

**Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema:
da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial
afro-brasileira à amefricanidade latinoamericana**



**Organizado por: Mônica do Amaral
Giselle Gubernikoff**

**Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema:
da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial afro-brasileira à
amefricanidade latinoamericana**

Organizado por: Mônica do Amaral
Giselle Gubernikoff
Colaboração de Edson Luiz de Oliveira

DOI: 10.11606/9786587047386

FE-USP / DIVERSITAS-USP

2022

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Common* indicada.



Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Educação

Diretora: Profa. Dra. Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis Boto

Vice-Diretor: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

Direitos desta edição reservados à FEUSP

Avenida da Universidade, 308

Cidade Universitária – Butantã

05508-040 – São Paulo – Brasil

(11) 3091-2360

E-mail: spdf@usp.br

<http://www4.fe.usp.br/>

Catálogo na Publicação

Biblioteca Celso de Rui Beisiegel

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

E61 Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema: da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial afro-brasileira à amefricanidade ladinoamericana. / Mônica do Amaral, Giselle Gubernikoff (Organizadores); Edson Luiz de Oliveira (Colaboração).
. – São Paulo: FEUSP, 2022.

248 p.

ISBN: 978-65-87047-38-6 (E-book)

DOI: 10.11606/9786587047386

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Videoclipe. 4. Educação. I. Amaral, Mônica. II. Gubernikoff, Giselle. III. Oliveira, Edson Luiz. IV. Título.

CDD 22^a ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aginaldo da Silva – CRB8^a: 7532

Agradecimentos

Queremos agradecer à Faculdade de Educação, particularmente à Diretora da FEUSP, Profa. Carlota Boto, que nos deu todo o apoio necessário para a publicação desta coletânea;

Ao Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, Diversitas-FFLCH-USP, que nos ofereceu as condições necessárias à consecução do curso em tempos de pandemia;

E a todos aqueles que colaboraram para a construção deste livro, em especial ao Prof. Diego Reis que colaborou em nosso curso, mas não teve condições de participar da organização deste livro;

Aos nossos alunos que participaram ativamente de nosso curso de pós-graduação, **Do cinema ao videoclipe: um debate sobre a estética da imagem nas perspectivas benjaminiana, da teoria feminista e do debate decolonial**, nos anos de 2020 e 2021;

À Maria Celeste de Souza que fez uma revisão cuidadosa desta coletânea e aplicação das normas da ABNT;

Ao José Aguinaldo da Silva, da Biblioteca da FEUSP, que foi responsável pela revisão final e pela orientação quanto à diagramação.

SUMÁRIO

Apresentação

Mônica do Amaral e Giselle Gubernikoff **06**

1ª. Parte: O videoclipe como estratégia de engajamento sociopolítico **17**

Cap.1. Entre o agudo e o grave: a identidade do Negro Som

Lauri Henrique Ferreira Lopes **18**

Cap.2. *Mandume*: pensando os corpos negros na produção audiovisual: feminismo negro, decolonialismo, exusismos e reflexões de Walter Benjamim sobre cinema e a resignificação da experiência

Alice Emerson Gabriel Santos e Elisângela Araújo Siqueira da Silva **35**

Cap. 3. O videoclipe de rap socialmente engajado e a promoção de uma consciência histórica crítica: *Fight the power*, *Serviço de preto* e o protesto da juventude negra afro-americana

Kleber G. Siqueira Júnior **53**

Cap.4. Vida favorecida colorida: vou te contar, a vida na favela não é fácil não!

Mônica do Amaral, Marina Nunes Dias e Robson Guarnieri dos Santos **74**

Cap.5. A morte é mulher? Uma análise sobre morte e gênero nas tradições afrodiaspóricas de origem Iorubá e Lucumí Ptdrnyrd nos videoclipes de IBEYI

Thayla Bicalho Bertolozzi **90**

Cap.6. Para dançar o espaço doméstico: uma análise de *Semiotics of The Kitchen*, de Martha Rosler

Kim Cavalcante **115**

2ª. Parte: Contradições e tensões das metrópoles latino-americanas presentes nos documentários e nos longas-metragens ficcionais	135
Cap.7. Las patrias que me habitan: reflexiones de la cotidianidad de mujeres familiares de desaparecidos a través de la creación audiovisual Liza Ysamarli Acevedo Sáenz	136
Cap. 8. <i>Mwany</i> : uma narrativa contra-hegemônica Ingrid Lidyane S. Silva	150
Cap. 9. Praça Paris: Olhares sobre territorialidades, branquitude e violência Luiza Ribeiro Xavier	169
Cap.10. Cabra marcado para lembrar - fragmentos da história nos testemunhos de O fio da memória de Eduardo Coutinho Christiane Pereira de Souza	181
Cap. 11. Boi Neon e as masculinidades para além do cabra-macho Cristiano Filiciano	199
Cap. 12. À luz do desejo: volúpia, voyerismo e Morte em Veneza Hugo Nogueira Neto	219

Apresentação

Reunimo-nos no final de 2019, os professores Mônica do Amaral, Giselle Gubernikoff e Diego Reis, para pensar um curso de pós-graduação que envolvesse o cinema, o videoclipe e o debate decolonial a ser oferecido pelo programa de Pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (Diversitas-FFLCH) da USP. Foi logo após uma reunião do conselho no Diversitas, em um momento em que sequer imaginávamos que seríamos pegos pela pandemia no ano seguinte. Em 2017, a Profa. Mônica do Amaral esteve na University of California, em Berkeley, na condição de *Visiting Schollar*, onde pode acompanhar diversas palestras e conferências junto ao *Critical Theory Program*. Na ocasião, teve oportunidade de investigar uma temática bastante atual nos campos estético e político, que a inspirou a pensar estudos e cursos de pós-graduação, envolvendo Cinema, Teoria Crítica e Estudos Culturais.

Diego Reis vinha trabalhando, na Faculdade de Educação, como pós-doutorando, na construção de um projeto temático sobre raça e gênero na escola, sob a coordenação da Profa. Mônica do Amaral, para o qual contribuiu com autores do debate decolonial. A Profa. Giselle Gubernikoff, por sua vez, além de ter tido ampla experiência na área prática de cinema e propaganda, também fez parte da equipe de produção do belo filme *Ôri*, dirigido por Raquel Gerber (1989), com protagonismo da historiadora Maria Beatriz Nascimento, cuja narrativa nos remete à história do movimento negro nos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Alagoas nas décadas de 1970/1980, conectando as pautas políticas e culturais com as tradições de países como Senegal, Mali e Costa do Marfim, localizados na África Ocidental. Um filme, aliás, amplamente debatido pelos alunos e referência em mais de um trabalho final.

Fomos compondo o curso com base em nossas áreas de estudos, de maneira a entrelaçar nossas experiências e conhecimentos, propondo, no final, um percurso pelas produções cinematográficas significativas do cinema norte-americano, russo e brasileiro, e do videoclipe, com ênfase na estética da montagem como estratégia de formação/implicação subjetiva do público. Urgia, mais do que nunca, ponderar sobre as preocupações dos filósofos Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Vilém Flusser que em diferentes momentos da história refletiram sobre questões relacionadas ao avanço da reprodutibilidade técnica ocasionada pelo cinema e pela fotografia, em que se observaram avanços e retrocessos, particularmente no modo como a internet e as mídias digitais têm sido utilizadas como instrumento de manipulação política e ideológica.

Consideramos interessante pensar sobre o que Vilém Flusser nos deixou como legado, na esteira das ideias benjaminianas, no livro de sua autoria, **A filosofia da caixa preta** (1983), onde ressalta a linha tênue que separa o gesto do fotógrafo, que pode levar ao engajamento estético e aquele que, ao nos deixar levar pela imagem (quando não acompanhada de uma escrita), converte-nos em prisioneiros dos aparelhos, das caixas pretas. Daí a necessidade de uma Filosofia da Fotografia, e diríamos nós, do cinema e do videoclipe, para que uma reflexão sobre a imagem seja possível na era das tecnoimagens.

Uma atenção especial foi dada à teoria feminista do cinema, fundamentada na publicação da Profa. Giselle Gubernikoff, **Cinema, identidade e feminismo** (2016), ponto de partida para o estudo das estéticas afro-feministas e aos arquivos coloniais para pensar a decolonialidade por meio das memórias ancoradas em corpos negros, além de refletir sobre a sub-representação da população negra na produção cinematográfica. Ao recorrer, dentre outras autoras, às reflexões de Lélia Gonzalez, com ênfase no conceito de Améfrica Ladina criado pela autora, a ideia era conferir ao pensamento crítico e à teoria feminista, no campo do cinema, um olhar profundo para as nossas raízes africanas e afrodiaspóricas. E, por fim, propusemo-nos a analisar como estas questões eram enfrentadas pela produção de videoclipes de rappers brasileiros e estrangeiros, bem como pelo vídeo-ativismo de cineastas negras.

Reunimo-nos presencialmente com os estudantes, majoritariamente pós-graduandos da Faculdade de Educação e do curso de pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (Diversitas/FFLCH-USP), perfazendo um total de cerca de 30 inscritos, uma única vez, no dia 12 de março de 2020, pois na semana seguinte foi decretado um quase *lockdown* na cidade de São Paulo e em várias cidades do país, com o surgimento do Coronavírus, para o qual não havia vacina. Diante do horror que víamos pela TV em países como a Itália, com hospitais lotados e mortes incontáveis, ficamos apavorados com o que poderia acontecer conosco, em um país com as nossas dimensões, com tamanha desigualdade socioeconômica e racial e com um presidente que fez pouco caso quanto à letalidade desse vírus desde o início. Passados dois anos, hoje sabemos o resultado de tudo isso, cuja catástrofe humanitária atingiria os mais pobres conforme apontavam estudos feitos já naquele momento, tornando nosso curso ainda mais fundamental.

Mesmo nessas circunstâncias, houve muito debate entre nós ao longo do curso, sob o título **Do cinema ao videoclipe: um debate sobre a estética da imagem nas**

perspectivas benjaminiana, da teoria feminista e do debate decolonial, ora confrontando nossas divergências, ora nos abrindo para o novo, de maneira a nos dispormos a conhecer uma nova maneira de pensar a produção cinematográfica juntamente com os estudantes, os quais mesmo tendo aula 100% *on-line*, desde a segunda aula até o final do semestre, participaram ativamente dos debates.

Desde o início, solicitamos aos alunos que, no final do curso, nos apresentassem um artigo bem elaborado como trabalho da disciplina, pois tínhamos a intenção de publicá-los em um livro ou em uma revista. Os trabalhos apresentados foram todos de altíssimo nível. Chamaram nossa atenção aqueles que apresentaram uma elaboração mais aprofundada, ou mesmo uma forma inovadora de apresentar uma questão estética, ou ainda uma maneira de abordar os autores estudados em ação. Ou seja, aqueles que, no percurso de análise fílmica o fizeram de modo singular, guiados por um olhar crítico e emancipatório. E, por isso, foram convidados para compor esta coletânea que temos o prazer de apresentar.

Reunimos doze artigos e os subdividimos em duas partes.

A 1ª parte, intitulada **O videoclipe como estratégia de engajamento sociopolítico**, constituída por seis artigos, apresenta o videoclipe como um gênero associado em particular à crítica à colonialidade de gênero e raça no campo musical e cinematográfico.

O capítulo 1, **Entre o agudo e o grave: a identidade do Negro Som**, de Lauri Henrique Ferreira Lopes, cuja escrita teve como base inicialmente o curso, *O som como artigo: tensões raciais no imaginário criativo*, promovido pelo Centro Cultural São Paulo no início do ano de 2020 e ministrado em cinco encontros pelo Prof. Me. Guilherme Botelho – DJ e membro do coletivo de Hip-Hop SUA ATITUDE. Lauri parte de uma resumida seleção de aspectos orientadores do processo civilizador da música brasileira, focalizando a constituição física da música. O objetivo do ensaio é identificar em que medida o som adquire a qualidade de cultura e de que modo aguça a percepção do corpo, em que as definições sobre onda, timbre, música e ruído ganham espaço. Neste contexto, explora o conflito entre o branqueamento auditivo e o negro som, destacando como a cultura Hip-Hop da região sudeste do Brasil surge no final do século XX como produto desse confronto. A condição de ferramenta civilizatória atribuída à música desde o século XIX é problematizada, suscitando uma reflexão que se concentra inicialmente na análise física da música. Procedendo à distinção entre materialidade e imaterialidade musical, o ensaio identifica o imperativo eurocêntrico

inerente à epistemologia civilizadora adotada pela indústria fonográfica no mercado brasileiro. Com um viés etnomusicológico, o escopo analítico se desloca do polo opressor desse conflito para evidenciar o polo oprimido e suas inerentes expressões de resistência. Estabelecendo interfaces com o movimento negro brasileiro, chama a atenção para a influência das sonoridades africanas no processo de reafricanização musical executada pela música negra brasileira na metade final do século XX. Em um segundo momento, o ensaio destaca as definições físicas de música. Assim, acrescenta um escopo etnomusicólogo em sua investigação para salientar a postura política das escolhas técnicas e estéticas empregadas na produção e na circulação da música negra brasileira. A luta por reconhecimento do negro é também encampada pela música, que se torna um canal de reversão do epistemicídio. Esse é o Negro Som.

O capítulo 2, **Mandume: pensando os corpos negros na produção audiovisual – feminismo negro, decolonialismo, exusísmos e reflexões sobre cinema e a ressignificação da experiência**, escrito pela dupla, Alice Emerson Gabriel Santos e Elisângela Araújo Siqueira da Silva, aborda de maneira crítica o videoclipe intitulado *Mandume – Sobre criança, quadris, pesadelos e lições de casa* (2016), que é uma produção independente do Laboratório Fantasma. A partir de uma análise teórica, histórica e técnica dos recursos linguísticos e fílmicos utilizados neste videoclipe discute-se a construção de uma narrativa audiovisual que valoriza os saberes das culturas afro-latinas. Promove-se, assim, um debate visual e teórico sobre a cultura contemporânea brasileira numa perspectiva decolonial, ao mesmo tempo em que é discutida a transformação social e cultural de uma comunidade afrodescendente ao exaltar a imagem coletiva negra e a inserção de jovens da periferia no mercado audiovisual brasileiro. As autoras utilizam, neste exercício crítico, a ideia de cultura racista, sendo esta construída ao longo de três séculos de colonização portuguesa, que tiveram na racialização e na segregação de gênero dois dos principais alicerces para a manutenção de um sistema de dominação jurídica, econômica e social. A história brasileira, a partir da negação do OUTRO racializado, adquiriu a forma de uma cultura hegemônica europeizada e embranquecida, na qual a história das populações negras e indígenas são geralmente narradas pelas elites dominantes e caracterizadas a partir da percepção destas próprias elites. No entanto, o ensaio vai além de uma suposta vitimização, pois dentro deste contexto de brutalização e altericídio que prossegue ao longo da história brasileira, as populações negras perpetraram, afirmativamente, uma ação como sujeitos autodeterminados (dentro das condições e possibilidades históricas e

sociais) e como produtores de cultura. Exemplo disso são as criações e movimentos artísticos afrodescendentes implicados na luta antirracista contra os efeitos da colonialidade. É também o que se observa na atualidade nos movimentos populares, cujas expressões são os saraus periféricos, slam, batalhas de rap, movimento de tecnomacumba, o cinema negro de Zózimo Bulbul e a produção de cinema e videoclipes independentes que são alternativas encontradas pela resistência cultural em busca de reconhecimento identitário.

O capítulo 3, **O videoclipe de rap como elemento propulsor da consciência pós-histórica: Fight the power, serviço de preto e o protesto da juventude negra afro-americana**, de autoria de Kleber G. Siqueira Júnior, busca identificar, na produção estética de videoclipes socialmente engajados, elementos que possam suscitar, em sala de aula, a rememoração de um passado de lutas dos povos afro-diaspóricos do Atlântico. Com base nas ideias de Walter Benjamin sobre o potencial emancipatório do cinema, cujo debate é retomado nos anos de 1960 por Theodor Adorno, e posteriormente, por Vilém Flusser, quando este discorre sobre a prevalência da tecnoimagem, já em uma nova era que se anuncia – a pós-história –, o autor propõe-se a despertar um olhar ampliado do ponto de vista histórico entre estudantes do ensino básico. Relata experiências no campo da educação em que recorreu a esses videoclipes de maneira a promover, entre os estudantes, a elaboração do presente e uma consciência pós-histórica, como diria Flusser, em que imagem e conceito se reúnem e podem produzir novas leituras de mundo. Assim, com este artigo, o autor espera colaborar, por meio de um estudo sobre a potencialidade emancipatória dos recursos estéticos dos videoclipes, para a construção de práticas pedagógicas inovadoras com vistas à efetivação da Lei 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino de história da África e das culturas africanas e ameríndias no ensino fundamental e médio do país.

O capítulo 4, **Vida favorecida colorida: vou te contar, a vida na favela não é fácil não!**, de autoria de Mônica do Amaral, Marina Nunes Dias e Robson G. Santos, foi composto, com base na experiência conjunta de pesquisa dos autores em uma escola pública da periferia de São Paulo. Com base em suas experiências de docência compartilhada em sala de aula com professores e estudantes do 7º ano em uma escola municipal, os autores destacam as afinidades entre as narrativas de videoclipes de rappers do próprio território das comunidades do entorno e as vivências dos jovens, de maneira a potencializar reflexões críticas e uma escrita sensível às mazelas que os atingem como sujeitos. Ao propor videoclipes, como *De onde eu venho* (Edi Rock e Mc

Pedrinho, 2019), testemunharam o despertar de uma memória afrodiaspórica e a escrita de raps pelos próprios estudantes sobre o significado de suas origens, como estratégia de denúncia e de combate às desigualdades raciais e de classe. A leitura desta experiência foi feita dos pontos de vista, estético (BENJAMIN,1980; ADORNO,1986), do território (SANTOS, 1998, 2009) e de uma narrativa engajada, presente na literatura (JESUS, 2020; HOOKS, 2017) e na poesia do rap.

O capítulo 5, **A morte é mulher? Uma análise sobre morte e gênero nas tradições afrodiaspóricas de origem Ioruba Lucumí presentes nos videocliques de Ibeyi**, de autoria de Thayla Bicalho Bertolozzi, apresenta uma reflexão filosófica sobre a morte, com base no enredo dos videocliques musicais - Oya e Mama Says - da dupla franco-afro-cubana Ibeyi. A ideia é explorar as dimensões religiosas e de gênero associadas à morte dos pontos de vista das culturas Ioruba e Lucumí, apresentadas pela dupla musical; mas também depreender os sentidos subjacentes à produção fílmica, que envolvem toda uma intencionalidade traduzida em códigos e representações, como bem salientara Vilém Flusser. Embora o artigo pretenda proceder a uma abordagem interdisciplinar, a ênfase em um olhar voltado à especificidade da produção de duas mulheres afro-latinas, fez com que a autora procurasse dialogar com o debate decolonial. Problematiza, nesse sentido, a questão de gênero envolvida nas representações míticas da morte nessas culturas com base no pressuposto de que “são dotad[as] de anatomia e comportamento sexualizado em suas representações mitológicas”, conforme observara Segatto (2003). O texto avança no sentido de romper com as representações maléficas associadas pelo mundo ocidental à morte, apontando muito mais para uma concepção cíclica da vida e da morte nas culturas africanas e afrodiaspóricas, presentes tanto em Cuba, quanto no Brasil.

