui, as intercalamos na sequência.

Figura 37 - Imagens de *Fartura* que ilustram o pensamento acerca da cozinha que o curta constrói através das vozes que ouvimos.





Fonte: *Fartura*, 2019.

Tempo segundo: fazer começa com a voz de um relato entre tantos que o seguem a respeito de quem *faz*, a quarta locutora dessa trama que acompanhamos é uma mulher negra que *faz*, é ela uma das mulheres que estabeleceu um laço com a comida e com a cozinha, é a primeira e única vez no curta que não vemos imagens de fotografia na tela mas há no lugar cartelas com o texto que assegura a atenção total ao que ela diz e a história que conta. “Eu acho que cozinhar pra mim é mesmo que lutar, sabe? Tem gente que usa a sua poesia, pra falar das lutas. Tem gente que usa o seu canto, né? Eu considero cozinhar uma arte, né? Porque a arte, ela é aquilo de melhor que você tem pra oferecer pro mundo. O que eu tenho pra oferecer pro mundo de melhor, o melhor que tem em mim são as minhas mãos”³⁰⁴, ela fala com bastante emoção, por vezes a voz fica trêmula, ela continua: “São o que eu faço na cozinha. Não necessariamente sou eu, né? O que eu faço é muito melhor que eu, os meus pratos, eles são um retrato de mim, mas nem tudo que eu sou, porque você jamais vai comer uma comida minha e vai se sentir triste, né? E tem horas que eu estou triste. Então é bem isso, Yasmin”³⁰⁵. Aqui encerra as cartelas ela continua a falar enquanto a tela permanece escura.

A cozinha pra mim, ela, acho que é a primeira vez que eu tô falando isso pra alguém, ela foi a salvação da minha vida. Quando eu queria esquecer eu ia pra cozinha. (ela começa a se emocionar mais na fala) Eu ia pra cozinha e até o meu ex-marido dizia: “essa comida é muito fedorenta (...) nossa comida muito fedorenta, esse dendê insuportável, não faz isso dentro de casa”. Aí eu ia pra casa dos amigos, cozinhar pra eles. E quando eu estava na cozinha eu botava o dendê na frigideira pra ele se manter distante de mim. Foi assim durante três anos e foi uma proteção de verdade. Hoje eu continuo ainda tendo que matar alguns carneiros por dia, mas eu sou muito feliz. Eu não vejo outra vida pra mim³⁰⁶.

A cozinha pelo relato que ouvimos no curta é o lugar do conflito (vemos que é um conflito movido por questões raciais) mas foi dela que se estabeleceu uma fuga da realidade vivida por quem escutamos, a cozinha é um dos mais importantes espaços geográficos de mulheres negras na história do país, ainda que tenha sido uma ocupação forçada, o projeto contra-colonial transformou o espaço de opressão em um espaço de *fuga*, é a cozinha um dos domínios de Oxum, lugar de seus segredos e temperos. Dessa forma, um lugar em que as “hierarquias espaciais racializadas que definem que a cozinha é o lugar de mulheres negras, em condições precárias de trabalho e silenciadas, interagem com uma geografia de cozinheiras negras construída nesse espaço, na composição de conhecimento culinário, de redes de

³⁰⁴ FARTURA. *Op., Cit.*

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ *Idem.*

sociabilidade, de apoio e de afeto’’³⁰⁷.

Tão importante quanto o espaço da cozinha é o cozinhar enquanto técnica e trabalho na manutenção de seu sustento (e dos seus), na conquista de uma possível ascensão social e no apoio a projetos sociais coletivos. Desse modo, trata-se de enxergar o cozinhar como uma ferramenta de ação social e política de mulheres negras (ZAFAR, 2019) de diferentes formas (...) como um contraponto a uma famosa expressão popular brasileira, “a conversa ainda não chegou na cozinha”, é o de que a conversa nunca precisou chegar na cozinha porque ela sempre esteve lá: em conversas e segredos compartilhados, na construção de relações de afeto e redes de apoio e de solidariedade e também na troca de olhares ou de outras expressões para comunicar aquilo que não pode ser dito – não na intimidade monstruosa do trabalho doméstico ou na precariedade do trabalho comercial³⁰⁸.

Falamos aqui, é claro, de um curta que traz a narrativa da cozinha para a centralidade do afeto que nela existe nas periferias brasileiras, dentro dos contextos explorados por Thayná, porém o contraste com a realidade fica evidente quando essa nos apresenta outras narrativas sobre estes espaços simbolicamente também ligados a objetificação e violência para com corpos negros e femininos, falaremos mais para frente sobre a relação que *Fartura* tem com, por exemplo, a pintura *Um jantar brasileiro* de Debret, e como *Fartura* monta uma constelação que conserva ações do projeto contra-colonial que se opera de dentro do projeto colonial.

Retornemos ao filme, imagens de arquivo voltam a tela na montagem. Agora a narração é conduzida por outra voz, outra mulher, que fala: ‘mas eu acho que tem uma coisa que alimenta em mim antes da comida que é a cozinha. Assim, eu tenho muito prazer de cozinhar pros outros e de me colocar exatamente no lugar, assim, de quem está servindo nesse sentido’’³⁰⁹. Um relato que tensiona as significâncias das relações de poder na cozinha, mais uma vez o curta nos mostra que o que a colonialidade violentou foi o tempo, quando instaurou obrigações ligadas a dinâmicas de trabalho e servidão dentro das sociabilidades alimentares, a indústria alimentar em si, no capital, não segue essa lógica de comunhão, mas sim um pensamento de enriquecimento e massificação que vai na contramão de uma cosmogonia que enxerga a comida como um ritual de *partilha*. Essa que o arquivo vai nos mostrando, uma voz ao fundo da filmagem a que assistimos, a voz de quem grava e que se sobrepõe a da narradora diz: ‘então pessoal agora nós vamos filmar o pessoal que fica na cozinha. Pessoal que fica escondido, o pessoal que fica só comendo e bebendo escondido perto do churrasco, e olha, olha a rapaziada aí ó, ó, ó’’³¹⁰ e a narradora segue nos falando.

³⁰⁷ MACHADO, Taís de Sant’Anna. *Op., Cit.*, p. 222.

³⁰⁸ *Idem*, p. 222-223.

³⁰⁹ FARTURA. *Op., Cit.*

³¹⁰ *Idem*.

Quando alguém faz uma comida pra você, seja ela de excelência, você pode comer a comida do melhor chefe ou da dona Fulaninha, qualquer coisa, mas eu acho que esse cuidar de você, fazer você olhar o tempo, né? De você fazer com carinho e essa coisa que me encanta que é alquimia da panela, você jogar uma um óleo aí você ver o alho fritar e aí o grão está duro ele fica mole, sabe? As cores que aparecem ali, né? Isso é uma, eu acho que é o que mais a cozinha em si... ela me sensibiliza, a comida sim, mas acho que o processo que eu quero dizer me encanta mais que o resultado, é o que eu te falei eu gosto tanto que eu acho que dificilmente vai sair errado e não é autoestima soberba é porque eu estou apostando naquilo é o que de fato acho que talvez saiba mais fazer na vida, assim, eu gosto da cozinha sabe?

Tipo, eu moro num apartamento e quando a gente veio morar nesse apartamento aqui eu queria uma cozinha que as pessoas pudessem estar na minha cozinha, pudessem ver minha cozinha, pudessem sentar lá comigo, sabe? Onde eu já passei muitas madrugadas estudando sabe, onde eu coloco músicas enquanto eu estou cozinhando e fico tendo viagens incríveis, assim, é onde eu faço algumas comidas de santo aqui dentro da minha cozinha também, eu trago isso pra dentro da minha casa porque eu acho que é importante pra mim, reverbera em outros lugares dentro da minha casa, é onde eu acendo a primeira defumação que eu acendo na minha casa, é na cozinha, né? Eu começo a defumação ali onde eu faço a brasa³¹¹.

A comida, a cozinha, a casa, e a mesa são componentes de arquiteturas dispostas estrategicamente para fazer espantar o assombro operado pelo Estado, é lá que se dança, que se experimenta os eventos encenados pela boca e pelo corpo, pela boca quando come e quando fala, quando come junto e quando fala junto, pelo corpo que cozinha e pelo corpo que dança, por isso assistimos em *Fartura* um arquivo que mostra tantos corpos em dança, em transe, um transe que o cinema não havia admitido ainda como transe de farta conexão entre si e os seus na celebração da vida em diáspora. A concepção ancestral africana que herdamos na fluidez da identidade e cultura que articulamos nas *Quebradas* brasileiras inclui em seu circuito fenomenológico, as divindades visíveis pelo encontro (como Exu) e herdadas, ‘‘a natureza cósmica, à fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir’’³¹² Segundo Ngũgĩ wa Thiong’o na cosmovisão africana, (...) ‘‘nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança, somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos’’³¹³, não estamos diante de um cinema que tão somente expõe um arquivo, mas de um cinema que apresenta um pensamento contundente com o passado negado dessas populações ao mesmo tempo em que não as aprisiona nele, em um tempo duro, mas se faz espiral, se quer ancestral e ‘‘desse modo,

³¹¹ *Idem.*

³¹² MARTINS, Leda Maria. Op., Cit, p. 84.

³¹³ *Idem, ibidem.*

o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva”³¹⁴.

2.2 IMAGEM-REFÚGIO: FESTA NA FRESTA DA ENCRUZILHADA.

Todas as festas públicas, geralmente, se encerram com farta distribuição das comidas sagradas para os presentes, em ampla comunhão que busca fortalecer o axé da coletividade e de todos os que se dispuseram, adeptos ou não da religião, a comparecer ao festejo.³¹⁵

A *Quebrada* em si, pulsa, através de suas festividades. *Ser e fazer* cultura de *Quebrada* passa por um ato de revolta e inconformidade. As ruas e becos *das/os abandonada/os* carregam potência, filosofias, gingas e religiões. “como tal, nascem, crescem, mudam de caráter. E, eventualmente, morrem”³¹⁶. Morrer é diferente de ser forçadamente interrompido de respirar ou esquecido involuntariamente, nos atentemos à obra de Yasmin Thayná, *Fartura* (2019), como uma resposta franca a tradição colonial do cinema brasileiro, arquivo que vela e desvela o *refúgio*, compreendamos de uma vez por todas como as categorias que foram esboçadas até aqui se entrecruzam como conceituações da potência de encontro – *Quebrada, refúgio e fresta*. A *Quebrada* é o *refúgio* onde se celebram humanidades nas *frestas*, as festas podem ser compreendidas como revoltas, pois se celebramos a vida que nos foi negada, continuar a respirar em comunidade, “são os e espartaquismos, as fagulhas que ainda cintilam na noite de perigo do nosso tempo: em suas resistências contra os poderes que pretendem seu desaparecimento, na insurgente construção cotidiana de outros possíveis, outros calendários e outros territórios”³¹⁷.

Visitaremos *Fartura* mais uma vez, mas agora o encruzilhando com outra obra da *Quebrada* brasileira, *Suellen e a diáspora periférica* (2020), da realizadora também carioca Renaya Dorea, cineasta e artista visual afro-indígena, nascida e criada na Baixada Fluminense, Dorea é uma realizadora jovem, recém formada pela Faculdade de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Dorea já realizou, até esse momento, três filmes. O primeiro foi o documentário *Afrodite*, seguido por *Suellen e a diáspora periférica* e o último, intitulado, *Patuá*. A escolha de aproximar *Suellen* e *Fartura* ficará evidente ao longo deste tópico, pois há em ambos algo que o arquivo e a escrita de *si* compartilham em comum em ambas as obras, além das aproximações mais óbvias como o fato de serem mulheres, ambas

³¹⁴ *Idem, ibidem*.

³¹⁵ SIMAS, Luiz Antônio. *Op. Cit.*, p. 44.

³¹⁶ *Idem*, p. 5.

³¹⁷ BARBOSA, Jonnefer. *Op. Cit.*, p. 55.

realizadoras que tem origem na periferia. O curta-metragem *Fartura* ainda é um acontecimento pouco dimensionado pela História do cinema em relação à sua importância e ao que marca, talvez inclusive ainda pela própria Thayná. O documentário foi exibido na programação da 23ª Mostra Competitiva Nacional de Curtas, depois disso circulou por mais algumas mostras e festivais, ficou ainda por semanas na plataforma Porta Curtas. Sua última exibição foi em *Bixaria Negra – O cinema de Marlon Riggs*, a mostra ocorreu nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Na capital carioca, foi apresentada no IMS Rio e no Galpão Bela Maré, de 16 a 30 de junho.

Fartura nasce do resultado da diaspórica encruzilhada *além-mar* que culminou como imagem-movimento neste *Cinemas de Quebradas* que mencionei na argumentação da pesquisa até aqui. A cineasta Yasmin Thayná realiza uma viagem no tempo, torna pública a faísca do arquivo que cintila no interior das casas e quintais nas favelas e subúrbios cariocas, revela os seus melhores dias. O arquivo e sua voz e assinatura são tensionados pela montagem que a cineasta realiza. Se de longe, o periférico soa para os centros como um conglomerado sem voz, e as aproximações só ocorrem de forma violenta, seja na produção de memória lá do lugar de conforto histórico do branco, ou na própria atuação do maior monumento do colonialismo nas periferias: a polícia militar. O que Thayná vê e resgata é uma terceira margem, a herança dos inúmeros encontros, festas, celebrações, regadas a carne, salgadinhos, bolo e cerveja nas bordas encapsuladas em imagens de registro familiar doméstico, um refúgio de memórias, praticados não de forma leiga e amadora em seus sentidos pejorativos como a intelectualidade lê, mas como um gesto ‘político, como prática pedagógica, ideológica, política como necessidade vital no cotidiano - a política como performatividade.’³¹⁸ Pedagógica em sua movimentação ancestral e política em sua essência de contramemória, o ato de registrar e arquivar se tornou parte das celebrações, a retomada de seu arquivo por Thayná em conjunto com as famílias que se fazem presentes em *Fartura*, possibilita o olhar a fenda, retestemunhar pela montagem realizada nesses recentes cinemas anti-coloniais das *quebradas* brasileiras se torna uma prática de des-captura por um ‘projeto ético e estético de ‘ver’ a interioridade a partir do exterior.’³¹⁹, pois como percebido por Touam Bona, a periferia sempre pode vir a ser centro. As celebrações da periferia são de culturas fluídas da diáspora. Yasmim Thayná monta um processo de tornar público estas micronarrativas de um privado não admitido pela História oficial, reconhecamos que

³¹⁸ BHABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 37.

³¹⁹ *Idem, ibidem.*

há um epistemicídio em curso na cidade. é isso aí mesmo: assistimos ao processo de destruição dos saberes, práticas, modos de vida, visões de mundo, das culturas que não se enquadram no padrão canônico. relegadas ao campo da barbárie ou acolhidas como pitorescas ou folclóricas, elas são desqualificadas em nome da impressão de que o hemisfério norte representa o ápice civilizatório da humanidade e de que a história humana só pode ser contada a partir dos marcos e códigos que o ocidente produziu³²⁰.

Admitido tal projeto é interessante enxergar a forma com que o tempo enquanto ritmo na montagem fílmica e essência dessas frequências que fogem a modernidade ocidental, atravessa *Fartura* no seguinte trecho, que é o trecho de abertura em formato de monólogo que acompanha o arquivo assumido pela supravivência no trabalho de Thayná:

Eu não tenho a menor ideia do que é tempo na verdade. Tempo é uma medida que eu não acompanho, assim, o tempo linear. Eu sou uma pessoa que não sabe. Eu tenho que fazer cálculos para saber quantos anos eu tenho né? Quantos anos passaram, quantos meses, quantas semanas. Então pra mim tempo é uma medida abstrata nesse sentido, mas também num outro sentido, no sentido da tradição de onde eu venho, de onde muitas de nós vinhamos [sic], o tempo tem outro sentido, tem vários sentidos na tradição do tempo, o tempo como divindade, que é um deus a quem se celebram rituais. Mas também é uma forma de viver que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está. Nessas tradições o tempo é sempre circular né? No passado, presente e futuro. Ele é vivido em forma de ritual, e é um ritual que é comunitário, ou seja, naquela comunidade o tempo começa com determinado ritual e depois segue outro, segue outro, segue outro, a passagem do tempo é medida assim, é um tempo ritual de obrigações e festas né? Vai marcando, ele não é linear, porque depois de cumprir aquela roda inteira de obrigações e festas começa tudo de novo, começa tudo de novo. Fora isso, a passagem do tempo não me diz coisa nenhuma, mas não me diz por que eu não estou prestando atenção muito nele, porque tudo vai se repetir, a minha experiência é circular, tudo vai se repetir de alguma forma até que tudo muda né?

A obra “Um jantar Brasileiro” [figura - 38] foi a imagem que motivou a pesquisa que Thayná conduz em *Fartura*, na pintura vemos uma senhora e um senhor de escravos, que jantam. A mulher branca se ocupa alimentando as duas crianças negras que estão ao pé da mesa, o homem come sem parecer se importar ou perceber as presenças que o cercam, como objetos de decoração. Uma das escravas espanta moscas com um bastão plumado. À direita, estão dois homens escravos, um mais próximo, permanece de pé, de prontidão. Uma pintura de extrema violência que disseca a hierarquia das entranhas da Casa Grande. O encontro do olhar da realizadora com a pintura de Debret, auxiliou Thayná a olhar de outra forma às fotografias de álbuns familiares da periferia, de amigos e vizinhos, e percebeu que a alimentação, o comer e o dar de comer em rituais festivos e cotidianos possuem uma dimensão sintomática nas fotografias que são anteriores e posteriores ao ato de fazer imagem em regiões onde a população negra se estabeleceu e cultivou ancestralidade.

³²⁰ SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 48.

Figura 38 – pintura *Um jantar brasileiro* feita em aquarela sobre papel, tem 16 x 22 cm. Foi feita em 1827 pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret.



Fonte: MAM Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

Vale trazer à tona novamente a exposição *Necrobrasiana* (2022), inserindo a leitura do *Cinema de Quebradas* no interior de um quadro mais amplo de discussões estético-políticas que estão em curso no Brasil. Gê Viana, que expôs na *Necrobrasiana* é provocada assim como Thayná pela obra de Debret, e reconfigura sua apresentação na série *Atualizações traumáticas de Debret* (2020), o *Jantar* é uma delas, o título da obra soa como um convite que Thayná aceita, ‘*Sentem para jantar*’, tomem seus lugares à mesa.

Figura 39 - Gê Viana; Sentem para jantar, 2021; série Atualização traumática de Debret.



Fonte: Acervo MAM Rio.

A abertura de *Fartura* nos diz muita coisa sobre esse convite à mesa, a imagem estática nos é mostrada por um constante movimento (figura - 40) que vai percorrendo rostos e gestos. Os balões de aniversário com as palmas, o grupo reunido de crianças em torno da mesa, os adultos nas pontas, o instante decisivo de uma celebração. Essa é a primeira fotografia destacada pelo curta. O vai e vem da sequência nos lembra o movimento de uma lupa que percorre as fissuras e os detalhes que saltam aos olhos atentos, são reminiscências, são rastros que a periferia de maneira muito inteligente deixou, sem querer ao nosso *Cinema de Quebradas* que afronta o passado que vimos no primeiro capítulo.

Figura 40 - Sequência de abre o *Fartura* com a voz off sobre tempo e festividades.



Fonte: *Fartura*, 2019.

A festa, ponto central dessas imagens, a festa da *Quebrada*, é uma comemoração que não diz respeito somente a contagem e passagem de um tempo, a *voz de Fartura* nos lembra, que é também “uma forma de viver que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está”, esse é o princípio de *Yangi*³²¹, “é o princípio ancestral de Exu que se lança também como potência inventiva e inacabada nos atravessamentos, invenções e lutas contra efeitos do colonialismo”³²². A festa é uma dessas invenções, uma vez que o colonialismo atua pelo afastamento, pela incomunicabilidade, pela falha de *voz*, não por acaso a língua foi o

³²¹ RUFINO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 26.

³²² *Idem*, p. 26-27.

primeiro instrumento a ser afetado. *Fartura* atua pela remontagem do tempo, essa remontagem de um tempo experimentado e sofrido pela margem, é, para além de um exercício da *ética do passante*³²³, “o elemento de encanto fundamental para invenção necessária, Yangí é o elemento que substancia a invenção de novos seres, daqueles que se erguem das sobras e cacos despedaçados pelas atrocidades coloniais e reinventam a vida”³²⁴, apelar a uma *estética da fartura* para mostrar o que sobrevive/sobreviveu, ao “estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está”³²⁵, viver em memória, celebrar não a travessia do atlântico mas a possibilidade de se remontar.

Esses novos seres, assim como Exu, serão incontroláveis, pois os mesmos conhecerão o poder ancestral que os encarna e mobiliza. Na remontagem de suas presenças e corporeidades lançarão mãos, pés, palavras e olhares transgressivos à lógica desumanizadora propagada pela empresa colonial. Impulsionados pelo inconformismo, pela rebeldia e pela responsabilidade de traçar outros caminhos, cantarão alto e manterão vivos e pujantes seus ancestrais. Yangí nos faz vivos e integrais, as presenças de nossos ancestris soterram o vácuo do esquecimento³²⁶.

Fartura nos coloca neste início, o tempo como um rito sincrônico e repetitivo que ocorre de forma circular, se repete constantemente, essa repetição garante uma remontagem e uma produção constante de um arquivo familiar que se torna uma poética de registrar a vida e um crescimento, deixa rastros que formam uma ligação com o passado colonial, a tradição sintomática do cinema e um presente retalhado pelas forças de uma identidade estado-nacional que não *assina* o status de sujeitos do projeto aos periféricos. Didi-Huberman, nos lembra, que a montagem, é “uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade”³²⁷, pois não “está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”³²⁸.

Yasmim escova a história a contrapelo, reúne suas lascas e sopra as fagulhas, ao aproximar uma imagem da outra, de diferentes famílias, revela os sintomas, não da morte e da violência, mas da fartura que há nos refúgios que se levantaram, na virada da favela em *Quebrada*, faz ver o que escapou a morte, “renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo,

³²³ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, 2017, p. 249.

³²⁴ RUFINO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 26-27.

³²⁵ *Idem, ibidem.*

³²⁶ *Idem, ibidem.*

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op., Cit.*, 2012, p. 212.

³²⁸ *Idem, ibidem.*

consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino”³²⁹. Ver o tempo e compreender como se torna sensível são questões que não afetaram somente os estudos de Aby Warburg e Walter Benjamin, compreender o tempo é um dos princípios éticos do *Cinema de Quebradas*, pois o tempo é negado como experiência aos vencidos, sobretudo o tempo enquanto lugar de afeto. “Ver o tempo – uma experiência que envolve, em particular, toda a contribuição necessária das imagens para o conhecimento da história, incluindo a história política – é, na verdade, ampliar a própria experiência do tempo, se é verdade que para ver já se “leva tempo”³³⁰.

Tomemos de empréstimo a questão colocada por Huberman, “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este «conhecimento pela imagem?»”³³¹, o espaço da casa, o privado, pode nos revelar importantes questões sobre o mundo, a periferia na verdade é esse lugar onde o mundo e a casa, como um pulmão que contrai e retrai na respiração, se expandem e se encolhem, por vezes a casa engoli o mundo, por vezes o mundo engoli a casa, mas nunca completamente. Uma rua, um pequeno beco, pode por um dia, por uma festa, se tornar o *entre-lugar* de inúmeras famílias na atividade de suas vidas privadas, é esse sintoma que vemos em *Fartura*. Da mesma forma que o mundo pode invadir a casa, em operações policiais como a chacina do Jacarézinho em que toda a favela, se torna de uma vez só uma zona de guerra, e portas são derrubadas, famílias são assassinadas, pois as suas vidas, muito menos suas arquiteturas de habitação são reconhecidas como tal. O Estado não precisa em sua governamentalidade, invadir com agentes físicos armados os lares, basta ligar a televisão que a qualquer momento ocorre a invasão por meio das telas, sons e imagens, sobre as atrocidades cometidas a nível de Estado-nação contra as/os *subalternas/os*, e por um momento são apossadas por esse “estranho”³³², “o momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, as disjunções mais amplas da existência política”³³³. A casa na periferia pode ser admitida por um viés onde se assume espaço de fartura e festa, não da festa como alegria mas dá festa em sua dimensão cultural que afirma uma humanidade, e não da fartura como resolução da escassez nas *Quebradas*, mas desse duplo movimento de reconhecimento cultural e da existência de um muito no pouco, “a história do Brasil é uma versão concebido por brancos, para os brancos e pelos brancos, exatamente como toda sua estrutura econômica, sociocultural, política e militar

³²⁹ *Idem, ibidem.*

³³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op., Cit.*, 2018, p. 161.

³³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op., Cit.*, 2012, p. 209.

³³² BABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 32.

³³³ *Idem, ibidem.*

tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancóide”³³⁴ que faz de sua história uma epopéia, quando não, fez da história *da/o outra/o* uma tragédia sem espaços.

2.2.1 FARTURA NA DIÁSPORA.

O curta-metragem *Suellen e a diáspora periférica* (2020) de Renaya Dorea, circulou através do festival Cabíria que teve em sua edição de 2020, por conta da pandemia do Covid-19, ocorrência online, entre 18 e 29 de novembro, o festival com apoio da plataforma Hysteria criaram a mostra *Imaginários Possíveis*, que exibiu microfilmes com duração mínima de 30 segundos e máxima de três minutos no site e nas redes da Hysteria e do Cabíria. O filme foi também, exibido na 14ª edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas, em seus pouco mais de três minutos, inteiramente realizado com aproximação de imagens de arquivo, assim como *Fartura*, funciona como um exercício de montagem e remontagem de vários tempos, que aqui cortam a infância e existência da realizadora da obra, Renaya Dorea, crescida em São João de Miriti, conhecido como Formigueiro das Américas.

A cineasta faz um retorno ao bairro e a casa que reafirmam suas origens. Dorea, está hoje como estudante na Escuela Internacional de Cine y Televisión, em Cuba. Antes disso a jovem criadora saiu do interior do Rio de Janeiro para ingressar no curso de bacharel em artes e design pela Universidade Federal em Juiz de Fora (UFJF), esses trajetos, feitos por muita/os estudantes de periferias e subúrbios no Brasil, esse deslocamento de sair de casa para alcançar uma instrução educacional do qual os pais não tiveram oportunidade de obter, tem se tornado comum nas gerações mais jovens³³⁵. A “diáspora periférica” que Dorea explora, é o deslocamento fruto dessa busca por sonhos, mas que de alguma maneira faz retornar e refletir ao lugar de onde se vem. Dorea, sendo uma mulher negra, complexifica esse retorno que assume uma narrativa diáspórica onde o imagético se constrói em significados que, uma vez que se

³³⁴ NASCIMENTO, Abdias. *Op. Cit.*, p. 28.

³³⁵ Em uma pesquisa realizada sobre o corpo discente da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), “10.700 alunos (52,54% do total) não são da cidade, considerando graduação presencial, mestrado e doutorado do campus-sede. Os dados são do Centro de Gestão do Conhecimento Organizacional (CGCO) da Universidade. Entre as muitas histórias, tem estudante que esqueceu de descer do ônibus e acordou na garagem da empresa, outro que se desdobra para visitar pais e irmãos distribuídos em lugares diferentes do país e gente que vive adoecendo devido à falta de costume com o frio de Juiz de Fora”. Os desafios dos estudantes que moram muito longe de suas cidades de origem. UFJF Notícias, cidade de publicação, 16/01/2018. Campus e comunidade. Disponível em: < <https://www2.ufjf.br/noticias/2018/01/16/os-desafios-dos-estudantes-que-moram-muito-longo-de-suas-cidades-de-origem/> > Acesso em: 02/10/2022.

remonta a própria história, o processo de autoficção precede o espaço privado familiar por questões de raça e gênero que se relacionam diretamente a História do continente africano e do sequestro das populações trazidas para as colônias.

Propomos pensar o filme de Dorea, através de uma imagem, pois ela está lá mais uma vez como um grande demarcador, a desbotada piscina Capri, como quem diz: aqui no mundo da/o colonizada/o há vida. A potência imagética, poética e política que este simples objeto, uma piscina de plástico com estruturas de ferro, ganha, quando associado a uma memória diaspórica ao passo que é pensado como representação da encruzilhada transatlântica, é uma das vias de possibilidade para imaginar e reconstruir certo passado brasileiro, uma vez que o Atlântico, passagem para as bandas de cá, foi chamado pelas populações negro-africanas que realizaram a travessia, como *calunga grande*, o grande cemitério. O chão seguido pelo oceano abre o filme de Dorea, ela está sentada à frente do mar, na fotografia vemos uma criança, a voz da cineasta em *off* cria um entre-lugar de passado-presente. O curta segue em boa parte emoldurado por uma imagem estática de chão de terra, talvez pelo contexto de um retorno fabular à terra natal. Esse chão aparece inteiro por meio segundo antes de ser coberto pela sequência de fotos.

Figura 41 - Chão em *Suellen e a diáspora periférica*.



Fonte: *Suellen e a diáspora periférica*, 2020.

Figura 42 – Sequência de abertura do curta-metragem *Suellen*, Renata aparece sentada na Areia da praia na primeira imagem, na segunda está no quintal de casa em uma das piscinas do filme.



Fonte: *Suellen e a diáspora periférica*, 2020.

A sequência que vai do chão ao mar, do mar ao quintal e a piscina enquanto segue a evocação da voz da cineasta confessa: “eu me chamo Renata, mas olha, pra ser sincera eu me chamo Renata Suellen. Esse nome que por tantos anos eu escondi, tive vergonha, incômodo, receio, esse nome cheio de ‘l’”, revela uma resposta para uma pergunta que a tanto tempo eu me faço: de que lugar que eu vim?”. Diferente da tradição do cinema brasileiro de perguntar de que lugar *a/o outra/o* veio, Dorea observa e questiona a si mesma, “a condição do Ser é primordial à manifestação do Saber”³³⁶, se fazer *ser* é se fazer *saber*, *ser* dentro das fronteiras neocoloniais, assume uma postura contraventora, “nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas *frestas* a invenção de um mundo novo, são aqueles que se encarnam na presença dos seres produzidos como outros”³³⁷, se perceber como *outra/o* no espelho do cinema, como vimos no primeiro capítulo, é uma ação dolorosa, mas vemos em *Suellen* a dor sendo pensada pela perspectiva que o arquivo familiar faz sobreviver, “combatendo a baixa estima que nos foi imposta” e afirmando que “a problemática do conhecimento é fundamentalmente étnico- racial” e está presente dentro dos deslocamentos que marcam/marcaram os processos de imigração e refúgio. Vejamos por inteiro a voz de *Suellen*:

Eu me chamo Renata, mas olha, pra ser sincera eu me chamo Renata Suelen, esse nome que por tantos anos eu escondi, tive vergonha, incômodo, receio, esse nome cheio de ‘l’ revela uma resposta pra uma pergunta que há tanto tempo que eu não faço: de que lugar que eu vim? das ruas longe do asfalto, das ruas, dos becos de São João de Meriti, na real São Mateus, talvez seja por lá, nesse município repleto de Netos de baianos, nesse município perto da Pavuna, quase fora do Rio, quase fora do mundo, meu mundo. Faz mais de dez anos que eu não piso nas margens do Rio Pavuna Faz

³³⁶ RUFINO, Luiz. Op. Cit., p. 9.

³³⁷ *Idem*, p. 12

mais dez anos que eu ando longe de Madureira, Engenho de Dentro, Inhauma, ando longe do sopro quente das ruas da Baixada, faz tempo que eu não volto para casa, e eu sinto falta, de te pegar Avenida Brasil, de cruzar o Automóvel Clube, visitar meus irmãos, primos, tias, amigos, visitar minhas saudades de que cruzar a cidade pelo metrô vendo submersa como pouca coisa mudou numa década, continua tendo hora para andar na rua, e algumas ruas inandáveis, trânsito, bala encontrada, pipa com cerol, açai com jujuba, gato, infiltração, criança brincando na rua, bem, um pouco menos disso, e eu me lembro das ruas em festa, me lembro das feiras, dos bailes eu me lembro dos aniversários, das caixas d'água, piscinas, do nosso Natal, com a casa cheia, eu lembro da páscoa, das vidas ceifadas, por um Estado que insiste em acreditar que a vida vale menos da ponte para cá, da linha amarela pra cá, eu sinto saudade da Baixada, sinto saudade do Rio de Janeiro, mas eu não sinto saudades daquele rio que enche, daquele rio que transborda, e nas enchentes que até hoje tiram o sono da minha avó, eu sinto saudade, mas eu não sinto tanta falta e eu ouvi dizer há pouco tempo que quase nada mudou nesses mais de dez anos onde os filhos da diáspora periférica seguem migrando por esse país como seus avós buscando terras mais tranquilas enquanto eles nos jogam além da margem³³⁸.

A ancestralidade em uma escrita de si que transborda nas bandas de cá é combatente dos efeitos da calunga grande, “ A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida³³⁹ em um elo entre a palavra e a imagem, o dito e o visto, “a palavra é caminho percorrido pelo ser, é estado e condição de sua presença no mundo. Porém, mesmo quando não há a palavra, se continua a produzir comunicação. O discurso (...) engloba múltiplas formas de enunciação e interação no vasto campo das linguagens³⁴⁰. É quando Suellen faz a pergunta, que imediatamente vemos de novo a piscina, que agora é um habita em comunidade. Bhabha tece algumas palavras acerca de *Mere Bete Ki Kahani* (1990) da escritora sul-africana Nadine Gordimer (1923-2014) que cabe bem como chave de leitura tanto a *Suellen* como *Fartura*.

As banalidades são encenadas - a agitação em torno de nascimentos, casamentos, questões de família com seus rituais de sobrevivência associados a comida e vestuário. Mas e precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar.³⁴¹

Essa agitação voltada ao banal é o que marca a “saudade” que Suellen tem de seu lugar de nascimento e crescimento, é o que marca também a narração de *Fartura*, ambas ao mesmo tempo reconhecem uma violência que paira em proibições e escassez nos detalhes da vida – *Fartura* fala das proibições das festas como negação de exercer humanidade, enquanto Suellen

³³⁸ Suellen e a diáspora periférica. *Op., Cit.*

³³⁹ *Idem*, p. 15.

³⁴⁰ *Idem, ibidem.*

³⁴¹ BABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 37.

aponta para essa dimensão das divisões da cidade, onde a margem alaga nas enchentes, falta luz, onde se vê ‘‘bala encontrada’’.

Figura 43 - Sequência de fotografias de piscina em Suellen.



Fonte: *Suellen e a diáspora periférica*, 2020.

Nessa fenda, Dorea usa seu papel intersticial, enquanto narradora que experimenta e ficciona seu mundo doméstico familiar, tanto para ‘‘obscurecer’’³⁴² seu papel político quanto para ‘‘articulá-lo melhor’’³⁴³. A imagem – ou a atividade metafórica, ‘‘ficcional’’, do discurso – tornará visível ‘‘uma interrupção do tempo por um movimento que se desenrola do lado de cá do tempo, em seus interstícios’’³⁴⁴. A cada imagem e frase que vai articulando esse mundo sensível de Dorea o arquivo vai tomando contorno em uma constelação que é historicizada e carrega uma assinatura que está no passado, no lugar onde a cinza ainda mantém seu calor, ao mesmo tempo que supõe um signatário no presente.

‘‘É preciso aprender a voltar para casa’’³⁴⁵, diz o filósofo Negô Bispo, em certa ocasião em uma casa de Candomblé Angolano. Provocação deixada por Bispo sobre os jovens que saem de casa para estudar e trabalhar, procurando no mundo respostas que muitas vezes estão no coração de suas comunidades, ‘‘é importante ir para o mundo e conhecer outros territórios, (...). Mas voltar para o nosso território é necessário, pois a sabedoria de que precisamos para viver, a filosofia que precisa fazer sentido, pode estar na singela experiência que temos com os substratos que nos constituem’’³⁴⁶, lembra a pesquisadora Lorena Silva Oliveira, motivada pelo pensamento de Negô Bispo. Esse retorno, é um caminho que muitas vezes só se assume no

³⁴² *Idem, ibidem.*

³⁴³ *Idem, ibidem.*

³⁴⁴ *Idem, ibidem.*

³⁴⁵ SILVA OLIVEIRA, Lorena. É preciso aprender a voltar para casa. *Revista Cult.* São Paulo, ano 24, n. 171, Jul. 2021, p. 259

³⁴⁶ *Idem, p. 297.*

devir da *ética do passante* através da imagem, retornar a sua *Quebrada* pode ser possível hoje, somente a partir de fotografias e vídeos que *testemunharam* as sabedorias do chão que outrora foi pisado. Retornar a casa é também admitir a importância do que foi deixado para trás voluntariamente ou não, é uma *ética* da diáspora que implica em uma produção estética de memória, Suellen narra que desde a sua saída ‘quase nada mudou nesses mais de dez anos onde os filhos da diáspora periférica seguem migrando por esse país como seus avós buscando terras mais tranquilas enquanto eles nos jogam além da margem’, ora, a ‘família ampliada — como rede e local da memória — constitui o canal crucial entre os dois lugares. (...) Tem mantido vivo no exílio um forte senso do que é a "terra de origem" e tentado preservar uma ‘identidade Cultural³⁴⁷’, mas ao mesmo tempo se escapa a essencialismos, São João de Meriti já é esse lugar que Suellen reconhece que cresceu em uma travessia geracional, que sua família já era um entre-lugar no meio de uma diáspora experimentada por seus ancestrais, por seus avós.

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um "Outro" e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance*— uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *placés de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim³⁴⁸.

A cultura diaspórica não é somente uma viagem de redescoberta, é a admissão do passado no presente, e de uma fluidez constante como requisito a produção de refúgios cosmopoéticos, de ‘terras mais tranquilas’. Nisso a casa como *quebrada* assume papel pedagógico, uma vez que ‘toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento’³⁴⁹, o *ser* ocorrendo na diáspora através do *saber*, assumindo assim uma postura anti-colonial de pensamento, uma libertação do pensamento através da produção de sentido que a *diáspora periférica* da concede a Suellen, ora, afinal ‘a luta pela libertação é, antes de tudo, um ato cultural’³⁵⁰ uma incessante viagem de retorno de encontrar a si mesmo, se o cinema antes se dava no encontro *da/o outra/o* com a imagem de seu mito, no *Cinema de Quebradas* esse encontro é tensionado pelo *eu* em direção ao *eu* que faz parte de um *nós* fora da lógica *da/o*

³⁴⁷ HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, n. 1, 2006, p. 26.