O capítulo 6, **Para dançar o espaço doméstico: uma análise de *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler**, de Kim Cavalcante, perfaz uma análise crítica do vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975), da própria Martha Rosler, que suscita questionamentos sobre a performatividade do espaço doméstico relacionada à performatividade de gênero no Ocidente. Esse dançar se refere a um entendimento da produção do corpo, seus gestos e movimentos como pensamentos críticos, numa aproximação e no interstício entre a performance e a dança, que almeja atender à necessidade de produzir outras performatividades que busquem se esquivar das performatividades de gênero. A performance acontece numa cozinha, onde Martha Rosler realiza repetidas vezes a operação de tomar um utensílio em suas mãos, mostrá-lo, pronunciar seu nome e

realizar um movimento. Estes movimentos, no entanto, são inesperados, bruscos, violentos, produzindo atritos e ruídos. Os utensílios da cozinha são tomados segundo seus nomes em ordem alfabética, produzindo um léxico da cozinha. A partir da letra “U”, a artista deixa de usar os utensílios e passa a produzir desenhos das letras com o corpo, através de gestos, movimentos e poses. Ao final, reproduz um gesto de dúvida. O vídeo é cru, limitando-se a um longo plano-sequência, diferenciando-se de filmes bem-acabados que se baseiam em tomadas pensadas e edição em perfeita continuidade. A ideia do vídeo surgiu quando Rosler andava um dia pelas ruas de Bowery, um bairro modesto ao sul de Manhattan e pensou: “Palavras. Coisas. Mulheres. Imagens. Cozinha. Eu preciso de um alfabeto. Vou chamar de semiótica, mas é um vocabulário. Veio tudo junto” (2012). A artista recorre à ironia, com recursos recorrentes em trabalhos que abordavam questões feministas no período. Apesar de ser uma paródia de um popular programa televisivo sobre culinária protagonizado por Julia Child, *The French Chef* (1963-1966), no vídeo de Rosler, não há ingredientes, nem comida a ser feita. Ela demonstra que seus propósitos não são propriamente “culinários”. A partir daí, Kim Cavalcante coloca em discussão essa vídeo-performance, fazendo uma análise que leva em conta o *ethos* feminista da produção de Rosler e busca desvelar as estratégias e poéticas da artista por meio de um diálogo com seu trabalho fotográfico *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975).

A 2ª parte do livro, **Contradições e tensões das metrópoles latinoamericanas presentes nos documentários e nos longas-metragens ficcionais**, demonstra como realidades trágicas e violentas vividas pelas populações latino-americanas sob o fogo cruzado do tráfico e da luta armada podem encontrar algum alento quando convertidas em ficção ou mesmo em documentário.

O capítulo 7, **Las pátrias que me habitan: reflexiones de la cotidianidad de mujeres familiares de desaparecidos a través de la creación audiovisual**, de autoria de Liza Ysamarli Acevedo Sáenz, comove-nos pela sensibilidade com que conduziu sua pesquisa etnográfica durante mais de cinco anos junto às mães de “desaparecidos forçados” na Colômbia, que resultou do longo período em que o país viveu sob conflito armado permanente entre as forças governamentais e as FARC. Relata-nos, com delicadeza, o acompanhamento da vida cotidiana dessas mulheres e a posterior filmagem, centrada em uma personagem, Marleny, que resultou no curta/ documentário *Las patrias que me habitan*. Por meio de uma narrativa solidária, a autora traceja os contornos do luto impossível de mulheres, como Marleny, que se recusam a admitir a

ficção/realidade de que os filhos estejam mortos enquanto não tiverem os seus ossos/despojos em suas mãos entregues pelo Estado. A autora converte a técnica do “Cine Olho” (VERTOV, 1972), com base no qual conduziu a filmagem e, assim, permite a ressignificação *a posteriori* do cotidiano dessas mulheres, cujas experiências traumáticas do passado são repostas em seu dia a dia, por meio de uma narrativa que nos mostra como essas mulheres, ao se verem enlaçadas umas às outras pelas Calles de Bogotá, convertem seus atos solitários quotidianos de cuidado em expressão pública de uma dor que é coletiva. Restauram, assim, a memória de seus entes queridos desaparecidos e, ao mesmo tempo, a capacidade de se cuidarem e de suas famílias. A autora, por sua vez, ao apresentar o cenário retratado pelo curta, mostrando a linha tênue que separa a ficção da realidade, ressalta o sentido estético e político que uma obra documental cinematográfica pode alcançar, para que se possa sonhar com outras pátrias, como diz a autora, “onde não haja tantas mães chorando em busca de seus filhos”.

O capítulo 8, **Mwany: uma narrativa contra-hegemônica**, de Ingrid Lidyane S. Silva, teve como objetivo analisar a obra fílmica *Mwany* (2013), com direção de Nivaldo Vasconcelos, que, como bem salienta a autora, “recupera a estética do cinema negro e, por meio do protagonismo das personagens negras, contribui para a descolonização do olhar sobre as representações das culturas africanas”. Portanto, trata-se de uma narrativa cinematográfica que apresenta a história de Sônia que emigrou para o Brasil a fim de estudar música, juntamente com sua filha Thandy. As memórias contadas por Sônia destacam alguns elementos culturais de sua identidade moçambicana, como: a língua, a música, a cultura, a maternidade, sua historicidade, entre outros aspectos importantes de suas origens. A película explora a decolonialidade do pensamento e rompe com a narrativa do cinema clássico, dando destaque às personagens femininas, que assumem centralidade na obra. A ideia é analisar em que medida pode-se recorrer a esta obra como uma ferramenta de ensino pedagógico ancorado na perspectiva decolonial sob a ótica de autores africanos e afro-diaspóricos.

O capítulo 9, **Praça Paris: Olhares sobre territorialidades, branquitude e violência**, de Luiza Ribeiro Xavier, apresenta uma análise arguta e perspicaz do longa *Praça Paris* (2017), com direção de Lúcia Murat. Luiza, também psicóloga, percorre o enredo do filme, cuja narrativa envolve a relação transferencial estabelecida entre duas mulheres de universos bem distintos em um processo terapêutico. Procura analisá-la do ponto de vista das relações de poder asseguradas pela branquitude, da qual a personagem Camila, psicóloga/branca/portuguesa, é representante e a negritude

emergente, enquanto possibilidade de se constituir como sujeito, que é associada à personagem Glória, ascensorista/negra/paciente. Um dos aspectos mais interessantes deste artigo é como a autora depreende da tradução/transposição fílmica de um processo terapêutico fictício, que ocorre em um serviço gratuito de atendimento psicológico oferecido na Universidade, as tensões e violência intrínsecas às desigualdades raciais e sociais da sociedade brasileira, que são mediadas pelas territorialidades e subjetividades forjadas no morro e no asfalto.

No capítulo 10, **Cabra marcado para lembrar - fragmentos da história nos testemunhos de *O Fio da Memória*, de Eduardo Coutinho**, Christiane Pereira de Souza busca analisar o aspecto testemunhal neste filme/documentário de Eduardo Coutinho, ao capturar a fala e a presença de personagens negros nesta obra, em que os depoimentos contribuem para a interação social das memórias e dos silêncios compactuados. Afortunadamente, a partir de meados do século XX, o resgate da memória assumiu um lugar de destaque na escrita do passado com a rememoração dos agentes da história e a legitimação de sua fala através da escuta. Considerando que, em um estado de exceção, que silencia as vozes e censura atos e pensamentos, como nos ocorre de tempos em tempos, a escuta das testemunhas é vital para a reconstrução de uma narrativa histórica. Nesse sentido, o próprio ensaio adquire também o caráter de reminiscência, ao escavar e iluminar a memória de uma obra esquecida de Coutinho. Este foi um documentário feito por encomenda para a FUNARJ, como parte das comemorações do Centenário da Abolição (1988), em coprodução com três emissoras de televisão europeias. E, no entanto, mesmo sendo conduzido por uma narrativa aparentemente avessa ao estilo de toda obra de Coutinho, é capaz de levantar a voz enquanto memória e arquivo oral (depoimento, canto) e corporal do povo negro. Na reminiscência e no esquecimento de muitos personagens se consagra a matéria da qual é feito o cinema de Coutinho, a composição imagética de cada um consagra a verdade que interessa e essa é a verdade dos afetos, encarnada em gestos, vozes e silêncios. A autora constata que, por meio da apreensão dos testemunhos dos entrevistados, como seres históricos, críticos e políticos, produzimos uma possibilidade de vitória contra o horror, ao ativarmos a lembrança. A partir daí, percebemos que somos sujeitos de nossa própria história. Apesar de ser fruto de uma encomenda, o filme registrou fatos inéditos que provocam reflexões importantes sobre a luta do negro no Brasil. O testemunho na obra de Coutinho potencializa a identidade do indivíduo e legitima sua dor, seu lugar no

mundo, seu luto e tem no cineasta a escuta sem interferência ou julgamento; é a consagração da alteridade no filme documentário.

O capítulo 11, **Boi Neon e as masculinidades para além do cabra-macho**, de Cristiano Filiciano é parte da sua pesquisa de mestrado intitulada “Masculinidades no Cinema Pernambucano de 2010 – uma análise fílmica do longa-metragem Boi Neon”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP), sob orientação da Profa. Dra. Valéria B. Magalhães. A principal proposta deste ensaio fílmico sobre *Boi Neon* é compreender como o filme dirigido por Gabriel Mascaro trabalha as questões das masculinidades. O autor se baseou em alguns autores da Teoria Queer, como Judith Butler, principalmente no que toca à teoria da performatividade dos corpos, e Raewyn Connell, a fim de demonstrar como se dá essa construção da masculinidade hegemônica ao longo dos anos. O filme insere os corpos em questão no universo das vaquejadas, representado por meio de um gênero cinematográfico conhecido por *road movie* ou, em tradução livre, como filmes de estrada. Outra referência estilística é o livro de Durval Muniz, **Nordestino: a invenção do falo** (2013), que busca demonstrar como se deu a construção da mentalidade da população nordestina a partir da década de 1920. De acordo com este autor, foi estabelecido um imaginário de virilidade e de “cabra macho” nos homens dessa região do país. De acordo com Muniz (1999), a personalidade violenta historicamente atribuída ao homem nordestino é um componente da sociabilidade desta região do País, representando assim uma característica da própria forma de ser do nordestino e um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nessa região. As principais características atribuídas ao “cabra-macho” pelo imaginário popular são: ser destemido, forte, valente e corajoso. Nesta sociedade habitada por esta figura do cabra-macho, “o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes” (MUNIZ, 1999, p. 175). Para facilitar a compreensão de como essa representação de valores e costumes se dá no filme, além dos nomes acima citados, recorreu-se a outros autores que versam sobre a linguagem cinematográfica e a análise fílmica, tendo como base as obras *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière, e *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2004).

O capítulo 12, **À luz do desejo: volúpia, voyeurismo em Morte em Veneza**, Hugo Nogueira analisa alguns dos procedimentos estéticos adotados pelo cineasta italiano Luchino Visconti na adaptação cinematográfica ítalo-francesa da novela *Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*, 1934), de Thomas Mann. Essa versão cinematográfica

de 1971 teve Dirk Bogarde no papel principal e se constitui em realização cinematográfica de grande envergadura, tendo como base a novela do escritor alemão. Visconti adaptou essa obra literária para a tela de forma bastante livre, sendo por isso criticado na ocasião. Como exemplo do procedimento crucial do cineasta para transpor a prosa monológica de Mann em ação fílmica temos a controversa mudança da atividade profissional do protagonista, de escritor para compositor musical. Uma opção que Visconti levou ao extremo, transmutando Aschenbach de um consagrado pensador fictício para a réplica de uma figura histórica, colocando-o na pele do compositor Gustav Mahler nos últimos momentos de sua carreira, debilitado fisicamente e deprimido diante do refluxo de sua criatividade artística. A versão de Visconti também foi criticada pela ênfase atribuída ao conteúdo homossexual da novela de Mann. Explorou-se o fato de o cineasta ser um homossexual católico, um aristocrata comunista, um neorrealista naturalista, um nostálgico decadentista e um formalista cindido entre a obrigação ética com o Marxismo e o compromisso estético com a sua classe social, a nobreza italiana. Neste contexto, o ensaio discerne as peculiaridades de uma obra cinematográfica reflexiva, que, mesmo adotando a narrativa clássica, trabalhou em prol da percepção crítica do espectador e problematizou a posição do artista frente ao ato de formalização da criação. Recorreu-se a conceitos oriundos da psicanálise para proceder à interpretação da obra, sobretudo em referência à cena final do filme, e para averiguação da aproximação peculiar de Visconti a respeito dos temas da arte, do trabalho criativo, da fantasia e da morte.

Mônica do Amaral é professora livre-docente, pesquisadora sênior e docente do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação (FE-USP) e de Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

Giselle Gubernikoff é professora titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e docente de Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

Edson Luiz de Oliveira é pesquisador em nível de pós-doutorado do programa de pós-graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

1ª parte

O videoclipe como estratégia de engajamento sociopolítico

Capítulo 1: Entre o agudo e o grave: a identidade do Negro Som

Lauri Henrique Ferreira Lopes¹

Introdução

Este artigo é efeito do afeto provocado pelo curso *O som como artigo: tensões raciais no imaginário criativo*, promovido gratuitamente no Centro Cultural São Paulo no início do ano de 2020 e ministrado em cinco encontros pelo Prof. Me. Guilherme Botelho – que, além de DJ e membro do coletivo de Hip-Hop *SUA ATITUDE*, é bacharel em História pela PUC-SP e mestre em Filosofia pelo IEB-USP, com a dissertação *Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do periférico através do mercado de música popular*. A empreitada etnomusicóloga engajada no referido curso suscitou pontos nevrálgicos que são aqui a estrutura lógica da reflexão que se segue acerca da luta por reconhecimento preto diante das investidas normatizadoras e eugenistas deflagradas pela aculturação intrínseca ao processo civilizador brasileiro.

Apoiado na segmentação temática feita por Botelho no referido curso, o debate se inicia focalizando a constituição física da música. A fim de apreender em que medida o som adquire a qualidade de cultura e de que modo aguça a percepção do corpo, as definições sobre onda, timbre, música e ruído ganham espaço. Avançando a discussão, o surgimento das novas técnicas de reprodução sonoras a partir do advento do gramofone e os primórdios da indústria fonográfica no mundo são analisados.

¹ Bacharel em História pela Universidade de São Paulo. Mestrando pelo curso de pós-graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (FFLCH-USP).

Os desastres que caracterizam o século XX lançaram luz para a inevitabilidade de uma ampliação do escopo da análise marxista sobre a conjuntura política. A pujança da cultura de massas não poderia ser compreendida sob o prisma da estrutura econômica, ou não somente através deste. Fazia-se necessária uma compreensão elaborada sobre a cultura que se engendra no seio desse novo mundo pretensamente globalizado. Walter Benjamin certamente é a grande referência da referida ampliação do escopo marxista. Considerando os efeitos da reprodutibilidade técnica - inovação moderna - o filósofo demonstra como a arte é transformada, ou destruída, pela modernidade. Sendo a arte clássica tradicionalmente caracterizada pelo seu caráter aurático - responsável pelo seu culto -, a sua reprodução massiva, facultada pelo refinamento técnico, transmuta sua natureza. Ao perder a sua aura, a arte também é subtraída de outro alicerce: o seu culto. Afinal, o culto a uma obra de arte se explica em virtude de sua unicidade artística.

A arte moderna ganha uma circulação até então impensável. A fotografia, os discos e, sobretudo, o cinema, democratizam o acesso ao universo das artes. O modo de operação que os produz exige que sejam amplamente consumidos, a fim de produzir os recursos necessários para que sua reprodução seja garantida. A arte passa a depender de sua reprodução para existir; passa a depender da ausência de seu caráter aurático e, em efeito, de seu culto. O termo que passa a garantir sua existência é exatamente a reprodutibilidade.

Nesse sentido, os vetores políticos definidores da caracterização da indústria fonográfica são questionados por esse trabalho com o intuito de esmiuçar a cristalização de um ideal sobre o conceito de música, que passa a existir a partir das sonoridades massificadas pelos inovadores modelos técnicos de gravação. As diferentes sonoridades são segregadas tecnicamente segundo a hierarquia social eurocêntrica preconizada pelo processo civilizador, que branqueia a audição. Começando a entender o branqueamento auditivo desde a acústica promovida pelo abismo místico (fosso orquestral) de Richard Wagner às definições de qualidade sonora produzidas pelos engenheiros de som norte-americanos e alemães das primeiras gravadoras da música comercial – protótipos inspirados no maestro alemão -, a análise descortina o sufocamento das sonoridades não brancas como passo impreterível para a configuração dos quadros de referência universais da identidade europeia, bem como o epistemicídio promovido pela inviabilização da experiência estética e social decorrente das culturas musicais afrodiáspóricas e indígenas.

Isto posto, por intermédio de um viés etnomusicológico, o escopo analítico se desloca do polo opressor desse conflito para evidenciar o polo oprimido e suas inerentes expressões de resistência. Estabelecendo interface com o movimento o movimento negro brasileiro, examino a influência das sonoridades africanas no processo de reafirmação musical executada pela música preta brasileira na segunda metade do século XX. A luta por reconhecimento preto é também encampada pela música, que se torna um canal de reversão do epistemicídio. Esse é o Negro Som.

Considerando o agudo a característica sonora máxima da música erudita europeia e o grave a identidade da música preta, o RAP - uma das artes que compõe o universo da cultura Hip-Hop - é preto por excelência. Assim, este trabalho mobiliza o videoclipe da música “O Rap É Preto”, de autoria do MC Nego Max com participação da rapper Preta Ary, como estudo de caso, esmiuçando as diversas referências imagéticas e sonoras que o compõe e demonstrando como seu conteúdo sintetiza a discussão levantada.

O som

O princípio pitagórico de que a vida se manifesta esteticamente em música acena à relação matemática envolvida na vibração dos corpos que constituem as matérias terrestres. A anedota da observação dos martelos a golpear uma bigorna - na qual o padrão sonoro percebido por Pitágoras produzido a cada batida correspondia matematicamente ao peso dos respectivos martelos - demonstra essa relação matemática entre vida e música defendida pelo filósofo.

Com o bater do martelo mais pesado soando mais grave e o do mais leve, mais agudo, Pitágoras encontra um intervalo sonoro harmônico para cada vibração que preenche seus ouvidos. Assim como na relação entre a qualidade do som produzido pelo golpe e o peso do instrumento que golpeava, a duração do intervalo harmônico de cada projeção sonora também guardava uma relação matemática de proporção com o peso do martelo.

Não há som que não contenha silêncio. Impulso e repouso, partida e contrapartida. Alegoricamente, o corpo humano, ainda que em condição de vigília, é capaz de perceber o pulsar sanguíneo proveniente das palpitações cardíacas. Somático ou psíquico, o pulsar se revela atendendo a uma certa periodicidade de seu aparecer e

desaparecer, a que se chama de frequência sonora. Essa oscilação entre presença e ausência, de modo ondulatório, interage fisicamente com o tímpano humano, que, então, passa a sentir o invisível e o intocável. Na variação da aceleração da frequência descrita pelas ondas sonoras, há um profícuo diálogo entre frequências rítmicas e melódico-harmônicas. Tendo como patamar a casa dos 15 ciclos por segundo, essas dimensões vibratórias produzem as sonoridades que nossa escolarização musical identifica por agudas e graves.²

A distinção engessada entre ritmo, melodia e harmonia responde às exigências do escopo apolíneo inerente à tradição musical europeia, que remonta ao período clássico. Para o filósofo da escola jônica, Demócrito, *rytmós* representava o arranjo característico das partes no todo. *Harmonía*, palavra grega, significa junção das partes³. Sócrates, atento à defesa da *polis*, infere que a música ligada às ideias do bem e do belo deveria ser a única permitida por ser de absoluta utilidade pública para os cidadãos, tocados pela coragem e ordem despertadas por sua cadência rítmica – à diferença da música dionisíaca, caracterizada por seus ritmos descompassados e, portanto, amigos da desordem.

Os primórdios históricos da escrita musical remontam a 500 a. C., período do qual são datadas fontes históricas gregas de notações musicais, cujo objetivo consistia na transcrição de sons para que pudessem ser reproduzidos. “*Reise in Brasilien*” (“*Viagem pelo Brasil*”), dos naturalistas bávaros Johann Baptist Von Spix – zoólogo - e Carl Friedrich Philipp Von Martius – botânico, médico e antropólogo -, apresenta um Anexo Musical onde se encontram as “*Brasilianische Volkslieder*” (*Canções Populares Brasileiras*) e as “*Indianische Melodien*” (*Melodias Indígenas*), um apanhado de notações musicais das sonoridades que foram encontradas no decorrer do trajeto de mais de 10 mil quilômetros da expedição científica encomendada pelo imperador bávaro Maximiliano I, iniciada em 1817 e finalizada em 1820.