³⁴⁸ *Idem*, p. 33.

³⁴⁹ BABHA, Homi K. *Op. Cit.*, p. 240.

³⁵⁰ NASCIMENTO, Abdias. *Op. Cit.*, p. 24.

outra/o, é uma autoficção com outros princípios éticos com o real. A cultura é uma produção que possui para os vencidos essa dimensão de estratégia de sobrevivências, como vimos no arquivo de *Fartura* e *Suellen*, que garante a uma comunidade sua inscrição na História,

Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar ³⁵¹.

Fartura aponta que, um regime de tempo praticado e celebrado pela *Quebrada* é visto como ameaça, uma vez que nas fundações do Brasil estão a raça, racismo e Estado-nação, expressões da diáspora são compreendidas como perniciosas, a narração de *Fartura* conclui que “não se proíbe as festas porque elas são alegres, se proíbe aquelas festas, porque aquelas festas são expressões de uma cultura que se quer apagar, são expressões de seres humanos que de certa forma se quer eliminar”. Vejamos a voz que marca essa sequência de *Fartura*.

É porque a festa não é sinônimo de Alegria, festa é ritualização da vida, é o ritual da vida, não é sinônimo de alegria. A cultura afro-brasileira, as culturas negras, elas são culturas de festa. São as festas os marcos do tempo, inclusive. Então a festa faz parte do que somos, mas não é comemoração da desgraça né, e nem o contrário, é um jeito de ser, é a cultura. E cultura, você deve ter ouvido do Muniz Sodré, é um jeito do humano ser humano né, como os humanos são diversos as formas dos humanos serem humanos são diferentes, no jeito que a gente é, tem festa, essa festa serve pra você ficar alegre, mas também lidar com a tristeza. Essas festas são basicamente o jeito de você viver e dizer o que você é, o jeito de corpo, o jeito de comida, o jeito de canto, o jeito de roda, de comunidade, é um jeito de ser, a festa faz parte. Nesse tipo de tradição que a gente vem, a festa é um jeito da gente dizer que o que é, não tem a ver com tristeza e alegria, é outra coisa, está em outra chave, então se você tira a festa você tira o direito do humano ser humano, do jeito que ele é, então proibir as festas, não se proíbe as festas porque elas são alegres, se proibi aquelas festas, porque aquelas festas são expressões de uma cultura que se quer apagar, são expressões de seres humanos que de certa forma se quer eliminar, quem ataca a festa ataca pela mesma razão da qual a festa existe.

Processos de construção e reconstrução das sociabilidades, sobrevivem nas miudezas, olhar o pequeno, o que é marginal, o que escapa, é indispensável para entender a *fresta*, foi na *fresta* que os arquivos de *fartura* e *Suellen* se esconderam do esquecimento, mas existe uma dupla sobrevivência, para que o arquivo de ambas, tenha se transformado em cinema. Não basta resgatar essas imagens, é preciso compreender suas gramáticas. Essa compreensão ocorre a

³⁵¹ HALL, Stuart. *Op. Cit.*, p. 44.

nível extra- filmico, Dorea e Thayná são duas mulheres negras que fazem parte do que falam, suas *vozes* em seus filmes são carregadas de experiência sensível, e é preciso reconhecer o grau de sobrevivência pelo qual seus corpos passaram, considerar que também são arquivos que ardem através de suas narrações e mergulhos à essas memórias. Não se trata de um lugar de fala como discurso simples, se trata de uma experiência de fazer cinema que antecede o próprio encontro com o cinema, esse arquivo já estava lá, as memórias de Thayná e Dorea também, a imagem se torna a encruzilhada que subjetiva a experiência para dar lugar a algo novo no cinema. Uma nova cultura de *saber* pela *fresta*, que são, ‘aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria’³⁵². A *fresta* dá lugar a festa, e tudo isso é constituído pelo *refúgio Quebrada*, a festa em *Fartura*, na sequência que destacamos nesse tópico, é vista por pequenos fragmentos em vídeos caseiros.

Figura 44 - Sequência de frames selecionados das filmagens de *Fartura*.



Fonte: *Fartura*, 2019.

³⁵² SIMAS, Luiz Antônio. *Op. Cit.*, p. 27.

A festa, apesar de ser, não se pretende uma ação contra-colonial, a intenção é respirar somente, existir e demonstrar essa existência. Os rostos que vemos são de sujeitos que simplesmente vivem, e o acaso da sobrevivência na encruzilhada fez do cinema o encontro. O papel da imagem é o papel da lembrança e da montagem, como forma de historicizar e encapsular gestos e momentos que para sobreviverem enquanto imagem foi necessária a existência de espectador(es), de olhares, “isto é, de seres vivos” aptos a saberem olhar uma imagem [...] capazes de discernir ‘lá onde ela arde’, lá onde sua eventual beleza guarda a marca de um ‘signo secreto’, de uma crise não apaziguada, de um sintoma. Lá onde a cinza não conseguiu esfriar-se”³⁵³. O sintoma dessas imagens é o do rosto e do olhar que é filmado, dessa vez por uma lente que faz parte da ritualização, a câmera não invade, ela complementa a festa, ela é uma *fresta*, é o olho comunitário dessa História. A festa pode ser entendida como “um acontecimento conhecível e politicamente desejável que envolve uma coletividade”³⁵⁴, sua ação contempla uma cultura de festa, onde na diáspora a comida, a voz, as roupas, os gestos corporais, a música, a dança, a religião e a região são sintomas carregados de *gramáticas*, que evocam um passado e atuam no presente, inventar a vida na *fresta*, é almejar produzir cultura onde, pelo projeto colonial, só deveria existir o “esforço braçal e a morte silenciosa”³⁵⁵. A festa dessa forma “envolve uma coletividade, apreende-a como uma mão que a toma e a fecha, e, ao mesmo tempo, acontece em uma coletividade, dentro desta, nascendo com movimento centrífugo que se propaga a partir do ponto da coletividade mais distante das suas bordas externas”³⁵⁶. Lembremos aqui da relação direta entre centro e periferia, público e privado mas também entre colonial e pós-colonial, esses trânsitos permanentes mostram uma contiguidade, não é necessariamente mais um mundo cindido em dois, como percebido por Fanon, mas em tantas outras diferenças que emergem dos encontros da cultura, uma série de mundos fluídos de trocas violentas e afetivas, como o caso da presença dos santos Cosme e Damião em *Fartura*.

³⁵³ SAMAIN, Etienne. Op. Cit., p 33.

³⁵⁴ JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. boletim de pesquisa nelic, 2014, p. 31.

³⁵⁵ SIMAS, Luiz Antônio. Op. Cit., p. 13.

³⁵⁶ *Idem, ibidem.*

Figura 45 - Fotografia de *Suellen e a diáspora periférica*.



Fonte: *Suellen e a diáspora periférica*, 2020.

Tensionemos certas imagens que sobrevivem nestas fotografias, nesse novo testemunho que realizamos em terceira pessoa — o padrão Capri na piscina de *Suellen* (Figura – 45) e São Cosme e Damião como parte de uma festa em *Fartura* (Figura – 46), elementos comuns nesses territórios culturais, cotidianamente vistos, afinal, quem cresceu nos subúrbios, nas margens, na zona norte do Rio, sabe que a padronagem Capri se transformou em um signo extremamente apelativo à uma memória afetiva. Já na imagem dos santos gêmeos, o apelo memorialístico se dá numa trinca, entre catolicismo, religiões de matriz afro e no momento em que as crianças de mochilas nas costas tomam as ruas correndo juntas atrás de doces em saquinhos de papel com a ilustração em verde e vermelho dos médicos transfigurados de santos, que ganharam por aqui mais cinco irmãos, “por obra e graça da tradição popular: Doum, Alába, Crispim, Crispiniano e Talabi”³⁵⁷, aqui “a linguagem do senhor se hibridiza - nem uma coisa nem outra. O incalculável sujeito colonizado - semi-aquiescente, semi-opositor, jamais confiável - produz um problema irresolúvel de diferença cultural para a própria interpelação da autoridade cultural colonial”³⁵⁸, um encontro que caracteriza o movimento do corpo encantado das ruas, e demonstra que a tentativa de enrijecimento falhou, *as/os vencidas/os* como chama a tradição pós-colonial acabam não sendo tão vencidos assim. Esse destaque que dou, faço com intenção de explorar esse lugar da imagem quando ela nos olha de volta, pois há neste movimento subjetivo a eclosão de potências que estes aparentemente simples objetos possuem, as

³⁵⁷ SIMAS ANTONIO, Luiz. Op. Cit., p. 39.

³⁵⁸ HABHA, Homi K. Op. Cit., p. 62.

negociações de suas aparições até se tornarem objeto de *voz* e obra: a piscina de laje e a imagem de São Cosme e São Damião ganham forte significado narrativo, sobretudo quando associadas a memória diaspórica, monumentos simbólicos da encruzilhada transatlântica que dá vias de possibilidade para imaginar e reconstruir certo passado brasileiro desvelando o clarão colonial que insiste na tentativa de ofuscar a vida na margem, nessa disputa permanente entre cultura e barbárie³⁵⁹, uma vez que o Atlântico, passagem para as bandas de cá, foi chamado pelas populações negro-africanas que realizaram a travessia, como calunga grande, o grande cemitério. A criação de refúgios cosmopoéticos³⁶⁰ criadores de novas possibilidades de vida nas *frestas* pelas festas, desmantelam a agenda política de morte físico-epistêmica.

A experiência festiva não se limita a apreender a coletividade desde o exterior e desde o interior simultaneamente (do exterior da festa que não é ainda e do interior da festa que é, para a coletividade, latência de centro perene), mas, envolvendo no centro todas as partes da coletividade, fundando a coletividade, fazendo dela um bloco único no qual o centro permeia de modo uniforme toda parte, coloca o centro da coletividade em contato direto com o exterior dela: identifica o centro com as marcas de confim, faz paradoxalmente do centro a borda externa³⁶¹.

Figura 46 - Fotografia utilizada na montagem de *Fartura*, no canto esquerdo é possível ver a imagens de Cosme e Damião.



Fonte: *Fartura*, 2019.

As fotografias de *Fartura* e *Suellen*, retiradas de álbuns de família, foram realizadas antecipadamente, entre essas imagens, suas cineastas e aquele/as olhada/os, a ligação é

³⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Editora 34, São Paulo, 1º ed, 2013, p. 21.

³⁶⁰ TOUAM BONA, *Op. Cit.*, 2020.

³⁶¹ JESI, Furio. *Op. Cit.*, 31.

ancestral, foram seus pais, suas mães, seus tios e avós que empunharam as câmeras, que organizaram em álbuns, preservaram o acontecimento, na intenção de registrar momentos importantes de alegria, celebração e festa, de registrar a passagem recorrente do tempo sobre a própria vida, ‘se a imagem pensa’³⁶², logo, foram as primeiras testemunhas de uma população contrariadora de todas as expectativas da intelectualidade acadêmica, dos cineastas, dos autointitulados detentores da possibilidade de imaginar o ‘povo’, esse, fosse dentro de um barraco ou no quintal de uma casa sem piso e reboco, fossem diaristas, pedreiros, serventes, conseguiram documentar o cotidiano com a dignidade que o cinema procurou encontrar, em suas décadas dedicadas a compreender aqueles e aquelas criados como outra/o(s) no Brasil, que nutre um colonialismo permanente. Mas, é evidente, que tais imagens são raras. As famílias localizadas geograficamente em ‘ocupações coloniais’³⁶³, e por ocupações coloniais incluem favelas e subúrbios, onde o cotidiano é militarizado e a raça é a principal motriz da justificativa da violência, se tornam constantemente agredidas no psíquico, físico e espiritual, reafirmo que ‘cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual’³⁶⁴, afinal, há um número incontável de memórias que foram destroçadas a fim de sustentar o plano colonial, seus alicerces fundadores: ‘Raça, racismo e Estado-nação’³⁶⁵.

Todas estas urgências não podem ser pensadas como pautas desconectadas à produção nacional de cinema. Tais cineastas que partem da ocupação colonial em direção a ela mesma, ritualizando sua ancestralidade, anunciando que a morte não os assombra, pois constatam que ‘há ‘morte’ somente no esquecimento’³⁶⁶, entram em sintonia com o sentimento formulado por Césaire, ele, diz: ‘não esqueceremos as atrocidades do colonialismo. As imagens de assassinato e humilhação nutrem nosso inconformismo e rebeldia, de modo que haveremos de enfrentar o trauma’³⁶⁷. O arquivo revela a dignidade, a fatura ironicamente entra em contraposição com a fixação pela denúncia de fome. As mazelas sempre existiram, mas estabelecê-las como marcas permanentes à margem e a identidade de seus sujeitos não é ingênuo, mas parte do projeto de silêncio.

³⁶² SAMAIN, Etienne. *Op. Cit.*, p. 23.

³⁶³ Mbembe, Achille. *Op. Cit.*, p. 135.

³⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 210.

³⁶⁵ RUFINO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 27.

³⁶⁶ *Idem, Ibidem.*

³⁶⁷ *Idem, Ibidem.*

Figura 47 - Fotografias utilizadas na montagem de *Fartura*.



Fonte: *Fartura*, 2019.

As/os cineastas das *Quebradas* manipulam, remontam acervos e perfuram a realidade de maneiras muito distintas se comparadas às dos cineastas do passado, dos documentaristas das décadas de 1960, 1970 e 1980, não somente por questões estilísticas, mas, sobretudo, em alguns casos, no que molda o estético-político. Essa diferença entre determinados documentaristas e as cineastas que aqui mencionei é latente, diferença habitada na utilização do arquivo, no manejo e montagem, na noção de documentário, é contrastada pelo fazer condicionado por práticas coloniais, é a sobreposição por percepções ocidentalizantes, é a maneira de como se percebe ou se apropria dos meios de produção de imagem que as intenções ainda que supostamente marcadas por certa vontade de denúncia da violência, nas lentes dos realizadores do passado, se tornaram também violentas ao transfixar reais, reforçar estereótipos e buscar estabelecer verdades sobre a/os outras/os, com ações catalogadoras no momento em que pessoas foram compreendidas enquanto objetos de amostragem no jogo de “limpeza”³⁶⁸ que a montagem acredita realizar no real.

Um ponto importante a ser mencionado em *Fartura* e *Suellen*, e a presença da comida, a comida na *Quebrada* é algo essencial nos eventos festivos, e possui uma dimensão de significações múltiplas, como vimos através da imagem de Cosme e Damião. A aparição destes Santos nos subúrbios e periferias, lugares de comunhão e revolta, é a confirmação de que essa festa é marcada pela circulação entre os ritos do cristianismo popular, as múltiplas Áfricas e encantarias indígenas, “é a festa de sabores e saberes que se encontram para inventar certo Brasil generoso; aquele que desafia o Brasil tacanho, intransigente, fundamentalista e boçal que cotidianamente mostra os dentes com a fúria de uma vara de javalis”³⁶⁹. Proporcionar um tempo que é cíclico em rituais de partilha e alimentação é uma afirmação importante de ser pensada

³⁶⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. Cit.*, p. 45.

³⁶⁹ SIMAS, Luiz Antonio. *Op. Cit.*, p. 37.

para além de uma necessidade cotidiana básica, é necessário compreender essa alimentação como algo que é produzido de forma epistêmica, carrega história e memória. Dorea diz um trecho que se recorda do “açai com jujuba”, um pouco depois relata, “eu me lembro das ruas em festa”. Thayná narra que “essas festas são basicamente o jeito de você viver e dizer o que você é, o jeito de corpo, o jeito de comida, o jeito de canto, o jeito de roda, de comunidade, é um jeito de ser, a festa faz parte”, nessa comunhão a comida é compartilhada entre deuses, sujeitos e ambientes vividos. Quando uma farofa é arriada a Exu, a rua se apresenta como campo para esse ritual que o corpo e a mente performam, a rua deixa de ser um lugar de objetificação do Estado e passa a cumprir outros propósitos, da mesma forma que as festas de rua vistas em *Fartura* e recordadas por Suellen nos ensinam.

Figura 48 - Arquivo em *Fartura*. Interessante reparar como a cozinha, nas tradições de diásporas negras nas periferias, são espaços de poder e saber exercidos sobretudo por mulheres.



Fonte: *Fartura*, 2019.

Figura 49 - Sequências de registros de festas em *Suellen*. Assim como em *Fartura*, a presença das matriarcas da família é maior.



Fonte: *Suellen e a diáspora periférica*, 2020.

As cozinhas que vemos em *Fartura* e *Suellen*, são compostas em sua maioria pela presença de mulheres como já dimensionamos no tópico anterior, isso porque existe uma estrutura herdada do candomblé e que foi percebida e admitida por Thayná na realização de *Fartura*³⁷⁰, onde “a cozinha em que os alimentos são preparados é um espaço sacralizado. Não são apenas os objetos utilizados – normalmente separados para preparar apenas comidas de santo – que marcam essa sacralidade”, essa herança não permanece somente na cozinha assumidamente candomblecista mas se fixa nas tradições de como lidar com o espaço doméstico passadas de geração a geração, a rigor, a nossa cozinha nas periferias cariocas é marcada fortemente por uma base culinária de matriz Africana, “a faca ou a colher de pau que

³⁷⁰ THAYNÁ, Yasmin. Masterclass – Direção de imagens de Arquivo. YouTube, Festival Rastro. 12/10/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GAEsbNOmGz0>> Acesso em: 12/08/2022.

caem no chão durante o preparo, a louça que quebra, o sal involuntariamente derramado são sinais que indicam os rumos da preparação da comida (...) a cozinha é também o espaço para contação de histórias, a lembrança dos mitos e a transmissão das lições de ancestralidade’’³⁷¹.

A cozinha é onde se garante a festa, é ela a *fresta* subestimada pela colonialidade, é ela que está também em disputa com o Estado, pois nossos arquivos, centralizam sua imagem e transformam o ambiente de perda em ambiente de autoestima e restauração. No último tempo de *Fartura*, o tempo terceiro reservado a função de *memorar*, e que apresenta o relato sobre a festa de São Cosme e São Damião que vimos pela imagem da senhora negra atrás da mesa [figura - 46] a narração na voz de uma mulher diz:

E essa festa que eu estou apresentando, essas fotos, se referem a uma festa. Minha mãe era umbandista e ela fez uma promessa, né? A partir dum enfisema pulmonar que ela iria fazer durante sete anos, né? Enquanto ela pudesse faria festa de São Cosme Damião. Tinha um saco de doce que minha mãe era muito exigente e farta, tinha os sacos de doce que não podia saco murcho, ela não gostava de saco murcho e achava um absurdo criança ficar na fila pra pegar aquele saquinho murcho com meia dúzia de bala, entendeu? (ela gargalha nesse momento) Ela não gostava, o saco tinha que tá bem fofo, então eu partia pra mais de vinte tabuleiros de bolo pra botar, fazemos cocada em casa, de leite com coco era tudo no tradicional que lá em casa não tinha essa modernidade, era coco na mão mesmo. Minha mãe fazia assim: era mesa de saquinho, a mesa de doce com o refrigerante, né? Que eram distribuídos nos copos que na época era garrafa, eram garrafas na época e tinha a parte de brinquedo e de roupa, que era essa promessa dela. Poderia tá com pouca ornamentação, mas a alegria de receber, a alegria da fartura, né? Ver aquele alimento todo distribuído, bem degustado, porque tudo feito com carinho, né? As crianças comendo com satisfação, a alegria estava justamente nisso, no recebimento, né? As pessoas recebendo aquela fartura com satisfação. Então a beleza está nisso, que poderia ter duas bolinhas ali no cantinho, mas aquilo tudo, todo mundo recebendo, essa é a alegria de quem tá ali no fogão um tempão fazendo, todo mundo vendo todo mundo comer com maior alegria isso que é bom.

Minha mãe, minha mãe. Então, aqui ela tá agradecendo porque foi a primeira festa que ela conseguiu fazer, voltando com a saúde dela. Tudo é feito lá na sala, lá de casa, minha primeira festa foi na sala. A gente começava umas duas horas da tarde que de manhã não dava não querida, tem que limpar a casa, tinha que dar defumador, tinha que acender o santo todo, tinha que fazer todo o ritual porque fecha de Cosme e Damião é isso.

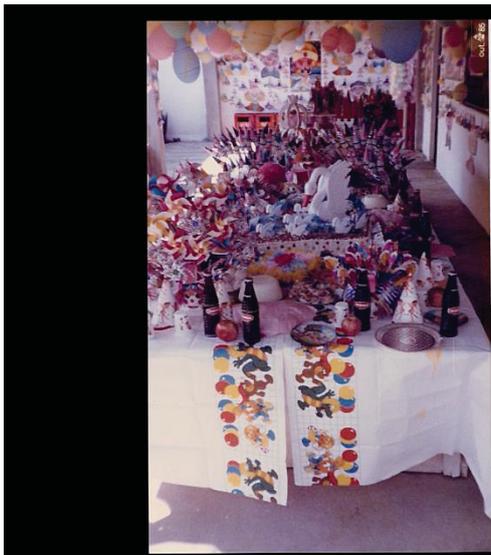
Aí a festa é muito boa, mas também tem as coisas atravessada de energia negativa, entendeu? Então, quando você prepara uma festa, né? Mesmo que ela não tenha um total simbolismo religioso, existe, a gente chama de atravessamento, são aquelas pessoas que chegam pra criar um problema, como toda festa. Toda festa você vê se você não se manter no equilíbrio, sempre tem, sempre aparece o espírito de porco pra estragar o que você faz e depois de tanto sacrifício como vocês podem ver que é um é um sacrifício financeiro, é um sacrifício de confeccionar, né? O financeiro é o é o físico, é o emocional, tudo misturado, então você antes disso tem que preparar tudo, né? O defumador, acender a casa toda, fazer isso, fazer aquilo³⁷².

³⁷¹ SIMAS, Luiz Antonio. *Op. Cit.*, p. 43-44.

³⁷² FARTURA. *Op., Cit.*

Figura 50 - Sequência de fotografias que acompanha o relato da mulher que ouvimos sobre a festa de São Cosme e São Damião realizada por sua mãe em seu bairro.







Fonte: *Fartura*, 2019.

Nessas imagens que vemos acima [figura – 50] junto ao relato da mulher que expõe a organização de cada trecho que passa uma festa como essa, evidenciamos também a energia de que ela fala, que pode ser boa ou ruim, e que nos serve de alegoria para pensar as disputas no mundo colonial que é carregado de intenções, além de ser alegoria para compreensão do próprio fluxo em si, da própria cultura como substrato em movimento, uma vez que se engole a religião do opressor a transformando em outra coisa, característica de Exu, ‘para se compreender melhor a importância dos alimentos nos rituais, é necessário entender o significado do axé para os seus praticantes. O axé é energia vital que está presente em todas as coisas e pessoas. Para que

tudo funcione a contento, a energia do axé deve ser constantemente potencializada”³⁷³, e a potência pressupõe uma prática na vida, uma afirmação subjetiva. “Nada acontece sem a reposição da energia, em um mundo dinâmico e sujeito a constantes modificações. Uma das formas mais eficazes de dinamizar o axé em benefício da vida e dando comidas às divindades, o que por sua vez retribuem a oferenda proporcionando benefícios aos que ofertaram”³⁷⁴, o que explica a relação de promessa que a mãe da narradora fez para si e os seus, na cura, um entendimento de cura que acontece canalizado pela celebração que se dá em posições muito específicas como expõe o narrador da sequência.

É, a festa de São Cosme e Damião, essa é uma festa muito forte tanto pra segmentos católicos, tanto até pra quem é candomblé, por exemplo, na Bahia, a festa de São Cosme e Damião. Por que é uma festa forte? Primeiro pro candomblé que se irradiou pro católico. Que é Cosme e Damião, pro baiano que faz a festa, que tem a devoção, é na verdade uma representação dos gêmeos míticos que se chama Ibeji, né? Ibeji são os dois, e o terceiro que nasce depois desses gêmeos, o filho que nasce depois dos gêmeos, chama-se no Candomblé, Doum, né? Crispim, Crispiniano, cê conhece? (começa a cantar) Cosme e Damião, Doum, Crispim, Crispiniano, Caboclinho da mata, Cosme e Damião, Doum. Esse Doum um é uma palavra iorubá. Doum significa o filho que nasce depois dos dois gêmeos pra um casal, é Doum. É a festa de Ibeji e Ibeji são os meninos, são as divindades crianças, então quando a Iaô recebe o Orixá é depois o Orixá vai já se acalma, é Ibeji que vem, é a criança que vem, a comida, por isso que tem o rito e a morte, porque Orixá come, Orixá come. Então daí a importância da cozinha nos cultos afros e o pensamento, a cozinha é onde as coisas efetivamente começam porque os deuses comem, as divindades comem, como eu que sou babalorixá de xangô, uma vez por mês pelo menos eu faço comida, pra dar ao meu Xangô, que fica na casa, lá em casa, essa comida é simbólica mas é uma obrigação, é uma obrigação, ela é que atesta sua relação com a transcendência, com o Orixá.

Existe uma necessidade da narração de se apoiar nas imagens das festas que demonstram essa questão que tanto este último narrador, quanto aquela que lembrava da mãe, fizeram de registrar, o momento em que a festa é pensada e executada precisa ser um momento arquivado, pois o arquivo tem em si uma dimensão pedagógica essencial, “a função de uma fotografia é sobretudo educar, levando ao espectador algo novo. O ato de ver uma fotografia será sempre o do conhecimento”³⁷⁵, e para isso o que se acredita, o que se vê e se contempla pelas fotografias, o que move determinada cosmovisão, precisa ser levado a sério como conhecimento, e tanto *Fartura* quanto *Suellen* não se impõe como filmes em que saberes da margem são entendidos como credices populares, mas como verdadeiras forças que saem da margem e criam, inclusive a possibilidade de assistirmos a este cinema que se apoia e se estabelece de maneira potente

³⁷³ SIMAS, Luiz Antonio. *Op. Cit.*, p. 42.

³⁷⁴ *Idem, ibidem.*

³⁷⁵ BURGI, Sergio; FIRMO, Walter. Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito:[exposition, São Paulo, Institut Moreira Salles, du 30 avril au 11 septembre 2022]. Instituto Moreira Salles., 2022.

com um arquivo negado pela história oficial e pelo Estado, negado pois a festa que faz parte da ritualização exposta por esse cinema e guardada nas fotografias que o fazem, se apoia em um tempo que não cabe a lógica do colonial enraizada na fundação do capital. Destruir corpos que fazem estes arquivos e estes tempos e festas existirem, é a função da colonialidade.

A relação entre arquivo e Estado é complexa e contraditória, nela repousa em um paradoxo. “Por um lado, não existe Estado sem arquivo — sem os seus arquivos. Por outro, a própria existência do arquivo constitui uma ameaça constante ao Estado. A razão para isso é simples. Mas do que em sua capacidade de recordar, o poder do Estado localiza-se em sua capacidade de consumir tempo, ou seja, de abolir o arquivo e anestesiá-lo o passado”³⁷⁶. Por isso tão latente a questão do tempo em fartura, por isso tantas imagens que contrariam o tempo colonial, tantas imagens de mesas fartas onde a fome e a morte é que supostamente deveria ser o laço em comum entre os corpos. “O gesto que cria o estado é um gesto de “cronofagia”. É um gesto radical porque consumir o passado possibilita que ele se libere de todas as dívidas. A violência que constitui o Estado repousa, no final das contas, na possibilidade, que nunca deve ser ignorada, de recusar-se em reconhecer (ou liquidar) uma ou outra dívida”³⁷⁷. Por isso tão perigoso não falarmos do contraste, do imbricamentos entre opressão e afeto, violência e contra violência, memória e esquecimento, fome e fartura, “essa violência se define em contraste com a essência mesma do arquivo, uma vez que a negação do arquivo é equivalente à negação da dívida. É por isso que, em certos casos, alguns estados pensaram poder sobreviver sem arquivos. Deste modo tentaram reduzi-los ao silêncio ou, de forma ainda mais radical, destruí-los”³⁷⁸, não esperavam eles que preserváramos nossa história nas arquiteturas que mais sofriam o perigo de incêndio, que a saída de nossa imagem, seria feita por nós e para nós, que a nossa imagem seria o reflexo de tantas festas.

2.4. OTOBIOGRAFIAS, ARQUIVO E MONTAGEM COMO DES-CAPTURA DA MEMÓRIA.

É algo ainda recente a ideia de que uma parcela de filmes são inventados hoje no Brasil, enquanto *cine-escrituras*, autoficções periféricas, cartas, obras, feitas pensando em uma ou mais *Quebradas* que agora veem a/o cineasta de fato como alguém que faz parte da esfera de *signatário* a qual as obras se referem, uma vez que elas são frutos de *escrevivências*, como é o

³⁷⁶ MBEMBE, Achille. Op., Cit, 2002, p. 5.

³⁷⁷ *Idem, ibidem.*

³⁷⁸ *Idem, ibidem.*

caso de *Suellen e Fartura*. Dorea parte de um ato que carrega a força de *assinatura*, tensionando a dynamis dessa “beira entre a “obra” e a “vida”, o sistema e o “sujeito” do sistema”³⁷⁹. *Suellen e a diáspora periférica* evidencia a vontade de inferir diálogos íntimos que rasgam qualquer marafunda colonial, afinal se o colonialismo investe diretamente em uma incomunicação dos povos colonizados, Dorea em atividade arqueológica está disposta a receber o que o arquivo tem a lhe dar sobre si mesma e seus familiares, disposta a entregar à quem se dispor a ver e escutar, através da rasura de limites e dilatação das tramas, que formam o circuito que separa o “eu” e o “outro”, o “autor” e o “leitor”³⁸⁰, parte, nessa ação performática de se perceber em imagem e História, se transformar em cinema, compor memória por signos reconhecíveis do cotidiano subalternizado. Conceição Evaristo, ao escrever becos da memória fala sobre uma escrita que é baseada no que ela experimentou mas também no que *escutou*, nos saberes geracionais. É uma linha que atravessa substancialmente ficção, escuta e experiência sentida.

Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em Becos da memória é verdade, nada que está narrado em Becos da memória é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de Becos está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma *escrevivência*. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de Becos da memória. Primeiro foi o verbo de minha mãe. Ela, D. Joana, me deu o mote: “Vó Rita dormia embolada com ela” A voz de minha mãe a me trazer lembranças de nossa vivência, em uma favela, que já não existia mais no momento em que se dava aquela narração.

Nessa ação Evaristo toma para si coisas essenciais que sempre sofreram saqueamento na margem, o fabular sendo uma delas, a voz sendo outra. Dorea e Thayná articulam a mesma movimentação ao irem em direção ao arquivo de imagens, que assim como a memória de Evaristo, é formado por uma vasta rede de sujeitos que empunharam as câmeras no decorrer da História, “o ato como arquivo tanto quanto o ato como performance, *deve guardar em si a assinatura*”³⁸¹. Se esses arquivos guardam uma constelação de assinaturas, assistimos a filmes que não levam o nome somente de suas autoras mas de toda uma comunidade, pois se os documentos governamentais oficiais não contemplam em sua *assinatura* as memórias e necessidades da *Quebrada*, esses filmes se tornam possibilidades de representação, o Estado,

³⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, p. 29.

³⁸⁰ *Idem*, p. 23.

³⁸¹ *Idem*, p. 10.

em sua encarnação paternalista produz sujeitos e valida essa produção através de documentos que oficializam suas existências, mas em um mundo fronteirizado, é comum que na “governamentalização do tempo a partir de máquinas mitológicas, na qual o tempo normal e sua suspensão se vinculam, quando toda “verdadeira mudança de experiência do tempo é um ritual que requer vítimas humanas”³⁸², formas de expressão de humanidades não esteja previstas pelo projeto neocolonial, e gramáticas sejam ceifadas com intuito de se manter o mito da pureza nacional. Yasmim Thayná nos lembra “aquelas festas são expressões de uma cultura que se quer apagar, são expressões de seres humanos que de certa forma se quer eliminar, quem ataca a festa ataca pela mesma razão da qual a festa existe”, Renaya Dorea em sentido similar finaliza Suellen alertando também para esse desejo de extermínio, lembra “das vidas ceifadas, por um Estado que insiste em acreditar que a vida vale menos da ponte para cá, da linha amarela pra cá”. Nesse jogo o Estado não é somente “o signo e a figura paterna do morto, ele quer se fazer passar pela mãe, ou seja, a vida, o povo, as entranhas das próprias coisas. Em Von grossen Ereignissen, é um cão hipócrita, tal como a Igreja, ele quer fazer crer que sua voz sai do “ventre das coisas”.³⁸³

Há então nessas obras, não uma *autobiografia*, mas uma *otobiografia*, uma vez que a voz e a *escuta* passam por um processo onde, quem fala, o que se ouve e a quem se dirige são operações que se sobrepõem constantemente. “A passagem da “*autobiografia*” à “*otobiografia*” implica que uma escuta, um testemunho, e, portanto, uma interpretação, marcam até aquela que seria a relação mais imediata e mais pura, a relação a si, suposta no prefixo “auto”.³⁸⁴, Dorea e Thayná fazem um cinema sobre si, mas acabam dilatando a produção de sentido em direção àquelas que as cercaram na vida, elas mais escutam para que assim suas vozes abrangem signatários que estão margeados como minorias, “Essa escuta, ou este ouvido – oto – problematiza a comunicação como mera transmissão de sentido, rasurando os limites que separam o “eu” e o “outro”, o “autor” e o “leitor” etc., e fazendo com que o sentido se enrede em um labirinto – o do ouvido”³⁸⁵.

³⁸² BARBOSA, Jonnefer. *Op. Cit.*, p. 34-35.

³⁸³ DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*, p. 67.

³⁸⁴ *Idem*, p. 23.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*.

CAPÍTULO III – TEMPO E ESTÉTICA

Busquei até aqui introduzir o debate sobre identidade e demanda em tempos que afirmo ainda coloniais, em torno da imagem da/o periférica/o, além de ilustrar um fragmento do cinema que o Brasil tem experimentado. Regressemos à identidade. Frantz Fanon, em *Pele negra máscaras brancas*, faz queimar sua auto-imagem, rasgando o fardo que descobre carregar — o “esquema epidérmico racial.”³⁸⁶ Nessa tomada de posição reivindica sua humanidade renegada. Ao buscar em memórias que rodeiam referido esquema, se depara com si como quem se depara com o arquivo, vem a combustão.

O corpo é receptáculo de memórias, de violências, afetos, de desejos, de podas e esfaqueamentos. Fanon diz: “Tenho necessidade de me perder na minha negritude, de ver as cinzas, as segregações, as repressões, os estupros, as discriminações, os boicotes. Precisamos botar o dedo em todas as chagas que zebram a *libré* negra”³⁸⁷. O corpo racializado, é um arquivo nessa eterna combustão, um corpo-arquivo que nasce em violência epidérmica, objetificadora — “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.”³⁸⁸ Não pretendo acessar as obras de Gabriel Martins, André Novais e Lincoln Pércles, neste capítulo, por um olhar que busca amuletos representativos do “povo”, esses filmes são, como já mencionado, exercícios de montagem e de escrita. Fixemos a palavra do teórico camaronês Achille Mbembe ao mencionar as novas políticas de imagem — “[...] vivemos cada vez mais nas telas, a partir das telas. O novo cenário é a tela. A tela não busca somente abolir a distância entre a ficção e a realidade. Ela se tornou geradora de realidade. Ela faz parte das condições do século”³⁸⁹. As sequelas dessa nova situação, sobre a possibilidade de movimentar memória podem vir a ser violentamente estratificadas. Por isso o cinema que fala e remexe o rastro deixado, remonta tempos sofridos ou ainda, os novos rastros da colonialidade, em seu arquivo ou na própria mente de quem sobrevive, esse é, um cinema que excede discussões que se pretendem puramente estético-formais ou ainda aquelas

³⁸⁶ FRANTZ, Fanon. Op. Cit., p. 105-106.

³⁸⁷ *Idem*, p. 159.

³⁸⁸ *Idem*, p. 103.

³⁸⁹ MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017, p. 240-241.

que se delongam no que está em jogo na análise fílmica sem considerar as fronteiras que rasgam as telas: cultura, raça, racismo, gênero e geografia, lembremos que política e estética são indissociáveis.

Nós ‘povos contra-colonizadores, temos demonstrado em muitos momentos da história a nossa capacidade de compreender e até de conviver com a complexidade das questões.’⁵⁹ As *escrevências*⁶⁰, como dito por Conceição Evaristo é substância nascida de realidades experimentadas que possibilitam a afirmação e construção de identidade digna, afastada dos essencialismos.

Exposto isso, separamos este capítulo em três tópicos que pretendem se debruçar sobre quatro curtas-metragens, no tópico *Mídia, voz e memória: governamentalidade em Dona Sônia e Movimento* (2020) lemos *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011) e o também curta-metragem *Movimento* (2021), ambos do realizador Gabriel Martins, no tópico seguinte, que intitulamos de, *Em meio ao apagão o tempo é suspenso*, conduzimos uma análise sobre o curta de André Novais, *Rua Ataléia* (2021), por fim, em *Distância, aproximação e autoria: Filme de domingo*, nos voltamos ao filme de Lincoln Péricles *Filme de domingo* (2021). Exceto por *Dona Sônia* todos estes filmes foram lançados em meio a pandemia do Covid-19 e de algumas formas se relacionam com questões como perda, morte e memória através de condicionamentos estéticos em comum com relação a condução de diferentes regimes de tempo e historicidade para contar suas histórias, além de tencionarem noções de arquivo que já tratamos no capítulo anterior.

3.1. MÍDIA, VOZ E MEMÓRIA: GOVERNAMENTALIDADE EM DONA SÔNIA E MOVIMENTO.

Gabriel Martins é cineasta mineiro, morador do bairro Milanês no município de Contagem, sua origem acompanha seu cinema em vários sentidos. É integrante da produtora Filmes de Plástico que tem concebido narrativas fílmicas onde Contagem é incessante fornecedora de substância para criação do universo o qual a produtora vem elaborando no decorrer dos seus doze anos de atuação. Crucial ao desenvolvimento de Martins e consequentemente de toda a Filmes de Plástico, foi a relação desfrutada nos espaços Escola Livre de Cinema, Cine Humberto Mauro, o Festival de Curtas de BH, Indie Festival, Instituto Moreira Salles de BH e o Centro Universitário UNA, além do fomento de políticas públicas presente no período político a qual vivenciaram. Gabriel Martins ingressou na Escola Livre por volta de 2005, o curso totalizava um ano de grade curricular e ali era proposto aprender

todas as funções de um set de filmagem, passando pela super 8, 16 mm e mídia digital. Essa possibilidade de experimentação das mais diversas áreas de atuação na montagem de um filme acabou se tornando característica nas obras da primeira década de trabalho do grupo. Nem sempre esta escassez era opcional, os recursos limitados foram sendo ressignificados e modelaram a estética das ideias propostas. No próprio curso surgiram problemas com orçamento, tempo, montagem e locação como relatado por Martins quando se referiu ao projeto de conclusão, em entrevista para o Metrô. Gabriel Martins se graduou ao lado do já amigo e companheiro de projetos Maurílio Martins em 2010, no Centro Universitário. Atuou como crítico redator no Filmes Polvo, possibilitando acompanhar festivais em outros estados do Brasil. Thiago Macêdo Correia se juntou ao grupo após a finalização do curta-metragem *Filme de Sábado* (2009), realizado quando os produtores estariam como universitários. Para além destas formalidades, o cineasta afirma que os resultados dessa trajetória foram as ‘‘pessoas que conheceu’’, os encontros que agendaram e a criação da Filmes de Plástico.

O Cinema de Gabriel Martins conta com outras etimologias, se alimenta de métodos de conhecimentos que recorre a escuta como potência. Martins fala por experiências que invocam um conjunto de fluxos vividos que excede o visível, estabelecendo ‘‘diálogo tecido de metáforas com o conjunto que tudo vibra’’³⁹⁰. Desta forma o trabalho do cineasta pode ser entendido como resultado de uma *cosmopoética*, enquanto autor se impõe como *mestre do invisível*³⁹¹. Essa ação nasce de um vínculo onde a voz é privilegiada, o ambiente visto não é somente enxergado enquanto simples cenário de ‘‘modificação à vontade’’³⁹². A fala é elemento significativo em suas obras, a dicção, o sotaque, os maneirismos, as pausas silenciosas, o canto, a forma do que é dito.

O que significa essencialmente aproximar *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011) e *Movimento* (2020)? As obras possuem entre si uma distância de nove anos, parecem acontecer através de processo similar ao que Fanon encontra em sua escrita, de pôr em combustão o arquivo epidérmico corporificado que carrega, decido manter o foco deste texto na articulação da obra com as experiências do cineasta em questão e a certas correspondências que constrói com a narrativa hegemônica do cinema. Como o curta-metragem aponta para um aviso, um alerta sobre a vida espreitada pela constante possibilidade de morte mas que se encontra a periferia das experiências de muitas pessoas negras e não a centralidade de seu dia-dia, para enxergar isso é preciso extrapolar as fronteiras

³⁹⁰ TOUAM BONA, Dénètem. *Op. Cit.*, p. 11.

³⁹¹ *Idem, ibidem.*

³⁹² *Idem, ibidem.*

do visível. Neste caso, abrir a cortina que oculta as intenções, os movimentos planejados e as montagens executadas, do trabalho fílmico final. Faz-se necessário caminhar na linha abstrata que estabelece falsas fronteiras entre real e ficção, indissociáveis experiências do cinema periférico e ferramentas essenciais de trabalho poético desenvolvido pelo cineasta Gabriel Martins. Deve-se ter claro que “fragmentos de filmes de não-ficção são, portanto, indispensáveis para dar testemunho histórico. Em certo sentido, o papel dos fragmentos de filmes em nossa memória pública é tanto disruptor quanto corroborador. Pode emergir ou “escapar” de histórias impostas”³⁹³ como foi apresentado como tradição anteriormente, e nesse ato de celebração da ação do arquivar na margem, o cinema pela montagem realiza portanto a des-captura do que foi feito por filmes do silencioso ou ficções narrativamente tendenciosas. Assim, examino a seguir alguns conjuntos de quadros presentes nos blocos narrativos de *Dona Sônia* e *Movimento* em relação a certas correspondências históricas que os filmes possuem, seja com a própria linguagem do cinema, ou com as questões do presente diretamente e indiretamente ligadas ao ato de morar em uma periferia urbana no Brasil, através de uma ação cinematográfica de alguém que se escreve e escreve os seus, mas que se permite ficcionar, fabular. Ao que nomeamos de vida, que se tornou “coisa ou objeto da biologia e da *biografia* [...] também sofre ao se tornar objeto de uma ciência”³⁹⁴, se faz necessário perguntar vida de quem e, em que medida científica tem sido tomada? Não é à toa que tantos filmes hoje têm sido pensados como *escrevivências* por suas e seus cineastas.

É evidente que seria rico explorar todas as vertentes que compõem o filme, desde a questão da violência que gera vingança buscada por Sônia, as memórias e emoções da personagem e sua relação com a louça interminável que lava silenciosamente no primeiro bloco. Mas acredito que um fantasma presente na narrativa pode ser tensionado na imagem do homem que surge ora narrador, ora repórter investigativo, este revela uma relação com a estrutura narrativa similar aos programas televisivos que sobrevoam os morros, levam as câmeras sem permissão à rostos, criam discurso em cima da *barbárie*, que contribuíram com a espetacularização da violência na margem. Ao mesmo tempo, a postura do homem misterioso pode ser também comparável à dos “cineastas do povo”³⁹⁵, uma vez que se propõe a “explicar” quem é Sônia e quais são seus dramas. Outra vertente é o arquivo enquanto produto de uma vida que sobreviveu aos perigos que uma zona de exclusão pode oferecer

³⁹³ Moyer, James F. (2007) "Film and the Public Memory: The Phenomena of Nonfiction Film Fragments, (Estética Contemporânea) Diário arquivo: Volume 5, artigo 13.

³⁹⁴ DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p. 25-26.

³⁹⁵ Me refiro aqui ao recorte que Jean-Claude Bernardet realiza em seu livro, *Cineastas e imagens do povo*.

para vida de um homem negro. Dividimos o curta em quatro blocos narrativos, apresentados nos tópicos a seguir, e após a leitura dos mesmos, aproximamos essas questões as da obra de Martins mais recente, *Movimento*.

2.2.2 NARRADOR, A INDIFERENÇA E A INTERMINÁVEL LOUÇA DE DONA SÔNIA.

Vê-se um cômodo vazio, o que poderia ser uma sala de jantar. O silêncio é dominante, há uma mesa com duas cadeiras ocupando cada uma um canto do quadro simétrico, não há ninguém, o que torna a cena solitária, incômoda, a câmera permanece estática no lugar onde mais tarde irá se desenrolar um ponto chave da narrativa. Em seguida Dona Sônia de costas num plano fechado, a senhora que mantém seu rosto oculto a câmera continua sua atividade, lavando de modo ritualístico a louça sob a pia.

Na sequência é introduzida a cozinha, em plano bem aberto a filmagem revela o espaço amplo, a iluminação parece vir de cima de forma que tudo é incidido pela luz da mesma maneira. Cacos e vegetação ornem os cantos, a câmera permanece imóvel como em boa parte da história. Neste mesmo enquadramento surge a figura que servirá de motor para conduzir a sequência das situações seguintes. O homem entra na cozinha, o momento é teatral, a imobilidade da cena, o ritmo fílmico, o amplo enquadramento e até os gestos desempenhados parecem ocorrer num palco.

O homem encara Dona Sônia na expectativa de obter alguma interação que responda sua aparição, ela continua indiferente, sem cessar seu serviço. O homem senta em um pequeno banquinho de madeira, tenta novamente despertar a senhora negra de cabelos grisalhos, sem sucesso. Mas insiste. Fala do ‘puta trânsito’ que pegou para chegar ali, seguido de um ‘dona Sônia’, revelando a identidade já imaginada daquela que, em pé, se mantém fiel a sua tarefa. Ainda pelas palavras daquele sujeito que soa desconexo da atmosfera, é apresentado o *cosmo* que se condensa no extracampo quando expõe o território no qual se apoia essa ficção. Minas Gerais é o palco, o município de Contagem se torna a geografia no momento em que a Praça Raul Soares é referida, também pelo homem que vem de longe em direção à essa periferia que seu discurso deixa claro não pertencer a sua realidade.

Essa transparência ocorre quando a presença que fala sozinha, é lida enquanto narradora, ficamos sabendo pela brecha verbalizada que cria a fenda na qual nos colocamos como ouvintes. A história que se segue, corre sempre em contraste com o silêncio de dona Sônia.

O *raccord* interrompe o ritmo de maneira brusca, acompanhado pela afirmação que tira dona Sônia do transe que se encontra. ‘‘Eu sei onde ele está, Dona Sônia’’, a frase dita em tom alarmante rompe com o estado de sonolência da câmera, uma nova ação e agora o rosto vincado pelo tempo, os cabelos embranquecidos e o olhar distante são enquadrados de maneira visível. Encarada para baixo, nova expressão e a louça volta a ser lavada. Neste instante o que foi visto no relâmpago sensível que feriu o plano aberto convocando um enquadramento somente do rosto, que parecia a primeiro momento indiferente, é a vontade genuína de um acerto de contas internalizado no âmago inquieto de dona Sônia.

Novamente o plano bem aberto, a objetiva realiza seu primeiro movimento fluído em direção ao narrador, corporizado como personagem ativo vai deixando a cada momento mais evidente seu papel na trama, agora enquadrado revela um estilo jornalístico, informativo. Dirige-se a câmera, a qual se saberá mais tarde que domina. A quem assiste comenta: ‘‘Dona Sônia tem uma história de vida complicada’’. A ocasião é crucial, o título da produção: *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* é caracterizado por uma intenção, a longa frase lembra manchetes de jornais sensacionalistas. Quando o sujeito com feição entristecida se dirige a tela, demonstrando estar ciente da presença de testemunhas, fica evidente a alegoria que Gabriel Martins cria com o formato das reportagens televisivas de aspecto dramático, que até adotando traços documentaristas ao voltar-se a periferia e determinados acontecimentos que cercam os moradores, cria um discurso recorrente, em traços de método, estética e conteúdo, afetando diretamente o imaginário da população espectadora. Dando continuidade, é justamente o discurso informador do homem que finaliza o primeiro bloco. Sentado, ele comenta:

Dona Sônia tem uma história de vida complicada. Ela tá ali, agora lavando louça, mas no fundo eu sei o que acontece, essa casa tá uma bagunça danada. Ela lava a louça, mas daqui a pouco a pia toda cheia de novo. Ela esquece, ela lembra, ela lava e esquece, ela lava e lembra. Dona Sônia tem uma marca de vingança, um filho morto assassinado a sangue frio, chamava João, ‘‘Joca’’, chamavam ele de ‘‘Joca’’. Um dia, num sábado à noite, dona Sônia voltando da missa com ‘‘Joca’’... apareceu um rapaz, cobrava uma dívida de droga, uma outra coisa, ele tava totalmente alterado, nervoso, estranho...o filho pra proteger a mãe solteira...foi tudo muito rápido...de repente um tiro seco, pow!. Joca, João, ficou estirado no chão como uma coisa qualquer. Dona Sônia parada, ausente, sem poder fazer nada. Dona Sônia não aguenta mais viver lavando louça³⁹⁶.

A cena encerra com transição lenta, a fotografia do homem em silêncio vai se fundindo a uma imagem sem sinal de um aparelho televisivo, a fusão ocorre como uma cortina que se fecha. O ato é encerrado.

³⁹⁶ DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES. *Op., Cit.*

Mbembe destaca que a “ocupação colonial” está imbricada em um estabelecimento da soberania exercida pelo controle, não só físico e geográfico, como já mencionado, mas também na “produção de uma ampla reserva de imaginários culturais”, com objetivo de investir “sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço”. É nessa ferida que Martins toca em *Dona Sônia*. Sugiro retornar a questão da *ardência* e da *montagem* que se revela como resposta inevitável aos problemas de construção da historicidade, porque “torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”³⁹⁷. Proponho pôr em discussão dialógica uma situação imagética externa ao lado da que apresenta o homem em *Dona Sônia* na condição de narrador. A primeira relação é com o longa-metragem *Pixote* de Hector Babenco, ele que, responsável pelo filme, se coloca na condição de intelectual, apresenta dados do povo, estatísticas, uma papelada está em suas mãos, ele é o intelectual, é um homem do conhecimento apoiado na ciência. As suas roupas, brancas, em completo contraste com o fundo, com o amontoado. A provocação de Martins fica evidente, *Dona Sônia* é também sobre esse cinema, sobre essas excursões ao território da/o *outra/o*. O narrador de *Dona Sônia* é uma alegoria do próprio cinema em que a relação de dominador e *dominada/o* se deu pela posse do contar a História.

³⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 212.

Figura 51 - *Pixote* e *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*. No plano superior vemos Hector Babenco, diretor de *Pixote*, nas cenas iniciais do filme. Abaixo o narrador de *Dona Sônia*.



Fonte: *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980. *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, 2011.

Mas se Martins trabalha dessa forma, com o desnudamento das relações de poder e violência que envolvem esses retratos, onde ele se insere nessa narrativa, qual seu papel enquanto cineasta periférico e negro? Quando o percebemos, o cineasta está escrevendo a si dentro da trama, Martins aparece em seu curta de outra forma, ele se coloca no lugar do filho de Sônia, ele é aquela vida, a vida de Joca, perdida pela violência do arranjo do mundo colonial. Martins sabe que no real sua vida é uma existência antagônica, ele anuncia em *Dona Sônia* as constantes possibilidades de morte que o cercaram desde o seu nascimento.

2.2.3 RUÍDO E MEMÓRIA.

O estalo mecânico aciona a imagem, na TV um recém-nascido. Assim inicia o segundo bloco do filme. A estética sugere uma filmagem caseira, um arquivo pessoal. Na sequência em primeiro plano, dona Sônia assiste o registro. O homem branco sem nome, o que domina a imagem, senta-se na cama ao lado de dona Sônia. Ela, como sempre, parece

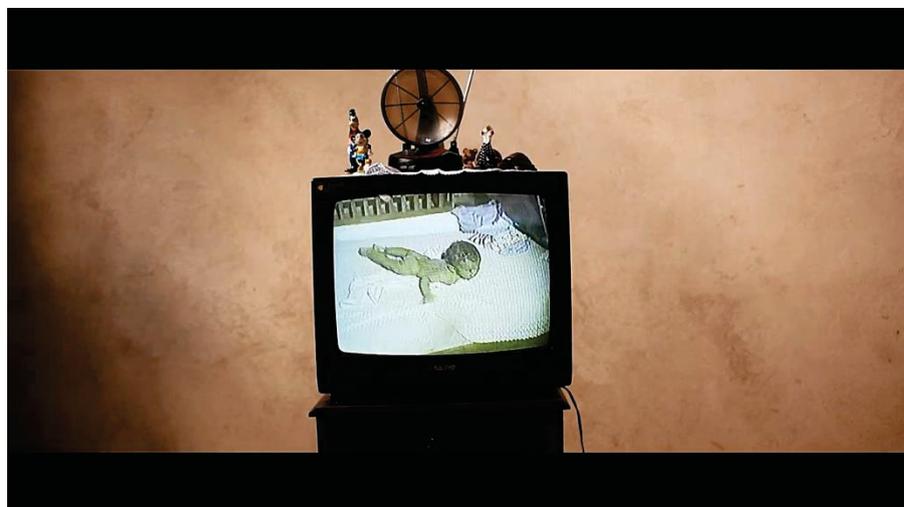
nem se dar conta, ele examina com as mãos o rosto da senhora. Uma voz, a voz de uma Sônia do invisível no filme sai do vídeo, cantarola algo que em seus versos diz: “Eu te amo” que se mistura com os balbucios infantis na gravação da TV que rompe com o silêncio, o homem vai embora, ele não se interessa pela imagem gravada e preservada pela/o *Outra/o*.

O *zoom in* amplia mais a visão que se tem do quarto, em plano americano, até que corta novamente para televisão. A primeira trilha do filme emite um som de cordas melancólico. O bebê de colo logo se torna uma criança e um adolescente na passagem do produto assistido, é o próprio Gabriel Martins, ele se insere, se fábula, a gravação em sequência vai percorrendo por diferentes lugares no tempo do cineasta. No universo ficcional, na realidade própria de *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, Martins molda a diegese com traços particulares de si, seu rosto está presente como método de *assinatura*, tece uma narrativa, uma vida fictícia que remete a uma vertente do *e se?* em sua própria trajetória enquanto sujeito histórico-social, pertencente aos efeitos diaspóricos e periféricos que tangenciam o território de Contagem, município onde nasceu, o lugar serve elementos criativos na *cosmopóética* que constrói o *mise-en-scène*. É aqui onde o cineasta faz seu aviso nas entrelinhas do discurso fílmico: a violência que atingiu Joca na ficção poderia ter interrompido a existência de Gabriel no real. Esses arquivos que sustentam a espinha dorsal do filme demonstram que “A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis”³⁹⁸, seu fazer é ato político, é ato de respirar, nesse caso um ato de vida, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”³⁹⁹.

³⁹⁸ *Idem*, p.207

³⁹⁹ *Idem, ibidem*.

Figura 52 - Arquivo pessoal de Gabriel Martins que percorre por sua infância e adolescência e é utilizado na montagem e discurso de Dona Sônia.





Fonte: Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides, 2011.

A faca sempre riscou em outras direções, hoje as ações ancestrais de preservação e feitura das imagens tem demonstrado essencial importância na elaboração das novas

*cosmopercepções*⁴⁰⁰ cinematográficas fundamentadas pela dimensão pessoal, dos novos e novas cineastas negras, negros, periféricos, margeados pelo colonialismo. É nesta dobra descolonial que se reserva a substância essencial da elaboração do curta-metragem de Martins, que comenta:

Eu acho que tem uma característica muito específica nas periferias que nós crescemos. No caso do André o bairro Amazonas e meu caso no bairro Milanês. Acho que esteticamente o bairro e as pessoas que compõem esse bairro, automaticamente a simples existência do bairro tal como ele é e suas contradições é um reflexo do Brasil como um todo. A forma como a política brasileira acontece, assim, como os bairros se formam, como existe um abandono por parte do Estado. Isso reflete nas ações dos personagens, nas suas carências, nesse bairro que está sempre por se construir. Visualmente ele é disforme, esses montes de tijolos nesses quintais que a partir da falta de grana de muita gente foi subvertida em uma personalidade forte. Os nossos bairros são tudo menos lugares enfadonhos, eles são lugares em que se observa, e o cinema do André tem muito forte esse lugar de observação em mais de um caso, personagens observando uma rua, no caso de *Temporada* tem todo um bloco dedicado a isso, uma cena dedicada a isso, no *Ela volta na quinta* tem todo aquele trajeto de ônibus que é o trajeto de ônibus que eu peguei a minha vida inteira. O que a gente percebe naquela geografia ali é uma história, assim, de um país, uma história de um bairro, uma história que tem a ver com desigualdade social e não só falando desse lugar mais superficial que a gente tem, mas da forma que essa desigualdade social opera na autoestima das pessoas, na forma como as pessoas se vestem, na forma como as pessoas se relacionam com os outros espaços. Eu acho que isso gera um sem-número de personagens que são profundamente interessantes. Não acho que são vistos como interessantes por todas as formas de expressão artísticas assim né, certamente não acho que a televisão no campo da ficção mostra esses personagens com um filtro tão interessante⁴⁰¹.

No plano seguinte (Plano de conjunto) a câmera mostra uma paisagem de rua, crianças jogam bola ao fundo e duas mais próximas estão sentadas de perfil, o recurso de *travelling* é utilizado acompanhando dona Sônia que caminha. Até que a lente para, nesse instante, ocorre um corte *j cut*. No fora de campo se escuta uma voz em *off*, é de Alcides, aquele que ganha parcela do título do curta. Vale um destaque para a montagem aqui, a encenação de Alcides é realizada por Delardino Caetano, que no próximo plano não performa um personagem, mas discorre ideias das quais pessoalmente acredita. Em um relato contraditório expõe sua opinião sobre a situação política e a violência no Brasil, além de comentar sobre sua crença religiosa. Com um ar documentarista a fotografia está em primeiríssimo plano com o fundo em desfoque, Alcides ocupa o lado direito da tela. Um novo corte brusco e agora, a montagem trabalha para transformar o senhor em Alcides, com o rosto frontal a câmera, após um som de claquete,

⁴⁰⁰ TOUAM BONA, Dénètem. Op. Cit., p. 46.

⁴⁰¹ MUNDO ABERTO: uma conversa com André Novais Oliveira e Gabriel Martins sobre a trajetória dos curtas aos longas. In: **Metrô, Festival Universitário Brasileiro**. Disponível em: <<http://metrouiversitario.com.br/live-metro/> Metrô - Festival Universitário Brasileiro>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

Delardino fala como quem lê mecanicamente: “Alcides, vagorosamente entrega arma, uma pistola calibre 38, a Sônia, sua vizinha. Essa foi à única forma de demonstrar quanto era apaixonado por ela”. Delardino, Alcides, fecha suavemente os olhos. Novo corte, imagem da louça da cozinha em primeiro plano, suja. O som: uma ventania abafada.

2.2.4 O ENCONTRO E O CANTO.

O bloco três é formado por um conjunto de breves planos que tensionam a costura de tempos apresentados no filme, o dinamismo gerado pela expectativa é posto da seguinte maneira:

Plano um: Corte em *fade in* e o ângulo mostra dona Sônia, contemplativa, de costas para quem a assiste e de frente para o que pode ser o bairro Jardim Laguna ou Milanez.

Plano dois: Plano detalhe da continuidade a cena. Em *voz off* o som é de um programa de rádio que se mescla com a melodia de cordas que compõem a trilha.

Plano três: Corte seco. A câmera caminha pela cozinha com foco na vegetação e cacos no chão, o *travelling* eleva a imagem até o céu. A luz que contempla todo espaço é justificada pela falta do telhado, o cômodo desde o início, a céu aberto.

Plano quatro: A objetiva em movimento, agora em transição do rosto de dona Sônia até seu corpo todo ser enquadrado pela fotografia, mostrando também o homem de tom jornalístico do início, que de costas aponta para esquerda, a lente conduz o olhar a sua indicação: uma casa de tijolos a vista, o som anuncia uma porta sendo aberta.

Plano cinco: *Zoom out* da moldura na parede até ser possível ver Dona Sônia no primeiro lugar apresentado pelo curta, a sala permanece com cadeiras postas uma em cada ponta, em uma delas dona Sônia está sentada. De longe parece vir uma música abafada de ritmo animado.

Plano seis: Seu rosto é posto de maneira frontal, a expressão que carrega é como se aguardasse inquietamente alguém enquanto examina o lugar a sua volta.

Planos sete, oito, nove, dez e onze: Aqui a sequência de planos fica ainda mais dinâmica; No sete, em plano médio vemos um sujeito entrar em cena, surpreendido pela aparição de dona Sônia. No seguinte, em primeiríssimo plano, o corte dá lugar ao rosto de dona Sônia, de frente para aquele que surpreso sentou à mesa.

É a primeira vez no filme que dona Sônia encara alguém diretamente nos olhos, ainda que a ação não seja visualizada em um único quadro. A sequência dos planos nove, dez e onze são especialmente difíceis de serem esquematizadas em palavras. A carga emocional que atinge a trama soa pela segunda vez como um forte relâmpago sensível, é violenta e muito mais

complexa do que descrita pela crítica geral e até pelo próprio personagem-narrador, não é apenas uma “vingança”, existe uma série de relações possíveis a serem feitas a qual serão pensadas na interpretação a partir deste *retrospecto*. Afinal Dona Sônia é a única mulher da obra, aquele que confia sua história é o único branco, que além de não pertencer a este lugar se coloca como seu porta-voz numa fabulação onde parece ter também o domínio da lente, mas as problemáticas sobre estas questões serão analisadas somente em segundo momento.

Voltando ao conjunto dos planos nove, dez e onze, o apanhado audiovisual se configura aqui da seguinte forma: O sujeito em primeiríssimo plano responde o olhar apertado de dona Sônia, falando apenas “e a senhora” antes de ver a arma sacada disparar em sua direção, empunhada por aquela que o tempo todo manteve o objeto sob seu colo dentro de uma pequena bolsa. O disparo é violento, na cabeça, o corpo do homem cai para trás, os olhos ficam rígidos, a boca bem aberta, a câmera se mantém parada e não o acompanha, sendo possível visualizar somente metade de seu rosto em desfoque. O sangue mancha a parede amarela.

2.2.5 A LOUÇA PERMANECE SUJA, A MÚSICA TOCA.

O quarto e último bloco inicia com a imagem da cozinha solitária, o lugar se mantém da mesma forma, a louça ainda suja. Corte simples e agora o quarto solitário é exibido, onde dona Sônia assistia os registros da vida do filho. Novo corte e o que é visto na sequência: mesa e cadeiras solitárias, ausentes de corpos no espaço onde foi gravado o vizinho Alcides. Em plano fechado dona Sônia de frente, mantém ainda a arma empunhada e olhos cerrados, desse suavemente o revólver até somente seu rosto ocupar a tela, começa cantar:

A minh'alma estava longe do caminho do céu
 Eu era pobre, desprezível pecador
 Mas Jesus já transformou
 Minhas trevas em luz
 Quando Ele estendeu a Sua mão para mim
 Quando Jesus estendeu a Sua mão
 Quando Ele estendeu a Sua mão para mim
 Eu era pobre e perdido sem Deus
 E sem Jesus
 Quando Ele estendeu a Sua mão para mim.⁴⁰²

Dona Sônia encerra seu louvor. Em corte *j cut* um acordeon toca, a fusão vai transparecendo dona Sônia até ser visto seu vizinho, Alcides, responsável pelo solo do instrumento. Em *zoom out* seu corpo fica em plano médio, sentado à frente de paredes e portões,

estes, talvez não por acaso, amarelos e verdes.

Apesar de boa parte das sequências dos filmes de Martins, aqui mencionados, se desdobram em ambientes internos de moradias — salas, quartos, banheiros e cozinhas, os filmes *Dona Sônia Pediu uma arma para seu vizinho Alcides* e *Movimento*, concedem espaço também para imagens da periferia do município, em enquadramentos amplos, escutam o chacoalhar de árvores, o som dos transeuntes, de crianças brincando, vemos ruas, lojas, uma paisagem do conjunto que formaria a atmosfera do lugar quando observado de longe. “Quanto mais nos afastamos do centro, tanto mais politizada se torna a atmosfera. Aparecem as docas, os portos fluviais, os armazéns, os alojamentos da pobreza, os esparsos asilos da miséria: os arredores.”⁴⁰³ Deve ser lembrado que há nestes lugares uma incessante batalha para a permanência de culturas e a criação de espaços, lugares de *marronagem*, quilombos que se transformam em verdadeiros refúgios, alguns físicos, outros virtuais. “Os arredores são o estado de sítio da cidade, o terreno no qual brame ininterruptamente a grande batalha decisiva entre a cidade e o campo”⁴⁰⁴. O campo aqui pode ser visto enquanto a cultura africana, a cultura diaspórica, a cultura da periferia, quase sempre negra em conflito e negociações fluidas com a cidade, as zonas privilegiadas, o centro, quase sempre branco. “Toda paisagem é rosto. Os traços de um território remetem ao traçado de uma partitura que seus habitantes, humanos e não humanos, tocam e retocam constantemente.”⁴⁰⁵

2.2.6 O MOVIMENTO DA CASA NA QUEBRADA.

Em *Movimento*, Gabriel Martins, a convite do Instituto Moreira Salles, filma sua recente paternidade. O filme entrelaça registros de sua filha Tereza, recém-nascida, com áudios de conversas trocadas por WhatsApp entre Gabriel e um amigo, reportagens sobre violência policial, a música *Magnólia* de Jorge Ben Jor, imagens de Rimenna Procópio (esposa de Martins e mãe de Tereza), flores no quintal, a paisagem monumental da periferia do bairro Milanez (MG), arquivos de pessoas negras filmadas em momentos de descontração, onde os diferentes cortes, enquadramentos, a movimentação da câmera que em certos momentos parece dançar por se encontrar sobre a mão de Martins e em outros se mantém estática, transformando tudo isso em uma colcha de retalhos feita pelas imagens, sons, toques e afetos que cercam o cotidiano

⁴⁰³ BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: *Obras escolhidas*, v. 2. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 202.

⁴⁰⁴ *Idem, Ibidem*.

⁴⁰⁵ TOUAM BONA, Dénètem. *Op. Cit.*, p. 12.

do cineasta.

O ritmo de *Movimento* é completamente outro comparado ao de *Dona Sônia*, mas é inegável que existe certo terror que assombra ambas as obras, além de ser percebida uma espécie de mensagem urgente que percorre de um filme a outro. A forma à qual Gabriel recorre em *Dona Sônia* pode ser entendido como a incorporação da violência como substância poética, mas o arquivo que se destaca é o familiar, que ele traz à tona como potência estético-política, já em *Movimento* o arquivo que se destaca é o próprio filme como registro da vida de Thereza, mas ainda assim o contraste com a violência colonial permanece pela presença fantasmagórica da mídia e da polícia, ou seja, a referida agregação de material violento ocorre da seguinte maneira:

Incorporação da violência na estrutura formal da própria obra, entendida como tensionamento da linguagem e a subversão dos modos de narrar, necessários, muitas vezes, para desestabilizar o nosso aparelho perceptivo, interferindo em nossos juízos de valor e ajudando-nos a sair do nosso embotamento diante da ampliação crescente das tecnologias facilitadoras da massificação de opinião⁴⁰⁶.

Há incorporação da violência, colocada como fantasma recorrente na vida de pessoas como Gabriel Martins e agora sua filha Tereza, Gabriel se mantém vivo e reivindica seu direito de respirar enquanto se impõe como ‘sujeito de ação e criações’⁴⁰⁷ em seus ‘processos de subjetivação’⁴⁰⁸ cinematográfica, pelo ‘improviso, pela variação contínua dos ritmos, do fraseado corporal e vocal’⁴⁰⁹ na produção de um novo arquivo ao passo que o transforma em cinema.

O curta, em sua atmosfera, introduz um som de *Bip* já bem conhecido do *whatsapp*, é o início de uma conversa, é como se toda narrativa fílmica propusesse uma conversa por telas, por mensagens trocadas, entre Gabriel e um amigo, ou entre o mundo e Gabriel através da televisão ligada, das mensagens de grupo recebidas em uma realidade onde o afastamento é naturalizado. Na voz enviada se escuta um

Eaí Gabito, vitin, lembrando de você hoje. A vida aqui vai... vai bem, tem comida e conta paga, mas muita neblina né? Tá tudo meio cabuloso, aí, enfim, lembrei aqui de alguma alegria e quis saber como é que tá você, Rimena, me conta como é que tá com Tereza? Se cuida, saudade.

⁴⁰⁶ KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. Substâncias e tramas. In: Artes e Violência. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 8.

⁴⁰⁷ TOUAM BONA, Dénètem. Op. Cit., p. 39.

⁴⁰⁸ *Idem, Ibidem.*

⁴⁰⁹ *Idem, Ibidem.*

Som de *Bip*, sinalizando fim do áudio. Tela escura por um momento. Chinelo batendo em passos rápidos no piso. Câmera estática mostra um par de canelas passando, acompanhadas por uma bola de fisioterapia. Corte rápido, outro ângulo, mesma situação. Som do afago de Gabriel com sua filha, ainda recém-nascida. Ele olha distante para o lado enquanto balança o corpo, em movimento contínuo, a fim de fazer a neném cochilar. Ela se mexe, ele responde. (A câmera está na altura do peito, centralizando o busto). Corte e agora vemos o rosto da criança, se aconchegando no peito do cineasta. Ele mantém o movimento, corte e agora ela dorme sozinha, se revira um pouco no sono.

Vemos Rimena, se penteado em frente ao espelho, ela fecha a porta e ficamos acompanhados do som do secador de cabelo. A voz ao fundo em tom jornalístico, novo corte e de repente Gabriel de frente para TV, assistindo ao noticiário, mudando de canal, a atmosfera de violência invade a casa sem pedir licença. O título da matéria diz ‘PM pisa em pescoço de mulher rendida’, a voz do jornalista solta um ‘mais um caso de **suposto** abuso aqui em São Paulo, foi na região de Parilheiros, fica no extremo sul da capital paulista, a gente vê aí essa mulher já imobilizada, uma mulher negra de cinquenta e um anos e o policial militar com o pé em cima do pescoço dela’⁴¹⁰.

Tudo é muito rápido, mas neste ponto, se expõe o sistema talhado pelo *necropoder*⁴¹¹ nos corpos a partir das táticas do *dominador*⁴¹² sobre os *dominados*. Mas o conflito, ainda que desigual, não é unilateral, se temos presenças como Martins hoje na direção de obras que figuram uma luta não passiva, que simultaneamente questiona no não dito, no campo da imagem, é por conta das negociações, confrontos e agenciamentos, ainda que desiguais, nos territórios gerados pela encruzilhada transatlântica, que deixaram fortes vestígios no imaginário coletivo, o domínio da história é também o domínio do passado e logo, a possibilidade de agendar presentes, aqui ‘a noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida’⁴¹³. Tereza é o lado que não interessa a mídia massificadora e o cinema convencional quando observam corpos negros.

A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente

⁴¹⁰ Movimento. *Op., Cit.*

⁴¹¹ MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

⁴¹² CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Mario de Andrade. Lisboa: Ed. Paz e Terra, 1979.

⁴¹³ RUFINO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 13.

com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real⁴¹⁴.

Figura 53 - Montagem de planos: Dona Sônia e Movimento. À esquerda, arquivo utilizado em Dona Sônia, nele vemos Martins ainda recém-nascido. A direita, fragmento de reportagem utilizada em Movimento. Abaixo, imagem da filha de Gabriel Martins.



Fonte: *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, 2011. *Movimento*, 2020.

O interesse sobre o *outro* quase sempre é apoiado pela equação da estereotipia, sobretudo pela mídia, a espetacularização da vida de quem caminha na margem, seja em sentido de classe ou raça se torna necessidade de correspondência da lógica da imagem colonialista.

Com Bhabha, aprendemos que estereótipo é uma atividade que acontece precisamente pelo uso de signos, sendo, assim, uma atividade semiótica. As pessoas ou os grupos que sofrem o estereótipo precisam ser retratados como “outro” ontológico, sem nenhuma possibilidade de alteração ou diferenciação. Por esta razão, Bhabha percebe que o estereótipo necessita de uma ordem rígida e imutável para funcionar e precisamente aí reside sua ambiguidade. Para promover essa imagem imutável (que não existe no real) como algo verdadeiro e identificável, o estereótipo precisa da repetição. Precisa se tornar um clichê que reitera as mesmas coisas sobre as mesmas pessoas infinitas vezes.

No plano seguinte do curta, temos *Contagem*. Corte e plano detalhe. Câmera caminha até Tereza mamando, Gabriel assobia enquanto mexe no celular, entra a trilha – magnólia de Jorge Ben Jor, Gabriel passeia no que é um dia comum, ainda que os assombros do plano colonial se apresentem o cineasta dança com Tereza em seu quarto, a vida acontece.

O terceiro *Bip* do whatsapp, Gabriel, manda agora um áudio respondendo a Vitinho: “Fala meu velho, bom demais” A cena corta para Gabriel lavando as mãos com cuidado.

⁴¹⁴ MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, p. 134.

Gabriel continua, ‘’pois é, acho que eu tô como você assim, é, comida e conta paga, então tá tudo certo né? Não pode reclamar não, e ainda mais que tem a Tereza aqui né cara, pra alegrar os dias, ela tá bem, Rimena tá bem’’, Rimena brinca com a filha, a câmera está dentro de casa, e filma as duas tomando sol no quintal. Gabriel continua:

E tamo aqui aprendendo muito com ela, assim a cada dia, é, uma sensação muito boa de ver ela aprendendo coisas novas né. Aprendendo os primeiros movimentos, agora ela tá numa fase de emitir uns barulhos assim tipo, entender os sons assim, tava muito engraçado, vou te mandar umas fotos, uns vídeos aí depois, mas é isso né, tamo nessa aí né cara, chateados aí pelos caminhos do mundo, pelos rumos do mundo, Brasil não tá fácil né e a situação, muito ruim né, muita tristeza por aí. Mar vamo que vamo né naquele pique, tega na manteiga, bola pra frente, e continuar aí sonhando né, com o dia de amanhã e é isso, abraço. Som do bip. Fim do áudio⁴¹⁵.

A pandemia do coronavírus paira sobre o tempo assistido na trama fílmica, esta descoberta nas próprias conversas que surgem, Gabriel e Vitinho falam com saudade, nessas situações o momento é revelado, ou quando ainda mais explícito Gabriel Frente ao espelho coloca a máscara no rosto, suspirando forte enquanto vê seu reflexo, ou até nas entrelinhas, quando a mulher sufocada pelo policial como uma imagem que aponta para uma falta de ar que não é nova para todos, mostra uma multiplicidade de tempos que se costuram no tecido dos cotidianos experimentados, a diáspora africana no Brasil é resultado de falta de ares antigos, de distâncias que geraram *banzos* ainda maiores.

A pandemia nos revela pressionados entre dois tempos fortes. De um lado, a expressão virulenta do tempo do Antropoceno; de outro, o tempo degradado e acelerado da política, em sua versão neoliberal autoritária. Distintos, esses dois tempos não deixam de se relacionar um com o outro, cruzando-se, fortalecendo-se, mas sem jamais coincidirem plenamente. Essa não-coincidência dos tempos deixa sua marca no cotidiano dos corpos, gerando sobre eles efeitos divergentes, mesmo contraditórios. Não há uma unidade e uma estabilidade mínima onde os corpos possam habitar, eles são fraturados por tempos heterogêneos, sem horizonte de conciliação. Aprender a habitar esses tempos, neles e contra eles, é um dos grandes desafios que vivemos nessa pandemia⁴¹⁶.

É na última parte do curta-metragem, que Martins nos olha, olha para a lente e direciona o celular para nosso rosto, até que vemos que ele filmava um beija-flor em seu quintal, a montagem na sequência nos coloca diante de imagens do nascimento de Tereza [figura – 54], uma vida que acontece em meio a tantas vidas que se perderam, em meio a tantas

⁴¹⁵ MOVIMENTO. Direção: Gabriel Martins. 2020. 12 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2QfDIDbGxRo&t=23s>. Acesso: 01 de agosto de 2021.