A deficiência apresentada por essa escrita enquanto suporte de captura e reprodução das sonoridades do Novo Mundo - tratadas com a superficialidade de meros objetos científicos – acarreta a deturpação da forma e do significado da experiência musical para seus autênticos intérpretes. As sonoridades rítmicas das percussões ameríndias a afro-brasileiras, ao fazerem vibrar sua imaterialidade nos tímpanos

² WISNIK, José Miguel. Física e metafísica do som. In: WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 20.

³ BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega II**. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 147.

européus, desafiavam o letramento musical oferecido pelo universo das partituras. Contudo, ainda que tais registros só fizessem sentido em se tratando de cordofones ou aerofones, os objetos de estudo coletados *in loco* ainda foram reproduzidos em instrumentos de cordas e de sopro, como demonstração do que os naturalistas haviam trazido de suas incursões – com toda carga pejorativa do juízo valorativo impregnado por uma epistemologia eurocêntrica e excludente.

O fato de ser a música, igualmente, ainda caótica, e à busca de seus elementos primitivos, não nos estranhava; pois, além do violão predileto para o acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento é estudado.⁴

Tal arquétipo sonoro ideal forjado pelo berço epistemológico da tradição europeia promove desdobramentos que vão além da composição sonora ou do fazer e escutar música. O etnomusicólogo congolês Kazadi Wa Mucuna, que se debruçou sobre as musicalidades das Bacias do Congo e do Zaire a fim de compreender as reminiscências sonoras das musicalidades afrodiaspóricas presentes na cultura musical brasileira, evidencia que a subjetividade inerente ao grave característico das frequências rítmicas do Atlântico Negro está em sua função vital, que denota no ouvinte um sentimento identitário de ordem social, territorial e espiritual.⁵

Novo velho mundo ou velho novo mundo?

O início do século XX trouxe à tona um conflito de eras, que protagonizaram acirradas batalhas no front da cultura nacional. O Brasil se debatia contra o paradoxo temporal de viver atrasado para o processo modernizador e vitimado pelo passado antiquado, que insistia em não passar.⁶ Com o advento da República, inevitavelmente, os símbolos nacionais eram os grandes desafios a serem domados pelas elites brasileiras a fim de que se cristalizasse, pela honra e glória da nação, o autêntico ser brasileiro – a despeito de toda bruma que envolvia essa pretensa intelectualidade científica. Dentre os chavões consensuais que permeavam a discussão ufanista protagonizada pela

⁴ SPIX, Johann Baptist, MARTIUS, C. F. Ph. von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. v. 1. São Paulo: Edusp, 1981. p. 141-142.

⁵ MUKUNA, Wa Kazadi. **O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira**. 1997. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977. p. 145.

⁶ ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n. 94, jun./ago., 2012. Dossiê Semana de Arte Moderna (90 Anos).

inteligência da república recém-nascida, o branqueamento desponta de modo emblemático. Organizada para a gênese de um povo - cunhado artificialmente em um laboratório político encoberto por um véu retórico cientificista, cuja premissa era o extermínio dos indesejáveis -, essa nata produziu nomes ilustres, como o prestigiado médico e diretor do Museu Nacional João Batista de Lacerda. Ilustrando artigo de sua autoria, “*Sur les métis au Brésil*”, apresentado ao Congresso Internacional das Raças, ocorrido em Londres no ano de 1911, Lacerda emprega “*A redenção de Cam*”.

Partindo da referência ao mito bíblico em que Noé amaldiçoa seu filho, Cam (ou Cã), em represália à troça feita por esse junto aos irmãos após ter flagrado o pai dormindo nu e embriagado, o espanhol Modesto Brocos propõe em sua tela a reversão dessa maldição, identificada com o atraso social a ser impetuosamente superado pela nascente república brasileira. No mito bíblico a maldição com que Noé castiga seu próprio filho, Cam, diz respeito à condição de seu neto, Canaã (filho de Cam), fadado a ser “o servo dos servos” e, assim como sua linhagem, manifestar o estigma de sua maldição com a cor negra de sua pele. A obra de Brocos é didática ao ilustrar a teoria científica do branqueamento por intermédio de relacionamentos inter-raciais, por mais que essa simples constatação esteja aquém da profusão semiótica que envolve a tela⁷. Sugere que uma nação sedenta por progresso não pode ter um povo amaldiçoado à servidão. E, conforme as teorias eugenistas em voga, aponta o branqueamento como a saída nacional. O divisor de águas representado pela abolição da escravatura e pelo advento da república brasileira não significou a eliminação da prática econômica escravista e sua inerente violência social, mas a do escravizado.

Tal epistemologia inevitavelmente se estendeu para o universo musical brasileiro.

⁷ LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível**: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI:10.11606/D.8.2013.tde-18122013-134956. Acesso em 14 jun.2020.

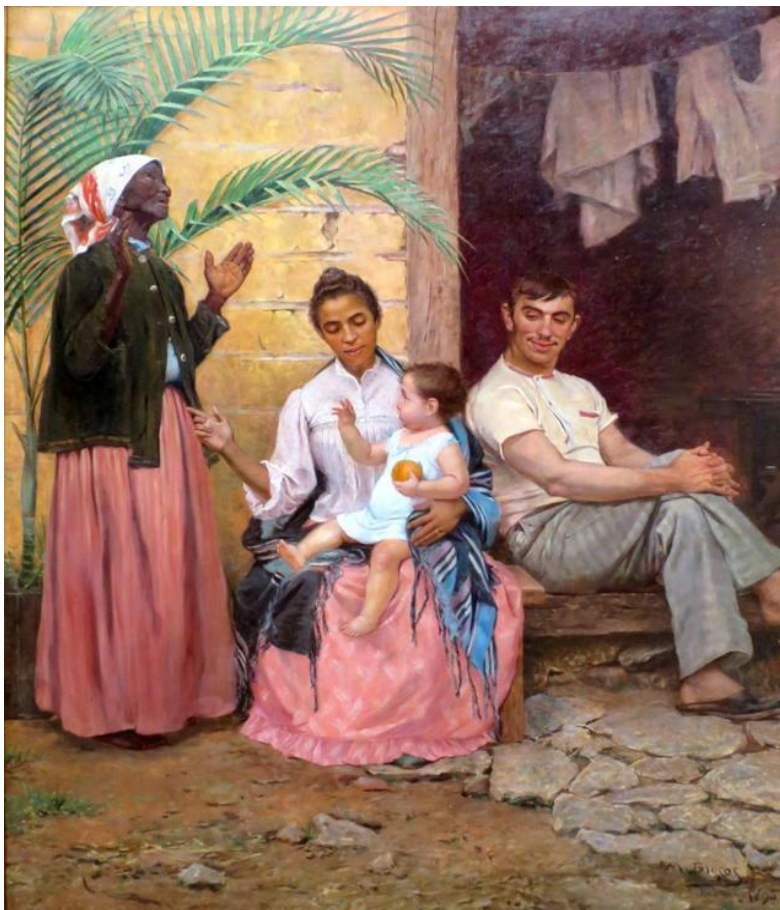


Figura 1- "A Redenção de Cam" (1895), de Modesto Brocos

O surgimento da gravação mecânica dos sons provocou uma ruptura de paradigma na experiência musical; do ato performático, que envolvia tanto a interpretação quanto audição ao vivo da imaterialidade sonora, o refinamento tecnológico conduziu a música à sua materialidade. Dos cilindros de cera engendrados por Thomas Edison aos discos de goma-laca (também conhecidos como discos gramofone ou discos de 78 rotações) de Emile Berliner, as sonoridades musicais, passadas à objeto, percorrem os espaços geográficos na condição de produtos ofertados a um mercado consumidor de música.

O salto tecnológico da gravação mecânica para a eletrônica trouxe outro ineditismo, a ilusão acústica⁸. Conforme um complexo industrial se desenvolve em torno da música, a padronização do produto, assim como de sua produção, ao empregar estratégias que buscavam uma qualidade sonora capaz de iludir o consumidor

⁸ GONCALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 51.

remetendo-o a sensações estéticas equivalentes às do ato performático, próprias da imaterialidade musical. Buscava-se tornar o produto musical o mais próximo possível da performance artística.

Assim, para que a música material - o produto - chegasse à pretendida similitude da música imaterial, os padrões estéticos característicos das sonoridades classificadas como artísticas tornaram-se o diapasão cultural da indústria fonográfica. E, nesse contexto, o protagonismo do músico, aquele que interpreta a experiência sonora, cede espaço para o domínio técnico do engenheiro de som, profissional responsável pelo fazer da referida ilusão acústica. Esse profissional, sobrepondo seu repertório epistemológico ao do músico, busca lapidar as sonoridades a serem gravadas em estúdio de acordo a um padrão acústico ideal.

Barão Lothar von Ziegesar, W. G. Ridge, John Penninger, Leslie Evans e John Farlow – respectivamente, gerente-geral, assistente, engenheiros técnicos gravadores e superintendente – são os nomes que compunham o *staff* da empresa Victor em sua chegada no Brasil. A gravadora Columbia trouxe John Lilienthal para ser seu diretor geral e Wallace Downey como seu supervisor artístico. A fábrica carioca da Odeon tinha como seu diretor técnico o alemão Gerog Cohn. A International Zonophone Company, de Fred Figner - fundador do comércio musical carioca sito na Rua do Ouvidor, chamado Casa Edison -, deixou sua gravação (essa, mecânica) sob os comandos dos técnicos Hagen e Pancoast.⁹

Resolvendo um problema de demanda decorrido dos efeitos do período entre guerras do início do século XX, a indústria fonográfica do norte global mira a América Latina como um mercado consumidor em potencial. Sedentas por consolidação comercial, as fábricas de música se estruturam no Brasil reinventando a música nacional considerada popular através da batuta técnica de um grupo profissional composto por estrangeiros especializados nas mais sofisticadas artimanhas acústicas das sonoridades musicais materiais. A referência sonora ideal para que aqui se fizesse possível a ilusão acústica pretendida pelos “alquimistas científicos” da arte musical internacional foi o concerto. Era necessário adaptar a música popular brasileira aos padrões estéticos, postulados pelas notações musicais, da boa e bela música – a apolónia arte sonora europeia.

⁹ *Ibid* p. 47-48.

O renomado compositor alemão Richard Wagner, procurando um espaço que se adequasse perfeitamente tanto à performance acústica quanto à visibilidade da ópera, construiu o Bayreuth Festspielhaus. O cerne da complexa solução que a edificação teatral oferece ao primor das óperas nela executadas é o “abismo místico”, um rebaixamento localizado entre o palco e a plateia do qual explode o protagonismo orquestral. Escondida no “abismo místico”, a orquestra deleita o público. A “mística” wagneriana é o grande referencial adotado pela indústria fonográfica brasileira, que utiliza as soluções acústicas desenvolvidas pelo alemão na técnica envolvida pela gravação mecânica e, posteriormente, elétrica das músicas brasileiras em seus estúdios de gravação.

O “abismo místico” wagneriano responde adequadamente a um repertório musical marcado por altas frequências sonoras, próprias da música a que se convencionou chamar por erudita. O impasse entre o músico brasileiro e o engenheiro estrangeiro no estúdio de gravação se instaura porque esse, ignorando a epistemologia daquele, impõe uma forma musical alheia a seu universo, exercendo, portanto, um imperativo de dominação cultural. A tensão desse processo é explicada pelas questões físicas e antropológicas dos perfis estéticos das músicas reproduzidas em teatro e das sonoridades ameríndias e afrodiáspóricas próprias do repertório musical brasileiro. A indústria fonográfica, com sua razão capitalista, forçosamente o reinventa no intuito de transformá-lo produto.¹⁰

Negro Som

Conformando as sonoridades encontradas no território de seu novo mercado consumidor, a indústria fonográfica brasileira tratou de branquear os sons graves de modo a europeizar a musicalidade nacional.¹¹ À despeito dessa investida civilizatória contra os costumes sonoros desviantes, as habilidades artísticas ditas incivilizadas não foram coibidas ao ponto de dismantelar a rede de sociabilidade por elas alimentada. As formas rítmicas que derivam do Atlântico Negro resistiram à sua supressão e ganharam

¹⁰ ANTONACCI, Maria Antonieta. Decolonialidade de corpos e saberes: ensaio sobre a diáspora do eurocentrado. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2016. p. 333-382.

¹¹ BOTELHO, Guilherme Machado. **Quanto vale o show?** O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. p. 62.

novos e mais graves contornos estéticos. Em uma postura que vacilava entre a negociação e o enfrentamento, o negro som alinhavou uma corrente efusiva de expressões musicais que atravessou o século XX de ponta a ponta.

Marca timbrística desse movimento musical que imiscui instrumento, som, corpo e território, as ondas sonoras de frequência grave são os elos que mantiveram essa expressão artística sólida. Essa potência política está, por exemplo, no piano de Dom Salvador, que, ao tocar junto ao saxofone de John Coltrane e à bateria de Elvin Jones, amalgama o jazz estadunidense e o samba brasileiro em seu disco seminal de 1970 *Dom Salvador*. Ou quando, no ano seguinte, imbuído pelo *soul* e pelo *funk* de ícones da *black music* como Sly & the Family Stone e James Brown, lança *Som, Sangue e Raça* com o grupo Dom Salvador e banda abolição. Em ambos os discos há uma faixa chamada *Moeda, Reza e Cor*, sendo que, no de 1970, é tocada em *samba jazz*, enquanto no de 1971, sua sonoridade responde como *samba-funk*. O simbolismo dessas engajadas construções artísticas já é notado logo em suas capas.



Figura 2. “Dom Salvador”, 1969



Figura 3: “Som, Sangue e Raça”, 1971

Igualmente disruptivo, *Refavela* (1977), de Gilberto Gil, evidencia como o universo musical serviu de arena para as lutas por reconhecimento da negritude brasileira. A música preta brasileira, o grave negro som, que se coloca além da normatização da escrita musical em nome de seu compromisso com a oralidade, foi (e é) um dos principais veios de aquilombamento.

O “peso” do grave e a plasticidade da oralidade são o cimento da expressão musical preta que, na esteira dos diversos contornos estéticos que a compõem, mais agudiza essa postura combativa frente ao branqueamento auditivo: o RAP. A partir do universo das artes que compõe a cultura Hip-Hop, ritmo e poesia se combinam apresentando uma maneira irreverente de fazer-se reconhecer. Carregado por um repertório político notadamente contestatório e tendo como referência o seu berço cultural – a saber, as periferias estadunidenses, como Harlem, Bronx, Queens e Brooklyn -, o RAP brasileiro potencializa o elemento mais detraído das musicalidades ameríndias e afro-americanas. Aquilo que, desde a viagem pelo Brasil feita por Spix e von Martius ao preciosismo eurocêntrico da indústria fonográfica que aportou em solo nacional no primeiro quartel do século XX, era entendido como ruído e falta de domínio técnico - as ondas sonoras de frequência grave – ganha o realce timbrístico mais intenso apresentado pelo negro som.

Amparado em eletrofônicos (sintetizadores, *samplers*, sequenciadores e *workstations*) e máquinas (toca-discos e computadores) que o avanço tecnológico da segunda metade do século XX produziu, a sonoridade sintética que o RAP apresenta é caracterizada pelo emprego de frequências subgraves, que estão abaixo de 53 hertz. Se o grave é o “peso” musical, o RAP é a expressão “mais pesada” que o negro som apresenta. Com o ritmo inventivo e “pesado” produzido pelo DJ, o MC (mestre de cerimônia) conduz, por intermédio da improvisação de sua poesia cantada e igualmente ritmada – o *flow* -, o ritual cerimonial celebrativo compartilhado por aqueles que revelam sua existência a partir do movimento dançante de seus corpos racializados – o *flavor*.

O Instituto Geledès – organização não governamental criada por um conjunto de mulheres negras em 1988, ano do centenário da abolição da escravatura no Brasil, com o objetivo institucional de combater a discriminação racial e de gênero e de fomentar políticas públicas voltadas à erradicação dessas assimetrias sociais - cria em 1992 o Projeto Rappers com o intuito de aguçar a atitude reivindicatória e a organização política da juventude negra bem como oferecer amparo jurídico aos abusos do racismo e sexismo sofridos por esse público.¹² Resgato esse fato histórico para demonstrar brevemente como o quilombismo intrínseco ao negro som é incontestável.

O rap é preto!

No desenrolar da cultura musical apresentada pelo RAP brasileiro, atravessamentos associados às mudanças conjunturais da política nacional acabam imprimindo algumas marcas no perfil estético dessa sonoridade. Começando como cultura de rua e amadurecendo enquanto campo de afirmação da negritude periférica, o RAP ganha uma faceta de protesto na medida que é incorporado pela indústria fonográfica. Ao perceber o potencial mercadológico dessa cultura musical, o mercado da música a incorpora e a reconfigura enquanto gênero musical.

Instituição musical, a Música Popular Brasileira foi o gênero musical dos anos de chumbo. Passada a redemocratização brasileira, o mercado da música carece de inovação sonora. Em um contexto político democrático marcado por acentuada desigualdade social, extremamente distante do bem-estar social sonhado durante os anos

¹² BOTELHO, 2018, *op. cit.*, p. 78-79.

rebeldes, a temática da lírica do RAP tornou-se uma vereda musical para a indústria fonográfica que a canalizou para críticas sociais mais afastadas do quilombismo e mais aproximadas de queixas que sensibilizariam outro público-alvo: a classe média.

Nesse movimento de abrandamento crítico e ressignificação antropológica, o RAP emplaca as vendas, tornando-se um dos gêneros musicais mais consumidos no país atualmente. Como consequência da ampliação do processo de massificação do RAP (entendido enquanto produto), um circuito comercial completo se consolida – desde a venda de indumentárias associadas a um *life style* supostamente característico do Hip-Hop a circuitos do *showbusiness* espalhados por todas as regiões do país e reunindo todas as classes sociais.

O RAP inicia o novo milênio sendo manchete de jornais em uma perspectiva depreciativa - como no caso da apreensão feita pelo Grupo de Atuação Especial e Repressão ao Crime Organizado (GAECO) da fita original do videoclipe da música *Isto é uma Guerra*, do grupo Facção Central, na emissora MTV, em 2000¹³ - e se encontra atualmente tocando em todas as rádios, servindo de trilha sonora de novelas e sendo modelo de um nicho bastante diversificado de produtos.

Entretanto, a apropriação cultural do RAP – e, grosso modo, do Hip-Hop - executada pelos interesses mercadológicos de setores industriais e pelo público branco de modo geral (novo público-alvo mirado pela produção a fim de engrossar o mercado consumidor), não está disputando uma partida sem adversário. Os aspectos culturais que sempre identificaram o RAP ao negro som permanecem combativos, assim como os corpos pretos que se aquilombam através de sua sonoridade. É o que se vê no videoclipe da música *O Rap é PRETO!*, do Nego Max com participação da Preta Ary, que compõe seu álbum de 2018, intitulado *Afrokalipse*.

As referências visuais que constroem o clipe são fartas. Desde a manifestação do *flavor* na cerimônia que serve de cenário para a evolução do videoclipe à “telescopia histórica”¹⁴ presente de seu trecho derradeiro, onde se vê uma superposição sequencial de curtas cenas que perfilam ícones da música preta estadunidense e brasileira (como

¹³ BOTELHO, G., GARCIA, W., ROSA, A. Três raps de São Paulo: política (1994); O menino do morro (2003); e Mil faces de um homem leal (Marighella) (2012). **Nuevo Mundo, Mundos, Nuevos. Images, mémoires et sons**, dez. 2015. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/68717>. Acesso em: 08 jul. 2020.

¹⁴ AMARAL, M. G. T.; DIAS, C. C.; TEJERA, D. B. O. Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T.W. Adorno. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 11, n. 24, p. 111-126, 2018.

Mano Brown, Negra Li, Sandra de Sá, Lauryn Hill, Queen Latifah, Tupac Shakur e Jimmy Hendrix). Ainda a respeito desse jogo de imagens, destaco o trecho da música cantado por Nego Max durante esse momento:

E as ideia é essa memo, uai!/ A questão não é que branco não pode fazer RAP!/ Não é esse o ponto./ Mas sei que a gente não pode se esquecer da origem/ Da energia que pariu a nossa cultura./ A partir do momento que a gente concorda que o RAP não tem cor:/ Primeiro que nós tá desconsiderando e apagando todo uma luta./ Toda uma história de opressão, resistência e derramamento de sangue./ Segundo: nós tá seno conivente pra que daqui 30 o 40 ano digam que o RAP é branco, parça!/ Igual aconteceu com o Rock, com o Blues. / O inimigo vem, se infiltra, se faz de amigo./ Quando se vê,/ te transforma escravo do seu próprio talento, parça. (MAX; ARY, 2020).

O conjunto imagético trabalhado pelo videoclipe é disposto de modo a provocar no espectador preto, do início ao fim, sentimento de aquilombamento. Quando transcendem sua dimensão física, os quilombos deixam de ser reduzidos à experiência da violência, assumindo a condição de instrumentos ideológicos habilitados à resistência da afirmação identitária decolonizada. Evocando, assim, potência, fraternidade e compartilhamento. A esse respeito, cabe destacar os versos que ganham o *flow* de Preta Ari:

Flagrou a ideia? / O time aqui estreia/ Pra mostrar que rebanho um dia vira alcateia. / Não, não é a nata, aqui é a borra, porra. / Vamo invadir seu arrozal e cobrir com alforra. / Escurecer essa zorra, nós no topo da gangorra. / Bagunçaram nossa história deixa que os preto discorra. / Longe de seus presídios, correntes, insídio. / Nós comanda a porra toda e fornece seu subsídio. (MAX; ARY, 2020).

Considerações finais

O filósofo Vilem Flusser partilha da visão desalentadora de Adorno quanto as consequências que o advento de novos aparelhos manifesta em relação ao controle social, apontando para o fiasco do papel emancipador inerente à arte na era da reprodutibilidade técnica. Dada a “queda do alo”, que Charles Baudelaire nos avisa em seu poema, e o fim da aura artística, nessa perspectiva, a arte estaria rendia à programação dos detentores dos aparelhos modernos. Contudo, ao apontar a possibilidade política da habilidade inventiva do fotógrafo, Flusser aproxima-se de Walter Benjamin.

Quanto à eficiência do impulso normatizador próprio aos aparelhos, não levanto contestação. Entretanto, como sugerem Benjamin e Flusser, ao encarar a relação que os

aparelhos mantêm com os corpos a serem docilizados tal qual um jogo, a estratégia de jogar contra a programação do *status quo* através de outra programação rebelde tem a sua eficiência comprovada pela história do negro som. Como se observa no videoclipe referido, o aparelho da tecnoimagem oferecido pela era pós-histórica é hackeado e passa a jogar a favor do direito à autodefinição do povo preto.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Unesp, 2011.

ALAMBERT, F. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 107-118, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p107-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45182>. Acesso em: 14 jul. 2020.

AMARAL, Mônica T. G.; DIAS, C. C.; TEJERA, D. B. O. Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC'S: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 11, n. 24, p. 111-126, jan. 2018.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. **A Gazeta Musical**: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: Unesp, 2013.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Decolonialidade de corpos e saberes: ensaio sobre a diáspora do eurocentrado. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2016. p. 333-382.

APROBATO FILHO, Nelson. **Kaleidosfone**: as novas camadas sonoras da Cidade de São Paulo. Fins do Século XIX - início do XX. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad, 2010.

BOTELHO, Guilherme Machado. **Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular**. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.31.2018.tde-11122018-111009. Acesso em: 14 jul. 2020.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega II**. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 147.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborção política e sonoridade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 157-207, jul. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 jul. 2020.

CASTRO, Maurício Barros de. O conceito. *In*: GIL, Gilberto. **Refavela**: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 13-54.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KOSHIBA, Camila. O disco e a música popular no Brasil. *In*: GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013. p. 27-66.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível**: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI: 10.11606/D.8.2013.tde-18122013-134956. Acesso em: 06 jun. 2020

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo - 1 - neurose. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MUKUNA, Kazadi Wa. Identificação de elementos musicais Bantu. *In*: MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2010. p. 73-107.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NEGO MAX; PRETA ARY, O rap é preto, Álbum Afrokalipse, Feat. Zudizilla, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4A. Acesso em: 14 jul. 2020.

ROSE, Tricia. **Black Noise** – rap music and black culture in contemporary América. Middletown; Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

SPIX, Johann Baptist, MARTIUS, C. F. Ph. von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. v. 1. São Paulo: Edusp, 1981. p. 141-142.

WISNICK, José Miguel. Física e metafísica do som. *In*: WISNICK, José Miguel. **O som e sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 17-31.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo**: do Sertão ao Hip-Hop. São Paulo: Shuriken Produções/Literatura, 2014.

YOSHINAGA, Gilberto (org.). **Thaíde**: 30 anos mandando a letra. Barueri: Novo Século, 2016.

Capítulo 2. Mandume: pensando os corpos negros na produção audiovisual - feminismo negro, decolonialismo, exusísmos e reflexões de Walter Benjamin sobre cinema e a resignificação da experiência

Alice Emerson Gabriel Santos
Elisângela Araújo Siqueira da Silva¹⁵

Racismo e cultura colonial

Nunca deu nada pra nós, caralho!
Nunca lembrou de nós, caralho!
(EMICIDA, 2016).

Para início de conversa é necessária uma reflexão sobre a cultura brasileira, entendendo-se aqui principalmente os campos da literatura, teatro, música e cinema. Flora Sussekind aponta que:

Quando se observa a literatura dramática (brasileira), chama a atenção o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar de portas, entrar e sair de cena ou a obedientes cumprimentos de ordens
[...] Segundo Abdias do Nascimento em “**Teatro negro brasileiro: uma ausência conspícua**”, por exemplo, tal monopólio branco dos palcos brasileiros “reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa), tudo tão zelosamente seguro nas mãos das classes dirigentes de origem branco europeia. (SÜSSEKIND, 1982, p. 15).

É de se perguntar como pode existir esta ausência tanto de personagens como de autores e artistas negros no país que mais importou escravizados no mundo. A presença negra no período colonial e republicano representa a maior parcela do trabalho realizado nestas terras, desde as *plantations* até as massas de operários e serventes que construíram as modernas capitais nacionais.

Diversos estudiosos apontam para esta ausência/condição das personagens negras nas artes brasileiras: a sua presença nas artes tende a se limitar ao papel de escravo, bandido, empregada doméstica e mucama.¹⁶

¹⁵ Psicóloga com especialização em Psiquiatria e Psicologia da Infância e da Adolescência e em Psicoterapia Psicanalítica Breve. Possui graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2015). Atuou como coordenadora pedagógica (2017 a 2021) e atualmente é professora de educação infantil - Secretaria Municipal de Educação, São Paulo, SP.

No campo da representação, mesmo da maneira que no da ação social, trata-se da produção de uma imagem e um papel para o trabalhador negro do ponto de vista daqueles que lucram com o seu trabalho. Seja no plano da sua representação ficcional, seja no que diz respeito às suas possibilidades concretas de ação, a identidade do negro vem sendo constituída pela fala daqueles que o dominam. (SÜSSEKIND, 1982, p. 16).

Süssekind concorda e aponta ao longo do capítulo que o escravizado brasileiro terá na literatura papel semelhante ao seu status jurídico colonial: um ser cumpridor de ordens, incapaz de ações autônomas.

É habitualmente essa a representação do negro com que se conta a produção ficcional brasileira. É claro, que com uma diferença: normalmente vê-se apenas uma caricatura do negro em cena, sem que se mostre o mascaramento porque está obrigado a passar. É na obediência e na reprodução do olhar do senhor que o negro vai constituindo seu autoconceito. Construção que se transforma em atravessamento, em aquisição de uma máscara branca que se cola ao rosto, ao corpo e a fala do negro. (SÜSSEKIND, 1982, p. 17).

Achille Mbembe (2018, p. 27) afirma que a colonização e as barbáries da escravidão definiram dentro da cultura branca dominante a constituição de um OUTRO, inimigo e ameaçador, desprovido da qualidade sujeito e tratado como coisa.

Utilizaremos neste trabalho a ideia de Cultura Racista, sendo esta construída ao longo de três séculos de colonização portuguesa, que tiveram na racialização e na segregação de gênero um dos principais alicerces para a manutenção de um sistema de dominação jurídica, econômica e social. A história brasileira, a partir da negação do OUTRO racializado, adquiriu a forma de uma cultura hegemônica europeizada e esbranquiçada, onde as populações negras e indígenas são geralmente narradas pelas elites dominantes e caracterizadas a partir da percepção destas próprias elites.

Ainda segundo Sussekind:

[...] o texto de ficção torna-se um terreno privilegiado para reconstruir as representações que os senhores constroem de si mesmo e daqueles que se encontram a seu serviço. Terreno privilegiado desde que se deseje observar a construção dessa máscara de que a cultura senhorial se serve para caracterizar o Outro no campo das relações sociais. Neste caso, um Outro negro, trabalhador e sem voz enquanto iletrado e sem acesso aos meios oficiais de produção cultural e ação política. (SÜSSEKIND, 1982, p. 17).

A autora aponta para o fato de que a representação e a definição do Outro se dão de maneiras diferentes dependendo do contexto histórico que o país passa. Conforme o contexto econômico, social e político se transforma, o papel da escravidão, dos personagens negros e os estereótipos ligados a eles também se transformam: hora

¹⁶ Ver: ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil**. Documentário. São Paulo: [s. n.], , 2000, 1h 32min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5bgipo2Dic>. Acesso em: 10 jul. 2020.

silenciado e ausente, hora como metáfora romântica em envolvimentos amorosos que narram a dominação entre o Brasil e as nações que o exploram. (SÜSSEKIND, 1982, p. 18).

Laan Mendes de Barros e Kênia Freitas, no artigo “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”, afirmam que estes silenciamentos da escravidão e dos horrores experimentados pelas pessoas negras e indígenas e os papéis estereotipados ligados a estes seguem acontecendo na sociedade contemporânea:

Na sociedade, na mídia, na sociedade midiaticizada. Pois o silêncio sobre o tema só faz reforçar o mito da “democracia racial” e o tabu de não se falar de coisas que nos afetam a todos. É necessário reconhecer quais corpos que são racializados (os negros, os indígenas, os asiáticos) e quais não o são (os corpos brancos) e como essa racialização cria categorias dicotômicas de representação: o universal e o específico; o eu e o outro. (BARROS; FREITAS, 2018, p. 98).

Barros e Freitas (2018, p. 98) apontam para um processo de “dessemelhança” branca conforme Morrison (1992) que produz um processo de silenciamento e segregação dentro da sociedade da imagem que constitui uma epistemologia racista de identidade que diferencia o EU (branco) do OUTRO (seres humanos racializados): o altericídio.

Cultura periférica, inversões, exusismos e afrofabulação

Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixe a cabeça
Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se...! (EMICIDA, 2016).

Dentro deste contexto de brutalização e altericídio que prossegue ao longo da história brasileira, as populações negras tiveram sim ação como sujeitos autodeterminados (dentro das condições e possibilidades históricas e sociais) e como produtores de cultura. Diversas são as criações e movimentos artísticos afrodescendentes que combatem uma histórica luta antirracista contra os efeitos da colonialidade.

Para este ensaio vamos analisar algumas características estéticas e narrativas de movimentos negros da segunda metade do século XX em diante e a sua influência em processos de criação de imagem positivas, resgates, reinterpretções e análises críticas da história e da criação negra brasileiras. Movimentos como os saraus periféricos, slans,

batalhas de rap, movimento de tecno macumba e cinema negro de Zózimo Bulbul e a produção de cinema e videoclipes periféricos.

Barros e Freitas apontam analisam este desejo estético:

Se pensarmos na produção de cineastas negros brasileiros contemporâneos, podemos destacar que uma parcela significativa desta é atravessada pelo que o crítico e curador Heitor Augusto chama de “desejo por experimentação formal”. Para Augusto tratam-se de ‘obras que dialogam com ferramentas das outras artes – música e artes plásticas – ou se filiam a uma tradição mais radical de cinema’ (AUGUSTO, 2018). Destacamos esse desejo em filmes como: *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Elekô (Mulheres de pedra)*, 2015), *Experimentando o vermelho em dilúvio* (Michelle Mattiuzzi, 2016), *Arco do medo* (Juan Rodrigues, 2017), BR3 (Bruno Ribeiro, 2018). É importante frisar, como nos lembra Heitor Augusto, que o cinema negro brasileiro já surge atravessado deste desejo no curta-metragem seminal de Zózimo Bulbul, *Alma no olho* (1973). (BARROS; FREITAS, 2018, p. 114).

O poeta Sérgio Vaz, fundador do Sarau da Cooperifa, vanguarda da produção cultural periférica de São Paulo, diz:

Nossa arte vem da dor. Ela não fala dos negros, ela fala com os negros. Não fala dos pobres, fala com eles. Eu sou o oprimido que vive na periferia e que acompanha de perto o racismo e a fome, seria até um pecado eu não escrever sobre isso. É hora de a caça contar um pouco da história... [...] os movimentos de cultura da periferia estão vivendo hoje sua “bossa nova”: “A grande novidade é que a gente começou a consumir o que a gente produz e não a levar nossa produção para o outro lado da cidade. O que estamos fazendo agora é dando nosso charme, nossa visão sobre as coisas”.¹⁷

Este processo de produção cultural periférica se assemelha ao indicado por Walter Benjamin, em a “Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”¹⁸:

A dialética dessas condições A sua dialética nota-se tanto na superestrutura como na economia. Por essa razão seria errado subestimar o valor de luta de tais teses. Eliminam alguns conceitos tradicionais – como a criatividade, a genialidade, o valor eterno e o secreto – conceitos cuja aplicação descontrolada (e atualmente dificilmente controlável) conduz ao tratamento de material factual num sentido fascista. Os conceitos seguidamente introduzidos, novos em teoria da arte, diferenciam-se das correntes pelo facto de serem totalmente inadequados dos para fins fascistas. Pelo contrário, são aproveitáveis para formulação de exigências revolucionárias em política de arte. (BENJAMIN, 1987, p. 166).

¹⁷ VAZ, Sérgio. **Para nós a periferia é um país**. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2016/08/2018e-hora-da-caca-contar-um-pouco-da-historia2019-diz-sergio-vaz-sobre-cultura-na-periferia-934/>. Acesso em 14 jul. 2020.

¹⁸ É importante a reflexão sobre o papel da técnica em todo este processo, Benjamin aponta que “sob a forma de fotografia ou de disco é permitido sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador e ao ouvinte”. Teriam os processos de ascensão de classes e aumento do poder de consumo das periferias brasileiras influenciado este processo? A era da reprodutibilidade técnica dentro da era da superinformação (internet + redes sociais + celulares + câmeras em HD) e a conquista de direitos sociais teriam proporcionado ou impulsionado o surgimento destes movimentos artísticos? O que diria Walter Benjamin diante das produtoras cinema e vídeo cliques das periferias paulistanas?

As estéticas de periferia carregam em suas obras diversos recursos artísticos que são propostas de reflexões críticas sobre a história nacional e a contemporaneidade, uma proposta de ação política sobre o presente, o passado e o futuro das populações negras.

Recursos narrativos e de performance que promovem a recusa da submissão dos padrões, resignificação destes mesmos padrões e ainda a criação de outros, que se dedicam à construção positiva das imagens dos corpos negros e a representação e tensionamento das tensões presentes nas relações entre colonizador e colonizado se assentam aqui na crítica ao racismo. De acordo com Barros, Freitas (2018) desde uma perspectiva histórica, política e ética, estes recursos artísticos-narrativos se assemelham a uma dança especulativa, um jogo entre memória e futuro que é muito bem definida por Jota Mombaça: “um enquadramento temporal estratégico que opera dentro do presente e em direção ao futuro através de uma leitura poética do mundo, suas relações fodidas e suas infrações radicais”. (MOMBAÇA, 2017, *on-line*, *apud* BARROS; FREITAS, 2018, p. 106).

Barros e Freitas (2018) entendem este processo a partir do conceito de Tavia Nyong de afrofabulação, que consiste num elemento fundante de um campo de criação crítica de estéticas negras diaspóricas e decoloniais.

Dessa forma, a fabulação neste cinema nos parece apontar simultaneamente para a intensa afirmação de uma presença performativa do corpo negro e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros [...] Uma ausência iconográfica, diante de racismos institucionalizados culturalmente que revela-se um desafio fundante do campo de criação de imagens do cinema negro [...] Se atrás de uma imagem existe outra imagem, o que o elemento fabular do cinema de autoria e vivência negra nos faz perceber é também que atrás das imagens deste cinema negro estão as imagens que faltam, que não foram produzidas, enfim, imagens que poderão ser inventadas em uma fabulação crítica e autocentrada. (BARROS; FREITAS, 2018, p. 107-108).

A *afrofabulação* seria um recurso tanto de escrita quanto cinematográfico de destacar as ausências negras. Estes artistas não procuram preencher as lacunas e os silenciamentos da cultura racista hegemônica, mas procuram sim destacá-las e dialogar com elas como potência de criação e reflexão crítica histórica no campo da ficção.

Recurso estilístico muito próximo do definido por Luiz Rufino como ações *exusíacas*:

O que nos ensina os praticantes das performances, aqui citadas, é que as invenções, rasuras e transgressões se dão nos atos de praticar as frestas. Essas ações táticas, de invenção nos vazios deixados pela lógica dominante, são aqui interpretadas como ações de caráter exusíaco. Desenvolvo essa categoria para pensar as performances, aqui abordadas, como ações que encarnam as potências do movimento, do conflito, da transformação, da imprevisibilidade,

do inacabamento e da possibilidade. Nesse sentido, essas potências presentes nas práticas do jongo, da capoeira, do candomblé e da umbanda estariam, a meu ver, radicalizadas no signo Exu. (RUFINO, 2016, p. 58).

No artigo “Performances afrodiáspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas”, ao analisar experiências afrodiáspóricas corporais como os rituais de umbanda e candomblé, a luta da capoeira e o jongo e diversas produções artísticas negras, o autor define que é nas ações corporais que se inscrevem as ações decoloniais.

Assim, será, a partir do alinhamento dessas experiências que riscarei os pontos da minha reflexão, tendo como orientação que são nas dimensões do território corporal e de suas potencialidades, que se manifesta e se opera a colonialidade, como também se transgride esse regime, a partir de ações decoloniais. (RUFINO, 2016, p. 64).

O cinema negro, assim como os saraus, *slams* e batalhas de rap, promove a articulação dos corpos negros em performances que libertam e transgridem os padrões de comportamento. Nestes eventos, é comum encontrarmos o regate das danças afrodiáspóricas: os passos de *break* que remetem aos rituais afro religiosos, assim com a atuação performática de sofrimentos e conquistas destes artistas na realidade contemporânea. A utilização de palavrões, dialetos periféricos, palavras e expressões em banto e pajubá também são muito comuns.

Me cabe destacar que o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/colonialismo. Porém, esse mesmo corpo que é atacado nos revela outras possibilidades. No caso das práticas aqui abordadas, as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade. As formas de atualização da colonização incidem nas dimensões do ser, saber e poder e é no território corporal, na fisicalidade do ser ou nas suas subjetividades, que operam essas consequências. Seja através do desvio existencial, da descredibilização dos modos de saber ou nas mais variadas formas de subordinação, é no corpo que se ressaltam as experiências da colonialidade. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes. (RUFINO, 2016, p. 57).

Estes movimentos artísticos negros carregam uma proposta civilizatória de sobrevivência no mundo racista e racializado; são estratégias para o desenvolvimento das potências negras e periféricas.

Tanto a afrofabulação como os exusismos são estratégias discursivo-narrativas da criação artística negra (RUFINO, 2016, p. 100) que se assemelham a experiência citada por Frantz Fanon: “Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho que recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como falta de algo.” (FANON, 2008, p. 122).

Para o autor, esta experiência vivida passa simultaneamente pela sobre determinação do olhar do branco que o limita e o sobre determina, e pelo desejo de existência plena.¹⁹ Por isto, estes movimentos operam um processo de ressignificação da autoimagem e das autoestimas de seus criadores e espectadores; partem da imagem imposta pela cultura racista colonial para uma revalorização e ressignificação, reconhecendo assim a sua própria cultura. Antes desvalorizadas, consideradas incivilizadas e inferiores, agora as culturas negras tornam-se fonte de sabedoria e controle da narrativa e experiência do negro.