⁴¹⁶ TURIN, Rodrigo. Tempos pandêmicos e cronopolíticas. Florianópolis, 2021, p. 02. Disponível em: <n-ledicoes.org/textos/121>. Acesso em 20 de Agosto de 2021.

imagens de dor vemos Thereza nascer, é outro tempo, o colonialismo e as políticas de extermínio não venceram, pois nossos arquivos continuam a mostrar o nascimento de tantas Terezas, e ver tais imagens em um cinema nascido também da *Quebrada*, por um diretor que se mostra vivo, respirando e ativo apesar de tudo, pois apesar dos fuzis, dos incêndios, das faltas constantes, temos imagens, imagens não só de sobrevivência mas de vivências afetuosas, imagens escassas em tempos onde a morte foi o centro e a vida a margem. *Movimento* encerra em seus últimos quatro minutos com imagens de arquivo na vertical [figura – 55], que remetem àquelas compartilhadas por mensagem, em sua maioria de pessoas negras se divertindo, dançando e felizes. Rimena passa com o incenso pelos cômodos da casa. Na sequência Gabriel molha as plantas no quintal, e assim encerra *Movimento*.

Figura 54 - Imagem do nascimento de Thereza, montada ao lado do beija-flor filmado por Martins.



Fonte: *Movimento*, 2020.

Figura 55 - Frames do vídeos de dança compilados na montagem de Movimento.



Fonte: *Movimento*, 2020.

3.2. EM MEIO AO APAGÃO O TEMPO É SUSPENSO.

Neste tópico falaremos de *Rua Ataléia* (2021), esse que é um filme vizinho de *Movimento* (2020), feito por também um autor da Filmes de Plástico. Não é possível tecer um comentário sobre a trajetória de André Novais e Gabriel Martins sem que as relacione com a produtora que fundaram juntos, a *Filmes de Plástico*, essa que, nasce neste ambiente em que o cinema “acreditava na precariedade como potência e via no processo um dos pontos-chaves de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte”⁴¹⁷, no ano de 2009, o grupo dá o pontapé inicial e concebe o curta-metragem *Filme de sábado*. Sediados em Belo Horizonte, elaboram curtas e longas-metragens ficcionais, acumulando mais de duzentos prêmios e participações em festivais nacionais e internacionais⁴¹⁸. Suas obras expressam em diversos momentos uma aproximação com vivências pessoais que os integrantes da produtora mineira possuem e a relação com o espaço de Contagem, periferia de Minas Gerais, como vimos através das obras de Martins no tópico anterior.

Crucial ao desenvolvimento da produtora, além do fomento de políticas públicas presente no período político a qual vivenciaram, foi à relação que desfrutaram dos espaços

⁴¹⁷ IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação. Cinémas d’Amérique latine. França, 18 de abril de 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/597>>. Acesso em: agosto de 2020.

⁴¹⁸ Alguns destes, Quinzena dos Realizadores em Cannes (2017), Festival de Cinema de Locarno (2018), Festival de Rotterdam (2019), FID Marseille (2014), Indielisboa (2019), BAFICI (2014), Festival de Cartagena (2013), Los Angeles Brazilian Film Festival (2013), Festival de Cinema de Brasília (2017) e Mostra de Cinema de Tiradentes (2020).

Escola Livre de Cinema - E.L.C./BH, Cine Humberto Mauro, o Festival de Curtas de BH e o Indie Festival, Instituto Moreira Salles de BH e o centro universitário UNA.

André, ter trabalhado em uma grande locadora também acessibilizou um maior contato com outras produções. Minas Gerais para os quatro idealizadores mais centrais na produtora André Novais Oliveira (1984), Gabriel Martins (1987), Maurílio Martins (1978) e o produtor Thiago Macêdo Correia (1984), quando todos ainda jovens, se mostrou como lugar de forte circuito cultural, em entrevista para série *Afronta* da também diretora Juliana Vicente, Novais comenta sua trajetória e as primeiras influências que passaram por ele.

Desde adolescente já gostava dos filmes do Spike Lee e a partir daí surgia discussões a respeito né? O meu irmão me influenciava muito, assim, a gente alugava bastante filme e nisso a gente começou a frequentar os festivais de cinema daqui de Belo Horizonte. Uns festivais assim, muito importantes pra minha formação. Então a gente assistiu muito filme sabe? Saía de casa de Contagem pegava um ônibus aqui. Saía correndo de um cinema pro outro, descia no centro pra tentar pegar o máximo de sessões possíveis. Foi muito importante também porque foi os primeiros contatos com os revisores mesmo né, a galera que tipo, vinha de outros países até e outros estados, que vinham apresentar os filmes aqui. Eu lembro tipo, de ver sessões do Carlos Reichenbach sabe? De curtas assim, do Ricardo Alves Jr e dentro do festival eu acabei conhecendo a Escola Livre de Cinema e eu fiz meus primeiros curtas lá⁴¹⁹

Foi justamente na Escola Livre de Cinema que André e Gabriel tiveram como professor de História do Cinema, Rafael Ciccarini, que foi diretor regional da Ânima Educação em Minas Gerais e Goiás, e reitor da UNA e do UNIBH. Em suas falas também ressaltaram a importância deste encontro. É necessário destacar esta formação da produtora, pois nela se percebe alguns dos motivos de ainda hoje Minas Gerais se preservar um dos principais polos culturais do Brasil, formando uma potente geração de cineastas, possibilitando vias de acesso a moradores que advém da periferia como o caso da produtora Plástico. André Novais ingressou na escola de cinema por volta de 2005, Gabriel algum tempo mais tarde, o curso totalizava um ano de grade curricular onde se era proposto aprender todas as funções de um set de filmagem, passando pelo super 8, 16 mm e mídia digital. Essa possibilidade de experimentação das mais diversas áreas de atuação na montagem de um filme acabou se tornando característica nas obras da primeira década de trabalho do grupo. Nem sempre esta escassez era opcional, os recursos limitados foram sendo ressignificados, e modelando a estética das ideias propostas pela Filmes de Plástico.

⁴¹⁹ AFRONTA. 1ª temporada. Episódio 10. Direção: Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. Brasil, 2017 (15 min), son., cor. Netflix. Acesso em: 13 jan. 2021.

No próprio curso surgiram problemas com orçamento, tempo, montagem e locação como relatado por Gabriel Martins quando se refere ao projeto de conclusão, em entrevista para o Metrô²⁵. Após a finalização da Escola Livre, Novais ingressa na PUC Minas se graduando em história, onde fez pesquisas sobre história do cinema a partir de 2006. Em 2008, foi contemplado pela FAPEMIG com uma bolsa destinada a estudos sobre o cinema mineiro dos anos 60. O cineasta também foi programador e curador da Sala Humberto Mauro em 2011. Seguindo um percurso diferente, Gabriel se graduou ao lado do já amigo e companheiro de projetos Maurílio Martins em 2010, no Centro Universitário UNA, e atuou como crítico redator no Filmes Polvo, possibilitando acompanhar festivais em outros estados do Brasil. Thiago Macêdo Correia se junta ao grupo após a finalização do curta-metragem já mencionado, *Filme de Sábado*, realizado quando os produtores estariam como universitários. Para além destas formalidades Gabriel afirma que o que ficou mesmo disso tudo foram as “pessoas que conheceu”, os encontros que agendaram a criação da Filmes de Plástico. Descreve esta etapa da seguinte maneira:

Eu sempre vi na faculdade, mas também na escola livre esse ambiente em que tinha assim, a formação através das aulas, as informações, mas o que ficou disso tudo mesmo foram as pessoas que a gente conheceu né? Como o André falou. Tinha um outro elemento assim especificamente de BH que era a sala Humberto Mauro, que era uma sala de cinema fundamental, seminal aqui na cidade que tinha muitas retrospectivas e nesse momento que a gente tava fazendo escola livre e depois eventualmente a faculdade. Tinha o festival de curtas de BH que era muito forte, tinha a mostra Tiradentes que era muito forte também e principalmente de cinema Brasileiro contemporâneo, e tinha o Festival Indie. Foram nesses festivais que foi possível ver tanta coisa, fora os documentários também né, em BH, fora que uma série de festivais muito fortes e muito diferentes entre si em BH, praticamente todos eles passaram pelas salas Humberto Mauro em algum momento e a gente praticamente acampava naquele cinema né Andrezera? Por muito tempo a gente assim, era muito fominha mesmo, de ver filme, assistir e se encantar com aquilo ali e sem dúvida alguma nos tornamos melhores cineastas pelas coisas que a gente viu naquele espaço⁴²⁰.

Daí se vê uma relação com a cidade, uma relação de pertencimento que floresce no inconsciente dos jovens estudantes, que cultiva possibilidades de não só ocupação dos espaços públicos, como incentiva a produção cultural da região. É toda uma série de causas sistemáticas que fornecem subsídios de consumo da própria cultura, que neste caso acontece com as mostras e festivais e a disponibilização de ferramentas e recursos para a criação autoral de novas narrativas, papel de políticas como a estruturação de novos ambientes de

⁴²⁰ MUNDO ABERTO: uma conversa com André Novais Oliveira e Gabriel Martins sobre a trajetória dos curtas aos longas. In: Metrô, Festival Universitário Brasileiro. Disponível em: < [http://metrouniversitario.com.br/live-metro/ Metrô - Festival Universitário Brasileiro](http://metrouniversitario.com.br/live-metro/Metrô - Festival Universitário Brasileiro)>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

ensino que não se esquecem de se voltar para região a qual estão localizados. Mas falaremos de Mostras e festivais no próximo capítulo.

Chamamos a atenção aqui para uma relação importante que o cinema de André Novais fundou com sua família, sobretudo com sua mãe, que protagonizou tantos filmes de seu filho, traçando um caminho como atriz, foi em *Alzheimer* que Maria José Novais Oliveira interpretou sozinha, uma senhora que busca no quintal se agarrar em alguma fagulha de memória, em *Ela volta na quinta*, vive o drama de uma matriarca que viaja para não voltar mais, em *Quintal* é uma improvável conselheira, Dona Zezé, como é carinhosamente lembrada, foi uma das mães dos cinemas das *Quebradas* brasileiras. No esforço de lembrar da mulher que se foi, André remonta imagens de uma noite em que a falta se torna uma fartura de lembranças, onde a luz que o Estado não fez chegar, da lugar ao breu e nele uma família, se agarra uns aos outros, na vontade de remexer o passado, o cinema de Novais é marcado por isso, pela memória, sempre um faguhar, um pequeno fio que não se apaga, como um vaga-lume imortal. Entremos nas imagens deste filme, *Rua Ataléia*, que nasce da saudade de André na recente perda de sua mãe, do qual se fez atriz.

O curta começa em plano aberto, uma rua em penumbra, a imagem é carregada de ruído, balança, treme, alguém carrega nas mãos a objetiva. A escuridão repentina que atinge as periferias e subúrbios carrega aspectos que diferem qualquer queda de luz em centros de estados brasileiros. Essa, já corriqueira falta, não surpreende tanto nas margens, é um precário familiar, familiar a ponto de ritos serem estabelecidos ao seu redor. Seja a busca por velas ao lado dos santos de gesso ou no fundo de alguma gaveta na cozinha, a ocupação das calçadas na fuga do calor abafado que toma os pequenos cômodos, o pique-esconde das crianças na madrugada, as longas vaias que ecoam das casas quando o evento inicia e quando se encerra, seguido pelo barulho das geladeiras, micro-ondas e ventiladores ao voltarem a funcionar. O abandono do Estado no escancarar de uma falta de intenção de cumprir um direito constitucional: o acesso à energia elétrica, admitamos que há os nascidos no fora da assinatura, são esses que se deseja exterminar através de ações cotidianamente violentas, institucionalizadas e sistematizadas como naturais.

É preciso compreender a vida margeada, sobretudo no capitalismo neocolonial, através de suas contradições, através do não visto ou do não lembrado, entender que foi no precário que se fez canto, mas que é deste mesmo precário que quem canta busca escapar. Se orientar no escuro é uma posição no qual somos, enquanto corpos submetidos ao *brutalismo*, condicionados a todo momento, buscar uma vela ou um álbum de fotografias, contar histórias na escuridão, preservar a memória no momento em que se emerge a contra insurreição do

Estado que lança a falta pela operação do esquecimento, é nesse perigo em que do álbum se extrai o arquivo em *Rua Ataléia*, se faz pela memória luz, faz escuro, mas cantamos⁴²¹.

A imagem se fixa na silhueta de um transformador de energia e um emaranhado de fios que atravessa o poste, que logo é sobreposto pelo título ‘‘Rua Ataléia’’, não somos apresentados a rua, para além das imagens que assistimos no início [figura – 56], tudo que precisamos saber é que essa é uma crônica em um bairro de periferia, no coração do mundo de uma família suburbana, uma história que cresce no interior da casa de André Novais, ele registra, documenta e ficciona, fábula e escuta.

Figura 56 - Imagem de Rua Ataléia sem energia elétrica.



Fonte: *Rua Ataléia*, 2021.

Luz vermelha desfocada ao fundo de uma imagem escura, toca *sideshow* em uma estação de rádio que se esforça à permanecer sintetizada em meio à ruídos, até se desmanchar em um intervalo de ondas e ouvirmos uma voz do aparelho dizer ‘‘mas é bom né’’, seguido por algumas palavras incompreensíveis, até também se desmanchar. A luz vermelha abre espaço agora para um clarão, acusado pelo som de um fósforo riscado, ele logo se apaga, o movimento se repete, Dona zezé começa uma conversa com o marido, Noberto.

- Tá muito frio aí fora
- Um pouquinho
- Vem pra dentro, não fica aí no frio não.
- Tô indo.
- Chove, chove.
- É, falaram que ia chover mais a noite né, não choveu.

⁴²¹ DE MELLO, Thiago. *Faz escuro mas eu canto*. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2017.

- É, ainda bem.

- Só ameaçou.

A câmera foca em contra plonge no rosto do senhor, ele segura com uma mão o fosforo e com a outra protege o fogo.

- Ainda bem, que aí da pra terminar de fazer.

-É.

O tempo inteiro, assim como no rádio que custava a permanecer sintonizado, a imagem aparece por um momento e logo se desfaz, na velocidade em que os fósforos acendem e apagam. Toda obra de Novais é permeada por essa homenagem metalinguística à fotografia, ao movimento, à captura da luz.

O Homem se abaixa enquanto observa algo, seu busto é enquadrado de perfil em plano americano. Ouvimos um cachorro. O homem está em uma garagem, parece procurar algo, acima dele vemos um varal, o cenário parece ser um quintal.

Uma lanterna. Nato Novais, irmão de André ao telefone:

-Essa porra dessa vivo ein, oi?

-Não, demoro. Vai almoçar, jantar, agora?

-Tá, então tá bom, falou, tchau.

Zoom in na lanterna

- Oi Thais, beleza, cara? Renato, tranquilo? Ou, você chegou a ir na faculdade?

- Não entendi?

- Ah, tá, achei que era você.

- Não, falou, mandou até mensagem, só que o problema é o seguinte, a Renata cancelou a aula de hoje e eu não fui não.

Corte. Deitado, Renato folheia um livro com auxílio da lanterna. Em plano médio, a cozinha, as chamas do fogão estão acesas. Agora em plano fechado mostra o rosto da senhora de perfil.

- Esse é o Vô, que tanto você gosta do vô.

Longa cena em que Zezé permanece observando a imagem de seu pai, não vemos a imagem, somente seu olhar é visto.

- Toma água, faz alguma coisa, faz qualquer coisa que a senhora quiser (Voz de André para mãe).

Ela bebe a água e retoca o cabelo brevemente. Apoiar por um instante a cabeça nas mãos, em descanso, gesticula, continua a olhar a imagem que nunca vemos. “Vontade de ler o salmo”, ela diz. A senhora levanta e lê a passagem bíblica que está impressa em um

calendário pendurado na parede da cozinha [figura – 57].

Aquele que habita no abrigo do Altíssimo
e descansa à sombra do Todo-poderoso
pode dizer ao Senhor:
"Tu és o meu refúgio e a minha fortaleza,
o meu Deus, em quem confio".
Ele o livrará do laço do caçador
e do veneno mortal.
Ele o cobrirá com as suas penas,
e sob as suas asas você encontrará refúgio;
a fidelidade dele será o seu escudo protetor⁴²².

Figura 57 - Dona Zezé lê o salmo.



Fonte: *Rua Ataléia*, 2021.

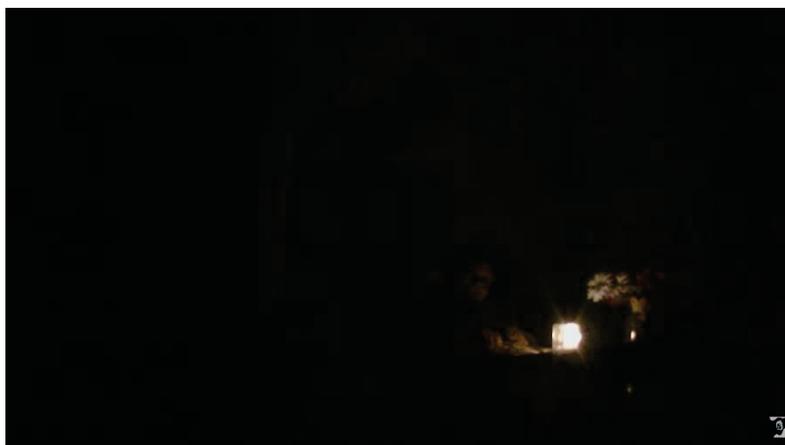
Corte e a agora vemos a senhora e seu marido sentados, a mesa, virando as páginas de um álbum de fotografias [figura – 58]. Pouco vemos da imagem quase por inteira em sombras, a lanterna mantém com dificuldade alguns desenhos que dão luz ao rosto e as mãos da senhora, além de um pequeno vaso de flores.

- Esse aqui é o Renato, lá no Lindéia, na casa do seu...
- Ah, do seu Doca?
- Dodoca
- Que engraçado. Seu Dondoca.

⁴²² RUA ATALÉIA. *Op., Cit.*

- Isso aqui, o que (Tentando identificar uma imagem.) Latidos ao fundo.
- Isso é Seu Robson, com o Dé no colo?
- Isso aqui é eu e Renato, lá em São Paulo, naquele prédio.
- Ah, é a saída, primeira saída dele.
- Primeira saída de casa (ainda ela falando)
- Nossa! O carrão do Homem, Fiat 147.
- Não é Fiat não, isso aqui é Alpha Romeo.
- É mesmo?
- É ó.
- Tá muito escuro mesmo pra confundi um Fiat com um Alpha Romeo, (ela fala e ri)
- Que engraçado.

Figura 58 - Dona Zezé e Seu Noberto contemplam o álbum de fotografias.



Fonte: *Rua Ataléia*, 2021.

Rua Ataléia, é no fim uma montagem de vestígios, montagem que revela o percurso de André e sua família em seu encontro com o cinema, dotado de um realismo fantástico, guiado pela vontade de filmar seu bairro com muito respeito, André busca essa linguagem presente numa abordagem naturalista, naturalista na passagem do tempo, no percurso do narrar e até na própria língua, mas lembrando que para tanto o gênero documental não é o único capaz de registrar o cotidiano do Amazonas ou de qualquer *Quebrada* brasileira. Neste caso, a memória em que se apoia o arquivo de Ataléia, faz um duplo movimento, fabulador e transindividual: “emana dos corpos, incide sobre os corpos”⁴²³, ativando e atualizando uma pluralidade de fiapos soltos, vivências incompletas, pois o arquivo se contradiz, é ele findável e infindável,

⁴²³ OLIVEIRA, Bernardo. *Fantasmagorias do Presente*. Multiplot! , 2019. Disponível em: <<https://multiplotcinema.com.br/2019/03/fantasmagorias-do-presente/>>. Acesso em: vinte nove de janeiro de dois mil e vinte um.

“cuja continuidade deixamos a cargo da imaginação”⁴²⁴. O cinema pode então, atualizar os resquícios e os encontros, pois faz ele parte de um campo de possíveis, a montagem é no fim o possível, de forças que desfiam-se e proliferam nos instantes aproximados, “esculturas temporais revestidas por uma superfície porosa através dos quais penetram os fluidos da imaginação. Uma saraivada de tempo: temporada”⁴²⁵.

3.3. DISTÂNCIA, APROXIMAÇÃO E AUTORIA: *FILME DE DOMINGO*.

A lua cheia clareia as ruas do Capão. Acima de nós só Deus humilde, né, não, né, não?⁴²⁶

Lincoln Péricles, vulgo LKT, nasceu e mora no bairro do Capão Redondo, *Quebrada* de São Paulo. É filho de migrantes dos interiores de Minas Gerais e do Paraná, que foram buscar seus sonhos na selva de pedra, e “acabaram na periferia e pobreza de São Paulo”⁴²⁷. É diretor, roteirista, montador e educador popular, somando mais de quinze anos trabalhando com filmes independentes produzidos em sua *Quebrada*, que circularam entre cineclubes e coletivos periféricos, banquinhas de camelô, becós e vielas, e eventualmente em festivais nacionais e internacionais. “Em fevereiro de 2020 teve seu trabalho destacado pela Cahiers du Cinéma, considerada a maior publicação de cinema do mundo, que descreve sua obra como “Um cinema longe do imaginário ligado às favelas, que inventa sua própria forma, áspera e necessariamente imperfeita, entre intervenção e arquivo visual do bairro”⁴²⁸.

⁴²⁴ *Idem*, s/p.

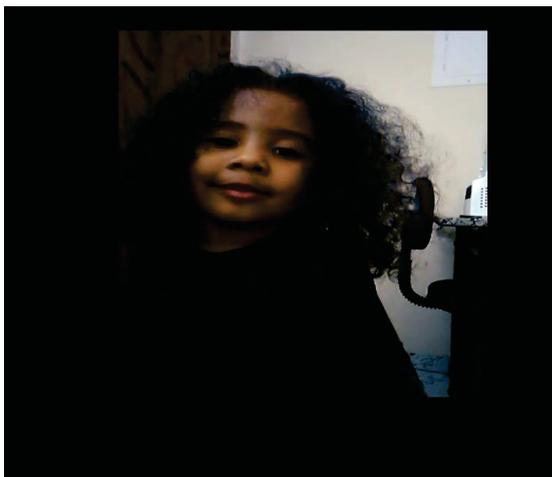
⁴²⁵ *Idem*, s/p.

⁴²⁶ RACIONAIS MC'S. Da ponte pra cá. São Paulo: Gravadora: Zimbabwe Records, 2002. CD, (9 min).

⁴²⁷ EMBAÚBAPLAY. Disponível em: < https://embaubaplay.com/diretor_s/lincoln-pericles/>. Acesso em: 16/07/2023.

⁴²⁸ *Idem*, s/p.

Figura 59 - Duda em Filme de domingo.



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

Uma menina em plano fechado, sorri e fala para câmera, gesticulando muito, se filma [figura – 59]. - Gente eu vim de novo no canal! de novo, de novo, de novo e o canal é sério gente. O canal é muuuiito especial, a gente tá fazendo mano, numa sexta feira né e... se anima que tá gravando.

O trecho acima abre *Filme de domingo*, a menina é Duda, filha de Lincoln Péricles, este assina o curta-metragem que transita entre diferentes registros de sua família, além de inserir também certa dimensão narrativa do seu território de habitação, o distrito Capão Redondo, localizado na Zona Sul de São Paulo, Péricles segue assim explorando sua própria rotina e em partes o que significa ser um cineasta da *Quebrada*. Após o encerramento da parte inicial um corte dá lugar para uma tela escura e fontes brancas, está escrito “Saudade bate até no trampo, né tiozão?”. Em plano detalhe o rosto de um homem negro, de óculos, olha com atenção algo abaixo dele. No fundo permanece a voz de Duda. Um sopro interrompe, vemos os pés da menina flutuarem do chão, o rosto dela aparece sorridente em mais de um plano. Agora ela corre de um canto para o outro, vestida com fitas e brinquedos [figura – 60]. Nesse momento instrumentos de percussão seguido por um instrumento de sopro sonorizam a cena, novo corte e vemos em plano americano o homem de antes, a cena mostra agora o ambiente, um consultório, ele atende uma mulher que aparece somente no canto da tela, a voz dela sai abafada, e logo é interrompida por uma melodia e a imagem por um novo corte. Assim permanece esse primeiro Bloco de *Filme de Domingo*, nesse jogo de cenas com Duda e o homem que ela chama de Tio.

Figura 60 - Duda brinca.



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

No fim do bloco, a menina anda agora pelo centro da cidade, provavelmente algum centro comercial de São Paulo, a imagem a enquadra de costas, ela caminha e parece observar atenta a tudo em volta, a imagem se mantém a sua altura até ela virar e olhar para Péricles. Durante essa sequência o montador opta por inserir, não por acaso, a música do rapper Nill, intitulada *Wifi*. Som que compõe o álbum *Regina*, um trabalho brasileiro, independente, desse jovem artista negro, que constrói *Regina* através também, de seu arquivo familiar em áudios de WhatsApp trocados com a mãe e a irmã. Regina é o nome da mãe de Nill, Duda é nome de sua irmã, xará da filha de Lincoln Péricles. Nill canta em *Regina* uma série de versos importantes quando postos em relação à *diegese* do curta-metragem, um que está em *Wifi*, conecta-se muito com a obra do cineasta – ‘o mundo ainda é pequeno, a Duda ainda é gigante’⁴²⁹, esse verso entra no meio de uma música que apresenta de maneira sutil obstáculos que a *Quebrada* enfrenta em relação ao acesso a componentes básicos de dignidade, Nill fala da falta de luz em sua casa, mas não abandona, em detrimento de uma denúncia pela denúncia, a dimensão ficcional narratológica de sua lírica que é amarrada por questões intimistas formadoras de sua identidade

A Duda ainda é pequena, o mundo ainda é gigante
 Continuo reclamando lá na CPFL
 O caminhão vem igual linha chilena no fio, já se passa das sete
 Tudo escuro, só pra combinar comigo, dia frio
 E a ira vem atrás igual cadela no cio

⁴²⁹ FILME DE DOMINGO. *Op., Cit.*

A inserção da letra pela montagem com as imagens do filme de Péricles, ativam certa potência de aproximação. A CPFL que Nill se refere é a Companhia Paulista de Força e Luz, que mais tarde no álbum, na faixa *Stay High*, descobrimos, recusar reinstalar a energia na casa da família do rapper, pois segundo Regina, a companhia afirmou que como os fios estavam danificados não seria responsabilidade da CPFL trocá-los. Nill para contar essa história, utiliza um recurso que Lincoln adota também em *Filme*, o uso de arquivos, nesse caso, áudios de WhatsApp.

Davi, se o caminhão tivesse passado em qualquer outra casa, o cara teria que ter colocado o fio de volta, porque o fio tava bom. Não consegui colocar de volta porque o fio estava ruim, de velho, ou seja, assim, é obrigação nossa⁴³¹.

O que Nill constrói em *Regina* tem muito em comum com as experiências de Lincoln Péricles e a atmosfera da sua comunidade no Capão Raso, *Filme de Domingo* assim como Regina, é um receptáculo de memórias tensionadas pela subjetivação de seu artista, pelo caráter da montagem, vemos em ambas as obras o precário, e em contrapartida está presente de forma central aquela estética e pedagogia que encruzilha a *Quebrada*, pois nessas imagens, a vida se complexifica sobretudo nas situações afetivas, a luz faz falta, e ela faz falta pois pessoas tem histórias para ser vividas nesses espaços, mostrar seus circuitos afetivos é também dizer que sua humanidade negada na arte, no cinema, teve intenção de ocultar experiências, de esconder seus sensíveis da biblioteca de sons e imagens da humanidade.

É logo em seguida da trilha de Wifi e da Duda de Péricles caminhar pelo centro, que compreendemos que o universo do *Filme de domingo* é compartilhado entre Nill, Lincoln, e todos os sujeitos que atravessam esses sons e imagens como pertencentes a margem, quando se fala de *Quebrada*, de encruzilhada, a discussão tradicional sobre realidade e ficção no cinema que tantos estudos têm apreço deve ser alterada, não se lê a produção subjetiva da *Quebrada* de forma descolada de sua realidade, é preciso entender o perigo de incêndio que essas imagens passam, e hoje os incêndios podem ser operados por batidas policiais, que podem a qualquer momento interromper a vida de um cineasta da *Quebrada*, o incêndio pode ser a falta de luz que interrompe a produção de um filme, pode surgir em operações que desmobilizam a educação e o futuro de jovens ao impedir um dia de aula, a falta de água, a falta de emprego,

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Idem.*

de moradia digna. O perigo que rodeia a existência do cinema das nossas *Quebradas* é o mesmo que rodeia seu cotidiano, não leiamos nosso cinema como a Europa lê suas imagens, não leiamos nosso cinema como a tradição manda, nem como os intelectuais esperam, daí se justifica uma leitura ética dessas obras que leve em consideração as experiências de seus autores e a comunidade que os sustenta.

A voz da filha de Lincoln sobrepõe agora a imagem daquele médico que conversa com a paciente, ele ainda a escuta atentamente, a montagem dá a entender que Duda manda uma mensagem para ele. Ela diz: “Oi titio aqui é a Duda, você nem deve lembrar mais da COAB, nem me visita mais, eu tô com saudade, saudade, saudade, saudade, saudade, saudade”⁴³², mais uma conexão com *Regina* é feita, Duda fala e repete “saudade” da mesma forma que a Duda de *Regina* fala no fim do *Álbum*. *Regina* não funciona apenas como trilha, mas nesse dividir universos semelhantes, passa uma obra a coabitar a outra, em um movimento que tem sido cada vez mais comum na arte advinda das periferias.

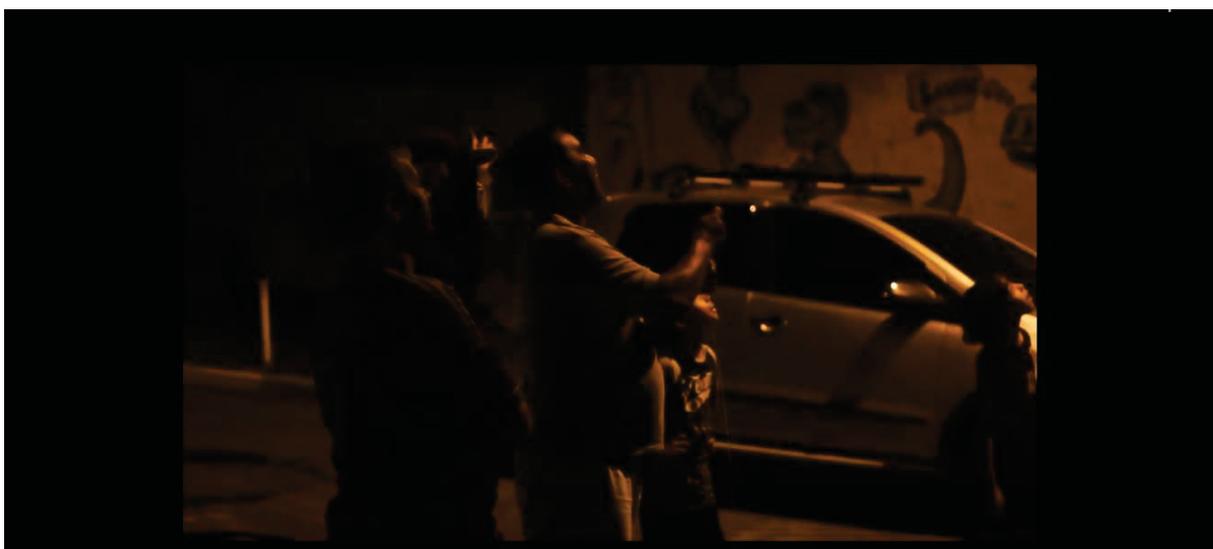
O corte que inaugura o próximo bloco de *Filme* dá lugar a uma cartela, no texto diz “Sábado a noite teve cinema na rua pra criançada da quebrada”, a sequência é mostrada pelos registros de Lincoln, em um improviso os moradores encobertam a iluminação dos postes da rua com lonas [figura – 61]. Nill segue tocando, crianças aguardam a sessão ao ar livre, alguns estão sentados no meio fio de frente para a projeção. A forma que Lincoln adota por registrar pode ser interpretada como uma opção de pouco rigor técnico, uma vez que não parece haver preocupação em um tratamento das imagens, ou uma estabilização das mesmas, deve-se ter cuidado ao perceber essa escolha, não entendê-la como amadorismo, pois em outras obras como *Cohab* (2013), *Ruim é ter que trabalhar* (2015) e o mais recente, *JAIRBORIS* (2021), o diretor possuído de outras intenções, estiliza através da linguagem cinematográfica se apoiando justamente em questões ligadas ao tensionamento técnico. Então, as diferentes molduras, a pluralidade de traços de filmagem e a oscilação, são elementos estilísticos que o montador se apoia para texturizar *Filme de domingo* na vontade de que esse se assemelhe, ou, não abandone determinado rastro que favoreça o ato de testemunhar como ação mais relevante do que o rigor, sendo assim a trama da experiência aparece inclusive na forma. A texturização que aparece pelo cinema de Péricles nessas imagens de um cinema autônomo, comunitário e independente de ações privadas e estatais, sustentado pela *Quebrada* mostra uma luta, que traduzo através do pensamento de Amílcar Cabral, este diz que a “luta pela libertação é, antes de tudo, um ato cultural”⁴³³, uma ação inconformada que movimenta tal produção. É o afeto que nos guia, mas

⁴³² *Idem*.

⁴³³ NASCIMENTO, Abdias. Op., Cit, p. 8.

é também o ímpeto responsivo que toma o cinema como criador de refúgios e atmosferas. Não à toa que a trilha do curta nessa sequência que apresenta a articulação do cinema comunitário, entoa: ‘‘continuo reclamando lá na CPFL’’⁴³⁴.

Figura 61 – Sequência com o cinema organizado e registrado por Péricles em seu bairro e que foi inserido a narrativa visual de Filme de domingo.



⁴³⁴ FILME DE DOMINGO. *Op., Cit.*



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

A sequência encerra com um corte e a cartela ‘Manhã de domingo na Cohab’. A próxima imagem mostra Duda deitada ao lado de sua mãe, Francineide Bandeira, em plano médio, elas conversam, Francineide diz:

- Sê nem viu, né? Você tava dormindo na rede aí eu coloquei você na cama.
 - Por que você colocou?
 - Porque eu achei que suas costas iam ficar doendo, você tava se mexendo muito na rede, aí é mais fácil de cair também, porque você é uma criança que se mexe muuiito. A menina sorri com a resposta e canta:
 - Eu me remexo muito, eu me remexo muito.
 - Exatamente, nossa essa é a sua música quando você dorme.
- Duda em plano americano, ainda deitada conta de um sonho que teve
- Eu sonhei que eu era bem pequenininha né aí as a cidade era muito grande aí eu pensei que era um monstro a cidade.
 - Eita, você tava menor? Mas quando você era pequena, ou você era bem pequenininha no chão?
 - Quando eu era pequena, no sonho.
 - Mas foi de terror esse sonho?
 - Eu acho que foi, porque a cidade era um monstro⁴³⁵.

O momento é banal, a importância do tempo se dá na inauguração do espaço doméstico periférico como espaço de descanso, em um domingo onde laços familiares podem ser regados, precisam ser, afinal a Duda ainda é pequena e o mundo perdura-se como esse monstro gigante, a menina ainda cresce, aprende sobre o monstro e seu lugar dentro dele, o cinema segue como uma ferramenta de registro desse aprendizado, desse ritmo inaugurado, mas segue também como o próprio mediador de conhecimento, conforme assistimos no bloco anterior e também como nós mesmos somos inseridos na dimensão espectral da obra, *Filme de domingo* rompe

⁴³⁵ *Idem*.

completamente com a noção de *voz do dono* que foi fixada pela tradição dos documentários brasileiros, Duda segue nos ensinando e aprendendo junto, assim como as outras vozes que surgem no curta seja através da trilha ou das figuras assistidas.

Em 2021 foi lançado por Lincoln e Francineide Bandeira, *O mutirão*, que trata da luta popular pela moradia no Capão Redondo, destacando o papel indispensável das mulheres nessa história, aqui o cineasta explora com vigor essa subversão principiada em *Filme*, de conduzir uma obra com características documentais por uma criança que narra. *O mutirão* assim como *Filme*, ainda que o segundo tenha feito de forma mais tímida, recupera documentos sobre a organização dos mutirões na Cohab Adventista, onde os moradores ergueram suas casas.

Duda se volta a lente, ela agora apresenta um pedaço da rotina dela e de sua mãe que cuida das tranças, assiste a um filme, se maquia, Duda também se maquia, Francineide a ensina tocar um pequeno Sampler, o ambiente do quarto repleto de livros, quadrinhos, instrumentos, computadores com processos de montagem e gravações musicais e imagens pertencentes ao universo negro suburbano se torna um espaço que potencializa a dimensão pedagógica que o Curta se propõe a apresentar. A trilha que orna a sequência com maior dinâmica na montagem de *Filme* é de Souto Mc, fragmento da faixa *Reconquista*.

Pra frente avançar, e não retroceder
Somos a história que ninguém vai esquecer...
Honrando o passo de quem veio antes
Hoje não tem expedição e sim execução de Bandeirante
Não temo seus infante, não somos seus enfeites
Conheço bem minha fonte e aviso respeite
Os espíritos das matas não têm quem mata
Nem tapa a voz
Não estamos a sós, vivem nossos heróis
Forte e livre feito corcel
Na aldeia ou arranha céu
Nossas cabeças não é mais troféu
RECONQUISTA (2X)
Pra frente avançar, e não retroceder
Somos a história e ninguém vai esquecer⁴³⁶.

Reconquista, atravessa o cinema de Péricles, o cinema de *Quebradas*, que toma para periferia o se auto narrar, fábular e ficcionar, reconquista atravessa a história da Cohab, reconquista tem a ver com território, território é antes de tudo corpo, é antes de tudo imagem. Uma menina negra admirar sua mãe cuidando de seu crespo cabelo enquanto a ensina sobre música, sobre rap e sobre o território que pisa, na tela de um filme nascido do precário, em meio a tal fartura, é a contradição da existência da imagem na *quebra*, é a revolução que reposiciona

⁴³⁶ *Idem*.

a imagem, o arquivo das periferias na Historiografia do Brasil, é o *rasgo* no cinema, não por acaso a cena dá espaço para uma imagem de um recente passado, Duda nos fala das mulheres que construíram o prédio que ela está agora.