Análise do videoclipe

O videoclipe *Mandume* é fruto de um movimento histórico de reivindicação de direitos e cidadania para a população negra. Trabalha a partir de uma estética que procura combater o eurocentrismo, o branqueamento e o não lugar dos negros e negras na cultura e na história brasileiras.

Com direção de Gabi Jacob, conta com a participação dos rappers Emicida Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin e ainda diversos outros artistas, *performers*, comunicadores, atrizes e atores, além de militantes de diversos coletivos negros da cena periférica paulistana.

Mandume utiliza diferentes recursos fílmicos como enquadramentos e montagem, planos de ambientação, *close-ups* e *contra-plongées*, iluminação e figurino para valorizar os corpos negros que são protagonistas da narrativa. Além de recursos de afrofabulação e ressignificações, exusísmos, colagens documentais, performances artísticas, danças e narrações teatrais que contam, recontam e ressignificam diversos episódios, situações e condições da diáspora negra no Brasil.

Além dos recursos técnicos fílmicos, a produtora Laboratório Fantasma é fruto direto das discussões e ações dos diversos movimentos de cultura periférica que surgiram nos últimos trinta anos em São Paulo. Tanto Emicida quanto Drik Barbosa e os outros rappers que participam da composição foram jovens moradores da periferia paulistana que frequentaram saraus, batalhas de rap e *slams*. Muitos deles organizaram depois os seus próprios coletivos de criação artística periférica, como é o caso do Lab Fantasma.

¹⁹ FANON, 2008 *apud* BARROS; FREITAS *op. cit.*, p. 103.

A letra da música foi composta por seis rappers e divide-se em seis versos mais o refrão, que é repetido três vezes: na abertura, no meio e no fechamento da canção.

Já o título é uma referência ao rei Mandume ya Ndemufayo (1894-1917). Mandume foi um rei angolano, muito importante principalmente como símbolo de resistência às invasões portuguesas e alemãs.

O videoclipe se divide em sete sequências que se apresentam ao espectador como se fossem micro curtas. Cada micro curta tem como personagem principal uma rapper ou um rapper que canta o verso da letra de sua autoria, performa e narra a complexidade da sua existência periférica. Enquanto isto, o videoclipe alterna entre planos sequenciais da performance do rapper e planos com a atuação de outras artistas convidadas que encenam uma história (narrativa roteirizada) que está ligada ao verso cantado pelo rapper.

Neste ensaio, analisaremos principalmente os planos sequências protagonizados pela rapper Drik Barbosa, e pelos rappers Amiri e a sequência inicial do videoclipe.

Início: o fogo e o Plano Encruzilhada – entre duas janelas e o coletivo

A cena inicial do vídeo clipe conta com uma imagem que remete à escravidão brasileira. Durante a cena são apresentadas a introdução e o título da música; esta apresentação é seguida de um plano inicial que alterna cenas de uma fogueira no escuro em plano médio e de uma locação com duas janelas em cruz e nestas cenas alternadas podemos ver apenas as silhuetas dos rappers, que hora aparecem sozinhos, hora aparecem em coletivo. A fogueira toma quase que completamente a tela.

As cenas com os rappers são gravadas utilizando um plano panorâmico iluminado predominantemente pelas cores vermelho e preto. Este plano, que costuma dar sentido de isolamento, parece ter um efeito triplo nesta composição fotográfica: os *performers* ora aparecem fortalecidos em coletivo, ora aparecem isolados e sozinhos. Em outro momento, aparecem sozinhos, mas causando um efeito exatamente o contrário: parecem espíritos grandiosos, entre duas encruzilhadas que fazem parte daquele espaço que dali para frente servirá de palco para estes cantadores (ver Figuras 1 e 2).

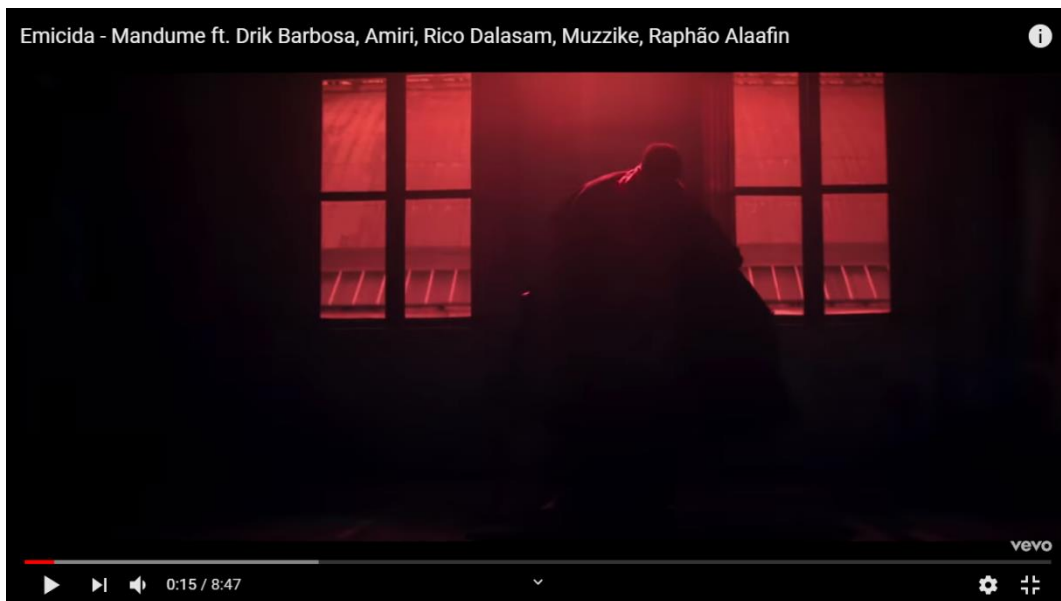


Figura 1: Palco Encruzilhada: Raphão Alaafin **Fonte:** videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

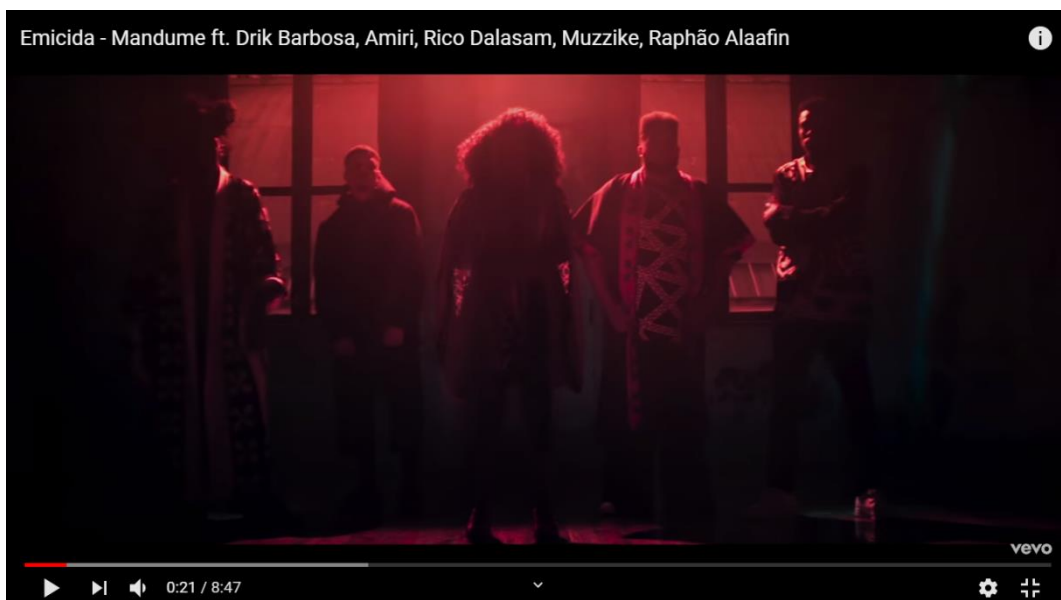


Figura 2: Palco Encruzilhada: coletivo **Fonte:** videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

O texto de Rufino é importante para a análise destas cenas:

Um dos elementos que marca e fortalece o encaminhamento desse debate interseccional, que cruza diferentes performances afro-brasileiras e manifesta-se na corporeidade, é a presença de Exu como um saber praticado na diáspora. Exu-orixá será aqui lido como um princípio explicativo de mundo, assente na cultura iorubana e transladado na diáspora. O mesmo fundamenta os princípios e potências concernentes a linguagem, suas dinâmicas e atos criativos. Segundo as narrativas de alguns praticantes do candomblé, Exu compreende-se como o linguista e tradutor do sistema mundo. É concedido a ele a proeminência de toda forma de enunciação e diálogo.

Dessa maneira, segundo uma máxima proferida da boca de seus praticantes Exu é sempre o primeiro, é o UM multiplicado ao infinito. Assim, se expressa e se evoca esse saber pelos seguidores de Bara, Elegbara, Eleguá, Enugbarijó, Yangí, Exu. Todos esses termos constituem se em faces de um

mesmo signo, que aqui é invocado como potência a ser encarnada para a prática de algumas estripulias nos campos do saber. (RUFINO, 2016, p. 56).

Para os praticantes das religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, o orixá Exu é um elemento indispensável em toda prática criativa: Exu é quem come primeiro, quem carrega os presentes e as demandas, quem faz a comunicação com os orixás; é aquele que fica na porta, o primeiro a ser cumprimentado; aquele que influencia o mercado e o mundo das trocas e, deste modo, a própria organização do mundo material e espiritual. O fogo e as cores preto e vermelho são elementos ligados a este orixá. O seu lugar é a encruzilhada.

A fotografia e os recursos narrativos utilizados nesta cena não só fazem referência aos elementos e ritos das tradições religiosas como operam um processo semelhante ao *exusismo* analisado por Luiz Rufino. Uma obra que é múltipla no uno, que anuncia o cruzamento de saberes e modifica os destinos daqueles a cruzam.

Drik Barbosa e a luta das mulheres negras

Feminismo das pretas bate forte, mó treta
Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu...!
Drik Barbosa, não se esqueça
Se os outros é de tirar o chapéu,
nóis é de arrancar cabeça
(EMICIDA, 2016).

A sequência protagonizada por Drik Barbosa é composta e montada pela alternância de cenas em plano geral, médio e *close* e integrada principalmente por grupos de *performers* negras e pela rapper Drik. A iluminação é majoritariamente composta pelas cores vermelho, preto e azul.

O recurso utilizado na montagem da sequência dá um efeito interessante de aproximação que chega a provocar um pequeno choque, pois a cena varia rapidamente entre planos gerais e closes do rosto e *black power* de Drik Barbosa, que chegam a tomar completamente a tela dando um ar ameaçador e grandioso à cantora.

O mini curta narra duas mulheres negras boxeadoras (Mari Nakano e Laylah Arruda), fora do padrão magro de beleza, que treinam incessantemente em uma academia. Em um determinado momento, as duas caminham e conversam alegremente pelas ruas de São Paulo quando são abordadas por dois homens jovens que tentam assediá-las. As duas personagens, então, nocauteiam os assediadores.

Além dos *closes*, a sequência utiliza diversas cenas gravadas em planos americanos (recurso clássico do cinema de velho oeste), primeiro plano e em *contra plongeé*, destacando a grandiosidade destas mulheres boxeadoras, as quais, em diversos momentos, tomam a tela inteira. Ainda, foram gravadas cenas onde os golpes que são treinados são desferidos contra a própria câmera provocando uma sensação no espectador de estar sendo esmurrado pela boxeadora.

A fotografia e a direção de arte ainda utilizaram dois recursos muito interessantes que podem ter sido intencionais ou não. Durante as cenas gravadas na academia, destaca-se um triângulo azul iluminado na parede ao fundo da locação, que lembra o signo do feminismo e o formato do órgão sexual feminino cisgênero, o qual é diversas vezes representado pelos gestos da *performer* Drik Barbosa. Azul é uma cor geralmente relacionada ao orixá Ogum, o guerreiro que abre caminhos: é muito curioso e não acredito que seja fruto de coincidências que o símbolo do feminismo esteja associado aqui à cor do santo guerreiro.

A locação escolhida para a cena do assédio e do nocaute foi a rua lateral da Estação da Luz, uma rua deserta e violenta que é conhecida por ser ponto de prostituição de mulheres transexuais. Essa parte do clipe traz uma letra poderosa e aborda situações enfrentadas no dia a dia da luta contra o machismo e a violência contra a mulher. A própria presença de Drik Barbosa, Mari Nakano e Laylah Arruda e das outras participantes nestes espaços já é sinal de uma vitória cotidiana que se reflete na vida de diversas mulheres.

Drik era frequentadora da Batalha da Santa Cruz, uma batalha muito famosa dentro da cena de Hip Hop paulistana. Estes espaços são majoritariamente ocupados por homens jovens de periferia, os quais geralmente utilizam de todos os recursos de impositação de voz, gestos e xingamentos machistas para oprimir e derrotar suas rivais mulheres. Mari e Laylah são lutadoras, ocupando espaços ainda mais dominados por homens violentos.

A ocupação de todos os espaços era pauta de Lélia Gonzales já na década de 1980. Ela afirma (GONZALEZ, 2011, p. 12) “a importância de ocupar todos os espaços possíveis” para que “as contradições internas, as profundas desigualdades raciais” que caracterizam as instituições racistas e machistas sejam evidenciadas. A importância da experiência vivida por estas mulheres podem ser destacada pela análise de Lélia Gonzalez:

Vale a pena retomar aqui duas categorias do pensamento lacaniano que ajuda, a nossa reflexão. Intimamente articuladas, as categorias de infante e de sujeito-suposto-saber nos levam ao tema da alienação. A primeira designa a aquele que não é sujeito do seu próprio discurso, a medida em que é falado pelos outros. O conceito de infante se constitui a partir de uma análise da formação psíquica da criança que, ao ser falado pelos adultos na terceira pessoa, é, conseqüentemente, excluída, ignorada, colocada como ausente apesar da sua presença; reproduz então esse discurso e fala em si em terceira pessoa (até o momento em que aprende a trocar os pronomes pessoais). Da mesma forma, nós mulheres e não-brancas, fomos “faladas”, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao impormos um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não só do nosso próprio discurso, senão da nossa própria história. (GONZALEZ, 2011, p. 13-14).

O recurso utilizado pelo roteiro de resolver a cena de conflito do assédio com um nocaute provocado pelas boxeadoras talvez possa ser aproximado ao recurso de afrofabulação. As personagens são vítimas de um crime que ocorre cotidianamente ao longo de séculos na história de nosso país, sendo constantemente ignorado e causando centenas de vítimas por feminicídio todos os anos. As personagens serem representadas como mulheres fisicamente fortes e capazes de derrotar seus assediadores podem fazer parte de um projeto civilizatório do feminismo negro e das estéticas de periferia (ver Figuras 3 e 4).

Figura 3: Nocaute



Fonte: videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

Figura 4: Inversão



Fonte: videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

O mesmo recurso é utilizado em diversas cenas do videoclipe, onde os personagens enfrentam situações de violência cotidiana. A situação de violência e imposição da submissão tão comuns no dia a dia servem de matéria prima para a construção de poderosas imagens, onde se inverte o resultado final do confronto colonizador.

Amiri e a banca de jornal afrocentrada

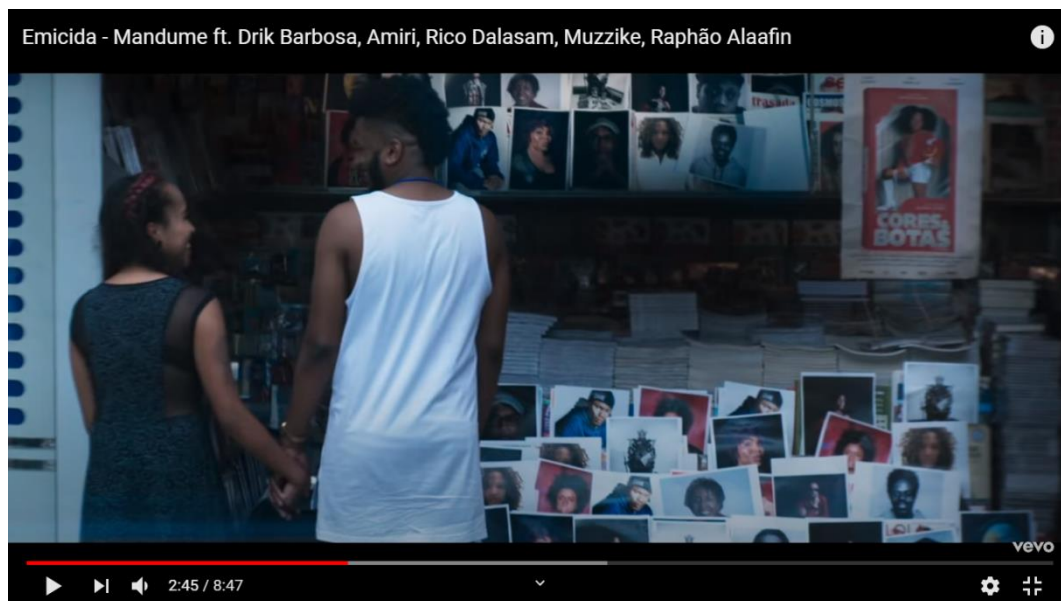
Mas mano, sem identidade somos objeto da história
 Que endeusa herói e forja, esconde os retos na história
 Apropriação há eras, desses tá repleto na História
 mas nem por isso eu defeco na escória
 (EMICIDA, 2016).

A sequência protagonizada por Amiri mostra um casal de jovens negros que ficam indignados diante de uma banca de jornal repleta unicamente de referências e revistas com pessoas brancas. O casal então decide fazer uma intervenção e substituir as revistas por imagens de importantes personalidades negras da cultura nacional.

As fotos são trocadas por artistas negros como Elza Soares, Ellen Oléria, KL Jay, Rappin Hood, entre outros, nos convidando a perceber como não há representação da população negra na mídia. O verso cantado por Amiri também está repleto de referências e “filiações” do rapper com estas personalidades históricas. Este processo de “filiação” é feito a partir da operação e manipulação de fatos históricos, típicos da

afrofabulação. Trata-se de construção e ressignificação de fatos, imagens, imaginário coletivo e da cinematografia negra (ver Figura 6).

Figura 6: Intervenção



Fonte: videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

Ainda na sequência de Amiri o casal de jovens negros Augusto (que é rapper e um dos organizadores da Batalha da Leste) e Aimee (que faz parte do coletivo A Team) se beijam em praça pública. O que parece só uma cena romântica pode ter muito mais significado: casal se beijando pode ser uma referência à campanha de 1991 do Movimento Negro Unificado (MNU) que divulgou uma imagem com o poema de Lande Onawale – “Reaja à violência racial: beije sua preta em praça pública”. Segundo o poeta, o verso foi concebido como ato de resistência diante de uma sociedade racista que diz a todo tempo que não somos capazes e merecedores desse amor mútuo e de nenhum amor. A cena ainda coloca Aimee como agente ativa do beijo, é ela quem beija e quem puxa o rapaz para si, operando uma inversão da performance tradicional de gênero. (ver Figura 7).

Figura 7: Beije seu preto em praça pública



Fonte: videoclipe Mandume. Direção Gabi Jacob.

As técnicas e as linguagens fílmicas de valorização dos corpos negros: colagem documental, enquadramentos, locação, maquiagem e figurino

A produção e os saberes negros do videoclipe se dão não só na composição da palavra discursiva (letra/roteiro), como também em outros setores que constituem a obra audiovisual. Os elementos da cultura negra estão presentes no trabalho de direção de arte e fotografia, figurino, produção e montagem (edição) e na performance corporal, maquiagem e beleza dos artistas e *performers*.

Na iluminação e paleta de cores temos predominância do preto, do vermelho e do azul, além de tons de verde; as cores podem fazer referência aos orixás Exu, Ogum (o caçador e aquele que abre os caminhos) e Oxóssi (também caçador, aquele que traz o alimento, que faz o contato com outras comunidades, também aquele que aponta o caminho da mudança). As locações escolhidas estão repletas de ruas, muros pichados, grafites e locais de lazer e cotidiano da periferia paulistana.

Grande parte do elenco do clipe veste roupas da coleção “Yasuke” da Lab Fantasma, empresa de Emicida e seu irmão Fióti, que foi destaque na São Paulo Fashion Week. O desfile, que chamou atenção com a presença de modelos negros, gordos, tradicionalmente fora dos padrões do evento, provocou um alvoroço no mundo da moda. Os figurinos também carregam tanto os traços das roupas utilizados por jovens nas periferias paulistanas quanto trajes de rituais afro diaspóricos, como na sequência do rapper Raphão Alaafin, que saúda entidades de religiões de matrizes africanas. Enquanto a letra trata das adversidades, o clipe encena o ritual de duas jovens negras

interrompido por um senhor com a Bíblia na mão. Mas a situação se reverte e a crítica se concretiza no verso “*O coração diz que não está errado, então siga!*”

A maquiagem e a beleza dos *performers* também foram pensadas de modo que destacasse os penteados afros, as tranças, turbantes e traços dos corpos negros ali presentes.

A sequência protagonizada pelo rapper Muzzike ainda conta com o recurso de colagem documental. A performance do *rapper* é alternada com cenas reais dos movimentos que ficaram conhecidos como “rolezinhos”, que ocorreram no ano de 2013, quando jovens organizaram encontros pelas redes sociais, em shoppings da capital paulista e da Grande São Paulo, e que foram marcados pela violenta reação de seguranças e policiais.

Considerações finais

Xinguei, quem diz que mina não pode ser sensei?
 Jinguei, sim sei, desde a Santa Cruz, playboys
 Deixei em choque, tipo Racionais, ‘Hey Boy!’
 Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência.
 (EMICIDA, 2016).

O videoclipe *Mandume* é uma obra que utiliza diversas estratégias de resistência narrativa em suas sequências como a afrofabulação e os exusísmos analisados por Barros e Freitas (2018).

Exu aqui é deslocado da exclusividade dos contextos religiosos para ser problematizado como um radical que se manifesta e cruza diferentes formas de discurso, a partir das sabedorias do corpo em performance. Nesse sentido, os princípios explicativos assentes no signo citado nos fornecem condições para pensarmos as presenças e os saberes, a partir das experiências narradas no jongo, na capoeira, na umbanda e no candomblé, conforme Rufino, (2016).

Mandume e os movimentos periféricos operam um processo decolonial afrobrasileiro que propõe uma releitura crítica do passado e a construção e afrofabulação de um projeto civilizatório de multiplicidade cultural de sociedade. Procuram combater e preencher as lacunas e apagamentos históricos promovidos pela cultura racista colonial e contemporânea.²⁰

²⁰ Novamente é importante fazer a reflexão sobre os efeitos da técnica e da cultura de massa neste processo de ressignificação e modificação da Cultura Racista Colonial. Walter Benjamin (1987) aponta que

Mandume reconhece e realoca o EU e o OUTRO em um processo de recolocação e criação de imagens narrativas positivas e historicamente localizadas. Opera uma ressignificação histórica que exige reparação histórica: “*Se depender da minha geração chapa, não mais passarão impunes*”.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo da história única**. [S. l.: s. n., 20--]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>. Acesso em: 14 jul. 2020.

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil**. Documentário. São Paulo: [s. n.], 2000. 1h 32min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5bgipo2Dic>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BARROS, Laan; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 3, 2018. Dossiê Racismo. Disponível em: revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos. Acesso em: 14 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 1). p. 165-221.

EMICIDA. **Mandume: sobre criança, quadris, pesadelos e lições de casa**. São Paulo: Lab Fantasma, 2016. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/emicida/mandume/>. Acesso em: 10 de jul. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino americano. **Caderno de Formação do Ciclo Palmarino**, n. 1, 2011.

“O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. Ambos os processos provocam um profundo abalo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é imaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspecto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural”. (BENJAMIN, 1987, p. 168-169). Os movimentos de periferia utilizariam de alguma forma destas fissuras e destruição da cultura hegemônica promovidas pela perda da áurea e liquidação dos elementos tradicionais? Benjamin ainda completa “E a reprodução, tal como nos é fornecida por jornais ilustrados e semanários, diferencia-se inconfundivelmente do quadro. Neste, o carácter único e a durabilidade estão tão intimamente ligados, como naqueles a fugacidade e a repetitividade. *Retirar o invólucro a um objeto, destroçar a sua aura, são características de uma percepção, cujo ‘sentido para o semelhante no mundo’ se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único*”. (BENJAMIN, 1987, p. 170, grifo do autor). Assim, manifesta-se no domínio do concreto o que no domínio da teoria se toma evidente, com o crescente significado da estatística. A orientação da realidade para as massas e, destas para aquela, é um processo de amplitude ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição. Seria as estéticas da periferia um dos resultados imprevisíveis desta amplitude ilimitada?

KEHL, Maria Rita. Radicais, racionais, raciais - a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v13n3/v13n3a12.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1, 2018.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 40, p. 54-80, 1. sem. 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim: teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé: Socii, 1982.

VAZ, Sérgio. **Para nós a periferia é um país**. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2016/08/2018e-hora-da-caca-contar-um-pouco-da-historia2019-diz-sergio-vaz-sobre-cultura-na-periferia-934/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

Capítulo 3. O videoclipe de rap socialmente engajado e a promoção de uma consciência histórica crítica: *Fight the power*²¹, *Serviço de preto*²² e o protesto da juventude negra afro-americana.

Kleber G. Siqueira Júnior²³

A vida de uma sociedade cultural organiza-se em torno de um duplo movimento de emancipação e comunicação. Sem o reconhecimento da diversidade das culturas, a ideia de recomposição do mundo arrisca cair na armadilha de um novo universalismo. (MUNANGA, 2015, p. 22).

Ao longo do presente artigo, refletiremos sobre o potencial de videoclipes de “raps socialmente engajados” (MEL, *Hip hop Evolution*, 2016²⁴) para a promoção de uma consciência histórico-crítica, pautada, sobretudo, por referências históricas afro-americanas, bem como por experiências pessoais de rappers contestadores e por reflexões aprofundadas sobre as estruturas socioeconômicas racistas da sociedade capitalista, especialmente as brasileiras e estadunidenses.

Ademais, discutiremos sobre o potencial de tais videoclipes de rap como estratégia pedagógica para o ensino de humanidades, especialmente de história, mas também de geografia, sociologia, filosofia, linguagens, cultura, cidadania e ética, dentre outras disciplinas e temas que devem constar nos ensinamentos fundamentais e médios. Tomaremos por base, duas produções audiovisuais, a saber: *Fight the power*, do Public Enemy (1990), de Nova Iorque e *Serviço de preto*, de Daniel Garnet, Peqnoh e Phael (2015), rappers de Piracicaba, interior do Estado de São Paulo.

Tendo em vista o alerta dado pelo antropólogo e o professor da USP, Kabengele Munanga, presente na epígrafe deste artigo, procuramos compreender como tais letras e clipes de “rap socialmente engajados” recorrem a matrizes culturais afrodiaspóricas,

²¹ PUBLIC ENEMY. *Fight the power*. In: PUBLIC ENEMY. **Fear of a Black Planet**. New York: Def Jam, 1990. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kj9SeMZE_Yw. Acesso em: abr. 2020.

²² DANIEL; GARNET; PEQNOH; PHAEL. *Serviço de preto*. In: GARNET; DANIEL; PEQNOH. **Avise o mundo**. Piracicaba: Pegada de Gigante, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkvjsqv-gHo>. Acesso em: abr. 2020.

²³ Graduação em História, Mestrado em Educação (FEUSP). Doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação (FEUSP) e Pesquisador da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

²⁴ WHEELER, Darby (dir.). *Hip-hop evolution*. In: WHEELER, Darby (dir.). **Hip-hop evolution**. Canadá: Banger Films, 2016. Ep. 1.

reconhecendo e valorizando a produção cultural das populações afro-americanas, ao mesmo tempo que se distanciam de um pretensão universalismo homogeneizante e monocultural.

Como base teórica para nossas reflexões, recorreremos a debates filosóficos sobre a potencialidade do cinema para a promoção de “reposição objetivadora de uma experiência em declínio”, conforme anunciara T.W. Adorno já em 1930²⁵, e como possibilidade emancipatória, no sentido previsto por Walter Benjamin em seus escritos.

Compreendendo que imaginação e conceituação se reforçam mutuamente na construção das ideias e do conhecimento, sobretudo em uma época dominada cada vez mais pelas tecnoimagens²⁶, discutiremos, à luz de Adorno e Benjamin, uma interpretação sobre a relação entre as letras, as imagens e os sons apresentados em *Fight the power* (1990) e em *Serviço de preto* (2015).

Tais considerações filosóficas nos deram subsídios para analisar o potencial pedagógico da música e dos videoclipes de rap enquanto formas de comunicação fundamentais para a construção de propostas de ensino culturalmente relevantes e com vistas à promoção de uma consciência histórico-crítica, tanto a propósito da formação socioeconômica da sociedade, como para identificar as desigualdades sociais e formas de exercício de poder nela vigentes. São denúncias que permitem, não apenas a identificação de atos que poderíamos classificar como verdadeiras barbáries em curso, como também fornecem as ferramentas intelectuais necessárias para sua interrupção e superação, apontando para uma nova forma de organização social, mais democrática, solidária e com dignidade para todos.

Fight the power e Serviço de preto: análise dos videoclipes de rap com base em apontamentos filosóficos

Neste item, uma especial atenção será dada à sobreposição de diferentes camadas de sentidos históricos e de experiências subjetivas que se interrelacionam na montagem dos videoclipes de *Fight the power* (1990) e *Serviço de preto* (2015). Camadas históricas que, por meio das imagens, batidas, letras, memórias e referências, usadas na composição dessas produções audiovisuais são ressignificadas, tanto pelos

²⁵ ADORNO, T. W. Notas sobre o filme (*Filmtransparente*). In: ADORNO, T. W. **Ohne leitbild**: Parva Aestheica. Trad. Flavio R. Kohte. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. p. 100-107.

²⁶ Termo empregado por Vilém Flusser (2011) para se referir à nova era que se anuncia desde a fotografia e o cinema até com o avanço da tecnologia digital.

rappers, no momento criativo de suas produções, quanto por quem os assiste, permitindo uma elaboração *a posteriori* por meio do choque promovido no interlocutor, como ressaltado por W. Benjamin (1985) a propósito do cinema.

Fight the power, fez parte do álbum *Fear of a Black Planet* e da discografia original do filme *Do the right thing*, de Spike Lee, ambos lançados em 1990, e é considerada uma das músicas mais relevantes do renomado grupo de rap novaiorquino *Public Enemy*²⁷, fundado em *Long Island* em 1985. Na época de lançamento dessa faixa, faziam parte do grupo, os Mc's Chuck D, Flavor Flav e o DJ Terminator X²⁸.

Com acentuado conteúdo político e inspirado nos Panteras Negras, um dos mais importantes coletivos a compor o movimento negro nos EUA, *Public Enemy*, sobretudo na figura de Chuck D, é reconhecido por ter ampliado a politização do *hip hop*, especialmente sobre questões raciais, sociais e econômicas, sendo inspiração para muitos outros grupos de *rap* mundo afora, inclusive no Brasil.

Na letra do rap, *Fight the power*, o grupo convoca os negros americanos a lutarem pelo poder, a valorizarem personalidades negras, a se organizarem politicamente e a terem orgulho de suas raízes. Em sua versão estendida, o clipe começa com um *videotape* apresentando a histórica *Marcha sobre Washington por trabalho e liberdade*, organizada pelo Reverendo Dr. Martin Luther King Jr. em agosto de 1963, na qual foi proferido o célebre discurso *I have a dream* - um marco na luta pelos direitos civis para as populações afro-americanas.

No clipe, vemos a chegada dos afro-americanos em Washington, a aglomeração em frente ao Memorial do Presidente Lincoln e alguns cartazes que os manifestantes levavam naquele dia, com dizeres como: “*We march for integrated schools now!*”. Em seguida, de maneira abrupta, voltamos para o presente (no caso 1989), caindo em outra marcha de afro-americanos, muito semelhante a um comício político, mas que na verdade tratava-se de uma apresentação do *Public Enemy*.

Chuck D discursa em frente a um cartaz onde está escrito “*Remember Selma: Fight the power*”. Ali há um palco com as bandeiras da Jamaica e da AUPN

²⁷ Daqui por diante utilizaremos a sigla P.E. para o grupo *Public Enemy*.

²⁸ Em sua formação original o grupo era composto pelos Mc's Chuck D e Flavor Flav e pelo Dj Terminator X, posteriormente ingressam Professor Griff e em 1998 o Dj Lord assume no lugar do Dj Terminator X. Atualmente a formação conta com Chuck D, Flavor Flav e Dj Lord.

(Associação Nacional para o Progresso Negro ou UNIA, em inglês)²⁹, fazendo referência ao ativismo de Marcus Garvey, afro-americano de origem jamaicana que lutou em prol da autonomia política e econômica das populações afrodescendentes, fomentando a luta panafricanista.

Há também uma série de pessoas com placas remetendo à *Nation of Islam*, às suas “quebradas”, bairros e cidades de origem e a personalidades negras importantes como Malcom X e Angela Davis. A sucessão de cenas proposta pelo clipe procura destacar a estética política afro-americana, reforçando que “o passado está no presente”: os ancestrais nos ensinam e nos inspiram, eles lutaram antes de nós em prol da verdadeira emancipação.

No caso, o público que compõe a multidão presente nos protestos reproduzidos pelo videoclipe havia sido convocada para o lançamento do filme *Do the right thing (1990)*, mas a quantidade de pessoas e a distância percorrida por elas surpreendeu a todos. Homens, mulheres, idosos e crianças estavam presentes e Chuck D faz referência em seu discurso à história de luta dos afro-americanos pelos direitos civis e, em particular, à *Marcha sobre Washington*.

Em seguida, uma claquete de cinema aparece, cortando o clima de documentário/comício e remetendo-nos ao videoclipe do *rap*, que transcorre em um misto de show e protesto político. A estética é afrocentrada, mas as técnicas de montagem lembram Eisenstein e o cinema soviético: o foco recai nas pessoas representando a si mesmas em contextos históricos significativos, assim como os operários que se auto representaram em filmes como *A greve (1925)*, por exemplo.

Os rappers, cercados por dançarinos vestidos de militantes Panteras Negras que faziam passos estilizados, remetendo a passos militares, aparecem ora no palco ora andando entre o público, com o qual se identificam, sobretudo pelas roupas (boné de aba reta, blusão e calças largas). A câmera acompanha esse movimento em primeira pessoa, como se estivéssemos andando na multidão e observando tudo *in loco*, jogando o espectador no coração da ação, dando-nos a impressão de estar participando da Marcha, que, na verdade, é um show e, ao mesmo tempo, a gravação do videoclipe da música.

²⁹ AUPN (Associação Nacional para o Progresso Negro), em inglês UNIA: Universal Negro Improvement Association) foi um dos mais importantes coletivos negros das Américas, fundado por Marcus Garvey na Jamaica em 1914.

Além da tomada em primeira pessoa, a montagem das cenas, técnica iniciada por Griffith e muito explorada pelo cinema soviético de Sergei Eisenstein, remete-nos a um protesto político tendo como referência a *Marcha sobre Washington*, de 1963, apresentada como introdução do videoclipe. Os recursos de fotografia que compõem o cenário (bandeiras, cartazes e vestimentas) também ajudam na composição da mensagem que o clipe e a música expressam.

Essas escolhas da montagem cinematográfica do videoclipe convocam o telespectador a refletir sobre o passado e o presente da população afro-americana, com especial atenção para as organizações sociais e as lutas políticas de grupos, como a *UNIA*, os *Panteras Negras* e a *Nation of Islam*; ou mesmo figuras, como Martin Luther King e Malcolm X, a título de suscitar um questionamento junto aos negros contemporâneos sobre suas ações coletivas, lembrando aos interlocutores a importância e a força dessas lutas para o desenvolvimento das comunidades negras, além de incentivar a auto-organização.

Com o “acréscimo” da letra do rap, a mensagem fica evidente: o clipe convida ao estudo da história afro-americana, ao ativismo político e à organização coletiva para a superação dos problemas sociais, econômicos e políticos: *Fight the power*, nos diz o refrão. Ou seja, *combata o poder*, lute contra o sistema hegemônico estabelecido!

Em certos aspectos, o convite lançado pelo videoclipe do rap *Fight the power*, do *Public Enemy*, também nos é feito por Daniel Garnet, Peqnoh e Phael no videoclipe do rap *Serviço de preto*, lançado pelos rappers piracicabanos em 2015.

De início, temos a apresentação de algumas pessoas negras contando episódios de racismo e discriminação, vivenciados por eles, intercalado com cenas de um homem praticando capoeira na roça. Em seguida, entra Daniel que nos joga no coração da cena:

Imagine que você vive em harmonia
É livre tem pai e mãe, tem filho e filha
Num clique, numa armadilha, alguém te oprime
Regime que te humilha e te suprime
Reprime te aprisionando com gargantilhas
Presilhas, correntes não são bijuterias
(DANIEL GARNET; PEQNOH; PHAEL, 2015).

Imagine. E se fosse com você? Coloque-se no lugar do africano capturado em seu país de origem, retirado do convívio dos seus entes queridos, de sua terra, submetendo-o a um regime opressor, humilhante e desumanizador. Novamente: *Imagine*, se coloque no lugar dessas pessoas. Exercite a empatia, a reflexão crítica.

Com as imagens anteriores, somos também levados a pensar sobre os casos contemporâneos de racismo, preconceito e discriminação vigentes em nossa sociedade brasileira contemporânea. *Imagine* se fosse com você! O que você iria fazer? O expectador negro, ao receber essa mensagem, poderá fazer uma interpretação, o branco, outra, baseado na diferença de experiências sociais proporcionadas pelo recorte “raça” em nosso país.

Depois de promover esse choque, logo no início da música os *rappers* cantam alguns versos que podem tanto referir-se ao Brasil Colônia, quanto ao Brasil Império, ou mesmo ao Brasil atual, aspecto reforçado pela sucessão de imagens, que ora apresentam negros acorrentados na senzala, ora, os *rappers* com os punhos cerrados em uma praça no interior de São Paulo.

Seu tempo já não é dos astros e do universo
 E sim a pressa do opressor que preza o progresso
 Despreza o seu credo menospreza o seu costume
 O clero impõe a crença
 e quer que você se acostume
 A ser um bom escravo,
 e ao fim da vida ir pro paraíso
 A gente já vivia nele antes disso
 O que nos resta agora:
 trabalhar sem dia, sem hora
 Sem escala, cem horas por semana, sem grana
 Sem nada, sem pausa, com náusea, sem causa,
 Com trauma são pretos ditos sem alma...
 (DANIEL GARNET; PEQNOH; PHAEL, 2015).

O tempo circular, a relação entre o passado e o presente atravessa a música e o videoclipe: com o pé no presente, os *rappers* procuram olhar para um passado (não tão) remoto, buscando nele não apenas as origens dos problemas sociais, como o racismo, o preconceito e a discriminação, mas também fazendo referência às glórias, aos feitos e conquistas das populações africanas, reivindicando este legado para o fortalecimento da construção da identidade negra afrodescendente e para o combate do racismo no presente. O *rap* segue dizendo:

Restaram escombros dos antigos quilombos
 Afastaram os troncos, cicatrizaram os lombos
 Tiraram o peso dos ombros, venceram a chacota
 O chicote não chacoalha mais,
 nem estala nas costas
 Ginga, Pastinha e Bimba ao toque do berimbau
 Ou Candeia e donga ao som do carnaval
 Guerreiros sempre seremos
 Sofremos e nós sabemos
 Não queremos nada do que não merecemos
 Fazemos nossa parte, nosso trabalho, nossa arte
 Mas ninguém reparte o pão,

não querem ver nosso estandarte
 Não é tarde, ainda é tempo tá ligado
 Olhe em nossa História
 e entenda qual que é nosso legado
 Temos cultura e ninguém pode nos tirar isso
 Agora a gente prova,
 honra e mostra nosso serviço:
 De preto, muito respeito!
 Somos herdeiros
 e queremos o que é nosso por direito.
 [...]
 Fomos agricultores, construtores, estrategista
 Somos produtores, professores, cientistas
 Só nos quiseram como babás pras suas crianças
 Hoje somos donos das casas da sua vizinhança
 Dignamente sem falsidade ideológica
 Preservando bem a identidade biológica.
 Não somos melhores na música,
 não somos melhores no esporte
 É onde tivemos melhores chances
 travestidas de sorte
 Preta de branco é mãe de santo
 ou empregada doméstica?
 Não lhe passou na cabeça
 que poderia ser médica?
 (DANIEL GARNET; PEQNOH; PHAEL, 2015).