Em *fade in* a imagem de duas mulheres enchendo um carrinho de mão com massa em uma obra, em *over* escutamos a voz de Duda:

O tio...você sabia que foi as mulheres que construiu a Cohab? Você nem lembra como é aqui na minha casa por que você não vem aqui desde 90 e mil anos. A mãe falou que na época da vovó as mulheres carregaram os tijolos para fazer as casas. Você já pensou tio se a gente não tivesse um lugar para morar não tivesse nada? Imagina isso⁴³⁷.

A história contada por Duda é fragmento da luta por dignidade desenvolvida pelos moradores da Zona Sul de São Paulo. Durante as décadas de 1980 e 1990 os bairros Capão Redondo, Jardim São Luís e Jardim Ângela apresentavam altos índices de violência, a área de atuação das delegacias ficou conhecida como ‘triângulo da morte’⁴³⁸. Tais bairros eram, e são ainda hoje, lembrados como um polo da cultura urbana, se sobressaindo principalmente o rap nacional. A geração de artistas que nasce em Capão Redondo é a mesma de Mano Brown, integrante do Racionais MC's, grupo que simboliza talvez a expressão mais importante da cultura periférica na música brasileira, que se intensifica em Capão Redondo, a dezesseis quilômetros do centro da cidade, considerado o bairro mais violento da cidade em 1996. O Distrito Policial responsável pela área, o 47º DP, ocupou naquele ano o topo da lista das dez delegacias com maior número de homicídios em São Paulo. Foram ao todo 233 casos⁴³⁹. Em Jardim Ângela a situação era ainda mais grave

O distrito do Jardim Ângela apresentava em 1995 uma taxa de 112 homicídios por 100 mil habitantes, índice que subia para 200 por 100 mil habitantes quando se considerava apenas a população jovem entre 15 e 25 anos. No final dos anos 1990 a região foi apontada pela ONU como a mais violenta do planeta. A violência possuía, portanto, particularidades locais. Os dados sobre o bairro de Perdizes situado na área central são esclarecedores. Perdizes que apresenta uma composição social típica de classes média e classe média alta, revela para o mesmo período uma taxa de 6 homicídios por 100 mil habitantes⁴⁴⁰.

⁴³⁷ *Idem*

⁴³⁸ GODOY, Marcelo. Capão Redondo foi o bairro com mais homicídios em 96, Folha de São Paulo, in: cotidiano, 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/30/cotidiano/14.html>>. Acesso em: 04/05/2023.

⁴³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁴⁰ SILVA, José Carlos G. Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. Anais. Colóquio Culturas Jovens. Afro-Brasil Américas: encontros e desencontros. São Paulo, FE-USP, v. 10, 2012, p. 3.

É importante contextualizar a região em que *Filme de domingo* se passa, pois, as escolhas de produção e a própria motivação que leva a sua realização nos fica mais evidente. O Rap está no filme, a relação do Estado com a periferia também, mas Péricles privilegia uma face dessa história que aparece nesse momento em que Duda lembra o tio sobre a construção da Cohab, lembra sobre a luta pela construção do distrito, esse que no início do século passado foi ocupado por um pequeno grupo de religiosos e que se torna mais tarde esse que é hoje, um dos territórios mais populosos de São Paulo, com 268,7 mil moradores, formando 44% da Subprefeitura de Campo Limpo. Gisele Alexandre, jornalista e moradora em Capão Redondo destaca o papel crucial das lutas populares na construção dos conjuntos habitacionais, em entrevista com moradores Gisele documenta o relato de Pedro Ricardo de Alencar, de 75 anos, “presidente da Associação de Moradores do Jardim Comercial e Adjacências, organização criada em 1981 para atuar na luta por moradia”⁴⁴¹. O senhor comenta: “quando eu cheguei aqui no Capão Redondo fiz o primeiro barraco na favela do Jardim Comercial”⁴⁴², ressalta ainda que “em 1980, não tinha nada aqui, era tudo mato. Não tinha asfalto, não tinha luz e nem água. Não tinha nada mesmo”⁴⁴³. A jornalista conversa com outra moradora, que acompanhou de perto o início desses movimentos, ela é Edna Pereira Matos, de 50 anos, na época da reportagem era a atual coordenadora da Escola da Cidadania Olímpio Matos da Associação Povo em Ação, filha de Olímpio da Silva Matos, que foi um dos líderes comunitários mais importantes do Capão Redondo, este veio a falecer em 2013. “Olímpio participava da Pastoral das Favelas, movimento puxado pela igreja católica e, principalmente, pelo cardeal arcebispo Dom Paulo Evaristo Arns, que deu origem a muitas lutas por moradia na zona sul de São Paulo”⁴⁴⁴.

“Em 1982 ocorreram várias articulações planejadas para pressionar a prefeitura pelas promessas de compra de terreno”, diz Edna. Um ano depois, o movimento de moradia ficou acampado em frente ao escritório sede da Cohab (Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo), durante nove dias. Em agosto do mesmo ano, durante uma missa campal, Dom Evaristo Arns exibiu três escrituras dos terrenos conquistados pela luta dos moradores. Um deles é o que hoje pertence à Cohab Adventista, terras repassadas ao movimento graças a um processo de desapropriação instaurado pelo Estado devido a dívidas em impostos. No terreno conquistado no Capão Redondo foi possível construir 628 casas no sistema de mutirão, onde cada família contemplada no projeto habitacional era responsável pela realização da obra. O movimento ficou conhecido como Mutirantes, nome dado à rua onde as casas foram construídas. A dona de casa Claudete Pinto Ferreira de Paula, 55, foi uma das mutirantes da primeira fase

⁴⁴¹ ALEXANDRE, Gisele. Famoso pelo rap, Capão Redondo faz 107 anos de história marcada por luta por moradia. MURAL, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://mural.blogfolha.uol.com.br/2019/04/30/famoso-pelo-rap-capao-redondo-faz-107-anos-de-historia-marcada-por-luta-por-moradia/>>. Acesso em: 12/05/2023.

⁴⁴² *Idem*, s/p.

⁴⁴³ *Idem*, s/p.

⁴⁴⁴ *Idem*, s/p.

da Cohab Adventista. “Eu já tinha um menino e estava grávida da minha filha quando começamos o mutirão. Naquela época não tinha ônibus então era muito difícil, mas eu acompanhava todas as reuniões na Vila Remo (distrito do Jardim Ângela), porque aqui a gente ainda não tinha um lugar para se reunir”, conta. “As mulheres se destacaram como protagonistas na luta e na construção”, ressalta Edna⁴⁴⁵.

Figura 62 - Imagem de arquivo, nela se vê a presença das mulheres na construção da COHAB.



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

A sequência da narração de Duda além de ser ornada pela imagem da atuação das mulheres como mutirantes nas obras que ergueram o Conjunto Habitacional Adventista, mostra o Tio de Duda chegando ao lugar, caminhando pelos corredores num ato de quem parece admirar com carinho o espaço que visita, a câmera muda de plano se aproximando cada vez mais até enquadrar o rosto do homem que sorri observando o gesto da sobrinha, na porta ela pendurou uma placa de papelão, escrita com sua letra ainda de criança, ‘‘casa da Duda e só meus amigos podem entrar’’. Daqui em diante *Filme* apresenta um maior índice de ficcionalidade, é onde o roteiro se deixa aparecer, a narrativa se torna meio opaca ao mesmo tempo que transparece certa intencionalidade quase teatral, *Filme de domingo* nos lembra assim, que é um filme, que se dá nos espaços físicos a serem ocupados, mas há também certa imaterialidade a se reivindicar quando se fala de *Cinema de Quebradas*. Se a rua se torna cinema, se em corpo e casa se descobre lugares de aprendizado ancestral, se experimenta daqui

⁴⁴⁵ *Idem*, s/p.

em diante uma escrita voltada a uma poética de tramas ao mesmo tempo particulares e coletivas.

Adriano entra na casa, os irmãos se abraçam calorosamente, ele logo pergunta por Duda, que aparece dormindo. Na sequência uma nova cartela dá início ao próximo bloco, nela diz “Irmã eu te amo. Porém trago uma notícia ruim”, corte, Francineide agora está sentada com um olhar vazio, Adriano cabisbaixo está ao seu lado, uma trilha incômoda permanece pelo jogo de cena que passa a alternar ora mostrando Francineide caminhando por uma casa aparentemente abandonada, vazia e com infiltrações, ora conversando com seu irmão.

- Eu preferi vir falar pessoalmente... eu achei mais honesto assim.
 - Tinha muito tempo que ele tava na UTI já.
 - Tudo que eu e a minha equipe poderia ter feito, a gente fez. Ele foi bem cuidado.
 - Quando eu recebi a notícia do acidente... foi muito grave.
 - Nesse caso, quando a pessoa faz a transição de uma forma abrupta, pra nós que somos conscientizados na espiritualidade existe uma necessidade de que nós tenhamos um momento de fé para que ele faça uma transição segura, uma transição pacífica.
 - É mano, fico lembrando, ele que me ensinou a andar de skate, jogar basquete, você era ruim pra caralho.
 - É que pra mim só sobrou estudar.
- Nesse momento a conversa é interrompida por Duda, que corre em direção a Adriano.
- Tiiiioooo.
 - Olha quem acordou.
- Eles se abraçam.

O trecho nos sugere enquanto espectadores uma série de questões, alguém importante aparentemente faleceu em decorrência de um acidente, mas mais que isso, essa é uma família que carrega crenças ligadas a espiritualidades de matriz africana, Adriano é um médico ao mesmo tempo que é alguém que traz saberes que escapam a uma cosmogonia ocidental, se no início do curta ele havia aparecido como um profissional da saúde de jaleco branco em seu consultório, agora ele se impõe como o tio de Duda, vestido com uma camiseta de padronagem africana, fator que passa a ser explorada nesse segundo momento de *Filme*.

Nas cartelas que aparecem em seguida ao corte, que se dá na cena do abraço, está escrito: “Constantemente em nossos pensamentos” e “Eternamente em nossos corações”⁴⁴⁶. O bloco começa com Adriano entregando presentes a irmã e a sobrinha, para cada uma delas um livro, Duda recebe um livro infantil chamado *kunumi guarani*⁴⁴⁷ e Francineide o fotolivro realizado na Brasilândia (SP), intitulado *Olhares da brasa cultura daqui*, na continuidade da ação observam Duda ler o livro, o filme se estende nesses momentos em que o registro de um processo roteirizado ou não de troca de saberes, de ensinamentos se torna a dilatação da trama pelo seu aspecto pedagógico, educacional, num horizonte dado pelo encontro da fábula, com a

⁴⁴⁶ FILME DE DOMINGO. *Op.*, *Cit.*

⁴⁴⁷ *Idem.*

educação e o cinema, algo que pode ser lido entre a *palavramundo* freiriana e a citação do cineasta Adirley Queirós: “da nossa memória, fábulamos nós”. Duda lê em *Kunumi* “meu pai é contador de histórias” e emenda “igual eu tô lendo né mamãe”. A cena é muito simbólica, Duda lê o livro de uma criança indígena, essa diz que o pai conta histórias, Duda ao mesmo tempo é quem nos conta histórias em *Filme de domingo* que é montado por Lincoln Pércles, existe essa cadência geracional que se transforma em uma estética que assume essa ética de encruzilhar experiências, *Kunumi* se assemelha a Duda nessa narrativa, assim como Duda se assemelhou a sobrinha de Nill na primeira metade de *Filme*.

Fora do ambiente doméstico, de volta a rua, os três vão em direção a uma feira, habituados ao lugar pedem o pastel especial de carne de sempre, provam frutas, ouvem as músicas que se misturam as vozes convidando a provar sabores, a feira se torna uma escola, nela Duda novamente explora um universo. Em plano médio vemos ela posando com as três pasteleiras da barraca [figura – 63], aos poucos todos vão se tornando cinema, em dado momento ouvimos a voz de Pércles para um vendedor de frutas, ele diz: “vai passar no filme viu pessoal”, e logo em seguida o homem é inserido na montagem sorrindo.

Figura 63 - Duda passeando na feira.



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

No momento seguinte, os irmãos Adriano e Francineide estão sentados em uma praça, Francineide conta um sonho, é sobre a casa abandonada que vimos no bloco anterior, durante sua lembrança temos um corte e na continuidade a mulher está num rio, sua voz permanece em *over*, seu rosto enquadrado na imagem e o corpo submerso.

- Você sabe que essa energia da reforma da casa tem me trazido uns sonhos assim, que eu acho que de alguma forma estão se comunicando, sabe? Até nos sonhos. Esses dias sonhei que... eu entrava numa casa, assim, e aí de alguma maneira eu reconhecia a casa ou conhecia as pessoas que já moraram ali, não sei parecia uma mensagem sabe, ancestral, assim, de alguma forma eu sabia quem morou ali, reconhecia, só que aí eu ia andando pela casa e era muito doido porque eu estranhava que eu conhecia a casa, mas ela estava diferente, porque ela tava gasta já com o tempo, as paredes sabe, as paredes descascadas, porta e janelas, enfim. E aí eu acordei, depois olhando a minha casinha assim, e aí parecia um sentimento assim, parecido... sabe? Eu olhava os lugares que precisavam da reforma e era meio essa conexão do sonho que eu tive.

- Mas isso não é em vão nega, sabe que isso não é em vão. Esses dias eu tava no terreiro e me veio Oxum na gira, me veio Oxum e a Oxum era você. Então tudo que a gente está alcançando, toda esta prosperidade, todos os sucessos, sabe, não é em vão. Isso é resultado dos preceitos que a gente segue, dos ensinamentos que nos foram dados pelos nossos, quem nos criou, pela nossa ancestralidade que tá a todo momento cuidando de nós, sabe? Aonde a gente chegou. E existe um propósito maior nisso tudo, a gente tem que deixar um legado de sabedoria para pequena, a gente tem que deixar instrução para pequena, para as coisas que ela vai... ela vai encontrar tantas dificuldades como nós encontramos na nossa caminhada e a gente tem que deixá-la preparada pra isso⁴⁴⁸.

Falar sobre *Filme de domingo*, traduzir esses momentos em um texto que se pretende análise é um movimento de impossibilidade de apreensão do total, *Filme* cresce pelo romper dualidades impostas pela colonialidade, principalmente através desse personagem que é o tio Adriano, um homem que nasce nessa figura que escuta e orienta, como médico, mas também como tio, como homem negro em diáspora, como quem quer ser ancestral de alguém, que revela suas raízes intimamente conectadas a um Brasil terreiro, um personagem que translada a vida através da significação do seu corpo e do seu território. Oxum no candomblé e umbanda, é uma orixá que leva a alcunha de rainha da água doce, dona dos rios e cachoeiras, há uma tradução visual dessa entidade em Francineide quando a mulher está submersa nas águas, Oxum é também orixá da prosperidade e da fecundidade, o que permite a conexão com a fala de Adriano e sua compreensão de mundo. Os próximos planos são feitos de cortes da família retornando para casa, anoitece, uma mixagem de imagens que resulta na cartela ‘‘Alegria virou lição, deixa eu ir à luta’’. Em plano geral todos descansam, Duda brinca com a câmera, diz que vai acordar o tio que está na rede, ela fala conosco usando um pequeno microfone, *Filme de Domingo* encerra assim, da forma que começou, pelo olhar de uma criança. O último corte mostra Duda dormindo com a mãe, a imagem em *zoom in* vai ao rosto da menina que dorme, sonha.

⁴⁴⁸ *Idem.*

Figura 64 - Encerramento de Filme de domingo.



Fonte: *Filme de domingo*, 2021.

CAPÍTULO IV – MARRONAGENS E AQUILOMBAMENTOS: TATICAS DE REFÚGIO NO CINEMAS DE QUEBRADAS.

No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter!⁴⁴⁹.

Os filmes que lemos até este momento, onde buscamos identificar sintomas e respostas de produtos de um cinema que vem de uma articulação recente onde há maior autonomia nas decisões criativas de como e de onde se filmam assuntos que se voltam à *Quebradas*, nos dá ainda um leque de problemas a ser ao menos identificados. Pois não somente uma suposta autonomia dado pelo acesso, ainda que limitado, ao conhecimento cinematográfico e aos materiais necessários para fazê-lo, ou ainda um universo de novas imagens super positivas sobre a favela, nos farão romper de vez com as demandas da *empresa colonial*, ou seja, o capital. Agora, imagens e corpos que se configuram a partir de uma perspectiva moral de representatividade já vem sendo comercializada em um mercado de cinema ditado por regras de plataformas *streaming*, grandes festivais e empresas que absorvem e modificam discursos a fim de gerar lucro e neutralizar o possível perigo que certos debates possam vir a causar ao mercado, logo, se mantém essa noção moral mas não se muda a dimensão estrutural que conserva e restaura o *poder* à uma *minoría*⁴⁵⁰, se estabelece um discurso de que se precisa mostrar e negociar, como moedas, corpos negras/os, refugiados/as, corpos que são policiados de forma truculenta e *noçiva*, não somente pela superestrutura do capitalismo mas também pela

⁴⁴⁹ DOS SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*, UBU Editora, p. 29, 2023.

⁴⁵⁰ Aqui fazemos uso do conceito de minoria proposto por Arjun Appadurai já exposto nos capítulos anteriores.

cultura de imaginação gerada por este. Se impõe que o retrato de determinadas regiões e pessoas deve ser moldado a partir de um agenciamento mercadológico de culpa cristã ocidental que pense o racismo, a pobreza, a precariedade e a violência no geral, como questões de cunho moral, de certo e errado e não reflexo de um projeto organizacional que manifesta o *brutalismo*⁴⁵¹ e os ecos da colonialidade no nosso tempo, como se a simples presença positiva e o discurso de representatividade, resolvessem nossos problemas de imagem.

É importante entender essas mudanças, pois elas demonstram a complexidade e atualizações do interesse pela/o outra/o; permanece então a questão na qual persistimos em vários momentos ao longo desta escrita: como construir *refúgios* de imagens, imagens movimento de forma responsável, sem abandonar aquele caráter essencial de moradia, tão importante para o *cinemas de Quebradas*? Em síntese, este é imagem que luta pelo direito de se ter espaços de *fuga*, direito da preservação da pluralidade subjetiva que permeia as contradições da vida experimentada na brecha, pelo direito de centralizar narrativas e histórias de nossos quintais, onde a dor e o afeto sejam discutidos fora da objetificação, interesse e coisificação financeira do discurso branco.

A questão é que há, obviamente, um circuito próprio de nossos cinemas, este, não é um movimento homogêneo como certas pesquisas postulam. Levanto a hipótese de leitura de que há um projeto que pode ser compreendido como um sistema de *marronagens* e *aquilombamentos* imagéticos onde tais arquiteturas dadas em ambientes físicos e virtuais, que podem preceder ou suceder a realização dos filmes, constroem políticas e estéticas anticoloniais que modelam e preservam este exercício de cinema excedendo a própria prática de imagem, ao articularem associações de moradores ou vizinhanças de um bairro, estudantes de escolas públicas, atrizes e atores do teatro negra/o independente, também a transformação, e mais importante, o posicionamento de famílias faveladas e suburbanas como atrizes e atores, todas essas, situações verificadas nos títulos que pertencem à curadoria e ao recorte que utilizamos nos capítulos anteriores para falar de *cinemas de quebradas*. No caso da formulação posterior de estratégias vemos a fomentação de editais, mostras e festivais compromissados, pensados, desenvolvidos e encabeçados por figuras que são negras, indígenas e/ou *crias* de favelas,

⁴⁵¹ Para Achille Mbembe, o *brutalismo*, para além de uma forma arquitetônica estética, atua como um vasto “empreendimento de ocupação territorial, de domínio sobre os corpos e os imaginários, de desmontagem, dissociação e demolição”. “Ele conduz, praticamente em toda parte, a “estados de emergência” ou “estados de exceção”, que logo se estendem e se tornam permanentes. As modalidades contemporâneas de demolição se cristalizam, enquanto as clássicas dicotomias forma/matéria, matéria/material, material/imaterial, natural/artificial e fim/meio são profundamente questionadas. A lógica das oposições foi substituída pela das permutações, convergências e conversões múltiplas. Não há mais nenhuma matéria intrinsecamente disponível e dócil. Ela existe apenas constituída a partir de uma heterogeneidade de matrizes e conexões”. MBEMBE, Achille. *Op., Cit.*, 2022, p. 14.

quilombos e aldeias. Tal movimento não se restringe ao cinema, mas está inserido dentro de toda uma comunidade que tem pensado e utilizado espaços de arte e escrita para fazer sobreviver memórias e construir novas formas de curadorias, se curadoria pode vir a ser antes de tudo uma ação de montagem, insubordinação, cura e cuidado na história, seria essa uma saída como já apontado, se nossa saída está nos filmes pelo caráter lacunar de cada imagem, pela *opacidade*, se lutamos “contra toda pureza estética”⁴⁵², “pureza epistêmica” e universalização, seria prudente pensar que o método e educação curatorial sejam também igualmente importantes e necessários a serem discutidos a partir de perguntas como a quem e para quem servem? Assim como as nossas obras, pois muito do *poder* está localizado nos atos de organizar e inscrever.

Uma vez que “o futuro das cidades, como lugar de bem-estar para todos, depende de termos cada vez mais pessoas que possuam laços profundos com o espaço público”⁴⁵³, que possa este, se transformar ou ser transformado em lugares seguros onde novas humanidades e formas de comunidade possam ser esperanças e arquitetadas. “É na interação entre cidade, corpo e palavra que os agentes da cultura de periferia estão, e experimentam o digital e o virtual como extensão de suas potências”⁴⁵⁴. O percurso de escuta de urgências e de ver imagens produzidas, passear pelo imaginário de artistas e ativistas “pode ser uma bússola generosa para apreender sensivelmente o aqui e agora”⁴⁵⁵, pois “raramente a cultura de periferia é escutada como formuladora de ideias e conceitos. Muitas vezes o interesse, baseado numa ideia enviesada de inclusão, é apenas pela sua história de vida, de superação deixando invisível a diversidade dos modos de pensar, criar e agir desses agentes”⁴⁵⁶.

André Novais de Oliveira, cineasta da produtora mineira *Filmes de plástico*, inicia seu livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*⁴⁵⁷, afirmando um certo sentimento de deslocamento das coisas, é um sentimento que vai marcando seu diário, ainda que exista ali uma série de correspondentes, Novais nos mostra a dificuldade de fazer cinema no Brasil e, mais do que isso, a dificuldade de fazer circular as obras. Se sentir deslocado parece ser algo frequente ao escutarmos os realizadores e realizadoras de cinema de origem periférica, mas surgem as perguntas, deslocado de quem ou do que? Fazer *cinemas de quebradas* seria

⁴⁵² TREVISAN, Ricardo. Pensar por atlas. Nebulosas do pensamento urbanístico, v. 1, p. 46-69, 2018.

⁴⁵³ ANDARILHO, Jessé. Org. Marcus Faustini. A escrita, a cultura e o território, Editora Cobogó, 2020, p. 6.

⁴⁵⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁵ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁷ NOVAIS OLIVEIRA, André. Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada, Editora Javali, 2021.

necessariamente fazer um cinema popular? A exemplo, o problema do *Cinema Novo*, identificando de forma bem taxativa, foi um problema bifurcado, onde se subestimou aquele público tomado como *mito* de um povo brasileiro, ao mesmo tempo em que se vestia de uma intelectualidade que criava uma distância abissal. Já o problema da formação de espectador do *cinemas de Quebradas*, se é que realmente temos um problema sobre isso, não está localizado em um afastamento intelectual em relação ao seu público almejado, uma vez que o cineasta em nosso caso, pertence ao público, mas sim na falta de controle do centro dos meios que hoje fazem circular obras e tem o domínio de fazer visível em grande escala as imagens movimento, a exemplo, corporações como, Netflix, HBO, Globo, cada uma vai ser gerida por distintas estratégias de curadorias. Até o Youtube possui cálculos curatoriais entendidos como algoritmos, que vão dizer o que deve ou não ser mostrado, porém se é importante que valorizemos nossas imagens, tão importante quanto isso, é valorizar nossos circuitos.

Em conversa para o Grupo de Educação Multimídia da UFRJ, o ator Renato Novais, irmão de André, o cineasta Adirley Queirós e o também cineasta Lincoln Péricles nos trazem boas questões a respeito dessa discussão que abrimos inicialmente sobre o *cinemas de Quebradas* ser popular. Tomei a liberdade de transcrever boa parte da conversa para que possamos estabelecer um diálogo com a mesma, que apesar de ser bem extensa para inserir aqui em nosso texto, acredito valer o esforço da leitura sem grandes modificações ou encurtamentos de ideias, para isso conversaremos de trecho em trecho com esse objeto que nasce desse encontro e se preserva em vídeo, que nos será caro para a discussão proposta neste último capítulo da pesquisa. A fala é apenas uma reunião de lampejos de expoentes do meio, porém soa como um manifesto da criatividade periférica, um manifesto extremamente consciente de nosso tempo para um *cinema de Quebradas* e que esboça caminhos, alguns já trilhados, outros ainda por tomar, a respeito da organização desse projeto contra-colonial de imagens na memória do Brasil.

Renato Novais: em relação ao cinema ser popular e ter que baratear e facilitar a linguagem para chegar no seu objetivo, eu faria um adendo em relação a essa pergunta porque eu participei no início do Século 21 de oficinas, no ano de 2000/2001 no âmbito da CUFA, no âmbito do CEASM, CINEMANEIRO, tive uma experiência com Walter Filé na TV Maxambomba né, então a gente viu de certa maneira esse sonho da TV popular, da TV de rua sobretudo né, que eu acho bastante frente da TV popular, ser produzido sempre no âmbito de uma experimentação muito radical né, tanto que, você pega os programas da Maxambomba hoje e o cinema do Adirley e do Lincoln, é um cinema tão radical né, a caie do cinema reconheceu mas os críticos brasileiros não chegam lá nunca, então a gente está falando de contradições o tempo inteiro. (...) Em relação a essa coisa dessa linguagem Popular sendo atribuída sempre ao registro do cinema feito por populações autenticamente populares, é que essa é que é a questão porque é uma contradição, o material mais barateado da linguagem não veio das expressões populares, pelo contrário (...).

Adirley Queirós: O que a gente tá chamando de popular? Se for dentro dessa lógica de público hoje, de naturalmente ir assistir, é Netflix e a Rede Globo que é uma bosta, é uma merda para mim, que é um desespero, eu tenho uma experiência que eu fiquei na pandemia, agora, em um dia eu fiquei quase o dia inteiro vendo Netflix, (...) a linguagem é tão homogênea, tão mediana no sentido de aprisionar nossa potencialidade, o nosso desejo (...) É tudo igual, e isso é o que seria chamado de popular hoje né (...) primeiro a gente pensa como que os meios de produção espertamente entendem popular hoje, quem é o meio de produção que espertamente entende o popular? É a Netflix, ela uberiza o pensamento, uberiza o trabalho, transforma então qualquer menino de 15, 14, 16 anos, que nasceu na naturalidade da Netflix, pra ele aquele é o mundo natural, não há outro questionamento, este é o mundo, o cinema é isso, o audiovisual é esse, os filmes são assim, as séries são assim, eles jogam esses filmes porque é popular, porque qualquer pessoa pode acender, qualquer pessoa pode, vamos dizer assim, crackear essa senha, e obviamente a gente só crackea essa senha porque eles deixam, porque eles querem, porque eles estão criando na gente uma necessidade de consumo. Está criando o que? Que a netflix é o padrão de consumo, pronto, então o popular vai ser aquilo.

Essa linguagem é popular? É claro que não é cara (...) A questão é, o código estabelecido é outra questão, porque a gente, muita gente de periferia, quando eu falo de periferia, de novo, não só de periferia urbana, periferia brasileira, latinoamericana, mundial, o código da periferia urbana já tem uma formatação que não é a acessibilidade geral da periférica, acessibilidade geral da periférica não está necessariamente nos filmes. Por exemplo, o cinema brasileiro é clássico em fazer filmes bem feitos pra ver de personagens pobres, fudidos né, os fudidos são bem vistos aqui no cinema né. Aí eles vão, fazem os filmes, fazem isso, fazem aquilo, só que sempre tem a intermediação gramatical no meio, a fala no meio, colocam uma música edificante no meio, terminam com uma grande música edificante, uma classe média consumidora tem que interpretar aquela situação, o que que é *Democracia em vertigem* se não é a edificação de uma certa gramática de esquerda que pensa que a luta é entre o bem e o mal, que a luta é entre o PT e o Bolsonaro, quando eu vi as pessoas chorando assistindo *Democracia em vertigem* e achando que aquilo é popular me deu vontade de falar bem assim: “velho eu não quero nunca mais ver essas merdas”, se isso pra mim é popular e se isso pra mim é uma reflexão política histórica, acabou essa porra toda, sabe é tudo formatado, tudo roteirizado, tudo controlado, tudo é controlado, como que o cinema popular pode ser tão controlado assim?

Então, onde eu quero chegar, antes de entrar de fato na discussão do que é popular? Na minha leitura, existe uma codificação que tá no meio, nós, ainda poucas pessoas, avançamos muito, a turma do Lincoln, vários lugares do país já avançaram muito na linguagem periférica mas a gente ainda é refém da gramática. Então eu fico pensando assim né, se eu fosse fazer um filme assim de sentimento hoje, eu, particularmente, sentimento popular, eu ia fazer um filme em que ninguém falava, que todo mundo grunhia (...) foda-se falar, explicar pra quem velho, nós estamos fudidos, nós perdemos a batalha, estamos desempregados, a gente vive e alimenta uma popularidade com 600 reais (...).

O que eu quero dizer: a intermediação gramatical, textual do cinema, quando ele interfere na ideia clássica do roteiro, ele já cria uma opressão em relação ao cinema periférico, porque ele tira o código corporal, tira a garganta, tira a porra da memória da gente, a memória interpretada pela gramática é a memória que sempre é condescendente, toda memória interpretada por uma gramática estabelecida é condescendente, porque ela tem que atender aquele público gramatical (...), a gramática interfere primeiro, ela chega primeiro do que os símbolos, então o cinema popular é o que? É os trapalhões? É as lives do Bolsonaro? (...) Pra mim popular é Isaias de novo, é o profeta Isaias interpretado na liturgia evangélica das periferias às 16h da tarde, isso é popular, cheio de gente ouvindo e criando metáforas da guerra, dos anjos, da solidão, da melancolia, é cheia de metáforas, é óbvio que tem milhões de contradições no meio, então a primeira discussão que eu queria estabelecer é a interferência gramatical no cinema.

Onde que a gente vai avançar pra construir também uma forma revolucionária, uma forma de cinema revolucionário, um tempo de cinema revolucionário? É tão legítimo, uma pessoa fazer um filme e ninguém ficar na sala, como é legítimo o cara fazer o

filme que ele quiser, sabe? Ele não tem que amarrar o espectador na cadeira de cinema, quero que ele se dane, se ele quiser assistir que ele assista, se ele quiser ele que vá embora, eu quero dizer assim, compromisso de autoria ou compromisso de periferia com o público, talvez fosse aquilo que eu peguei do final da fala do Lincoln, é muito melhor então a gente pensar em panfletagem, institucionalidade, onde a gente poderia de certa forma dizer por a mais b que é assim que funciona. Por exemplo, eu tenho um sonho muito grande de fazer um filme sobre o artigo quinto da Constituição, seria na escola pública, eu entraria na escola pública, pegaria um grande edital da Ancine, bem grande pra pagar todo mundo e ficaria um ano com os atores e atrizes mirins de periferia e a gente ia fazer uma fábula sobre o artigo quinto da Constituição, durante um ano, aprender de cór e salteado o artigo quinto da Constituição, quando a polícia viesse bater na gente: tenho o direito a andar na rua; quando a gente tiver desempregado: tenho o direito a trabalho; quando a gente tivesse sem casa: é o direito de moradia; é direito de me expressar, é gênero, raça, classe, tudo.

Entendeu? ia mais além de colocar essa ideia panfletária com lixo, vamos dizer assim, eu diria, um toque de uma lógica, eu proporia fazer cinema, mesmo que eu não saiba fazer cinema (...). O que é cinema? É linguagem lúdica, se a gente constrói uma linguagem lúdica, simbólica relacional com os nossos corpos e esse filme e essa história é uma aventura, eu dúvida que não vá ser popular, vai vender até na feira (...). *O A cidade é uma só* é popular em Ceilândia, não sei se é no Brasil, mas em Ceilândia é, o que eu recebo mais até hoje é que os meninos novo, eles fala bem assim, “o Adirley, eu não te conheço, eu baixei seu filme e eu remontei teu filme. Eu acho teu filme muito lento é meio chato, e eu remontei teu filme aí eu queria que tu visse a minha montagem”, eu vi um esses dias em uma escola pública e eu achei espetacular, é muito melhor do que a minha obviamente, está muito mais antenado pro mundo do que eu, é muito mais força de uma geração. Então eles vão redimensionando, se um filme consegue passar por uma remontagem, por uma recolagem, é um filme popular, só pode ser um filme popular, porque as pessoas se tocaram com aquele filme? Agora, popular de chegar ao cinema? Cinema não, esquece isso (...). Os filmes do Lincoln são populares, na forma que ele transforma distribuição, e não de hoje, vários filmes brasileiros são populares nesse sentido (...).

Todos os filmes que eu fiz eram em um perímetro de um quilômetro quadrado, eu fiz cinco longas, 10 curtas e videoclipes no mesmo perímetro só que às vezes caiu uma nave espacial na minha rua, só que às vezes eu tô no futuro, sabe? É isso, tem a possibilidade imagética, a possibilidade de construir também histórias que não sejam necessariamente aceitas por uma gramática política (...). Mesmo ainda, quando a gente faz esses filmes a gente tá numa expectativa do que esses filmes tem que atender (...) Já tem um esquadrão afunilando a gente, falando que a gente não pode fazer isso, não pode fazer aquilo, não pode fazer aquilo outro, não pode fazer um filme no futuro porque você não entende que a realidade é uma realidade materialista, como se o futuro não fosse uma realidade materialista. O futuro não é uma realidade materialista? Quem disse isso? É óbvio que é uma realidade materialista, a periferia sempre tá no futuro, porque tudo que é de tensão, de guerra e de fim de mundo chega primeiro na periferia⁴⁵⁸.

Nessa fala de Queirós se extrai o entendimento de que nada se consome de forma natural, não há imagem naturalmente consumida, tudo reflete a projetos, a grande questão é que o projeto da imagem anticolonial e contra colonial que se faz no cinema brasileiro é um esforço que precisa lidar com o desafio de negociar sua própria existência o tempo inteiro com

⁴⁵⁸ PÉRICLES, Lincoln. Adirley Queirós fala sobre o cinema popular (cinedebate Grupo de Educação Multimídia da UFRJ). YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dyHO5B_u4I>. Acesso em: 04/02/2023.

diferentes instâncias, daí que tal desígnio não tem em si uma gênese própria, nasce a imagem da *Quebradas* da negociação, assumida ou não, desde as pequenas aparições nos primeiros fotogramas de rostos e corpos indígenas assentados em terras que outrora eram seus lares em filmagens imperialistas. Nosso passado se enraíza no presente através destes assombros, negociamos agora com o que chamam de mercado e cultura.

Como a sabedoria dos cipós (a depender da tradução, lianas), seguindo a filosofia da *fuga* proposta pelo filósofo e antropólogo Dénètem Touam Bona, as estratégias expostas por Adirley Queirós de um cinema que mergulhe e potencialize um quilômetro quadrado de habitações periféricas, contrariam toda lógica de consumo e esgotamento posta pelo capitalismo, através de uma prática de aliança entre as formas de vida “menores”, “menores, porque são subestimadas ou mesmo criminalizadas, mas também porque (como a marronagem) pertencem a uma arte de fugir, esquivar-se, camuflar: um jogo de esconde-esconde, com múltiplas variáveis, que subverte papéis e lugares atribuídos, esboçando dessa forma futuros alternativos”⁴⁵⁹ por um cinema do *não-lugar*, da *desterritorialização* e afirmação de outras cosmovisões para um chão subestimado, onde “a “subversão” mobiliza a memória apenas para torná-la um poder fabuloso”⁴⁶⁰.

Fixamos então, algumas indagações tomadas de empréstimo desse contexto pincelado na abertura deste capítulo, que guiarão nossa escrita durante os dois tópicos que o constroem na articulação de seu pensamento, sendo a investigação substancial dimensionada a partir das seguintes questões: Estamos hoje experimentando os efeitos da construção de uma forma e um tempo revolucionário no que viemos fabricando conceitualmente como *cinemas de Quebradas*? Se mostras, festivais, cineclubes, associações de moradores e toda possibilidade de reunião de pessoas fazendo e distribuindo cinema, para e nas periferias, são *refúgios* criados pelas nossas e nossos, que tipos de cinefilias estamos desenvolvendo e onde estão localizados os corpos da margem na disputa entre a memória e o *mito* imposto *sobre*, em relação a memória reconstituída *para*? Seria o *cinemas de Quebradas* um cinema popular em seu “modo-menor”⁴⁶¹ de resistir por *fugas* ao método e a forma cinematográfica condicionada ao capital? Pois lembremos que “construir uma fuga não é ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura. Por seu percurso

⁴⁵⁹ BONA, Dénètem Touam. MASTERCLASS SUB-VERSÃO: VIVER E RESISTIR EM MODO MENOR. Mediação por Sebastian Wiedemann. In: 23º FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2021.

⁴⁶⁰ *Idem.*

⁴⁶¹ *Idem.*

vertiginoso, o cipó encarna o poder de “atravessar” e ser alimentado pelo que atravessa (e vice-versa)”,⁴⁶².

Com esses objetivos, avançaremos na leitura de alguns documentos que nos deixam rastros que favorecem a elaboração das tentativas de respostas para tais perguntas que tratam sobretudo da circulação, divulgação, formação de público e textualização criada sobre as obras insurgentes das periferias brasileiras, ainda fazemos isso dentro do recorte curatorial proposto por essa pesquisa, pois daremos atenção aos materiais onde os curtas-metragens que trabalhamos nos capítulos anteriores estiveram inseridos, como os catálogos, mesas-redondas, masterclasses e debates da vigésima terceira edição do *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (FestCurtasBH)⁴⁶³, onde foram selecionados para compor parte do festival os curtas-metragens, *Suellen e a diáspora periférica* e *Rua Ataleia*; também iremos verificar o caso da *Primeira semana de cinema negro de Belo-horizonte*, que apresentou em sua programação o curta-metragem *Movimento*, além disso iremos expor os três pequenos zines que formam a obra *Nós, Por Nós, Pra Nós: manifestos para um cinema popular*, feito em parceria com os Coletivos Cine Leblon, Filme de Rua, e com o diretor Lincoln Péricles. Passaremos por mais alguns arquivos, mas estes mencionados serão nosso foco durante a discussão da possibilidade de responder as perguntas que levantamos e as que levantaremos, ou ao menos buscar um caminho possível de resposta.

4.1. O MODO MENOR E O DIREITO DE RESPIRAR.

Em 2021, ano muito marcado pela pandemia do COVID-19, o *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* apresentou o pensamento norteador que moldou a forma de sua edição, parcialmente marcada pela fala e escrita de Dénètem Touam Bona, autor que, ainda no começo da pesquisa desta dissertação, encontrei a obra por acaso, li seu trabalho *Cosmopoéticas do refúgio* publicado pela *Editora cultura e barbárie* e o reflexo desse encontro está na menção e tensionamento de seu pensamento em pontos da pesquisa. Algo me dizia que a *marronagem* seria uma configuração não para buscar entender os processos pelo qual o *cinemas de Quebradas* e o *cinema negro* passavam mas a *marronagem* seria o cerne do projeto, a *fuga* enquanto movimento de um corpo coletivo de quem estava dando continuidade no reposicionamento da memória pelo cinema, que agora finalmente atingia a curadoria, antes a/o

⁴⁶² *Idem*.

⁴⁶³ Essa é uma mostra de cinema competitiva de curtas realizada pela Fundação Clóvis Salgado e pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais.

negra/o era cenário, objeto, até a *fuga* levá-lo ao processo curatorial que presenciamos, antes a favela era uma paisagem distante, agora seria ela a centralidade da experiência *marron*.

A experiência da *fuga* negra nas américas nos aparece com múltiplas denominações, *marronagem*, *quilombos*, *mocambos*, *palenques*, *bushinenguês*, é Exu nosso correspondente maior em relação a essa *fuga*, é Exu que lembra que o escape não se dá somente no plano físico mas também no plano da imaginação, somente a fabulação de uma vida de liberdade pode fazer espantar o *espírito de violência* da colonialidade, que toda *captura* é acompanhada antes de imagens de *captura*. A *fuga marron*, não está condicionada a uma adoção de ideias do festival, a *fuga*, insisto novamente, é o cerne da articulação coletiva de saberes, em arquivos, como já vimos, sejam eles corpos ou imagens, a *fuga* dos cinemas não brancos, inicia junto com o cinema branco, pois a raça já havia sido inventada antes do cinematógrafo e foi ela um dispositivo que acompanhou os usos do instrumento e sua prática.

Voltando ao festival, a 23º FestCurtasBH foi dividida entre Sessão De Abertura, as já clássicas *Competitiva Internacional*, *Competitiva Brasil*, *Competitiva Minas* (É nesta programação que está localizado *Rua Ataléia e Suellen e a diáspora periférica*), e as mostras *Cinemas fractais*, *Desobedecer o fluxo da automação*, *Mostra Juventudes*, *Mostra Infantil*, *Mostra Animação* e a de encerramento chamada *Cosmopoéticas Do (In)Visível*. Não iremos pontuar a intenção de cada sessão ou mostra, a ideia é ver o discurso geral da proposta do festival, por vezes resgatando a ideia de uma ou outra através dos textos do catálogo, neste temos inclusive uma série de ensaios do próprio, ou que se relacionam com, a obra de Bona, que ministrou também no festival, a aula *Masterclass: Sub-versão: viver e resistir em modo menor* na abertura da mostra *Cosmopoéticas Do (In)Visível*.

No início de sua aula, Bona nos faz ouvir um dos sons de trabalho, como são chamados as músicas que os escravizados entoavam coletivamente durante as colheitas, porém o áudio que escutamos pertence as vozes de negros encarcerados em um presídio estadunidense conhecido como Angola, gravado no ano de 1947. A Penitenciária Estadual da Louisiana é uma prisão-fazenda de segurança máxima, operada pelo Departamento de Segurança Pública e Correções. É nomeado "Angola" pois ali era uma antiga plantação escravista⁴⁶⁴. Bona justifica

⁴⁶⁴ “Convertida em uma fazenda gigante de trabalho forçado, a prisão remonta a Angola sob a escravidão. Ironicamente, foi a 13ª Emenda à Constituição dos EUA que permitiu sua continuidade. Esse instrumento acabou com a escravidão e a servidão involuntária – “exceto como punição por um crime”. Ansiosos por criminalizar os negros tanto pela repressão em si quanto para expropriar seu trabalho, as autoridades do Sul e os legisladores ressuscitaram da escravidão os chamados “códigos negros”. Estes tornaram-se a base para o envio de ex-escravos para a prisão por acusações como vadiagem, embriaguez pública e pequenos furtos. As autoridades então alugaram prisioneiros para mineradoras, madeireiras e empresas agrícolas privadas. Samuel James estava fazendo uso do

a escolha do registro em questão na abertura de sua fala, pois diz que tal documento permite fazer a ligação entre o sistema penitenciário estadunidense, da hiper-encarceração dos negros com a própria história da escravidão, em como talvez o sistema penitenciário começa para compensar a perda de mão-de-obra gratuita por conta do suposto fim do período escravagista, então há leis que vão permitir ‘criminalizar qualquer pequeno gesto, a menor atitude, a menor ação feita por um afro-americano’⁴⁶⁵, Bona reforça que este arquivo em questão, seria um documento que comprava um certo movimento de *des-captura*, a voz como um último recurso na operação de uma *fuga*, ao menos psíquica, complementa que o que lhe interessa na exposição dessa ação, é em como há neste ato comunitário, já uma resistência que o filósofo intitula como um ‘modo menor’⁴⁶⁶ no próprio seio desta mecânica de opressão, onde o canto é operado como um instrumento de vida, ele é ‘ritmado pelo fôlego das pessoas e pelo martelamento daquela ferramenta sobre as pedras, então são juntos, a ferramenta e o fôlego, e nessa repetição, a gente ouve já essas *fugas*, não é uma simples *fuga* na verdade’⁴⁶⁷, é um escape, pelas vias de um som geracional e memorialístico, algo de cunho ancestral, ‘uma maneira de ficar de pé, uma maneira de ter um certo recuo com relação ao que se vive ou até fazer ironia, de contar um mundo, de partilhar o que se vive, já é o início da fabulação (...) são confabulações, é uma versão subterrânea da realidade’⁴⁶⁸. Há então o que Bona chama de fôlego e pulsação coletiva, um espírito que localiza esses corpos e suas potências no tempo, algo que se relaciona com aquela dimensão que foi negada às populações outras: a alma, que ‘em todas as culturas, o que se chama de alma, seja em latim, em grego ou língua indiana, sempre remete ao vento, aos sopros ou ao fôlego, a alma é a animação que anima os corpos, essa respiração, esse fôlego faz parte do canto’⁴⁶⁹.

E essa respiração também inclui a suspensão entre a respiração e a inspiração, sempre há a possibilidade da morte nesse intervalo, essa respiração que faz sua força é a sua fragilidade porque a qualquer momento a coisa pode mudar, porque a gente sempre pode parar, pode morrer, então a fadiga ou a fragilidade ou a ferida, na verdade ao mesmo tempo são um reservatório de forças e eu acho que a gente não pode entender a potência desse lado de cultura subalternas, que seja ela afrodescendente, afro-americana ou cigana ou que seja ameríndias ou aborígenes se a gente não levar em conta justamente essa capacidade de colher nessas falhas, nessas falhas mais

sistema de arrendamento de condenados quando possuía as plantações de Angola. O sistema de preconceito racial de Jim Crow deu um impulso, ao assegurar condenações e sentenças longas”. W. T. Whitney Jr. *ML Today*, tradução de Maria Helena De Eugênio, Resistência, 2018. Disponível em < <https://www.resistencia.cc/angola-em-louisiana-dando-espaco-para-o-capitalismo-racial/> > Acesso em: 04/05/2023.

⁴⁶⁵ BONA, Dénètem Touam. *Op., Cit*, 2021.

⁴⁶⁶ *Idem*.

⁴⁶⁷ *Idem*.

⁴⁶⁸ *Idem*.

⁴⁶⁹ *Idem*.

profundas para fazer surgir o magma. (...) Quando eu falo de *menor* eu tô falando disso, não é uma posição heróica, mas na verdade a possibilidade do heroísmo está nessa cadência⁴⁷⁰.

Esse *modo menor* do qual Bona elucida em sua fala, através dessas forças que contrariam, como ele mesmo coloca, a morte, vão aos poucos esboçando a operação subjetiva de fazer poéticas de *dentro*, são ao que parece pequenas táticas de se manter vivo que nos dizem também, que as relações de *poder* espaciais entre centro e margem se fazem com frequência em um só território. Tais manifestações de *respiração* e *inspiração*, são vistas inclusive na dramaturgia do cinema através dos corpos e em uma macrovisão é possível enxergar essa luta nas dinâmicas próprias de domínio, dominação e circulação que a imagem institui, mas seria o cinema também uma possibilidade de ativar *respiração* (poética) e *inspiração* (trabalho), seria um cineasta de *Quebradas* então alguém que se relaciona com o espaço de *quebra* em seus *modos menores*, de dentro de uma periferia urbana, inserido em dinâmicas intensas, exploratórias e violentas de trabalho, onde corpos ‘humanos e mais-que-humanos são moldados e destruídos em duras rotinas laborais, reconfigurando suas temporalidades e seus modos de se relacionar com o espaço’⁴⁷¹, no meio disso a *respiração*, o cinema feito de dentro e para dentro, com os seus. São então festivais que adotam formas e políticas específicas, curatoriais e organizacionais, celebrações do ato de respirar, da *respiração* como o intervalo, como a brecha entre o movimento de trabalho repetitivo e o intervalo que permite cantar, quebrar pedras e porque não, fazer cinema, não em um *refúgio* que configure *fuga* total da realidade, mas no rasgo da realidade para que nessa caiba à força, as memórias e o tempo suspenso que pede a *respiração*, nada fora, ‘da plantação, da mina, da fábrica’⁴⁷², das favelas, das cohabs, dos subempregos, fazemos imagem com pouco e resistimos no interior do lugar próprio da opressão, como Adirley Queirós bem colocou, fazemos cultura e política com 600 reais⁴⁷³.

Bona diz que o canto, que aqui metaforiza o cinema, dentro dessa narrativa que apresentou sobre os *sons de trabalho* durante a mostra, forjam ‘homenagens aos ancestrais’⁴⁷⁴, o que cabe muito bem ao cinema negro e ao de *Quebradas* nestas mostras e festivais que abordamos, pois há uma valorização forte do arquivo ancestral dentro dos próprios eventos

⁴⁷⁰ *Idem*.

⁴⁷¹ ROCHA, Lorena; CARNEVALLI, Felipe; DUMANS, João. Sinais de desobediência, in: 23º FestcurtasBH, 2021, p. 69.

⁴⁷² BONA, Dénètem Touam. *Op., Cit*, 2020.

⁴⁷³ PÉRICLES, Lincoln. *Op., Cit*.

⁴⁷⁴ *Idem*.

(uma vez que as mostras do festival que tratamos nesse momento, tenderam a selecionar filmes que operem arquivos, como vemos em sua curadoria) e na própria forma, nos modos de pensar e construir montagens nas *diegeses* das obras que vão cadenciar ritmos que escapam aos ritmos laborais impostos pela colonialidade em nosso presente, fabulando por *tatuagens ritmicas* outras arquiteturas imagéticas, outros mundos em que nossas existências menores podem “existir e reinventar suas vidas”⁴⁷⁵. Sobre a importância e valorização de uma ancestralidade, verificamos não só no discurso da 23ª FestCurtasBH mas em todas os eventos que mencionamos no início deste capítulo, é ainda dentro da alegoria de sopro, respiração e diáspora, na relação entre algo que se faz ver pela escuta, que Bona lê um trecho do poema *Sopro* do poeta e contador de histórias senegalês Birago Diop.

Atente os seus ouvidos
 Mais às coisas que aos Seres
 À voz do Fogo, fique atento,
 Ouça a voz das Águas.
 Ouça através do Vento
 A Savana a soluçar
 É o Sopro dos ancestrais

Os que faleceram jamais se foram
 Eles estão na Sombra que se ilumina
 E na sombra que se enegrece.
 Os Mortos não estão sob a Terra
 Eles estão na Árvore que freme,
 Estão na Madeira que geme,
 Estão na Água que dorme,
 Estão na Cabana, estão na Massa
 Os mortos não estão mortos⁴⁷⁶.

Seria esta então a força dessas organizações de cinema? Escutar na História os nossos mortos até que permaneçam vivos? O que não nos falta por aqui, são mortos e esquecidos a serem lembrados, porém retorno a questão, de qual forma fazer visível e para quem fazer visível os esquecidos desta terra? “A colonialidade instaura uma realidade na qual as relações das pessoas retintas com o sangue são desenvolvidas a partir da violência racial. Nesse contexto de *plantation* brasileira, existe o sadismo da aniquilação e tortura que orienta até mesmo a agenda nacional de arte (visual, performance, teatral e cinematográfica)”⁴⁷⁷, por isso, por mais contundente que nos venha parecer as escolhas da 23ª FestCurtasBH, vale questionar se a hierarquia de poder atravessada por festivais como esse tem efeitos reais e benéficos nas

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ VITORINO BRASILEIRO, Castiel. *Op., Cit.*, 2022, p. 17.

estruturas de vida, ao menos a nível sensorial (pois tratamos de imagem movimento) das populações pelo qual tomam parte, mesmo quando em sua curadoria há uma maior exploração de narrativas ligadas ao afeto, uma vez que a representação e apresentação do afeto solicita tanta responsabilidade quanto o manejo de imagens de dor e violência.

Vitorino Brasileiro afirma que a agenda mencionada, passa hoje, quase sempre, a “defender, comissionar e alimentar a reencarnação da dor racial como uma prática revolucionária, antirracista e até mesmo ‘decolonial’”; uma série de artimanhas com a linguagem portuguesa, a fim de garantir à branquitude seu lugar de supremacia”⁴⁷⁸, por isso, apesar da fala de Bona nos elucidar questões cruciais a respeito da persistência de certas vidas, vale pensar de que forma tais existências se relacionam conosco e com o discurso construído sobre as mesmas. É óbvio que, deslocando um pouco as coisas, são muitos das e dos cineastas do festival, sujeitos da periferia, o próprio Bona que lemos até aqui é um autor negro na França, o mediador da conversa, Sebastian Wiedemann passa também por essa dupla dificuldade, é negro e pesquisador, já a curadoria e comissão de seleção não só da 23ª edição mas do festival como um todo nem sempre é não-branca ou nem sempre é de origem de *Quebrada*, vale então as questões: quem ganha *poder* com nossas memórias? Quem está hoje em cargos altos na cultura mas também naquilo que chamamos de margem e periferia da cultura nacional? Não falo de um problema de ordem simples de lugar de fala, eu mesmo enquanto pesquisador, apesar ter crescido no bairro de Olaria e Complexo do alemão, periferias cariocas, levanto a discussão de dentro do lugar de privilégio que é a universidade como um pesquisador branco, minha intenção é aqui, destacar os perigos que a inserção de determinados sujeitos da classe-média em certos lugares de *poder* na curadoria, escondidos neste espaço de escrita e seleção, pode vir a ser perigosa, pois coexistimos hoje com um tipo de racismo contemporâneo, “desenvolvido com o capitalismo neoliberal e que marca um novo momento de compra e venda da vida *negra*”⁴⁷⁹ e complemento, das experiências de *fuga* e resistência em *modo menor*.

Meus ancestrais todos foram vendidos/Deve ser por isso que meu som vende.” Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a commodificação dessas perspectivas — nossas perspectivas — depende diretamente de uma certa continuidade entre a nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena,

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 17-18.

⁴⁷⁹ VITORINO BRASILEIRO, Castiel. *Op., Cit.*, 2022, p. 18.

como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos⁴⁸⁰.

Não tiramos a importância da existência de espaços como o FestCurtasBH, pelo contrário, a ideia é mostrar as complexidades das negociações entre discursos e intenções que se levantam hoje. No cinema, a luta por justiça fora de um entendimento simplista e moral é uma luta por visibilidade não só nas telas mas um reconhecimento da atuação nos bastidores. A curadora Amaranta Cesar, chega à uma conclusão interessante sobre a prática curatorial e como essa está não só conectada mas precisa fazer abalar a colonialidade nos atos de imagem – ela diz ‘‘que para aparecer é preciso afetar antes de tudo os desejos dos sistemas de difusão e, conseqüentemente, de legitimação cinematográficos’’⁴⁸¹ e que foi na noção de reconhecimento que encontrou justamente uma ‘‘chave de elaboração para a práxis crítica implicada na tarefa de curadoria comprometida com a superação de paradigmas coloniais’’⁴⁸².

Quando a experiência curatorial da FestCurtasBH se localiza em meio a uma pandemia que afetou abruptamente com o terror da morte e de políticas de extermínio, como a prática da subnotificação e covas comuns, afetando sobretudo a vida e a memória das populações que foram obrigadas a permanecer em trabalhos fora de casa, como entregadores de aplicativos e empregadas domésticas, a experiência de curadoria e de cinema independente que celebra realizadores da margem, realizadores negras e negros em um festival que pertence a cidade histórica de Minas Gerais, cicatrizada pelo trauma colonial, criando um ambiente físico e virtual para a preservação, ‘‘cuidado, ou uma possível ética do cuidado’’⁴⁸³, implica não só em uma noção de curadoria, mas em uma estratégia curatorial que engaja uma possibilidade de *inspirar* e *respirar*, em um mundo onde respirar se torna um privilégio cada vez mais caro, há ainda nesse movimento curatorial uma consideração tanto das opressões históricas quanto das forças ancestrais que atravessam esse território – Minas Gerais, Brasil, Mundo, e das antigas formas de opressão atualizadas pelo capital. Desprende-se a noção de curadoria e programação como simples agenciamentos do *visível* e *não visível* (ou melhor, *apagado*) e se torna uma força de reinscrição da história, situação mais latente por exemplo, no caso do CachoeiraDoc, que ocorreu também em Pandemia, um ano antes da FestCurtasBH.

Na discussão aberta por Bona em sua Masterclass, em um segundo momento, há uma tentativa (que está expressa nas veias do festival) que é a aproximação entre os problemas de

⁴⁸⁰ MOMBAÇA, Jota. *Op., Cit*, p. 6.

⁴⁸¹ CESAR, Amaranta. *Op., Cit*, p. 148.

⁴⁸² *Idem, ibidem*.

⁴⁸³ *Idem*, p. 139.

raça, racismo, criação e poéticas no Sul global, África, e França, há uma vontade de encurtar as distâncias e criar laços, ou melhor, preencher vazios deixados pelas travessias no Atlântico, correlacionar as experiências negras e contra-coloniais, as pluriversalidades cosmogônicas e as ações político artísticas realizadas por cineastas, músicos e dramaturgos no interior dos pensamentos imagéticos não brancos. A aula de Bona possui mais de três horas de conversa e passa pelos mais variados contextos e entrelaços de experiências na tentativa de conceituar o *modo menor* e apontar soluções estratégicas nas feitura de artes, e lidar dentro disso com as heranças e contradições que se apresentam para nós. Poderíamos até pontuar todas as questões que o professor Bona traz, mas para não fugirmos das perguntas de nosso tópico, selecionei um pensamento apontado pela mediação de Sebastian Wiedemann sobre o movimento de Exu como uma forma de não permissão do retorno do *senhor* ao seio da sociedade *marrom*, no impedimento em especial do pensamento do *senhor* como vacilo pela reprodução de ideologias da casa grande, o que nos faz novamente pensar no movimento curatorial. Bona, nessa explanação, passa pela ação que realizou no campo da dramaturgia e das artes visuais, com o seu trabalho junto do diretor martinicano Patrice Le Namouric, onde⁴⁸⁴ submete uma leitura afrofuturista e distópica (antropoceno / fascista) da narrativa de Calígula, peça de Albert Camus; hackeando assim a narrativa original da peça, permitindo que dessa possa se dizer outra coisa, uma “versão subterrânea, clandestina”⁴⁸⁵.

Ali eu me encontrei na mesma situação de opressão, a crueldade em mim mesmo porque os afrodescendentes a quem foram impostas a bíblia e os textos sagrados por exemplo, mas que faziam um belo uso, completamente diferente que fosse com as estátuas ou pela subversão que já começava no olhar, porque mesmo na África, a cruz inicialmente, quando eles vêem a cruz, eles não pensam num Cristo, eles pensam num cruzamento de caminhos, num cruzamento entre os vivos e os mortos e quando você vê o santo você pensa em um orixá, então a subversão já tá na situação do olhar e nessas formas de camuflagem, de *marronagem*, a *marronagem* já está presente nesse

⁴⁸⁴ A obra do autor é contínua, em 2020, Dénètèm abordou novamente a questão do antropoceno através de uma colaboração com a coreógrafa da Ilha da Reunião, Florence Boyer. Através do seu trabalho dramaturgico, mobilizou figuras como entidades afro diaspóricas, a trepadeira, a sombra e a aranha, garantindo que toda a peça se entrelaça-se num jogo de cordas acionado por corpos transfigurados. No seu último projeto de criação, “A sabedoria das lianas”, uma exposição coletiva (19 de setembro de 2021 - 9 de janeiro de 2022) no Centre Internationale d’Art et du Paysage de Vassivière, da qual foi curador, Dénètèm buscou implementar um “refúgio cosmopoético”, a questão do Antropoceno surge na urgência de dar conta do debate sobre a criação de *fuga* e *refúgio*, na perspectiva que englobe todos os viventes, onde a se leve em conta a respiração como uma prática de todos os seres, e nesta composição de *fuga em modo menor* - expressão que já nos familiarizamos e que Dénètèm adotou para nomear suas intervenções artístico textuais - o foco de sua obra está então quase sempre na necessidade de pensar e repensar o lugar do *refúgio* e da *fuga* num “mundo que continua a erguer muros e a controlar movimentos de formas cada vez mais sofisticadas”. Daí que não por acaso vemos Exu, entidade do movimento e da contra-hegemonia histórica, como uma aparição na pesquisa visual e teórica de Bona. TOUAM BONA, Dénètèm. Fuga e Refúgio - Dénètèm Touam Bona, in: Buala, 2022. Disponível em: < <https://www.buala.org/pt/dafala/etiquetas/denetem-touam-bona> >. Acesso em: 12/06/2023.

⁴⁸⁵ BONA, Dénètèm Touam. *Op., Cit*, 2020.

núcleo desafiador, nesse núcleo transgressor das imagens, das Ferramentas, dos elementos do mestre⁴⁸⁶.

E é o cinema, o elemento do mestre/senhor/capataz com que lidamos, mais do que isso as maneiras de fazer cinema, e fazer o cinema dizer outra coisa implica também em apresentar o cinema de outra forma, que não através das moldurações clássicas de poder. Finalmente, a questão que faz Wiedemann sobre Exu, como a primeira presença que posterioriza a alegoria de Calígula que é figurada pela encarnação do niilismo ocidental, da morte, da incomunicabilidade e da tirania na peça, chama atenção para seu papel de operador conectivo e cognitivo que atua sobretudo na língua, órgão que foi mutilado pela Europa durante o projeto colonial, e que pode a partir de uma perspectiva exuística conquistar sua força quando a curadoria, caso da 23ª FestCurtasBH, investe em uma comunicação que permite um diálogo que transcende barreiras linguísticas e fronteiriças de maneira franca no intercâmbio de experiências subalternas distintas, saqueadas pelo mesmo trauma. A *Competitiva Minas*, que compõe a FestCurtasBH, expressa bem esse diálogo que podemos verificar a partir de dois filmes que visitamos anteriormente, *Suellen e a diáspora periférica* (2020) e *Rua Ataléia* (2021) – dois jovens cineastas, uma carioca da Baixada e um mineiro de Contagem; um filme feito pela saudade de casa e outro feito na rua, no quintal e na sala de casa, na exploração máxima da intimidade familiar; duas famílias negras sendo a de Suellen de raiz afro-indígena; dois realizadores da margem brasileira, são muitas as aproximações e são muitos os contrastes, mas se costura assim o cinema da *Quebrada*, se constrói o projeto e se garante e celebra a memória pelas palavras de uma crítica e curadoria advindas de outras margens, falamos dos textos anexados como pequenas resenhas críticas nos dois filmes, feitas por pesquisadores e pesquisadoras de origem tão similar e tão distinta quanto às de Novais e Dorea. Em *Suellen* o catálogo da Festcurtas abre espaço para Alessandra Brito e Rita Vênus que falam:

Faz tempo que Suellen não volta para casa, mas ela assenta ali, na tela, as suas lembranças. Em um ritmo acelerado, uma profusão de fotos-memórias é acolhida e emoldurada por um fundo de tela que é chão, terra. Fotografias assentadas no vermelho-barro. Sorrisos, aniversários, a piscina de plástico, o calor do verão, a menina na beira do rio Pavuna, que agora está canalizado. A gente lembra, lembra, lembra, pensa, pensa, pensa e, depois, abre os olhos e esquece tudo⁴⁸⁷.

Já *Rua Ataléia* fica por conta de Fábio Rodrigues Filho que escreve:

⁴⁸⁶ *Idem*.

⁴⁸⁷ CATÁLOGO. *Competitiva Minas* in: 23ª *FestCurtasBH*. 2021, p. 48.

A falta de energia que acomete a rua que dá nome ao curta faz aparecer, junto à acuidade do olhar daquele que filma, a cintilância dos corpos filmados. Aqui, o tema parece ser a própria imagem: tão precária quanto terna e cotidiana é a cena que se desenrola a partir do dado extraordinário. Poeira luminosa dessa noite experimental que convoca a ver na cena insuspeita a superfície do profundo. Está tudo ali, e dançam os grãos de luz a coreografia da memória de contorno impreciso⁴⁸⁸.

O popular e a cura na curadoria estão nessas aproximações, nessas montagens de tempos, e é justamente Exu a entidade que opera cronopoéticas fora do tempo colonial, o trabalho de memória que está no esforço desses curtas, precisa então ser visto fora deles também, gravado nas escolhas curatoriais quando permitem que a textualidade acerca das obras seja produzida dentro de um convite de escape, que se escape as intenções coloniais também para com os corpos que escrevem sobre.

A figura do mestre/senhor/capataz que precisamos espantar dos projetos de curadoria e dos circuitos artísticos e cinematográficos que lidam com experiências periféricas, remete a um passado colonial, ao mesmo tempo em que é continuamente atualizada nas nossas relações de trabalho e de produção artística. ‘Falar de um período pós-colonial significa entender que vivemos não em período de superação da colonização, mas em uma espécie de aprofundamento e complexificação do projeto de exploração do Brasil e de sua contínua subordinação ao interesse do Norte do mundo’⁴⁸⁹. O capataz é quem faz a manutenção do mundo colonial no presente, é quem mercantiliza as vidas negras, é dele que se faz o escape, é o capataz quem faz o intermédio. ‘Não é o dono dos meios de produção, nem a classe trabalhadora propriamente, mas justamente aquele que, fazendo parte da classe trabalhadora, é responsável por controlá-la, vigiá-la, garantir que ela trabalhe conforme o desejo do patrão’. Ele é de uma classe média branca que nasce do racismo à brasileira, é quem se interessa pela/o outra/o mas não deseja que a memória do outra/o atinja as favelas e os quilombos, é quem defende o cubo branco, é ele que diz que a periferia não fábula, mas documenta, é quem persiste para que coleções, museus, filmes, espaços de arte e mostra sejam restritos à intelectualidade, que a/o outra/o permaneça como objeto de estudo, mas nunca adentre as universidades, que principalmente nunca cure sua própria história. É ele ‘a mão do senhor, a matéria orgânica utilizada pelo poder colonial, seja onde for, para subjugar e explorar, ao mesmo tempo que não deixa de ser um explorado’⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁸⁹ REIS, Bruno. Onde estão os capatazes? Fugas impossíveis e inimigos incorporados | Festival Atos de Fala 2019. LAB CRÍTICA, 2019, s/p. Disponível em: <<https://labcritica.com.br/onde-estao-os-capatazes-atos-de-fala-2019/>>. Acesso em: 29/06/2023.

⁴⁹⁰ *Idem, s/p.*

Assim adoto as perguntas: Podem os artistas serem capatazes? E os críticos de cinema? E os festivais de cinema ? Possuem seus sistemas de capatazia?

Obviamente são perguntas retóricas, porque sim, uma sociedade (ainda) colonial é composta por capatazes, espalhados entre os setores de trabalho e exploração nos quais a arte também está inserida. Seria possível realmente escapar do capataz sem antes olhá-lo de frente, encará-lo, tornando opaca sua operação de invisibilização: tornar visível os traços que o capataz produz para se ocultar?⁴⁹¹

Operar esse escape não é fácil, a 23º FestCurtasBH ao que me parece hoje, após dois anos do festival, conseguiu abrir um caminho possível para enxergar algo mais concreto na *práxis* da entrada desses assuntos e em uma discussão responsável dos mesmos. Dos textos que acompanharam o catálogo, entre os apêndices da mostra *Cosmopoéticas Do (In)Visível*, o texto de abertura, chamado *Não Há Movimento De Libertação Sem Libertação Do Movimento*, feito em formato de entrevista entre a pesquisadora Kênia Freitas e Denétêm, além do texto de apresentação da sessão homônima da mostra *QuilomboCinema Poéticas Da Fuga*, escrito por Tatiana Carvalho Costa, foram os que mais me chamaram atenção para o que discutimos aqui.

Dénetêm ao falar de subalternidade fala sobre o papel fundamental de construirmos imagens de autoestima, e que a montagem da história estaria pautada na construção de referenciais, ‘‘não apenas para dizer que ‘‘nós também temos heróis’’. Mas na construção de si, de uma autoestima. Porque é a autoestima que vem primeiro na resistência. Se não temos autoestima, dificilmente podemos lutar. E daí a importância de construção dessas fábulas pelo mestre, que nos tornaram horríveis aos nossos próprios olhos’’⁴⁹², se tornar outra coisa é a possibilidade que o cinema dá, fazer nossos bairros se verem por outros olhos, que não os das grandes empresas, como Rede Globo e Rede Record, nos jornais policiais e nas sátiras sobre nossas vidas, é o desafio de espaços como a *FestCurtasBH*, fazer a produção da periferia circular na periferia,

Dénetêm adverte que quando Frantz Fanon disserta sobre a violência, de como essa tem por função certa desintoxicação, ele não se refere primeiro a violência de um ‘‘golpe de facão na cabeça do mestre. Ele se refere, primeiro, à violência contra si mesmo. A violência contra o zumbi, o escravizado, a podridão que nos habita, tudo que nos fizeram engolir. É sobre essa violência que ele diz não mais tremer, não mais baixar os olhos, não mais se curvar, etc.’’⁴⁹³ E,

⁴⁹¹ *Idem*, s/p.

⁴⁹² FREITAS, Kênia. Não Há Movimento De Libertação Sem Libertação Do Movimento, in: 23º *FestCurtasBH*. 2021, p. 127.

⁴⁹³ *Idem*, *ibidem*.

assim que surgir a oportunidade, retaliar, vivemos talvez o momento de retaliação mais incisivo se pensarmos pela noção de fabricação de memórias, por práticas que não permitem a continuação da objetificação, práticas que pensem “a forma de dar à luz a si mesmo (...). Esse é apenas um exemplo para dizer o quão importante é construir a si mesmo de outra forma do que como vítima”⁴⁹⁴. Porém, ao mesmo tempo, estamos vivendo um contexto em que a imagem, a colonialidade, a tecnologia, os espaços urbanos, as questões climáticas, todos estes desafios que tais demandas afligem sobre nós, tem sido cada vez mais violentos em relação às respostas que elaboramos, para Bona o discurso descolonial e certo discurso decolonial, não tem sido o suficiente, para ele “não podemos apenas ficar na questão da raça. Não é para negligenciar, mas devemos fazer análises das mutações dos poderes que enfrentamos. Mutações em termos de tudo que é robótico, tudo que é cibernética, genética, planejamento urbano”⁴⁹⁵.

É esse tipo de questões de controle que nós temos necessidade de também pôr em pauta ao falar sobre festivais como *refúgios*, além das análises e das teorias que lancem questões sobre a falta de representatividades positivas no cinema. “Vamos para um mundo em que a questão da representação das minorias talvez não seja a primeira questão. É importante que sejamos representados, mas isso não deve consumir muita energia”⁴⁹⁶, acreditamos que a primazia afinal seja a luta por uma representação que parta de nós mesmas/os, não há necessidade em persistir em uma representação que seja realizada por dispositivos de controle de nossas imagens, não vale a pena vender nossas possibilidades a grandes estúdios e corporações que espertamente popularizam formatos homogêneos de imagens nossas, produzindo novos estereótipos. Na esteira de Adirley Queirós, mais popular que a Netflix, e tão válido quanto, é o cinema feito por Renaya Dorea, com fotos da família guardadas na gaveta de casa, tão familiares e tão identificáveis quanto qualquer álbum em qualquer gaveta de armário de mães ou vós da *Quebrada* brasileira, popular no *modo menor*, ainda assim eternizado pelo esforço coletivo da FestCurtasBH, um cinema que se organiza na *marronagem*, “porque, se olharmos como a história aconteceu em geral, não foram as grandes revoltas que trouxeram as coisas decisivas. Foram todas as formas de microações, todas as resistências moleculares, todas as resistências fugitivas furtivas, que os abalaram, que fizeram fugir”⁴⁹⁷, e fugimos então da padronização massiva de nossas experiências, popularizamos nosso cinema pelos pequenos editais, pelos festivais onde uma de nós vai estar pronta para aproximar nossos esforços em uma

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁵ *Idem, p. 128.*

⁴⁹⁶ *Idem, p. 129*

⁴⁹⁷ *Idem, ibidem.*

constelação de movimentações furtivas, Dorea e Novais à exemplo, podem nunca ter se cruzado, mas seus cinemas se entrecruzam nesses encontros que a curadoria gera, criam assim mais e mais brechas e permitem que tais revoltas resultem finalmente em algo. “É isso que prepara o terreno. Como, por exemplo, as mulheres vão transmitir usando histórias, contos, canções, memórias do que aconteceu de resistência”⁴⁹⁸, somos nós agora os articuladores dessas vozes.

Este é um trabalho contra tipos de sistema que formulam aprisionamentos na psique e são programados, o futuro hoje é programado e antecipado por algoritmos, certo capitalismo pulsional que coloniza o futuro através da *captura*, que é capaz de modular nossas pulsões graças a dispositivos de poder produzidos para captar a nossa atenção, para moldar e antecipar nossos desejos. Se torna hoje tão difícil falar de memória e imaginação porque hoje não é só o passado que deve ser salvo, é também o futuro que pede novas formatações de relacionamento. “E aí está a importância da opacidade [colocada pelo filósofo Édouard Glissant]. Se não conseguirmos ser opacos, cultivar nossa opacidade, como podemos causar um curto-circuito nas previsões feitas pelos sistemas algorítmicos e incluindo nossas próprias previsões?”⁴⁹⁹, não há caminhos ou respostas simples para essa pergunta, mas cultivar um relacionamento com a escuta e com a imagem que seja antes de tudo, um relacionamento que potencialize nossos sentidos e nossas forças imaginativas, como já temos visto no *cinemas de Quebradas*, nos pequenos atos furtivos de empunhar uma câmera em meio a um apagão e rasgar o lugar de opressão para que este dê espaço as lembranças de duas vidas. Que da penumbra que pode alegorizar nosso direito a opacidade, possamos ter a sabedoria das lianas, de assentar junto e escutar as pequenas fagulhas, observar cada gesto *supravivente*⁵⁰⁰. Se a *marronagem* é uma concepção do vivo, festivais devem estar compromissados com estes gestos do qual falamos, gestos em que a imaginação e a memória sejam compreendidos indissociavelmente, da conversa entre Kênia Freitas e Touam Bona, há um retorno sempre a essa pauta, que remete a um tatear armadilhas a serem evitadas, e um olhar cuidadoso para com tais substâncias, memória e

⁴⁹⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁹ *Idem*, p. 130-131.

⁵⁰⁰ “A colonização (pensamos a colonização como fenômeno de longa duração, que está hoje aí operando suas artimanhas) gera “sobras viventes”, gentes descartáveis, que não se enquadram na lógica hiper mercantilizada e normativa do sistema. Algumas “sobras viventes” conseguem virar sobreviventes. Outras nem isso. Os sobreviventes podem virar “supraviventes”; conceito que utilizamos para definir aqueles que foram capazes de driblar a própria condição de exclusão (as sobras viventes), deixaram de ser apenas reativos ao outro (como sobreviventes) e foram além inventando a vida como potência (supraviventes). Uma disputa operada apenas no campo da política e da economia pode gerar ganhos efetivos, é claro. Mas o Salto crucial entre sobrevivência e a supravivência demanda também, além daqueles, um enfrentamento epistêmico e batalhas árduas e constantes no campo da elaboração de símbolos”. SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2019, p. 111.

imaginação, destes filmes que fazem a edição da FestCurtasBH existir, além do próprio debate entre Freitas e Bona.

Tendemos a dissociar memória e imaginação. A memória já é imaginação. Porque aquilo do que lembramos já não é mais. Assim, para lembrar, tivemos de imaginar o que foi. Foi preciso produzir imagens do que não é mais. É todo um processo de reinvenção a partir de traços do que aconteceu. Então não há imaginação sem memória. A imaginação sem memória produz coisas inconsistentes, como muitos produtos culturais, sejam músicas ou filmes. São inconsistentes porque não têm âncora nas memórias. Mas, ao mesmo tempo, uma memória sem imaginação dá folclore, dá fundamentalismo muçulmano. Produzimos uma visão fantasiada do passado, que é fossilizado. Isso cria novas intolerâncias, e isso é dogmatismo. E não há nada mais ocidental do que esse dogmatismo. Quando alguém é um dogmático em um movimento subalterno não é decolonizado. Quando reproduzimos o vocabulário acadêmico sem permitir que se fale de outra forma, não há nada mais ocidental. E o apelo do que é chamado de marronagem é que não existe cibernética sem caça ao homem. O capitalismo é a caça ao homem, e onde vemos isso melhor é na escravidão. Mas, hoje, é parecido. A linguagem utilizada no marketing de informática é uma linguagem de caça: rastro, rastreabilidade, perfil, é sempre capturar. Não há poder sem predação, na verdade. A *marronagem* é uma figura que nos ajuda a pensar, não nos dá soluções. Mas nos lembra que devemos encontrar maneiras de escapar, enquanto fazemos descarrilhar o sistema. E isso passa necessariamente pela criatividade⁵⁰¹.