Ao produzir o videoclipe *Serviço de preto*, Daniel Garnet, Peqnoh e Phael também recorreram à técnica da câmera em primeira pessoa, ou seja, colocando-nos como observador *in loco* das cenas que ocorrem tanto no passado e no presente, o que, somado à letra, convida-nos, de maneira imperativa, a pensar: - *Imagine se fosse com você, se você estivesse ali, se você vivenciasse o cotidiano de uma senzala, se você presenciasse um caso de racismo e discriminação, como você agiria?*

Já no final, o videoclipe retoma os depoimentos contemporâneos apresentados no início: com a câmera posta como se os espectadores estivessem na frente dos entrevistados, conclui com depoimentos de um maestro, um médico, um jovem dono do próprio carro e uma cirurgiã dentista, promovendo uma espécie de subversão do sentido da outrora expressão racista *serviço de preto*:

Preta de branco é mãe de santo
 ou empregada doméstica
 Não lhe passou na cabeça
 que poderia ser médica?
 Cê não admite que com bons olhos
 eu possa ser visto
 Que eu posso subir na vida
 sem elevador de serviço?
 Sendo um advogado
 ou quem sabe um bom engenheiro
 Isso é o que nós chamamos de *serviço de preto*
 Refrão 2x
 Eu vou viver, eu vou vencer, vou chegar lá:
 e nunca mais vão me acorrentar

(DANIEL GARNET; PEQNOH; PHAEL, 2015).

As referências imagéticas escolhidas nos videoclipes dos *raps* tratados como exemplo acima, bem como a montagem cinematográfica das mesmas, somam-se às letras na tentativa de se contar uma história que, ao mesmo tempo, procura elaborar o passado e projetar um (outro) futuro. “*Fight the power*”, “*eu vou viver, eu vou vencer, vou chegar lá e nunca vou deixar de lutar*”, cantam os *rappers*, de Nova York ao interior de São Paulo. É o grito de resistência da juventude afro-americana ecoando pelo continente. Podemos aprender (e ensinar) com esses *rappers*.

As imagens técnicas e a possibilidade de elaboração crítica do passado

Em seu famoso ensaio, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985), Walter Benjamin, inspirado pela obra do cineasta soviético, Sergei Eisenstein, afirma que, em prol dos ideais revolucionários, a massa proletária também deveria se apropriar dos elementos transformadores das técnicas cinematográficas.

Para o filósofo, o cinema carrega consigo tanto um potencial para alienar as pessoas, exemplificado pelas produções estadunidenses na figura do Mickey Mouse, como também para promover uma *consciência de classe* - intenção que aproxima a prática cinematográfica da *politização do teatro* promovida por Bertold Brecht e apresentada em obras do cinema soviético³⁰. De acordo com o autor:

Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. [...] Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. (BENJAMIN, 1985, p. 184-185).

Para esta apropriação da indústria cinematográfica, Walter Benjamin não deixa dúvidas: é preciso *politizar a arte*, opondo-a à *estetização da política* promovida pelo fascismo (BENJAMIN, 1985, p. 196). Mas como?

Ao longo do ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985), Benjamin analisa as transformações sociais empreendidas com o advento da fotografia e

³⁰ “O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. [...] tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras. Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo no cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto representam, principalmente no processo de trabalho” (BENJAMIN, 1985, p. 184).

do cinema, apontando que “cada pessoa pode, hoje em dia, reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, 1985, p. 183). Isso em 1936! O que levaria ao desaparecimento da diferença essencial entre ator e público, fenômeno que o filósofo identifica também no caso dos escritores (autores) e da literatura.

Identificamos nessa *aspiração legítima de ser representado* (BENJAMIN, 1985), um desejo por parte do homem comum de se apropriar do fazer cinematográfico e também da produção e da técnica de cinema, tal como se pode verificar nos videoclipes selecionados para a presente reflexão: além de os *rappers* se fazerem presentes nas cenas e representando a si mesmos, como vemos em *Fight the power*, do Public Enemy, em *Serviço de preto*, de Daniel Garnet, Peqnoh e Phael, temos, no início e no final, o testemunho real de trabalhadores negros que se viram submetidos ao racismo ao não serem reconhecidos como profissionais (médicos, dentistas, maestros...), mas que só são apresentados como tais, no final, promovendo um choque póstumo no público.

Este choque póstumo é promovido pela superposição de imagens na produção audiovisual dos clipes, que permite uma “reposição da experiência das massas”, e, desse modo, propicia a “ressignificação *a-posteriori*” da mesma (AMARAL; DIAS; TEJERA, 2018, p. 114). Isto pode ocorrer graças à rememoração de experiências vivenciadas outrora pelo sujeito, que são suscitadas pela peça fílmica, ou mesmo pela promoção de uma experiência ainda não experimentada pelo sujeito, mas que pode ser experimentada ao sermos jogados no coração da ação, levando-nos, por exemplo, ao questionamento: - *E se fosse conosco?*

No caso, os *rappers* de *Serviço de preto* (2015) optaram por apresentar cenas de pessoas que efetivamente passaram por uma série de constrangimentos em suas vidas, quando não, sofrendo injúrias raciais por serem negros, mas que conseguiram se colocar como profissionais reconhecidos, suscitando no expectador algumas questões, como: - *Isso já aconteceu contigo? ou - Algo assim já aconteceu com você? Ou com alguém próximo a você?* Novamente: sofremos o impacto pelo fato do clipe promover uma aproximação da situação vivida pelas pessoas negras, colocando-nos dentro da história - somos, de uma forma ou de outra, afetados pela sobreposição da letra, dos elementos sonoros, pelas imagens que se sobrepõem como se fossem camadas de nossos pensamentos.

Um processo semelhante ocorre em *Fight The power*: o videoclipe do *Public Enemy*, que foi gravado em meio a fãs do grupo, (re) apresentando a si mesmos, ao

mesmo tempo que fazem alusões a protestos históricos dos afro-americanos e a personalidades de referência, como assinalamos acima.

Os *rappers* e o público alternam-se nas cenas gravadas, ao mesmo tempo em que emergem outros elementos simbólicos, ampliando os signos presentes na montagem das cenas.

Nas imagens temos, por exemplo, dançarinos vestidos *à la* Panteras Negras escoltando Chuck D e Flavor Flav, além de cartazes distribuídos na multidão para simular uma grande manifestação nacional da população negra norte-americana, lembrando as manifestações de Luther King em Selma e em Washington, representando um protesto como se o país inteiro se insurgisse contra o capitalismo racista vigente, interseccionando as opressões de raça e classe.

Nesse caso, a mensagem é evidentemente antirracista e emancipatória, tanto na letra do rap, cujo refrão diz: *Fight the power* (lute pelo poder), quanto nas referências imagéticas apresentadas no clipe³¹.

Outro ponto a se destacar é a autorrepresentação dos rappers nas cenas. Daniel Garnet costuma dizer em suas palestras, entrevistas e apresentações em geral, que o videoclipe de *Serviço de preto* foi produzido pelos próprios rappers, com recursos próprios, de maneira independente e intuitiva pelos próprios artistas.

Assim, câmera, roteiro, cenário, fotografia, enfim, todos os elementos para a produção do clipe foram custeados e produzidos pelos rappers de modo autônomo. No clipe, eles expõem suas vidas e percalços, assim como de outros profissionais negros, (re) apresentando a si mesmos e aos demais, falando sobre temas que tocam o cotidiano deles mesmos. Um cotidiano, é preciso salientar, marcado pelo racismo.

O clipe de *Serviço de preto* (2015), por ter sido gravado e produzido pelos rappers Daniel Garnet, Peqnoh e Phael e o clipe *Fight the power*, elaborado para o filme *Do the right thing* (1990), de Spike Lee, podem ser concebidos, do mesmo modo que outras produções independentes e socialmente críticas, como possibilidades de subversão em meio à indústria cultural, considerando o próprio modo como foram produzidos.

Ambos os clipes são tentativas de apropriação da técnica cinematográfica que se aproximam dos fins propostos por uma educação emancipatória, no sentido adorniano,

³¹ Com base em Adorno e Vilém Flusser compreenderemos melhor a relação das imagens com a construção de ideias e conceitos; e com Barthes (2009) e Huapaya (2016) será possível entender a importância da montagem de cenas em um cinema emancipatório, com base em Brecht e Eisenstein.

de elaboração crítica do passado prejudicado, visando a construção de um futuro em outras bases.

De acordo com o depoimento de Daniel Garnet, a realização e a produção autônoma do clipe exerceram um papel de empoderamento para os rappers piracicabanos: “tivemos retorno da dimensão que vivíamos, em uma época e um tempo no qual *poderíamos produzir o nosso ponto de vista, do nosso jeito*” (TEJERA, 2020).

Adorno, em um ensaio publicado em 1967, intitulado *Film transparence* (em português o texto foi apresentado sob o título *Notas sobre o filme*³²), discorre sobre como a interpretação de imagens em um momento de rememoração ou de sonho, mas também no decorrer de um filme, se assemelharia, tanto ao olhar que vagueia sobre a pintura, como à ação de escuta ativa em relação à música, ao mesmo tempo em que se detém em seus signos individuais, chegando a um ponto central para a nossa reflexão: “*O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência*” (ADORNO, 1967, p. 102). Ou seja, o cinema é arte, segundo Adorno, se tiver o potencial de *repor experiências* e, com isso, levantar o véu da amnésia social historicamente produzida pelos “vencedores” em prol da manutenção e reprodução do *status quo*.

A afirmação de Adorno destacada acima, em diálogo com o texto de Walter Benjamin sobre o cinema (1985), demonstra que o primeiro, à semelhança deste último, também acreditava na possibilidade de uma apropriação revolucionária da “arte cinematográfica”, a qual mesmo que submetida à reprodutibilidade técnica, daria lugar à imaginação que acompanharia o olhar que vagueia pelos signos presentes nas imagens.

Haveria, portanto, um espaço para a humanidade atuar sobre a máquina, para que seja possível uma reflexão do indivíduo capaz de superar o caráter conservador do cinema, um espaço contraditório que pode e deve ser explorado por um cinema que busque ser emancipatório. Avançando no ensaio, Adorno afirma que:

Se de fato, segundo a tese exposta no meu estudo sobre a televisão como ideologia, há justapostas no filme diferentes camadas de modelos de comportamento, isso implica então que os modelos oficiais pretendidos, a ideologia fornecida pela indústria, não precisaria ser automaticamente aquilo que acaba penetrando no espectador. (ADORNO, 1967, p. 102-103).

Neste trecho, Adorno defende que haveria um potencial revolucionário a ser explorado em meio às lacunas da indústria cultural, o qual também vislumbramos nas

³² ADORNO, T. W. Notas sobre o filme (*Filmtransparente*). In: ADORNO, T. W. **Ohne Leitbild**: parva aestheica. Trad. Flavio R. Kohte. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. p. 100-107.

produções dos videoclipes de *Fight the Power* e *Serviço de Preto*, por exemplo, mas também em obras como “A greve” (1925) ou “O encouraçado Potemkin” (1926), apresentadas pelo cinema de Sergei Eisenstein.

Por outro lado, e novamente dialogando com Benjamin, Adorno ressalta a importância de se considerar dois aspectos: o caráter de mercadoria do cinema e a essência reacionária de qualquer realismo estético dessa “arte”. A seu ver, além do fator comercial, as tentativas de parecer mais fidedigno à realidade colaboraram para ressaltar a estrutura social ali representada como reprodutora do *status quo*.

São duas dimensões a serviço da reprodução da sociedade burguesa que não escapam ao olhar crítico de Adorno e Benjamin, mas que também não paralisam a crítica, uma vez que, de acordo com eles, haveria saídas para esse aspecto paradoxal intrínseco ao cinema. Para Adorno, entretanto, a saída consistiria em exemplos encontrados na música de vanguarda, caminhando para a construção de uma arte com finalidade iluminista:

Apesar de tudo, persiste a divergência entre as tendências mais progressistas das artes plásticas e as do cinema. Isso compromete até mesmo as suas metas mais corajosas. Manifestamente o filme deve neste momento procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como certa música. [...] O filme emancipado teria de retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista. (ADORNO, 1967, p. 105).

Segundo Adorno, a música seria uma aliada da produção cinematográfica emancipatória, contudo, a realização desse tipo de produção cinematográfica deveria evidenciar a intenção das imagens em cada composição de cena, como se pode depreender do teatro épico de Brecht e do fazer cinematográfico de Eisenstein.

É possível uma reversão dialética das tecnoimagens na educação?

Como fora sustentado por Walter Benjamin (1985), temos o direito de sermos representados, de buscar essa consciência de classe, de raça e de gênero nas representações audiovisuais. Acreditamos que os nossos estudantes também teriam esse direito.

Com base nessas reflexões, perguntamo-nos: - Será que estimular a produção de vídeos elaborados pelos próprios jovens acerca de temas pertinentes à suas vivências, do mesmo modo como o fazem os rappers, que abordam questões caras aos seus cotidianos e de acordo com suas interpretações, não teria um potencial interessante para a construção de um conhecimento crítico construído ao longo dos estudos?

Os jovens estudantes podem produzir videoclipes, documentários, reportagens, entrevistas, trazendo denúncias, realizando estudos críticos e promovendo apresentações culturais com base em ferramentas que trabalham com as imagens técnicas, como por exemplo: vídeos produzidos por eles com câmeras e celulares, caso a escola tenha condição de disponibilizar, como até mesmo a produção de slides, de cartazes e de outros materiais informativos que envolvam texto e tecnoimagens na construção do conhecimento.

Afinal, as imagens técnicas são hegemônicas na sociedade ocidental do século XXI, estão em todos os lugares, em nossos bolsos, em nossos olhares. Considerando tais características, acreditamos ser fundamental educar as novas gerações para lidar de maneira crítica com tantas influências.

Texto e imagem se complementariam na construção de uma ideia ou conceito. Uma concepção interessante para uma reflexão sobre o uso de videoclipes de *raps socialmente engajados* enquanto estratégias pedagógicas para o ensino de História da África, dos negros e das populações indígenas no Brasil. Vejamos um caminho possível.

A Pedagogia Hip Hop e os videoclipes de *raps* socialmente engajados em docências compartilhadas

A percepção sobre a contribuição positiva dos videoclipes de *raps socialmente engajados* como estratégia para aulas de história, humanidades e outras áreas do conhecimento, ganhou contornos mais sólidos a partir de pesquisas de campo desenvolvidas por meio de docências compartilhadas.

Essas aulas foram ministradas junto a educadoras da rede municipal de São Paulo, ao longo de projetos de iniciação científica e mestrado³³. Tais estudos somam-se a pesquisas realizadas junto ao grupo de estudos e pesquisa da FEUSP, coordenadas pela Prof.^a Dr.^a Mônica do Amaral, em escolas de diferentes regiões de São Paulo-SP,

³³ Prática metodológica que mantenho atualmente na pesquisa de doutorado, que está em desenvolvimento, tendo como base docências compartilhadas ministradas na EMEF Célia Regina Lekevicius, no Parque Novo Mundo, São Paulo.

envolvendo professores, pesquisadores e arte-educadores de diferentes áreas, como o Hip Hop, a Capoeira e o Teatro Negro³⁴.

Tomo como base para este artigo a experiência ocorrida na EMEF Saturnino Pereira, escola situada na região de Cidade Tiradentes, extremo leste da capital paulista, na qual pude aprender com alunos do 9º ano do ensino fundamental sobre o potencial pedagógico da chamada *Educação Baseada no Hip Hop* ou *Pedagogia Hip Hop* (HILL, 2014).

No caso, as docências foram ministradas conjuntamente com as professoras Michelle Bernardes e Juliana Borges, com apoio do rapper e arte-educador Daniel Garnet (um dos autores do rap *Serviço de preto*), daí serem “docências compartilhadas”.

Cabe destacar que Daniel começou a participar conosco no meio do primeiro semestre letivo de 2016. Naquela altura, já havíamos discutido a letra de dois de seus raps com as alunas e os alunos: *Não toque neste meu cabelo* (2015) e o já mencionado *Serviço de preto* (2015). As discussões foram interessantes e apresentarei alguns relatos abaixo.

Quando Daniel ingressou na equipe de educadores, as discussões com a turma sobre a forma e o conteúdo das letras foram aprofundadas, mas para além das reflexões, sua contribuição para as estratégias de produção de texto foram fundamentais para o desenvolvimento da proposta pedagógica baseada na chamada *Pedagogia Hip Hop* (HILL, 2014)³⁵.

Para se compreender esta proposta, primeiro explicarei os pontos da *Pedagogia Hip Hop* que inspiraram nossas práticas teóricas e metodológicas, para, em seguida, retomar a experiência com a turma do 9º ano da EMEF Saturnino Pereira.

Em sua tese de doutorado, Marc L. Hill, que ministra suas aulas de literatura inglesa também por meio de docências compartilhadas, desenvolve o que ele chama de uma *Educação Baseada no Hip Hop* (EBHH), situando-a na intersecção entre a pedagogia crítica e os estudos culturais. Apesar de serem aulas de literatura, os temas socioemocionais eram centrais em suas propostas, com veremos a seguir.

³⁴ As pesquisas realizadas pelo grupo no período foram publicadas no livro: AMARAL, Mônica; REIS, Rute; SANTOS, Elaine; DIAS, Cristiane (org.). **Culturas ancestrais e contemporâneas na escola:** novas estratégias didáticas para a implementação da Lei 10.639/2003. São Paulo: Alameda, 2018.

³⁵ HILL, M. **Batidas, rimas e vida escolar:** pedagogia *Hip hop* e as políticas de identidade. Petrópolis: Vozes, 2014.

Para a *Pedagogia Hip Hop* proposta por Hill, dois pilares são fundamentais: 1) o uso crítico da literatura *hip hop*, entendida como a seleção, a interpretação, a reflexão e a elaboração de textos de rap socialmente engajados e 2) a ideia dos *curandeiros feridos*, ou seja, os textos selecionados tratavam de temas socioemocionais próximos da realidade dos estudantes.

No caso de Hill, sua experiência teve como base a *Howard High School*, escola pública de ensino básico situada em uma área de vulnerabilidade social da Filadélfia, com casos de violência de gangues, tráfico de drogas, gravidez na adolescência, dificuldades socioeconômicas, dentre outros problemas delicados, encontrados em muitas cidades nos Estados Unidos, no Brasil e no mundo.

Todos estes temas foram explorados pelos *raps* que Hill levava para condução das reflexões e produções de texto. Mas também discutiram sobre o amor, a amizade, o futuro, além de outros assuntos necessários no contexto daqueles jovens.

A proposta central seria partir da reflexão proporcionada pela interpretação dos *raps socialmente engajados* e cuja temática aproxima-se do contexto da escola e das alunas e alunos para a produção de texto sobre tais temas por parte dos jovens, uma forma de estimular a escrita e o estudo sobre os gêneros literários, mas também uma oportunidade para a elaboração de certas questões emocionais, especialmente as de razão socioeconômica, como as oriundas da desigualdade social, do racismo, do preconceito e de todas as formas de discriminação.

Em nosso caso, trabalhando com estudantes com idade entre 13 e 15 anos, centramos as discussões nos temas destacados pela turma na interpretação, não apenas da letra, mas, sobretudo, do videoclipe *Serviço de preto* (2015). Discussões essas que, como apontamos anteriormente, já havíamos feito com as alunas e alunos antes do início da participação do Daniel, mas que obviamente tomaram proporções mais ricas com a sua presença.

Os principais temas levantados pela turma foram, por um lado, *racismo* e *discriminação*, devido a casos recém ocorridos com colegas da classe, mas por outro, a importância da valorização e do conhecimento sobre a influência dos povos africanos no Brasil, devido a letra e as referências destacadas no videoclipe do rap.

Para além da escravidão, assunto que também ganhou destaque, a ressignificação do termo *serviço de preto* proposta pelos rappers proporcionou a motivação para os estudos sobre as técnicas de trabalho africanas. Conhecimento

ancestral acumulado e ensinado por representantes de diferentes povos e comunidades, que aqui foram trazidos na condição de escravizados³⁶.