É preciso que cada vez mais consigamos nos organizar, as soluções tem aparecido nesses momentos em que há esforços para manter a comunicação, todas essas nomenclaturas e conceitos com que trabalhamos, de quilombo a *marronagem*, inclusive o próprio conceito de *Quebradas*, todos se constroem na percepção de coletividades, é preciso estreitar os laços entre as margens, e o cinema tem em si esse poder de estreitamento. A FestCurtasBH conseguiu em uma só mostra por em conversa autores separados por distâncias continentais, mas que juntos elaboraram as ideias com as quais temos dialogado até aqui, e quem diria que nossas demandas seriam tão similares. Tatiana Carvalho Costa, ainda no programa 3 da *Mostra Especial: Cosmopoéticas do (In)visível*, escreve através de um entendimento de QuilomboCinema, ela justifica como práticas que articulam “processos agregadores e contra-coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras, compreendendo a presença dessas pessoas na realização, crítica, curadoria e pesquisa acadêmica”⁵⁰², quilombo e cinema, quilombo como devir de cinemas essencialmente em movimento. Carvalho, a exemplo, discorre sobre o cinema fortemente ligado a relação com a alimentação, da cineasta de origem etíope estadunidense Nesanet Teshager, mas no mesmo programa fala do cinema de Everlane Moraes que explora a intimidade de mulheres negras, há novamente, contraste, mas ao mesmo

⁵⁰¹ FREITAS, Kênia. *Op., Cit*, p. 132.

⁵⁰² CARVALHO COSTA, Tatiana. QuilomboCinema e Poéticas da fuga, in: 23º *FestCurtasBH*. 2021, p. 259.

tempo aproximações curatoriais muito fortes que tensionam o cinema para que esse sirva ao projeto contra-colonial, e que assim cinema e quilombo, possam no futuro então, se confundir em uma só prática.

4.2. MANIFESTOS PARA UM CINEMA POPULAR: FORMA E CONTEÚDO NA QUEBRADA.

Inicialmente, nossa condição periférica foi determinante para incitar o desejo de inclusão nas rotas de circulação e produção hegemônica dos filmes. Mas, ao longo dos anos, estar na periferia, ou melhor, à margem dos eventos cinematográficos do país, revelou-se como uma localização produtiva para a consolidação de uma perspectiva crítica e curatorial genuinamente contra hegemônica⁵⁰³.

Eu lembro da primeira vez que usei uma câmera semiprofissional que filmava e fotografava, era um evento na Maré, o equipamento pertencia a Igreja Universal, eu assim como muitos jovens de periferia fui cooptado quando adolescente pela ideologia neopentecostal que invadiu as comunidades cariocas nos últimos 30 anos e se intensificou a partir de 2010. Permaneci pouco tempo na Universal, mas lá em algum momento, lembro que a igreja pediu que gravássemos curtas-metragens para mandar para sede e que esses seriam exibidos em todas as principais igrejas regionais do país, e competiriam entre si em uma espécie de festival. Éramos então estudantes de escolas públicas financiados por uma instituição para fazer filmes sobre supostas experiências positivas com ela na periferia, a câmera foi colocada nas nossas mãos e se pediu que escrevêssemos o roteiro e realizássemos as filmagens, foi solicitado além disso o cumprimento de um prazo e se montou uma estrutura de exibição dentro das próprias igrejas, assim nasceu minha primeira experiência com realização de cinema na vida. Para mim isso é uma situação muito complexa e contraditória, nós sabemos como há um discurso destilado pela esquerda sobre as igrejas em favelas, e isso nem vem exatamente ao caso aqui em nosso texto, mas dessa memória que tenho consigo perceber que houve ali, uma experiência de potência cinematográfica, não sejamos é claro, ingênuos, a Universal está completamente ligada a novas formas de opressão, racismo e colonialidade em territórios como a favela, mas ali nesse lugar de opressão houve um investimento na potência de criação, fizemos filmes, o conteúdo obviamente refletia as problemáticas da igreja, o que quero dizer é que houve nisso, algo de cinema popular, que só fui conseguir identificar muito depois, ao conhecer o cinema de

⁵⁰³ CESAR, A. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 141.

Leon Hirszman, nos filmes da Produtora Filmes de Plástico e mais ainda nas obras de Lincoln Péricles.

Um filme pode, me parece, se tornar popular na medida em que um grupo de pessoas o localiza como um artefato de identificação de um sentimento político e sensível, sem que estes sejam apartados um do outro. Hirszman escreveu ainda em 1981 que “não há dramaturgia crítica e popular se não houver respeito ao personagem e às suas contradições. Quando o realizador se coloca dentro do personagem e o resolve de acordo com suas idéias, acabam-se suas contradições e se rompe o processo interno do personagem”⁵⁰⁴, algo que tem tomado as ideias sobre cinema hoje, inclusive quando pensamos à nível de produção em massa, nessa *captura* do que seriam as vivências certas para uma subalternidade, daí que assuntos e temas que admitam a centralidade do que é periférico, se tornam automaticamente suficientes para a lógica liberal de consumo massificado que achatam essas experiências para que caibam sem profundidade em formas e políticas da nova cinefilia, universalizando e afunilando o discurso que é, não só “ilustrativo de uma idéia do diretor”⁵⁰⁵, mas ilustrativo da própria concepção dos algoritmos que são os principais dirigentes das imagens produzidas em nosso tempo.

Por isso, quando falamos de *Filme de domingo* no capítulo anterior, destacamos os momentos em que o filme parece vazar para o real, na verdade o que ocorre é um traslado de relações que vem de fora em direção ao filme e que o sustentam como algo popular, popular pois é exprimido na convivência entre sujeitos tão distintos e tão próximos, de presença tão fluída, que títulos como diretor, ator, atriz parecem evaporar, resta só a montagem, e mesmo ela nos aparece como fluidez, como justaposição de vestígios que saltam. É importante dizer que não falo aqui de um abandono dos papéis desempenhados, mas falo de um cinema fabulativo tão nascido da periferia que é ele um substrato que borra distâncias ao máximo, ao ponto da contradição e do desgaste de termos como periferia nos ficarem muito claros.

Filme de Domingo esteve presente em dois eventos importantes na construção desse cinema popular que falamos, o primeiro foi o CachoeiraDoc de 2020 na mostra *Futuro, como presente, no passado*, que desempenha um papel semelhante ao que vimos com a FestCurtasBH, e o segundo, que aqui iremos explorar, foi na divulgação do Zine Nós, Por Nós, Pra Nós: manifestos para um cinema popular. Feita em parceria com os Coletivos Cine Leblon, Filme de Rua, e com o diretor Lincoln Péricles, a coleção NÓS, POR NÓS, PRA NÓS surge a

⁵⁰⁴ HIRSZMAN, Leon. Texto de Leon Hirszman sobre su película, in: Ibermediadigital, 2016, s/p. Disponível em: <<https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/texto-de-leon-hirszman-sobre-su-pelicula/>>. Acesso em: 25/06/2023.

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem.*

partir do convite da pesquisadora Iakima Delamare para uma troca de experiências entre realizadores do cinema popular, comunitário e periférico. Na forma de uma coleção de assumidos manifestos, as zines reúnem pensamentos em torno do cinema popular independente, feito por coletivos de modo horizontalizado e partilhado. ‘‘Um cinema que parte de vivências duras e tenta, com as imagens, dar sentido ao vivido’’⁵⁰⁶.

O zine que iniciou no projeto apresentado como trabalho final de graduação de Iakima Delamare, no curso de jornalismo da UFMG e orientado por Pedro Aspahan foi separado em três curtos volumes, um com os textos de autoria do cineasta Linconl Péricles, o segundo com textos do grupo de realizadores *Filme de rua* e por fim do *CineLeblon*. A obra foi produzida e editada por Delamare e Péricles, foram impressas em serigrafia pelo estúdio e ateliê de impressão *Entrecampo* e contou com financiamento, sendo um projeto contemplado por recursos da Lei Aldir Blanc – Edital 03/2020, da Secretaria do Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, com apoio também do coletivo Zanza e do Cine Cipó. A distribuição e divulgação foram realizadas pelos próprios coletivos, sendo impressos pelo menos 500 zines de cada edição.

Figura 65 - Algumas páginas que compõe as edições virtuais do projeto.



⁵⁰⁶ DELAMARE, Iakima. MANIFESTOS PARA UM CINEMA POPULAR: São Paulo, Coletivo Zanza. Disponível em: <<https://coletivozanza.com/zine/>>. Acesso em: 20/06/2023.



**CINEMA EM MOVIMENTO,
CINEMA DE MOVIMENTO**

"Seu muito pra mim é poco pode ficar com troco, bati na porta por muito tempo hoje eu arrombo" - Tasha e Tracie - Poco

Anos se passaram desde que comecei a tramar com filmes. Demorei a me ver como fazedor dessa área de profissão. O cinema sempre parecia, e descobri que é mesmo, um fuzil da burguesia apontado pra nossa cara. Lembro que me soavam tão pouco, os apontamentos que buscavam definir nós como "cinema de quebrada", de fora pra dentro, sem entender de fato quais eram nossas demandas internas, que estavam também em constante movimento. Estávamos nos descobrindo, fugindo das autossabotagens e do subemprego que batia na porta toda vez que tentávamos sonhar um pouquinho mais alto. Em algum momento depois, lembro que no rolê do cinema, ficou um pouco mais bonito falar que era da periferia pra disputar editais que pagavam menos, ou escrever qualquer bláblá pra concorrer a

troca de mão em mão, que é livre, que é expressão, que é trêmula: A imagem que se revela não só através de belos enquadramentos, mas também de empoderamentos. Ser protagonista da sua própria história: O cinema no qual venho me formando e semeando tem a ver com construção de identidade e autoestima. Ele também coloca em foco, se aproxima, dá zoom em temáticas difíceis para a sociedade, como as desigualdades, machismos, violência policial, racismo, homofobias. As imagens também criticam, nos convidam à reflexão, além de somente entreter.

E depois de realizado, quem assiste ao filme? Onde? Como? Quem acessa as salas de cinema? As plataformas "streaming"? Os festivais? A internet banda larga?

Muitas camadas entre fazer, ver e pensar filmes! No cinema, quanto mais se partilha, mais se multiplica!

Zi Reis



>> FILME DE RUA <<
Cleblio Quirino
Zi Reis + Odé

PRODUÇÃO + EDIÇÃO
Iakima Delamare

TEXTO E ILUSTRAÇÃO
kiD AZecrina!

IMPRESSÃO
Entrecampo

DISTRIBUIÇÃO
Coletivo Zeeze
Cine Cipó

Fonte: Manifestos para um cinema popular.

A proposta de um cinema popular feito para, com e pelas *Quebradas* é algo que só pode encontrar sua possibilidade quando não nos subestimamos nem nos deixamos subestimar, a exemplo, optei por iniciar nosso tópico narrando uma experiência com o cinema na igreja e na favela, pois apesar das contradições que o espaço carrega, quis destacar que, como ali os membros que formavam o corpo daquela congregação eram todas/os da mesma região, não havia dúvidas sobre a capacidade de cada um de contar histórias sobre ela, e isso tem muito a nos dizer sobre autoestima. ‘Anos se passaram desde que comecei a tramar com filmes. Demorei a me ver como fazedor dessa área de profissão. O cinema sempre parecia, e descobri

que é mesmo, um fuzil da burguesia apontado pra nossa cara”⁵⁰⁷, é dessa forma que Péricles dá início ao manifesto *Cinema em movimento*, essa demora que ele fala para se identificar como alguém que faz cinema, ou admitir o mesmo, tem relação com a falta de autoestima como um projeto colonial, é conveniente que não possamos nos auto imaginar, que permaneçamos estáticos encarando a câmera benevolente.

O cineasta segue dando forma a um tipo de pesquisa, realização e comércio de cinema, os manifestos fazem questão de devolver os atos de investigação sem licença da tradição cinematográfica, Péricles continua: “lembro que me soavam tão pouco, os apontamentos que buscavam definir nós como “cinema de quebrada”, de fora pra dentro, sem entender de fato quais eram nossas demandas internas, que estavam também em constante movimento”⁵⁰⁸. O “cinema de quebrada” é uma categoria, ou definição que vimos no primeiro capítulo que surge com algumas pesquisas etnológicas que buscavam enquadrar o que significava fazer e exibir cinema nas periferias, sobretudo nas favelas, quando esse era realizado por seus habitantes. As principais pesquisas desse momento que vem de meados de 2011 são resultados de esforços da antropóloga Rose Satiko Gitirana Hikiji e leituras da historiadora Esther Hamburger, mas para além delas foram sendo realizadas outras pesquisas na tentativa de formular um movimento homogêneo do cinema do morador e da moradora de favela quando filmavam a si, ou as suas e aos seus. A denúncia que faz Péricles é endereçada a esse interesse que não decorre do entendimento do movimento crítico fundamental que precisa ser empreendido pela pesquisa e curadoria, de contestar relações de poder dominantes e demarcar nosso lugar como um lugar legítimo de poder, criação e experimentação que precisa ser levado a sério, precisamos de recursos, fomento e escuta, pois a periferia é periferia muitas vezes quando reflete um abandono, uma precariedade, quando falamos de Estado. “Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas homens, brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo tem sido afetado pela emergência de outros sujeitos de cinema”⁵⁰⁹, além de novas práticas cinematográficas que não se restringem ao cinema em si, que se confluem como possibilidades de estabelecer relações e solicitar um outro tipo de memória e estrutura política, que dão formas às lutas por visibilidades que estejam de acordo com nossos projetos e “justiça dos segmentos

⁵⁰⁷ PÉRICLES, Lincoln. Manifestos para um cinema popular: LINCOLN PÉRICLES: São Paulo, Coletivo Zanza, 2021, s/p.

⁵⁰⁸ *Idem*, s/p.

⁵⁰⁹ CESAR, Amaranta. *Op., Cit*, p. 142.

sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões e dos silenciamentos (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos)’’⁵¹⁰.

Foi preciso tomar para si a imagem, mas ainda há aquela *fuga* constante, daquilo que Lincoln assertivamente nomeia como *fuga* das ‘autossabotagens e do subemprego que batia na porta toda vez que tentávamos sonhar um pouquinho mais alto’’⁵¹¹, pois se fazer inserir ainda não é o suficiente, é preciso no meio disso sobreviver, podem esses hackeamentos nos fazer vivos mas o prato precisa estar cheio para que sobrevivamos, as contas pagas, e as vezes pra hackear só sobra a noite, aquelas três ou quatro horas de sono que se transformam em trabalho de cinema, de pesquisa, arte ou qualquer outro caminho que não era o nosso mas que tomamos à força, fazemos outro ritmo, rasgamos a realidade. A exemplo desse escape do ciclo laboral do neoliberalismo, a faixa *Loopers* do rapper Nill bem nos ensina

fazendo o que há anos quase morreu por aqui
 Espero que tenha engordado
 Guardado algum dinheiro no telhado
 Pra eu não ter que te encontrar lá na fila do Bom Prato
 São negros escondidos em quartos escuros
 Fazendo clássicos
 Como potes de maionese cheios de parafuso
 Planejando tudo⁵¹².

Dos quartos escuros das *Quebradas* brasileiras foram montados em computadores quentes, lentos, nossos filmes, e não deve haver aí uma valorização do precário, mas sim uma valorização da potência e do trabalho de quem teve o acesso negado, devemos valorizar inserindo nossos filmes em nossos próprios circuitos e fazer com que esses paguem nossas luzes e mantenham nossas geladeiras cheias. Por isso é tão grave quando a periferia serve em festivais apenas como tema, como trampolim para carreira de cineastas ditos engajados com a causa, e é justamente nesse ponto que Lincoln chega, relata que em algum momento, recorda de nos circuitos, ter ficado ‘um pouco mais bonitinho falar que era da periferia pra disputar editais que pagavam menos, ou escrever qualquer blábláblá pra concorrer a oportunidades que de início deveriam ser direcionadas pro nosso povo, principalmente quando falamos de dinheiro público’’⁵¹³.

Emancipar nossas ideias das classes dominantes, e saber se infiltrar nos seus espaços – a autoestima está diretamente ligada à isso, viemos de escolas públicas onde toda semana as

⁵¹⁰ PÉRICLES, Lincoln. *Op., Cit, s/p.*

⁵¹¹ *Idem, s/p.*

⁵¹² NILL. *Loopers*. São Paulo, 2017. Som (3 min).

⁵¹³ PÉRICLES, Lincoln. *Op., Cit, s/p.*

aulas eram interrompidas pois a favela se tornava palco de massacre do Estado, não tínhamos o quadro de professores completo e nem cursinho preparatório, e mesmo assim o plano continua, ocupar as universidades, ocupar os editais, ocupar as mostras, ocupar os museus, ocupar o cinema, ocupar a imagem, ocupar tudo, evitar o vacilo de cair na armadilha de achar que a revolução poderia vir de quem manteve tudo igual por tanto tempo. Seguimos no manifesto de Lincoln, “o muito deles pra nós sempre foi pouco. Do lado de cá, fazer filmes seguia sendo um desafio tanto quanto era antes desses conceitos furados sobre o audiovisual produzidos nas outras centralidades”⁵¹⁴. “Outras centralidades” é a forma com que Lincoln rompe com a binaridade contraditória que mantém o poder a certos centros, se algo é reservado ao lugar de periférico é porque outra coisa têm seu poder garantido nessa relação de opressão e dependência, e a dependência não está naquilo que se torna periférico, mas naquilo que precisa que o periférico permaneça assim. “O que queriam os que de fora, tentaram nos definir? O que ganharam com isso? Nós tem que se perguntar, se proteger, e se lembrar de sempre produzir pensamento crítico sobre nossas caminhadas”⁵¹⁵. Daí que pesquisar, escrever sobre si, se torna uma ferramenta de combate contra-colonial, domar a linguagem do *senhor* nos espaços que ele achava ser também, somente dele, e assim, “seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las”⁵¹⁶, é essa estratégia que Lincoln percorre, por isso nós devemos fazer as perguntas como quem ganha com a permanência da periferia em uma zona eterna de exclusão? Nós sabemos que o projeto é sempre a conversão em mercadoria, e que para dar certo é preciso formatar saberes em conceitos domados, por isso alguns fazem tanto esforço para explicar, encaixilhar o *cinemas das quebradas* em uma só coisa, reivindicaremos então a pluralidade, a *opacidade* para nossos mundos, evitando cárcere, pois o sonho final do colonizador sempre remete a uma prisão. “Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende”⁵¹⁷, espantamos assim a cosmofofia, é a cosmofofia a prisão do pensamento colonial.

Retorno ao manifesto de Péricles, que caminha agora para identificar por ele mesmo, o que seria seu cinema e ao que ele serviria, o cineasta diz que se tem algo que entendeu nesse “corre todo”, foi que, o *fazer* nesse cinema, seria um *fazer* condicionado a uma prática de

⁵¹⁴ *Idem*, s/p.

⁵¹⁵ *Idem*, s/p.

⁵¹⁶ BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Op.*, *Cit*, p. 7.

⁵¹⁷ *Idem*, p. 8.

movimento social, que se desenrola organicamente a partir de auto reflexões sobre as próprias demandas, ‘poder construir, de forma organizada, e nos ver parte de uma coletividade que luta por causas necessárias aos mais necessitados, como é o fazer da nossa arte: Por essa necessidade de organização desse movimento, que olhou pra nós lá atrás achando pouco’⁵¹⁸. Entra novamente a questão da autoestima e do subestimar, e retorno para algo que falei lá atrás, no capítulo dois, ninguém esperava que a periferia por conta própria contasse suas próprias histórias em um cinema tão esteticamente disruptivo, de forma tão própria e inovadora, sem precisar contar com o pouco dado pelos cinemas que diziam tentar nos salvar. ‘Pelo que lutamos?’’, constatar contra quem lutamos, valorizar de onde vem nossas afrontas na História nos ajuda a localizar no tempo as nossas necessidades, que não são atendidas, é claro, pelo pouco que Lincoln se refere.

Um exemplo desse pouco, apontado pelo autor como um problema estrutural causado pelo interesse colonial, é o fato de que, a ‘educação em audiovisual continua na mão das mesmas instituições de 15 anos atrás, ou de ONGs que surgiram nesse processo de perceberem a força dos nossos trampos. Essas instituições não têm compromisso com um cinema político, como o nosso essencialmente é’⁵¹⁹. Engolir a vida, passa por esses processos em que o interesse está localizado dentro de uma lógica de extração de potências, como é o caso novamente, por exemplo, do relato que fiz sobre o cinema das igrejas nas favelas, a ideia é extrair dali imagens sobre esse espaço, sem que exista um compromisso com as carências, com projetos políticos e estéticos formativos, ‘a vontade deles é que nós produza apenas o que passe no departamento de marketing das empresas ou ao olhar “bondoso” dos opressores em desconstrução’⁵²⁰, esses são os mais perigosos, são eles que articulam a *capatazia* de que falamos antes, são eles que não parecem gerar perigo, são quem prometem romper, ‘eles não tardam a tapar o buraco com o mesmo dedo que apontam quem deve ou não conseguir as vagas mais disputadas do mercado — que são as que precisam da tal representatividade -, e saber dar um duplo twist carpado’⁵²¹.

Na primeira parte do fim de seu manifesto, Péricles chega a uma pergunta em comum com uma das que faço nessa presente pesquisa, ‘mas se é pouco, por que tamo falando tanto?’⁵²², por que retornamos tanto à violência cometida? Qual o motivo de esmiuçamos tanto nosso passado? ‘Porque o que não é pouco é nossas vontades’⁵²³. Elas nunca foram poucas, e

⁵¹⁸ PÉRICLES, Linconl. *Op.*, *Cit*, s/p.

⁵¹⁹ *Idem*, s/p.

⁵²⁰ *Idem*, s/p.

⁵²¹ *Idem*, s/p.

⁵²² *Idem*, s/p.

⁵²³ *Idem*, s/p.

são elas que foram subestimadas e silenciadas, nunca se esperou que de nós nasceria o nosso cinema, e ainda se subestima quando se fala que esse não é projeto, que nasce espontaneamente após o *Cinema de Retomada*, se subestima nossa memória como possibilidade de passado e futuro. O cinema tem se voltado tanto para o passado, a exemplo no caráter de arquivo que já identificamos que vem sendo explorado de tantas maneiras diferentes, ‘‘é tanto trabalho que colocamos nas nossas produções de memória, que só me faz pensar como seria se assistíssemos filmes produzidos por nossos pais, nossos avós, nossas bisavós. Imaginam? Pois é, nossos filmes foram feitos e tão aí no mundão, pra daqui em diante. Por os daqui do passado’’⁵²⁴. O cinema nunca esteve tão consciente de seus efeitos na memória do país, os artistas da *Quebrada*, nunca tão afiados, é uma responsabilidade geracional muito grande, serem os primeiros a poder imaginar uma arte tal qual como Péricles especula nesse trecho, uma arte potente o suficiente para romper com o passado e imaginar aqueles e aquelas que se foram, dentro do projeto, talvez por isso retornamos tanto no tempo, o cinema passa a ser também um trabalho de resgate e valorização de todas as pequenas insubordinações contra a morte e o esquecimento que possibilitaram nossa existência. O manifesto de Lincoln encerra assim, exaltando a caminhada coletiva, colocando lá no final que ainda falta a consolidação de mais espaços, principalmente mais espaços de educação que respondam às nossas necessidades e não subestimem nossas capacidades.

Parça, nossa caminhada até aqui é sólida, e algo fantástico pra se apegar quando pretendemos criar algo novo ou se organizar pra virar, de direção, o fuzil. O que produzimos tem diretamente, porque, da classe trabalhadora, somos o fruto e a terra fértil, com novas sementes surgindo o tempo todo no audiovisual, mais do que nunca. Resta saber como vamos preparar esse terreno. Se vai ser reproduzindo o que as escolas inibidoras estão propagando aos nossos, ou se vamos construir solidamente nossos próprios espaços de ensino, circulação, da mesma forma como muitos coletivos e indivíduos construíram sua produção. O que fizemos até aqui é um ótimo começo, muita coisa⁵²⁵.

O segundo texto do *Manifestos para um cinema popular*, foi feito pelo coletivo *Filme de Rua*, o ‘‘Espaço Cultural Filme de Rua’’ está localizado no centro de Belo Horizonte e abriga ações e projetos de formação e realização audiovisual voltados para pessoas com trajetória de vivência nas ruas. O espaço também mantém uma sala de cinema que promove sessões públicas de filmes, mostras e seminários. O manifesto da *Filme de Rua* segue a partir do próprio título do coletivo, com um texto de autoria do realizador Clebin Quirino e da artista plástica e cineasta Zi Reis. A aproximação da prática cinematográfica à dimensão das margens urbanas tensiona

⁵²⁴ *Idem*, s/p.

⁵²⁵ *Idem*, s/p.

o cinema como uma prática de cultura Hip-hop, o cinema como ritmo e poesia de corpos em criatividade latente, a momentos no texto de Quirino e Reis que salta esse comprometimento com a poética da música, algo que faz também Lincoln Pércles, encarar a montagem cinematográfica e a produção crítica como a técnica do *sample* que está na forma musical do funk e do rap, onde trechos sonoros selecionados de uma música são reutilizados em uma nova gravação, que sofre uma remontagem, e o cinema sofre agora esse mesmo processo, pois é transformado em outra coisa para nos caber também. “(...) Os sons denunciam as massas sonoras das ruas e da metrópole: a poética da imagem e do som. Contar, mostrar, denunciar, documentar, expor e encenar com dissimulação sugesta, é inclusivo. E esse é o papel da prática audiovisual”⁵²⁶, escutar as imagens se torna então, para Quirino, parte indispensável na formação de um cinema em que o processo pode revelar mais do que o produto final daquela relação, a obra nessa lógica seria não mais que uma mera coincidência do processo, porque é necessário pôr um fim, ou sugerir, ao menos, uma conclusão. “Na vida, criar suas imagens e seus sons, é se colocar no debate, imprimir sua opinião através desta ferramenta de expressão. O “filme” diz de mim, ou duma parte de mim, é um pedaço de mim, é o sampler que te entregar de bandeja uma pista de quem eu sou”⁵²⁷ conclui Quirino, o filme de *Quebrada* acaba por excluir algumas distâncias dadas pelo cinema etnológico pois toda escrita de um filme feito por um realizador de periferia sobre a mesma, acaba por ser um um filme que admite uma autoficção permanente.

Nesse sentido, Zi Reis nos lembra que “o território, a rua, a quebrada, o viaduto, a cidade, a câmera na mão, no pescoço, que troca de mão em mão, que é livre, que é expressão, que é trêmula”⁵²⁸ é uma imagem que se revela não só através de belos enquadramentos, mas também de “empoderamentos” significativos em uma rede de imaginação compartilhada no ser protagonista, no sentido de valorizar sua posição no filme, Reis fala desse cinema que tem formado sua percepção que tem a ver com a “construção de identidade e autoestima. Ele também coloca em foco, se aproxima, dá zoom em temáticas difíceis (...) E depois de realizado, quem assiste ao filme? Onde? Como? Quem acessa as salas de cinema? As plataformas “streaming”? Os festivais? A internet banda larga?”, a preocupação por representatividade deve chegar em respostas para essas perguntas, afinal, são “muitas camadas entre fazer, ver e pensar filmes! No cinema, quanto mais se partilha, mais se multiplica!”⁵²⁹

⁵²⁶ QUIRINO, Clebin; REIS, Zi. Manifestos para um cinema popular: FILME DE RUA: São Paulo, Coletivo Zanza, 2021, s/p.

⁵²⁷ *Idem*, s/p.

⁵²⁸ *Idem*, s/p.

⁵²⁹ *Idem*, s/p.

Chegamos ao último zine da série, com o manifesto assinado pelo CineLeblon, coletivo localizado em Belo Horizonte que produz oficinas, exposições de cinema e filmes, constituiu desde o ano de 2013, um núcleo de produção que se ocupa em representar sua comunidade. No ano de 2018 conquistou o Prêmio Funarte Periferias e Interiores. A partir do incentivo, o coletivo realizou a produção do trabalho intitulado *Brooklin* (2019). O manifesto do coletivo é dividido em dois textos, o primeiro da cineasta e pesquisadora Josi Fernandes e o segundo do expoente Nikson Dias, também cineasta e pesquisador. A parte do escrita por Fernandes, se divide em três eixos, são eles: *Fazer coletivo*, *Horizontalidade*, e *Se ver na telinha*.

A autora, em uma espécie de encadeamento relata os percalços desde a germinação do projeto *CineLeblon*, destaca que havia vontade, mas faltava o caminho de feitura cinematográfica, reflexo da ausência de ambientes formativos para a comunidade, que precisou ser compensado com experimentação contínua, se bebia de todas as ideias e se apoiava na realidade para dela tirar o necessário. Fernandes e Dias, escrevem o manifesto, mais simples em termos de por em debate o problema que enxergam existir, tudo a partir do que perceberam na construção da autonomia de um espaço independente, que veio a receber incentivo somente após ter aprendido e persistido na tarefa, a educação seria a demanda maior, é a educação contra-colonial nossa maior necessidade na possibilidade de uma cultura de cinema verdadeiramente popular, a educação têm sido já a saída, precisa ela, ser o coeficiente principal de ação, contamos com o vivido pois é a educação que faz a percepção do vivo é ela o ‘radical vivo que monta, arrebatada e alumbrada os seres e as coisas do mundo. Fundamento assentado no corpo, na palavra, na memória e nos atos. Balaio de experiências trançado em afeto, caos, cisma, conflito, beleza, jogo, peleja e festa. Seus fios são tudo aquilo que nos atravessa e toca’⁵³⁰. Nosso cinema ainda carece de *refúgios* que centralizam a educação cinematográfica como possibilidade, só se faz o encontro no cinema contra-colonial quando se valoriza saberes, só se espanta a colonialidade através do encantamento que fere a condição dos corpos no mundo colonizado, ‘encantamento de batalha e cura que nos faz como seres únicos de inscrições intransferíveis e imensuráveis. Repertório de práticas miúdas, cotidianas e contínuas, que serpenteiam no imprevisível e roçam possibilidades para plantar esperanças, amor e liberdade’⁵³¹, o cinema é a ferramenta, a imagem é o fabular, e o movimento é a resistência, é o que garante a continuidade da montagem como imaginação, como pulsação e a curadoria como cura da memória.

⁵³⁰ RUFINO, Luiz. Vence-demanda: educação e descolonização. Mórula Editorial, 2021, p. 10.

⁵³¹ *Idem, ibidem.*

É preciso curar pelo cinema pois ele por muito tempo serviu a propósitos contrários, Fernandes afirma: “chegar na nossa quebrada com câmera e microfone na mão. De cara vemos as pessoas recuando. Porque, para aquelas pessoas, não é normal se verem no lugar de atriz/ator, e sim como menor infrator/marginal”⁵³², e foi o audiovisual que modulou tal imagem em nossa psíque, que convenceu e naturalizou esses papéis.

A educação então, e não falamos de uma educação de ideais brancos mas de uma educação libertadora, precisa ser um instrumento facilitador do acesso mas também usado para fazer ruir os arquétipos impregnados nas peles e nas geografias pela colonialidade, herdados e mantidos nessa arquitetura de violência e exclusão, “a educação não pode ser meramente entendida como uma política de preparação para o mundo ou como forma de acesso à agenda curricular vigente. A educação não pode gerar conformidade e alimentar qualquer devaneio universalista”⁵³³, nos distanciamos de todo discurso que toma por ideal uma educação como verdades a serem ditas sobre vidas e que as aprisionam em tipos a serem reconhecidos, que desencantam os caminhos.

A educação não pode estar ligada a qualquer defesa de desenvolvimento do humano ou conscientização pautada em discursos prontos de um cinema paternalista e de seu caráter civilizatório que esteja calçada em uma única lógica. “Em outras palavras, a educação não pode estar a serviço do modelo dominante, pois ela, em sua radicalidade, é a força motriz que possibilita enveredarmos e nos mantermos atentos e atuantes nos processos de descolonização”⁵³⁴. Ler esses cineastas, como fizemos, se afastar brevemente dos pesquisadores, críticos e curadores, e ouvir com atenção esses escassos relatos de quem faz cinema na periferia, quem segura a câmera e está simultaneamente desenvolvendo pensamento crítico reflexivo sobre poder e trabalho dentro da prática, nos alerta para retratos de levantes, são os cineastas que estão na linha de frente, bom saber que educando e alastrando pelas periferias dos centros urbanos, reinventando a vida e fazendo cinema na marra onde a cidade oficial historicamente tende a demolir de forma sistemática nossos lugares potenciais de memória.

⁵³² FERNANDES, Josiê; DIAS, Nikson. Manifestos para um cinema popular: CINELEBLON: São Paulo, Coletivo Zanza, 2021, s/p.

⁵³³ RUFINO, Luiz. *Op., Cit.*, p. 13.

⁵³⁴ *Idem, ibidem.*

4.3. NOSSA MÃE ERA ATRIZ: UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE CINE-ESCRITURAS DE BAIRRO PELA ÓTICA DA SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE.

Quando queremos lembrar de nossa mãe, assistimos a um filme ao invés de ir a um álbum de fotos⁵³⁵.

A 1ª Edição da *Semana de Cinema Negro* de Belo Horizonte apresentou, de 10 a 16 de abril de 2021, um conjunto composto por 50 filmes de cinematografias negras brasileiras, africanas e da diáspora distribuídos em 3 mostras e 2 homenagens: "Cinemas Africanos em revista: as origens do FESPACO"; "Surreal16 Collective, Um Novo Olhar para o Cinema Nigeriano"; "Cine-Escrituras Pretas"; "Sessão Maria José Novais Oliveira: Nossa atriz"; e "Cinema, negritude e poesia: uma homenagem a Sarah Maldoror"⁵³⁶.

As sessões filmicas foram disponibilizadas, de forma on-line e gratuita, na plataforma TodeskPlay, gerida pela APAN - Associação do Audiovisual Negro. Além das mostras, a edição contou com conversas entre convidadas e convidados internacionais, bem como debates entre realizadoras e realizadores na mostra dedicada aos filmes brasileiros, todos os debates e conversas em questão, estão disponíveis no canal do Youtube da *Semana de Cinema Negro*. Para além disso, houve a realização de duas oficinas: "*Programar filmes e construir imaginários: a potência do ofício da curadoria no cinema*" ministrada por Heitor Augusto e "*QuilomboCinema*" ministrada por Tatiana Carvalho Costa.

O objetivo deste tópico, além de acompanhar as luzes lançadas pelas respostas, caminhos e indagações que traçamos até esse momento em que a pesquisa chega perto de seu fim, pelo menos por enquanto para que possamos abrir o diálogo a ser lançado no mundo, é que façamos um ensaio sobre essa figura que foi, e que permanecerá sendo, uma raiz forte no nosso cinema, Maria José Novais Oliveira, mãe de André e Renato, esposa do também ator, Norberto, carinhosamente lembrada como Dona Zezé, uma das que preservou arquivos que mais tarde seriam capazes de sustentar um cinema, incluindo aquele feito por seus filhos, Maria José se tornou atriz a partir das políticas de inserção que André, com a Filmes de Plástico pratica, um cinema coletivo pois só existe no alinhavar de sujeitos e ideias, e que é particular pois se volta

⁵³⁵ EDUARDO, Renan. "Quando queremos lembrar de nossa mãe, assistimos a um filme": uma conversa a partir de Nossa Mãe Era Atriz (André Novais Oliveira e Renato Novais, 2023) | Dossiê #2 – Inventar coletividades, disputar o cinema: 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2023, s/p. Disponível em: <<https://camarescura.com/2023/01/28/andre-novais-oliveira-renato-novais-dona-zeze-renan-eduardo/>>. Acesso em: 01/07/2023.

⁵³⁶ BRAZ, Layla. SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE, catálogo. In: Semana de cinema negro de Belo Horizonte, Intercâmbio Cultural Brasil-África, 2021.

para os bairros da periferia de Contagem (MG). Porém, penso que Dona Zezé se tornou atriz muito antes, lá nesses registros fotográficos que abrem o longa-metragem de André, chamado *Ela volta na quinta* (2015). Nestes vemos uma jovem mulher negra, com uma grande barriga pois espera uma criança, vemos também outro punhado de imagens dessa família, ao som da voz de Paulinho da viola em *Nada de novo*. As fotografias, aproximadas em uma montagem, fotografias preservadas graças ao esforço de Dona Zezé em mantê-las vivas, agendando assim um cinema, sua presença como atriz, um ato tão simples, aparentemente tão *menor*, de fazer e guardar fotografias, seria uma fagulha para fazer acender novos rumos na imagem brasileira. Parafraseando a citação que vai na epigrafe do catálogo da *Semana de Cinema Negro*, “É importante saber que o que eu estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim há muito tempo atrás e é por isso que eu peço a bênção dessas pessoas mais velhas”⁵³⁷.

A *Semana de Cinema Negro* é um festival que assumiu, em sua primeira edição, como objetivo principal “a formação”, Layla Braz, coordenadora geral e diretora artística, afirma, “eu mesma estou em formação. É a primeira vez que assumo a coordenação geral e direção artística de um festival, por isso retomo a primeira frase do texto: agradeço aos mais velhos, eles ainda estão aqui me orientando e ajudando na minha formação e construção deste projeto”⁵³⁸. Se um cinema, uma mostra, edição ou festival inserem em seu discurso uma intenção de solidificar o trabalho a partir de uma perspectiva de ancestralidade, é importante que haja esse respeito e essa canalização de escuta de saberes. Layla Braz explica que nesta primeira edição, o eixo seria a memória, “lembrar os que vieram antes de nós, pois acontecem em diversos lugares do país e do mundo festivais que existem/resistem antes deste”⁵³⁹, por isso o estreitamento também com mostras e festivais mais antigos, principalmente festivais africanos que ocorrem em Burkina Faso.

“Quando queremos lembrar de nossa mãe, assistimos a um filme”, foi o título de uma conversa a partir de *Nossa Mãe Era Atriz* (André Novais Oliveira e Renato Novais, 2023), entre os cineastas e Renan Eduardo, o filme foi feito após o falecimento de Dona Zezé, e é uma homenagem a relação da atriz com o cinema. André explica na conversa que a mãe começou a carreira, atuando nos seus filmes e mais tarde em outros foi algo natural, reflexo do interesse do cinema da Filmes de Plástico pelo universo sensível e geográfico de seus cineastas. *Rua Ataléia* (2021) foi um dos primeiros filmes de André, que apesar de ter sido lançado em 2021, teve suas filmagens gravadas em 2011, essas já mostravam o início não só da carreira de Novais,

⁵³⁷ *Idem*, p. 13.

⁵³⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁵³⁹ *Idem*, *ibidem*.

mas da carreira de sua família com o cinema, incluindo sua mãe. Situação que o cineasta afirma ter antecipado, em algum sentido, o longa *Ela Volta na Quinta*, Novais fala sobre esse tempo: “estava tentando entender como meus pais e meu irmão se relacionavam com a câmera. O convite do filme surgiu em 2000 e nós gravamos apenas em 2013. Nesse tempo, já não tinha essa coisa de achar que filmar é um “absurdo”. Também tinha, acho que da parte da minha mãe, uma vontade de fazer cinema”⁵⁴⁰. A família de André é uma família negra, que viveu e cresceu no bairro do Amazonas em Contagem, o fato dos próprios irmãos Novais terem ingressado e se formado no curso de História em uma universidade, de Renato ser professor e André cineasta, de ambos fazerem um cinema responsável que atingiu proporções internacionais, são evidências de um conjunto de vidas, que pelo cinema tornaram públicas “outras formas de existir e de resistir diante das violências diárias e históricas, seja pensando nas possíveis e necessárias reparações ou na abordagem do trauma sem a reprodução dessas violências reais e simbólicas”⁵⁴¹, são laços sanguíneos ou afetivos que se revelam nesses filmes dos Novais, filmes que não só visitam dores ou certo debate sobre racismo, mas sobretudo a “leveza ou na simplicidade cotidiana. Experiências, crenças e tradições compartilhadas fazem perceber a semelhança como possibilidade”⁵⁴².

Dona Zezé é a mulher que fez o movimento que mencionamos no início da pesquisa, retornamos a este movimento mais uma vez, pois Zezé, como Exu no ditado iorubá, matou o pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje, no futuro a imagem de Dona Zezé ainda abrigará as imagens que seu filho capturou de si, e aqui ela se faz encruzilhada, porque a imagem de seu corpo em performance, restaura, expressa e, simultaneamente, produz um conhecimento, “grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcriando, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”⁵⁴³, em um cinema, que debulha olhares, toques, vozes vacilantes, sorrisos e “sensações tão minúsculas e humanas”⁵⁴⁴, por um cineasta que dissecou desde os pequenos feixes de luz que atravessam as cortinas da janela de seu quarto, até o som do farfalhar das árvores no fim de tarde onde entre um suspiro e outro se espera desconfortavelmente o ônibus, para transformar em cinema, o movimento de seu bairro, sem

⁵⁴⁰ EDUARDO, Renan. *Op., Cit*, s/p.

⁵⁴¹ CARVALHO COSTA, Tatiana; MATOS, Natalie; SANTOS, Vanessa. CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO ONLINE: E AGORA?, in: Semana de cinema negro de Belo Horizonte, Intercâmbio Cultural Brasil-África, 2021, p. 31.

⁵⁴² *Idem, ibidem*.

⁵⁴³ CARBONE, Francisco. A mulher que (não) se foi. Cenas de cinema, 2023, s/p. Disponível em: <<https://cenasdecinema.com/rua-ataleia/>>. Acesso em: 23/06/2023.

⁵⁴⁴ *Idem, s/p*.

esquecer de captar as danças na sala de estar performadas pelo casal de idosos que mergulha na intimidade para encontrar possibilidades de fabulação em um cinema tão brasileiro, tão negro, tão das *Quebradas*, tão tantas coisas ainda por nomear. Falamos então de uma senhora que se torna atriz, que se torna cinema. E se cinema é ritual que corpos operam em um senso de dramaturgia, a performance ritual, é também um “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, o que no corpo e na voz se repete é uma episteme, nas performances da oralidade”⁵⁴⁵, se Dona Zezé nos apresentou com as imagens de seus gestos, lembremos que falamos de gestos de uma senhora negra da classe trabalhadora, aposentada, que subverteu o próprio corpo, “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo”⁵⁴⁶, carregado de assinaturas estéticas e também políticas nas associações fabulativas e discursivas que se inscreve.

A questão principal é sobre termos uma senhora preta, que começou a atuar na faixa de seus 60 anos. Que não teve uma carreira qualquer. Em cinco anos, nossa mãe conseguiu algumas coisas que muitas pessoas, em um tempo maior de cinema, não conseguiram. Pouco tempo antes dela falecer, eu ligava para casa e falava com ela quase todos os dias. Tinha dia que ela falava assim: “Não dá para conversarmos agora, estou estudando um roteiro”. Uma pessoa de mais de 65 anos assumir um posto sabendo de sua responsabilidade, é algo louvável demais. Foi muito bonito perceber isso⁵⁴⁷.

Dona Zezé contraria a tradição que foi estabelecida nos filmes nacionais ao fazerem uso de “não-atores”. Maria José Novais Oliveira constrange a história do cinema brasileiro pois se fez atriz quando a história já havia escrito que não era possível para alguém como ela entrar no campo com o título de profissional. Isso seria, segundo os atos do cinema hegemônico, autonomia demais, confiança demais, para entregar a uma mulher negra da periferia mineira, já aposentada. “Dona Zezé é como se fosse uma bandeira do que entendemos como atuação. Falamos de atores não-profissionais, tem gente que fala de não-atores... Dentro da Filmes de Plástico há uma gama de pessoas que são exemplos de atores não-profissionais. Nossa mãe é o principal deles”⁵⁴⁸, se alguns insistem nesses títulos que subestimam, que tentam a todo custo

⁵⁴⁵ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó: Rio de Janeiro. 2021, p. 27.

⁵⁴⁶ *Idem*, p 34.

⁵⁴⁷ EDUARDO, Renan. *Op., Cit*, s/p.

⁵⁴⁸ *Idem*, s/p.

sabotar a autoestima e diminuir nossos esforços é porque de alguma forma as estruturas de poder tem sentido que já são velhas ruínas.

Por fim, talvez todos estes, ainda novos filmes, aqueles que estão presentes diretamente ou ainda os que se encontram fora de nossa curadoria no percurso dessa pesquisa, mas se fazem presentes pois nasceram coparticipantes de um mesmo processo histórico-artístico, devam ser enxergados antes, como já referido, uma geração, para que se possa compreender seus aspectos como grupo, sem ignorar também as estratégias usadas para suas distribuições. O processo curatorial que traçamos até aqui, destacando seis curtas, é a escrita de uma possibilidade, tal curadoria poderia abraçar tantas outras geografias, experiências e memórias tanto do cinema que está na *Quebrada*, quanto também dos arquivos que ainda aguardam por serem descobertos e curados pelos nossos cinemas. Se o cinema pode “mover o pensamento crítico que entende a força estética das imagens sonoras como uma questão política da vida”⁵⁴⁹, que a curadoria do cinema tal qual como a que fizemos aqui, dada não pelo acaso mas pelo projeto de encontro entre imagens, seres e espaços, de se ver, se reconhecer e se escrever possa ser alargada cada vez mais na busca por uma *cura* de nossa memória.

A ideia de “cura coletiva” que passa pela ideia de montagem é um ponto de partida urgente para tentar responder a questão do *poder* de uma curadoria de cinema nas estratégias de projetos contra coloniais. “Particularmente quando esta se encontra historicamente localizada em um tempo de adoecimentos”⁵⁵⁰. Por isso nosso trajeto de pesquisa, seja ela como essa ou como qualquer outra investigação que pretenda questionar as relações de poder na imagem do Brasil, deve ser antes de tudo um processo de escuta, que valorize a resposta ao medo e ao desejo constantemente atualizado pelos processos coloniais em nosso tempo, escuta das rachaduras dos alicerces coloniais quando vemos a atriz Dona Zezé ser homenageada em um festival de cinema conduzido por uma pesquisa comprometida com as nossas e com os nossos, resgatando as significâncias que as potências da curadoria, seja na visão de nossas dores, ou na de nossos afetos. Pensando justamente a ação da curadoria, escolho concluir este capítulo com com a fala de Dona Zezé em *Nossa mãe era atriz*.

E é muito mágico essa história de cinema porque eu acho que as pessoas, a gente, assiste o cinema e não tem nem ideia de que pra chegar até aquele ponto, o quanto que tem de detalhes por trás, nossa é impressionante, é Mágico então isso para um casal de idosos né, aposentados que não tinha nada pra fazer foi bom demais, está sendo ótimo, está sendo muito bom. [e como é atuar?] nossa é uma coisa assim que nem,

⁵⁴⁹ ALMEIDA, Carol. *Op., Cit.*, s/p.

⁵⁵⁰ *Idem.*

nem assim nos sonhos, nos sonhos, eu imaginava que fosse um dia, mas eles apostaram em mim e eu tô tentando fazer o melhor e eu gosto muito de atuar⁵⁵¹.

⁵⁵¹ Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte.ABERTURA SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE. YouTube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ceORcTjtWY>>. Acesso em: 04 de junho de 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando essa investigação começou e os primeiros problemas foram traçados, seja em um eixo inicial que se estruturou a partir de um retorno às tradições, para identificar, mais que sintomas, os rituais de violência que foram se atualizando nas relações físicas e imaginárias entre câmera, corpo e montagem, falamos sobre fantasmas que cercam não só as práticas do audiovisual, mas assombram determinadas vidas em todas as fronteiras em que estas possam estar. Os caminhos para ler o cinema brasileiro enquanto campo de disputa se mostraram tão infundáveis quanto a própria batalha de imagens que nasceu junto ao cinematógrafo, ainda que sejam estabelecidos recortes curtos, os arquivos são vivos, pois são fragmentos do movimento de seres, prontas a serem encontradas, e insistem na opacidade. Sua opacidade nos sugere que as imagens, ainda que sejam feitas no âmago das relações de classe, gênero e raça, sempre serão velaturas no tempo, que nos apresentam não mais que uma fissura na casca de uma pintura antiga que se fez por cima de tantas outras, difíceis de ver mas facilmente imaginativas, bifurcadas e não lineares.

Retorno à questão da curadoria estabelecida nesta dissertação, ao me fazer a pergunta sobre por que privilegiei o olhar para *Fartura*, *Suellen e a disáspora periférica*, *Dona Sônia*, *Movimento*, *Rua Ataléia* e *Filme de Domingo*, em detrimento de outros. A questão norteadora dessa escolha é ressaltar que há sintomas em comum no cinema anticolonial e contra colonial brasileiro. No final do processo, percebemos que a proposta foi de criar uma possibilidade curatorial na qual pudessem caber tantas outras obras que compartilham dos mesmos ensejos dessa luta política por uma imagem das *Quebradas*, que assuma o presente de forma que nele haja espaço também para nosso passado e nosso futuro. A nossa luta não é apenas pela representação positiva, mas pelo contato responsável com *saberes* e geografias, é antes de tudo uma luta pela memória e por espaços de memória, por arquivos que nos caibam. Nessa proposta de curadoria, poderíamos estabelecer leituras que envolvessem outros filmes, admitimos então uma curadoria que “não cabe” ou não se limita em si, mas capaz de se expandir continuamente.

Falamos muito de um cinema, e de um lugar no cinema, mas sobretudo da urgência de fundar lugares, o mais importante é talhar outros espaços que nos caibam, ou fazer aqueles espaços que sempre nos couberam serem reconhecidos como tais, sem que sejam sabotados ou invadidos por pensamentos que restituem poder para quem se apoia tão somente nas novas relações de trabalho e sujeição instituídas pela colonialidade contemporânea.

Essa pesquisa, portanto, foi principalmente feita para ser uma possibilidade de ler e admitir estratégias de sobrevivência que as periferias no Brasil adotaram na fabricação de métodos de preservação de auto imagens e memórias contra coloniais. Ainda assim, o *Cinemas de Quebradas* não é em si algo que se encerra, há tantas maneiras de conectar as pequenas ações de insurgência na quebrada, que a riqueza de nossa história acaba por estar na impossibilidade de esgotamento, o arquivo nos obriga a fazer eternos retornos nas imagens, contínuas aproximações.

O estudo que aqui conduzimos, serviu para uma valorização da resposta, insisto ainda, de que não há sentido em lermos o cinema contemporâneo que nasce de favelas e aldeias, ao realizar um movimento de vasculhar seus arquivos, os entendendo como algo que está descolado das cadeias de eventos que formaram nossa cultura audiovisual. O *Cinema de Quebradas*, como concluímos no decorrer dos capítulos, não precisa ser um movimento que tem em si uma gênese – leitura tão perigosa quando se cria um nascimento através do esquecimento, principalmente quando se supõe que tais cinemas surgiram, de forma espontânea, na última década. Podemos e devemos ler a quebrada, valorizando as pequenas investidas dos nossos, desde que foram transformados em imagens, por mais que não tenhamos muitos nomes, que muitas imagens tenham sido perdidas, reivindicamos nós o direito à memória e a opacidade em nossas construções de historicidade, que sejam elas mais espirais do que linhas retas e monolíticas, que possamos retornar ao passado quantas vezes forem necessárias.

Nos últimos dois capítulos dessa pesquisa pensamos as problemáticas ligadas a três grandes eixos, sendo um deles a representação, uma vez que identificamos que há uma resposta pronta dada pelos discursos do capital de que o problema da imagem da/o oprimida/o seria dissolvido por representações positivas. O segundo eixo é a arquitetura, pois nossos problemas parecem estar intimamente ligados às questões de fronteiras e habitações. Por fim, um terceiro eixo foi a demanda pela formação de espaços e a educação nas/pelas imagens, afinal o cinema está ligado à naturalização de formas (estética) e conteúdos (política) no consumo dado em ambientes virtuais de grandes corporações de streamings, o que se relaciona como vimos, com as estratégias de curadoria e popularização. Dessa forma, desenhamos uma série de embaraços que perpassam a condição das e dos realizadores, críticos e distribuidores de cinema, a partir do caso dos filmes que compuseram o corpus principal como objetos de leitura. No fim de nossas análises, percebemos que o êxito do cinema feito na margem do Brasil está justamente nas situações em que adquire autonomia, porém não esqueçamos da precarização que o trabalhador da imagem enfrenta, e aqui destacamos o trabalhador que está de fato na periferia

brasileira, na condição de pertencente a esta.

Muitos problemas foram abertos a partir da tentativa de criar uma perspectiva sobre o reposicionamento da imagem feito pelo *Cinemas de Quebradas* na memória de nosso país, sinto que a pesquisa poderia se desdobrar em tantas outras. Recentemente, me deparei com uma imagem muito sensível e que acredito que possa nos ser uma espécie de alegoria dessa História não oficial da imagem no Brasil, e como um arremate a esta dissertação. A fotografia que me refiro, é uma obra da artista visual Tadáskía (max willà morais), onde faz uma releitura da conhecida fotografia “Por um fio” de Anna Maria Maiolino. Na versão de Tadáskía, são mulheres negras que garantem que o fio chegue de uma boca a outra, é a garantia do arquivo assegurada por tantas mulheres, é a língua que sustentou arquivos no centro das bordas que passaram pelo perigo de serem esquecidas, por um fio viveram nossos arquivos. Existe certa mística sobre a pesquisa, que se repete na Antropologia, na História e na teoria sociológica, que diz que em nosso percurso metodológico, é importante tomarmos uma distância segura de nossos objetos de estudo. No entanto, estes pequenos rituais estabelecidos pelo homem europeu, para nós são apenas castelos de areia, ou seja, não se sustentam na reflexão dos problemas de um país que solicita o mergulho, um contato direto com o fogo que perigava deixar o arquivo permanecer nas cinzas, por aqui é preciso aproximar o rosto e soprar até as brasas acenderem novamente. Tenho profundo respeito pelo encontro que tive, ao, na vontade de traçar possíveis relações entre a colonialidade, os espaços de exclusão gerados por esta e a imagem brasileira, ter me deparado com vozes tão distintas que buscam, na contramão de determinadas teorias, construir um ambiente de educação onde, no país do professor Abdias Nascimento, ele seja tão lembrado quanto Foucault na reflexão de nossos problemas e contradições, e que Exu seja um possível centro na filosofia brasileira nestes espaços recém ocupados por nós. Como foi trabalhado a partir do segundo capítulo dessa pesquisa, o arquivo negro, o arquivo indígena, o arquivo de favela e qualquer outro tipo de documento pode ser lido a partir da própria imagem que a opressão opera, pois há uma dialética que reside na resposta que vêm do olho e do corpo, pequenos gestos de insubordinação. O que foi se transformando, desde o encontro com a lente, como bem vimos no início da investigação, foram as formas de capatazia operada sobre corpos e conseqüentemente as fugas atualizadas por estes, porém as feridas da colonialidade só nos parecem novas, as suas bases ainda são as mesmas de sempre – raça, gênero, racismo e Estado-nação.

Figura 65 – Tadaskia. Fotografia *Corda dourada com minha mãe Elenice Guarani, minha tia Marilúcia Moraes, minha vó Maria da Graça e minha tia Gracilene Guarani*, 35mm, 2020.



Fonte: Galeria Pivô

LISTA DE FONTES

Filmografia principal:

DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES. Direção: Gabriel Martins. 2011. 18 min, color.

FARTURA. Direção: Yasmin Thayná. 2019.

FILME DE DOMINGO. Direção: Lincoln Pérciles. 2020. 28 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bxv4vF-2YYs>.

MOVIMENTO. Direção: Gabriel Martins. 2020. 11 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/446608043>.

RUA ATALÉIA. Direção: André Novais. 2021. 10 min, color.

SUELLEN E A DIÁSPORA PERIFÉRICA. Direção: Renata Dorea. 2020. 3 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upu3zAgplHE>.

Filmografia de apoio:

ALZHEIMER. Direção: André Novais. 2009. 1 min, color.

A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO. Direção: Rodrigo Ribeiro-Andrade. 2020. 10 min, color.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. 2002. 130 min, color.

COPACABANA MON AMOUR. Direção: Rogério Sganzerla. 1970. 85 min, color.

DEPOIS EU CONTO. Direção: José Carlos Burle, Watson Macedo. 1946, 105 min, pb.

ELA VOLTA NA QUINTA. Direção: André Novais. 2015, 108 min, color.

FAVELA DOS MEUS AMORES. Direção: Humberto Mauro. 1935, pb.

NO PAÍS DAS AMAZONAS. Direção: Silvino Santos. 1922. 72 min, pb.

O FIO DA MEMÓRIA. Direção: Eduard Coutinho. 1991. 120 min, color.

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO. Direção: Hector Babenco. 1981. 128 min, color.

RIO PUTUMAYO. Direção: Silvino Santos. 1913, pb.

Documentos de apoio:

CHIRIF, Alberto et al. Álbum de fotografias: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes: agosto a octubre de 1912. Programa de Cooperación Hispano Peruano, 2013.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. Filme Cultura, v. 40, p. 23-27, 1982.

DELAMARE, Iakima. MANIFESTOS PARA UM CINEMA POPULAR, Coletivo Zanza. Disponível em: <<https://coletivozanza.com/zine/>>.

NOVAIS OLIVEIRA, André. Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada, Editora Javali, 2021.

PÉRICLES, Lincoln. Adirley Queirós fala sobre o cinema popular (cinedebate Grupo de Educação Multimídia da UFRJ). YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dyHO5B_u4I>. Acesso em: 04/02/2023.

BONA, Dénètem Touam. MASTERCLASS SUB-VERSÃO: VIVER E RESISTIR EM MODO MENOR. Mediação por Sebastian Wiedemann. In: 23º FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2021.

EDUARDO, Renan. “Quando queremos lembrar de nossa mãe, assistimos a um filme”: uma conversa a partir de Nossa Mãe Era Atriz (André Novais Oliveira e Renato Novais, 2023) | Dossiê #2 – Inventar coletividades, disputar o cinema: 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2023, s/p. Disponível em: <<https://camarescura.com/2023/01/28/andre-novais-oliveira-renato-novais-dona-zeze-renan-eduardo/>>. Acesso em: 01/07/2023.

BRAZ, Layla. SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE, catálogo. In: Semana de cinema negro de Belo Horizonte, Intercâmbio Cultural Brasil-África, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. Entrevista. Programa Cultne. Rio de Janeiro, 1988.

MUNDO ABERTO: uma conversa com André Novais Oliveira e Gabriel Martins sobre a trajetória dos curtas aos longas. In: Metrô, Festival Universitário Brasileiro. Disponível em: <<http://metrouniversitario.com.br/live metro/ Metrô - Festival Universitário Brasileiro>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte. ABERTURA SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE. YouTube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ceORcTjtWY>>. Acesso em: 04 de junho de 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Áfricas, uma retrospectiva Potlatch. In: Catálogo da III Mostra Internacional do Filme etnográfico. Rio de Janeiro, 1996.

AFRONTA. 1ª temporada. Episódio 10. Direção: Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. Brasil, 2017 (15 min), son., cor. Netflix. Acesso em: 13 jan. 2021.

ALEXANDRE, Gisele. Famoso pelo rap, Capão Redondo faz 107 anos de história marcada por luta por moradia. MURAL, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://mural.blogfolha.uol.com.br/2019/04/30/famoso-pelo-rap-capao-redondo-faz-107-anos-de-historia-marcada-por-luta-por-moradia/>>. Acesso em: 12/05/2023.

ALMEIDA, Carol. A cura pelo cinema, in: Fora de quadro, 2018. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>>. Acesso em: 21/04/2023.

AMADO, Jorge. 1935. Boletim de Ariel, set.

AMARAL, Leonardo Francisco. Trechos selecionados da aula Anti-Édipo e outras reflexões. Fractal: Revista de Psicologia, v. 28, p. 162, 2016.

ANDARILHO, Jessé. Org. Marcus Faustini. A escrita, a cultura e o território, Editora Cobogó, 2021.

APPADURAI, Arjun. O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras, 2009.

APPADURAI, Arjun. O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AUGUSTO, Heitor. Passado, Presente e Futuro: Cinema, cinema negro e curta metragem.

BABHA, Homi K. o local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BARBOSA, J. Sociedades do desaparecimento. N-1 Edições. São Paulo, 2021.

BARBOSA, Jonnefer Francisco. Sociedades do desaparecimento. N-1 Edições, p. 116, 2022.

BARRETO, Lima. O moleque. Editora Itapuca, 2020.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: Obras escolhidas, v. 2. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 243, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BISPO DOS SANTOS, Antônio; Pereira, Santídio. A terra dá, a terra quer, Ubu Editora, 2023,

pp. 38-39).

BONA, Dénètem Touam. MASTERCLASS SUB-VERSÃO: VIVER E RESISTIR EM MODO MENOR. Mediação por Sebastian Wiedemann. In: 23º FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude. N-1 Edições, 2022, p. 54.

BRAZ, Layla. SEMANA DE CINEMA NEGRO DE BELO HORIZONTE, catálogo. In: Semana de cinema negro de Belo Horizonte, Intercâmbio Cultural Brasil-África, 2021.

BURGI, Sergio (org). Walter Firmo: No verbo do silêncio a síntese do grito. Instituto Moreira Salles, 2022.

BURGI, Sergio; FIRMO, Walter. Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito:[exposition, São Paulo, Institut Moreira Salles, du 30 avril au 11 septembre 2022]. Instituto Moreira Salles., 2022.

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras. Editora Perspectiva S/A, 2020.

CARAZZAI, Estelita Hass. A violência armada contra crianças e adolescentes no país. nexojornal, São Paulo, 26 de jun. de 2022. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2022/A-viol%C3%Aancia-armada-contra-crian%C3%A7as-e-adolescentes-no-pa%C3%ADs>>. Acesso em: 30 de ago. de 2022.

CARBONE, Francisco. A mulher que (não) se foi. Cenas de cinema, 2023, s/p. Disponível em: <<https://cenasdecinema.com/rua-ataleia/>>. Acesso em: 23/06/2023.

CARVALHO COSTA, Tatiana. QuilomboCinema e Poéticas da fuga, in: 23º *FestCurtasBH*. 2021.

CARVALHO COSTA, Tatiana; MATOS, Natalie; SANTOS, Vanessa. CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO ONLINE: E AGORA?, in: Semana de cinema negro de Belo Horizonte, Intercâmbio Cultural Brasil-África, 2021.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. Plural, 10, 2003.

CATÁLOGO. Competitiva Minas in: 23º *FestCurtasBH*. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Tradução de Mario de Andrade. Lisboa: Ed. Paz e Terra, 1979.

CESAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFBA, 2020.

CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Cornejo e TORROBA, Manuel and de la Serna, Juan. Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes - agosto a octubre de

1912. Programa de Cooperación Hispano Peruano : Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2013.

CHIRIF, Alberto; CHAPARRO, Manuel Cornejo (Ed.). Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2009.

CÓRDOBA, Lorena I. International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA)/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)(eds), Libro Azul Británico: informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo. Lima, 2012. Journal de la Société des américanistes, v. 99, n. 99-2, p. 222-226, 2013.

DE LUNA FREIRE, Rafael; DE LUNA FREIRE, Leticia. As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público. Comunicação, Mídia e Consumo, v. 15, n. 43, 2018, p. 75.

DE MELO BOTTINO, Caroline Martins. Das Primeiras Expedições ao Turismo Organizado: a trajetória das visitas nas favelas da cidade do Rio de Janeiro. Anais Brasileiros de Estudos Turísticos, 2018.

DELAMARE, Iakima. MANIFESTOS PARA UM CINEMA POPULAR, Coletivo Zanza. Disponível em: <<https://coletivozanza.com/zine/>>. Acesso em: 20/06/2023.

DERRIDA, Jacques. Otobiografias. O ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS, Paulo Eduardo. Trinta anos depois, família de Pixote continua a ser exterminada. Ponte Jornalismo, São Paulo.

DIAWARA, Manthia. (2012). “Sonimage en Mozambique”, in Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, p. 224. (Disertación en el Instituto Suizo, Nueva York, 4 de octubre de 1999).

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem Queima. Tradução de Helano Ribeiro. Editora Medusa, Paraná, 1º ed, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. Editora 34, São Paulo, 1º ed, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. Revista Ícone, v. 16, n. 2, p. 162, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. O que vemos, o que nos olha. Ed. 34, 2010. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/nova/ps-cinemapreto-juliano-2020/>>. Acesso em: 10/05/2023.

DORLIN, Elsa. Autodefesa: uma filosofia da violência. Ubu Editora, 2020.

DOS ANJOS, Moacir. Defender os mortos, animar os vivos. In: *Necrobrasiliiana*. Ministério do Turismo, Museu Paranaense. 2022

DOS SANTOS CARVALHO, Noel. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural*, v. 10, p. 155-179, 2003.

DOS SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*, UBU Editora, p. 29, 2023.

DOS SANTOS, Matheus Araujo. *Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem*. *Logos*, v. 27, n. 1, 2020. Editora Zazie, Rio de Janeiro, 1º ed, 2021.

EDUARDO, Renan. “Quando queremos lembrar de nossa mãe, assistimos a um filme”: uma conversa a partir de *Nossa Mãe Era Atriz* (André Novais Oliveira e Renato Novais, 2023) | Dossiê #2 – Inventar coletividades, disputar o cinema: 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2023, s/p. Disponível em: <<https://camarescura.com/2023/01/28/andre-novais-oliveira-renato-novais-dona-zeze-renan-eduardo/>>. Acesso em: 01/07/2023.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato Silveira. Salvador, BA: EDUFBA. (Trabalho original publicado em 1952), 2008.

FERNANDES, Josiê; DIAS, Nikson. *Manifestos para um cinema popular: CINELEBLON*, Coletivo Zanza, 2021.

FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2018.

FRASER, Barbara; TELLO IMAINO, Leonardo. Rubber Barons’ Abuses Live On in Memory and Myth, in: *ESSAY / REFLECTIONS*. Disponível em: <<https://www.sapiens.org/culture/rubber-era-myths/>> Acesso em: 14/02/2023.

FREITAS, Henrique. Piscinas suspeitas na Maré. *Jornal Meia Hora*, 21/01/2018.

FREITAS, Kênia. Não Há Movimento De Libertação Sem Libertação Do Movimento, in: *23º FestCurtasBH*, 2021, p. 127.

GABRIEL, Teshome Habte. *Third Cinema in Third World: The Dynamics of Style and Ideology*. University of California, Los Angeles, 1979.

GABRIEL, Teshome Habte. *Third Cinema in Third World: The Dynamics of Style and Ideology*. University of California, Los Angeles, 1979.

GALEANO, Eduardo. *Sudamérica em llamas*. Sobinfluência edições. São Paulo, 2020.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema brasileiro: o periodo silencioso*. Tradução . Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987.

GODOY, Marcelo. Capão Redondo foi o bairro com mais homicídios em 96, *Folha de São Paulo*, in: *cotidiano*, 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/30/cotidiano/14.html>>. Acesso em: 04/05/2023.

GOMES, Juliano. Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba). *Revista Cinética*, 2020.

GÓMEZ, Augusto. Raza, 'salvajismo', esclavitud y 'civilización': fragmentos para una historia del racismo y de la resistencia indígena en la Amazonía. *Imani mundo. Estudios en la Amazonía colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia, Bogotá, 2001.

GÓMEZ, Enrique Pezo. Huella, ideología y resignificación. *FOT*, v. 4, n. 1, p. 16-23, 2022.

GOUVEIA, Juliane. Acusação sobre “piscinas do tráfico” revolta moradores da Maré. *Agência de Notícias das favelas*, Rio de Janeiro, 21, jan de 2018. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/acusacao-sobre-piscinas-do-traffic-revolta-moradores-da-mare/>> .

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, 2015.

HAAG, Carlos. Ciência para criar uma nação. *Revista Pesquisa FAPESP*, v. 195, 2012, p. 74.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, n. 1, 2006.

HAMBURGER, Esther. “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”. In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.

HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia HIKIJI, Rose Satiko G. *Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, p. 115-135, 2009.

HIRSZMAN, Leon. Texto de Leon Hirszman sobre su película, in: Ibermediadigital, 2016, s/p. Disponível em: <<https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/texto-de-leon-hirszman-sobre-su-pelicula/>>. Acesso em: 25/06/2023.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”. *Sinais de uma renovação. Cinémas d'Amérique latine*. França, 18 de abril de 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/597>>. Acesso em: agosto de 2020.

JESI, Furio. *A festa e a máquina mitológica*. boletim de pesquisa nelic, 2014.

JONALD. *Favela dos meus amores. A Noite*, Rio de Janeiro, [s. p.], 16 jan. 1947.

KAMINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro, *Iberic@l - Revista de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos*, 2023 [artigo no prelo].

KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. *Substâncias e tramas*. In: *Artes e Violência*. São Paulo: Intermeios, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Editora Companhia das Letras, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Obras reunidas: cultura amazônica: uma poética do imaginário. Escrituras: São Paulo, 2001.

MACHADO, Taís de Sant'Anna. Um pé na cozinha: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021.

MARCEL, Diogo. Recado da rua - pintura sobre tecido - 2017 | 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.

MATHIAS, Perola. "Quarteto Negro" se reúne após 35 anos com Djalma Corrêa, Jorge Degas e Zezé Motta, Medium, 2022. Disponível em: < <https://poroaberto.medium.com/quarteto-negro-se-re%C3%BAne-ap%C3%B3s-35-anos-com-djalma-corr%C3%AAa-jorge-degas-e-zez%C3%A9-motta-2d160fd55276>>. Acesso em: 20/05/2023.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. N-1 edições, vol. 20, 2020.

MBEMBE, Achille. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. In.: MBEMBE, Achille. On the postcolony. Univ of California Press, 2001, p. 15.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. O poder do arquivo e seus limites. Tradução de Camila Matos. In.: MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits . In.: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). Refiguring the archive. Kluwer Academic Publishers. London, pp. 19-26. 2002.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. MASP Afterall-Arte e Descolonização, 2020.

MORINHA, Jorge. A colonização, em termos de imagens, foi uma ficção. Cultura Ípsilon, Lisboa, 28 ago. 2020. IndieLisboa.

Moyer, James F. (2007) "Film and the Public Memory: The Phenomena of Nonfiction Film Fragments, (Estética Contemporânea) Diário arquivo: Volume 5, artigo 13.

MUNDO ABERTO: uma conversa com André Novais Oliveira e Gabriel Martins sobre a trajetória dos curtas aos longas. In: Metrô, Festival Universitário Brasileiro. Disponível em: < <http://metrouiversitario.com.br/live-metro/Metrô-Festival-Universitário-Brasileiro>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (Humberto Mauro, 1935). Significação: Revista de cultura audiovisual, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo: uma alternativa política afro-brasileira. In: Afrodiásporas. Revista de Estudos do Mundo Negro. Ano 3, n. 6 e 7, abr./dez, 1985.

NASCIMENTO, Beatriz. Entrevista. Programa Cultne. Rio de Janeiro, 1988.

NOVAIS OLIVEIRA, André. Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada, Editora Javali, 2021.

OLIVEIRA, Bernardo. Fantasmagorias do Presente. Multiplot! , 2019. Disponível em: <<https://multiplotcinema.com.br/2019/03/fantasmagorias-do-presente/>>. Acesso em: vinte nove de janeiro de dois mil e vinte um.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Ed.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. Beco do Azogue Editorial Ltda., 2011.

PÉRICLES, Lincoln. Adirley Queirós fala sobre o cinema popular (cinedebate Grupo de Educação Multimídia da UFRJ). YouTube, 2020.

PÉRICLES, Lincoln. Manifestos para um cinema popular: LINCOLN PÉRICLES, Coletivo Zanza, 2021.

PONGETTI, Henrique. 1977. Depoimento a Regina Maria Dias da Silva. Acervo Cinemateca Brasileira (datilografado).

QUIRINO, Clebin; REIS, Zi. Manifestos para um cinema popular: FILME DE RUA, Coletivo Zanza, 2021.

REIS, Bruno. Onde estão os capatazes? Fugas impossíveis e inimigos incorporados | Festival Atos de Fala 2019. LAB CRÍTICA, 2019, s/p. Disponível em: <<https://labcritica.com.br/onde-estao-os-capatazes-atos-de-fala-2019/>>. Acesso em: 29/06/2023.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Revista Civilização Brasileira, v. 3, p. 165-170, 1965.

ROCHA, Lorena; CARNEVALLI, Felipe; DUMANS, João. Sinais de desobediência, in: 23º *FestCurtasBH*, 2021.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.

RUFINO, Luiz. Vence-demanda: educação e descolonização. Mórula Editorial, 2021.

SALLES, Michele; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane. (orgs.) Cinemas pós-coloniais e periféricos. Rio de Janeiro: Nós por cá todos bem – LCV, 2019.

SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

SANTOS, Antonio Bispo; RODRIGUES, Maria Sueli; RUFINO, Luiz; MUMBUCA, Ana. Quatro Cantos. vol. 1. São Paulo: n-1 edições, 2022.

SANTOS, Antonio Bispos dos. Colonização, quilombos: modos e significados. Brasília,

INCTI, 2015, p. 97.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Cosac Naify, 2006.

SILVA OLIVEIRA, Lorena. É preciso aprender a voltar para casa. Revista Cult. São Paulo, ano 24, n. 171, Jul. 2021.

SILVA, José Carlos G. Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. Anais. Colóquio Culturas Jovens. Afro-Brasil Américas: encontros e desencontros. São Paulo, FE-USP, v. 10, 2012.

SILVA, Sandro J. da. Luzes, câmera, colonialismo: colonialismo, filme etnográfico e antropologia. In: SINAIS - Revista Eletrônica - Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.02, v.1, Outubro. 2007. P, 32.

SIMAS, Luiz Antônio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2019.

STAM, Robert. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo, Brasiliense, 1983.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STOCO, Sávio Luis. O Cinema de Silvino Santos (1918-1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

STOCO, SÁVIO LUIS; RIBEIRO, RICARDO AGUM. O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922).

TANSI, Sony Labou. La Parenthèse de sang; Je soussigné cardiaque. Paris : Éditions Hatier International, 2002, p. 73-75, tradução nossa.

TAUSSIG, Michael. Shamanism, colonialism, and the wild man: A study in terror and healing. University of Chicago Press, 2008, p. 20.

THAYNÁ, Yasmin. Hackeando a narrativa porque eu não sou obrigada | Yasmin Thayná | TEDxLaçador [Vídeo]. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qpbolqVesK8>>. Acesso em: 16/04/2023.

THAYNÁ, Yasmin. Masterclass – Direção de imagens de Arquivo. YouTube, Festival Rastro. 12/10/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GAESbNOMGz0>> Acesso em: 12/08/2022.

The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, editado por Okwui Enwezor, p.440. Munich, London, New York: Prestel, 2001. Transcrito por Albert

Cervoni e traduzido para o inglês por Muna El Fiturei. Tradução por blog Cine-África. Disponível em: <<https://ficine.org/2017/01/16/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/>>. Acesso em: 23/09/2022.

THIONG'O, Ngũgi wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado - Volume 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

TOUAM BONA, Dénètèm. Cosmopoéticas do refúgio. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2020, p. 76.

TOUAM BONA, Dénètèm. Fuga e Refúgio - Dénètèm Touam Bona, in: Buala, 2022. Disponível em: < <https://www.buala.org/pt/da-fala/etiquetas/denetem-touam-bona> >. Acesso em: 12/06/2023.

TREVISAN, Ricardo. Pensar por atlas. Nebulosas do pensamento urbanístico, v. 1, p. 46-69, 2018.

TURIN, Rodrigo. Tempos pandêmicos e cronopolíticas. Florianópolis, 2021, p. 02. Disponível em: <n1edicoes.org/textos/121>. Acesso em 20 de Agosto de 2021.

W. T. Whitney Jr. ML Today, tradução de Maria Helena De Eugênio, Resistência, 2018. Disponível em < <https://www.resistencia.cc/angola-em-louisiana-dando-espaco-para-o-capitalismo-racial/>> Acesso em: 04/05/2023.

WA THIONG'O, Ngugi. Decolonising the mind: The politics of language in African literature. East African Publishers, 1992, p. 6.

WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra. Galáxia (São Paulo), 2021.]

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. Filme Cultura, v. 40, p. 23-27, 1982.

YLLIA MIRANDA, María Eugenia Rocío. Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre Llançama del artista bora Víctor Churay Roque. 2011.