Tomando como base o relatório de campo, apresentado em minha dissertação de mestrado³⁷ e elaborado à época da pesquisa, destaco alguns pontos, exemplificando as discussões ocorridas em sala de aula:

Indagamos se alguém havia presenciado casos de racismo e a resposta que prevaleceu foi: “todo mundo, todo dia, na escola!”. Daí conversamos sobre alguns relatos dos alunos. [...] Em seguida, o aluno G. se sentiu confortável para comentar um caso de racismo que aconteceu com ele próprio, reforçando a importância da abertura para elaborações com apoio dos curandeiros feridos (HILL, 2014): “Ô professor... assim, eu cortei o cabelo... aí eu entrei no mercadinho e o tiozão pensou que eu ia roubar o mercadinho! É que eu cortei o cabelo, passei a gilete...” – conversamos um pouco sobre esse caso e perguntei para ele se, na visão dele, o corte de cabelo de alguém tinha a ver com a pessoa roubar ou não. E todos concordaram que julgar alguém pela aparência, pelo corte de cabelo, era uma manifestação de racismo, de preconceito. (SIQUEIRA JR., 2018, p. 184).

O relato acima foi um dentre alguns casos comentados pelos alunos e alunas. Como vemos, o momento cedido para essa discussão, proporcionado pelas reflexões suscitadas pela letra e pelo videoclipe de *rap*, foi importante para que alguns jovens pudessem relatar casos de racismo experimentados por eles próprios, ou por pessoas próximas, sendo uma possibilidade de elaboração conjunta de possíveis questões socioemocionais que os afligiam.

Um fator a se destacar e que muito colaborou para que os colegas compartilhassem os casos de racismo e discriminação que sofreram foi o fato de ter sido criada na turma, uma espécie de comunidade de apoio no momento de interpretação da letra de *Serviço de poreto* (2015), movimento necessário para que eles tivessem confiança para se expressar. Esse apoio foi surgindo quando pedimos para que cada um destacasse um trecho do rap e comentasse o porquê. As justificativas foram trazendo à memória deles histórias e, por meio delas, a percepção de que alguns colegas já haviam passado por casos semelhantes, construindo o apoio necessário.

³⁶ Tais reflexões contaram com apoio teórico do texto: Costa e Silva. Alberto: “um Brasil, muitas Áfricas; Iorubas e ambundos foram importantes na formação do Brasil, mas apenas uma parte de um grande coro, composto de gente de quase toda a África subsaariana”. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, 2012. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracao-italiana/um-brasil-muitas-africanas>. Acesso em: fev: 2017.

³⁷ SIQUEIRA JR, Kleber. **A pedagogia Hip Hop e o ensino culturalmente relevante em história: novas estratégias didáticas para o ensino fundamental em escolas públicas de São Paulo**, 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nas aulas seguintes, e contando com tutoriais do Daniel sobre os modos de produzir textos ligados à literatura *Hip Hop*, (os esquemas de rimas, a métrica e as principais figuras de linguagem) e tendo as discussões históricas como temática central, as alunas e os alunos foram incentivados a escrever seus próprios textos. Essa produção da turma foi a forma que encontramos para sintetizar as discussões e levantarmos material que permitisse uma avaliação sobre o desenvolvimento dos estudantes ao longo do semestre letivo.

Tais produções textuais/musicais foram apresentadas à comunidade escolar na *I Exposição de Arte Urbana Saturnino*, ocorrida em junho de 2016. Essa mostra contou tanto com apresentações de rap, com as alunas recitando suas letras e com o Daniel fazendo um verdadeiro show na porta da escola, como também com o trabalho artístico dos grafiteiros do Grupo OPNI, de São Matheus, zona leste de São Paulo, que embelezaram a fachada da EMEF Saturnino Pereira com suas tradicionais figuras da mulher negra e dos barracos que rememoram comunidades.



Alunas da EMEF Saturnino Pereira se apresentando na I Mostra cultural de hip hop da EMEF Saturnino, acompanhada pela professora Juliana Borges.

Imagem retirada do material audiovisual elaborado pelo Grupo de Pesquisa.

Abaixo transcrevo, retomando minha tese de mestrado, os versos originais que as alunas e os alunos do 9ºA produziram em grupo ao longo das últimas aulas do semestre letivo:

Grupo A:
 “Lutamos por justiça,
 Para todos os brasileiros
 e também para o mundo inteiro,
 sempre sem preconceito!

Capoeira (também) é uma forma de resistência,
temos atitude e também nossa consciência...
Queremos o que é nosso por direito,
Somos considerados: cidadãos de respeito!”

- Grupo B:

“Zumbi...
Um pobre homem estava ali:
Brigando, lutando, batendo e apanhando...
Discriminado, um homem fica revoltado!
Preconceito revolta, racismo você chora!
É importante a reflexão:
Homens malvados querem mandar no cidadão!”

- Grupo C:

“Precisamos acabar com a desigualdade,
Que causa revolta na sociedade...
Fomos acostumados a lidar com a discriminação,
Mas não podemos deixar que isso vire o futuro da nação”

- Grupo D:

“Lutar pela liberdade,
Para acabar com essa maldade!
Sei que existe a lei,
Mas queremos conscientização
Para acabar com a discriminação”

- Grupo E:

“Tudo se iniciou em 20 de novembro
Para ter conhecimento
No dia dos negros
E para ter respeito e conscientização,
Apenas para o cidadão: reflexão!
Eles lutaram, resistiram,
E hoje podem andar sorrindo:
Porque lutar pela nação
Não é mole não!
E hoje meu irmão:
são negros libertos da escravidão!”

- Grupo F:

“Temos que ter conscientização:
Desde a época da escravidão
Que os negros vêm sofrendo discriminação.
E também tem o preconceito de religião:
Muitos julgam o candomblé
E nem sabem o que é...
Negros sofriam desde a África,
Onde foram feitos escravos
E agora em 2016
Continuam sendo humilhados”

- Grupo G:

“Os negros já sofreram com muita discriminação,
Mas eles foram atrás da sua libertação.
Com muito trabalho e com boa vontade
Eles conseguirão acabar com a desigualdade.
O capitão-do-mato invadiu o Quilombo
Os negros chegaram com a capoeira
e ele levou um tombo.

Depois de tudo o que aconteceu
 Mesmo assim conseguiram sua igualdade,
 Destruir seus inimigos
 e conseguiram libertar os povos cativos
 e todos saíram vivos...”

À guisa de conclusão

Com base nos exemplos do *Public Enemy* e de Daniel Garnet, PeqnoH-Phael, apresentamos neste artigo algumas reflexões sobre como os videoclipes dos *raps socialmente engajados* selecionados procuram, a partir das letras e da montagem das cenas - feitas de maneira autêntica e contra hegemônica, potencialmente emancipatória e esteticamente afro-centradas - suscitar emoções, memórias e afetividades em seus receptores, em prol da reflexão e da construção de conhecimentos críticos e criativos, mas também visando instigar a ação dos sujeitos, provocando *chocs* (BENJAMIN, 1985) e, ao mesmo tempo, permitindo uma *reposição objetivadora de experiência* (ADORNO, 1967) para a juventude afro-americana, seja no Brasil, nos Estados Unidos ou nos demais países do continente.

Tanto *Fight the power*, como *Serviço de preto*, retomam referências imagéticas ligadas à luta da população negra nas Américas, agindo como elementos capazes de promover a (re)construção da consciência histórica e social de maneira crítica e culturalmente relevante.

Como apontado, *imaginação e conceituação se reforçam*. Tendo esta ideia *princeps*, pensamos que os videoclipes de *raps socialmente engajados* podem auxiliar pedagogicamente o professor em prol da construção de conhecimentos aprofundados a respeito de elementos culturais, sociais, econômicos e históricos, como também sobre as dificuldades e as estratégias de sobrevivência das populações afrodiaspóricas nas Américas, com potencial para colaborar para o ensino de História da África, das populações africanas e afrodescendentes espalhadas nas Américas, estudos que podem ter como base outros gêneros musicais afro-diaspóricos, como o *reggae*, por exemplo.

Ademais, os videoclipes de rap socialmente engajados também podem colaborar para o ensino de História das populações indígenas. Videoclipes como os de *Koangágua*³⁸ e *Eju Orendive*³⁹, do grupo *Brô MC's*, Guarani-kaiowás das aldeias

³⁸ KOANGAGUA. Brô MC's. Produzido pelo Canal Guateka, Yann Gross e Cufa MS. 2015. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBafJIZxT6s>. Acesso em: maio 2021.

Jaguapiru e Bororo no Mato Grosso do Sul, por exemplo, são fontes riquíssimas para reflexões críticas.

Estudamos com nossos alunos a história de São Paulo e da região de Guaianazes a partir dessas canções, procurando associá-las a letras dos Racionais MC's durante as docências compartilhadas realizadas na EMEF Saturnino Pereira. Experiências que nos levam a acreditar no potencial desta estratégia de ensino também para a História e Cultura ameríndias.

E como apontado pelos rappers, movido por um propósito crítico, emancipatório e revolucionário, é preciso aprender com outras culturas, com as tradições circulares ancestrais africanas e ameríndias, que entendem e vivenciam o tempo como circularidade e não apenas como lineares, que entendem a sociedade como múltipla e não como monocultura, que estimulam o diálogo e não apenas o discurso.

Intenção explícita nos videoclipes de *rap* selecionados para estas reflexões: ambos promovem uma relação circular entre acontecimentos históricos do passado e do presente, reforçando as ligações e influências, estimulam lembranças como fonte de ações no presente, além de recorrerem a imagens técnicas aliadas aos textos escritos (as letras) para transmitir as suas mensagens.

E assim, de maneira intencional, crítica e consciente, a mensagem que fica é que na disputa pelo futuro, do que está por vir, podemos construir uma sociedade emancipada, aprendendo com a experiência formativa do passado, mas criticando-a, de modo que barbáries como a escravidão e o holocausto não se repitam.

Ao contrário, uma sociedade emancipada e consciente historicamente é a base para outro futuro possível, menos desigual socioeconomicamente, menos discriminatório e preconceituoso, em que todos teriam o direito de realizar suas potencialidades, colaborando para o avanço da sociedade, como sugerem os clipes socialmente engajados selecionados para nossas reflexões.

Referências

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor. Notas sobre o filme. In: COHN, Gabriel. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 100-107.

³⁹ EJU orendive. Brô MC's. Produzido pelo Canal Guateka, Yann Gross e Cufa MS. 2015. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso em: maio 2021.

AMARAL, Mônica; DIAS, Cristiane; TEJERA, Daniel. Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos racionais Mc's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, São Cristóvão, v. 11, n. 24, p. 111-126.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; v. 1). p. 165-221.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Anablume, 2011.

GARNET, Daniel; PEQNOH-PHAEL. Serviço de preto. *In*: GARNET, Daniel; PEQNOH-PHAEL. **Avise o mundo**. Piracicaba: Pegada de Gigante, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkvjsqv-gHo>. Acesso em: abr. 2020.

HILL, Marc. **Batidas, rimas e vida escolar: pedagogia hip-hop e as políticas de identidade**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PUBLIC ENEMY. Fight the power. *In*: PUBLIC ENEMY. **Fear of a Black Planet**. New York: Def Jam, 1990. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kj9SeMZE_Yw. Acesso em: abr. 2020.

SIQUEIRA JR., Kleber. **A pedagogia Hip Hop e o ensino culturalmente relevante em História: novas estratégias didáticas para o ensino fundamental em escolas públicas de São Paulo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SIQUEIRA JR., Kleber. Serviço de preto, muito respeito: introdução às sobre as raízes do racismo da discriminação no Brasil e história africana por meio do rap. *In*: AMARAL, Mônica; REIS, Rute; SANTOS, Elaine; DIAS, Cristiane (org.). **Culturas ancestrais e contemporâneas na escola: novas estratégias didáticas para a implementação da Lei 10.639/2003**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 69-114.

TONI C. **É tudo nosso! O hip hop fazendo história!** [S. l.: s. n.], 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GRLao_VRoJs. Acesso em: mar. 2021.

WHELER, Darby. Hip hop evolution. *In*: WHELER, Darby. **Hip hop evolution**. Canadá: Banger Films, 2016. Apres. Shad Kabango. Ep. 1.

Capítulo 4: Vida favorecida colorida: vou te contar, a vida na favela não é fácil não!⁴⁰

Mônica Guimarães Teixeira do Amaral⁴¹

Marina Nunes Dias⁴²

Robson Guarnieri dos Santos⁴³

Introdução

A ideia, neste artigo, é apresentar uma reflexão sobre nossas experiências de docência compartilhada⁴⁴ entre professores, artistas e pesquisadores em salas de aula do 7º ano de uma escola municipal situada na periferia da zona norte, mais especificamente na Chácara Bela Vista, localizada no Parque Novo Mundo.

Almejando a efetivação da Lei 10.639/2003, que torna obrigatória a inclusão de história e cultura africana e afro-brasileira no ensino fundamental e médio, delineamos uma proposta pedagógica com vistas à emancipação da juventude negra e periférica, buscando proporcionar novos laços entre os saberes científicos, culturas jovens urbanas e ancestralidade africana (AMARAL *et al.*, 2018). Para tanto, nossa proposta de docência compartilhada com professores de Geografia e de Artes⁴⁵, teve como perspectiva propiciar aos jovens educandos reflexões sobre a adolescência, a sexualidade, raça e gênero no contexto escolar e na sociedade.

Consideramos, ainda, que a arte visual engajada de alguns videoclipes põe em marcha uma espécie de “receptividade não idêntica no plano inconsciente” (Hansen,

⁴⁰ Este capítulo foi publicado como artigo em: AMARAL, M. DO; DIAS, M. N.; GUARNIERI, R. Vida favorecida colorida: vou te contar, a vida na favela não é fácil não!. **Revista Extraprensa**, v. 15, p. 251-267, 2022. Disponível em: <http://https://www.revistas.usp.br/extraprensa/index>]. Número especial: *O pensamento crítico latino-americano e as alternativas no enfrentamento da crise do capitalismo contemporâneo*, Simpósio V SICCAL.

⁴¹ Professora livre-docente e pesquisadora sênior da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

⁴² Graduada em Filosofia pela FFLCH-USP, mestranda em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades pela Universidade de São Paulo (PPGHDL/USP) e pesquisadora da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

⁴³ Graduado em Geografia pela FFLCH-USP e Professor na rede pública do município de São Paulo.

⁴⁴ Como parte de um projeto maior, intitulado Raça, gênero, etnomatemática e culturas afro-brasileiras - relações étnico-raciais e diversidade de gênero na construção de uma epistemologia afro-brasileira e feminista nas escolas públicas de São Paulo (FEUSP, 2018), sob coordenação da profa. Mônica do Amaral, que está sendo desenvolvido em quatro escolas municipais situadas em diferentes regiões periféricas do município.

⁴⁵ A proposta de docência compartilhada, “Sexualidade, Gênero e Raça na Adolescência”, foi feita por Mônica do Amaral e Marina Dias ao Prof. Robson G. dos Santos, de Geografia, e à Profa. Denise Lima, de Artes, na EMEF Prof.^a Celia Regina Lekevicus Consolin.

2012) e, por meio de um *choc* póstumo, como sugerira Benjamin (1980a) a propósito do cinema de vanguarda da época, produz-se uma espécie de “reposição da experiência vivida” no plano estético, permitindo assim a elaboração de experiências traumáticas do presente e do passado.

Com base em textos e debates desencadeados em sala de aula por um clipe da quebrada, *De onde eu venho* (Edi Rock e Mc Pedrinho, 2019), propomos uma reflexão sob diversos ângulos – dos pontos de vista, estético (BENJAMIN, 1980; ADORNO, 1986), do território (SANTOS, 1998, 2009, 2020) e de uma narrativa engajada, presente na literatura (JESUS, 2020; HOOKS, 2017) e na poesia do rap. Ao mesmo tempo, apresentamos o processo de construção de uma concepção transdisciplinar e interseccionada do trabalho em sala de aula, procurando delinear as condições - culturais, históricas, políticas, ecológicas e identitárias, inseparáveis das atividades econômicas -, que engendraram a fragmentação e o desenvolvimento desigual do território brasileiro, conforme bem salientara Santos (1998).

Nesse sentido, buscaremos apresentar neste artigo experiências envolvendo reflexões e produções de texto de estudantes, como resultado desta circulação de conhecimentos, saberes e vivências cotidianas em sala de aula. Esperamos que os debates aqui apresentados possam auxiliar na construção de propostas pedagógicas emancipatórias e culturalmente relevantes para a educação brasileira, especialmente nas circunstâncias em que se deu a retomada das aulas presenciais, no período pós-pandemia.

Cabe, inicialmente, apresentar o contexto de produção do rap, *De onde eu venho*, de Edi Rock e Mc Pedrinho, trabalhado com os alunos em sala de aula.

Origens

Foi nas batalhas da São Bento, berço do movimento hip-hop⁴⁶ em São Paulo, nos anos de 1980, que Edi Rock e KL Jay, ambos originários da zona norte, tiveram um primeiro encontro produtivo com Mano Brown e Ice Blue, da zona sul. Um encontro que marcou uma parceria que perdura até hoje desde a criação conjunta do grupo de rap

⁴⁶ Arnaldo Contier, em seu artigo “O rap brasileiro e os Racionais MC’s”, apresenta como se deu o início deste movimento no Largo São Bento, contando com a participação de Nelson Triunfo, Thaide & DJ Hum, MC/DJ Jack, os Metralhas, Racionais MC's, os Jabaquara Breakers, os Gêmeos, entre outros. (An. 1Simp. Internacional do Adolescente, May 2005, p. 01). Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=msc000000082005000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 16 out. 2021.

- os Racionais MC's - o que não impediu que começassem a lançar também seus discos solo, como o fez Mano Brown, como *Boogie Naipe* e Edi Rock, com este seu disco – *Origens*⁴⁷.

Embora este disco, *Origens*, conte com a participação de diversos artistas, foi com Mc Pedrinho e o DJ Kalfani, filho de KL Jay, outro integrante dos Racionais MC's, que tudo começou quando estes apresentaram a Edi Rock a música *De onde eu venho*, que já vinha com o refrão e com a batida do funk, cuja base havia sido composta por estes dois jovens compositores. A temática abordada, ou seja, o território da juventude periférica da Vila Maria, zona norte da cidade de São Paulo, estimulou Edi Rock a compor um disco que falasse de seu território, na zona norte, mas também de sua ancestralidade africana.

Eles invejam o que tenho
 Todos os bens que obtenho
 Mas não vêm da onde eu venho
 Da onde eu venho

Este foi o refrão introduzido pelos jovens compositores, ao qual foram associadas cenas e estrofes que nos remetem a um passado marcado pela violência e estupro durante o período colonial no Brasil:

Sou fruto do engenho, fruto do campo
 Anos e anos de estupro e espanco
 Leito da dor, leito do pranto
 De 1500-600 e tanto

Fazendo um recuo no tempo, relembra-nos de nossos antepassados, guerreiros e reis de África - oriundos do Congo, Angola e região Centro-oeste - que foram traficados, comprados e escravizados nas Américas. E desde então, “o povo sobrevive entre aspas”.

Mas mesmo em tempos de subjugação, evidencia as lutas de resistência nas Américas e em África, ressaltando as principais lideranças desses movimentos: *Mandela, Zumbi, Luiz Gama, E-D-I/ Qual a diferença, qual a facção/Qual a sua sentença, qual a sua razão*.

Alternando riqueza, opressão e resistência. Entre “*ouro, café, engenho e cana*” ... permanece um Brasil, com “*violência sangrando a esmo*”. Mas o tamborzão bate em

⁴⁷ Este foi o título escolhido por Edi Rock para seu último disco solo, lançado em 2019, se é que assim pode ser chamado, uma vez que conta com a participação de inúmeros outros cantoras e cantores da cena do hip-hop e do funk, ou mesmo de outros estilos, como o samba, o sertanejo, com influências do *R&Blues*, reaggae, rock, blues e folk.

toda a América, sinal de que a resistência continua, como sugerem os rappers: *Zulu, Homem de ambições, homem de visões/ Viagem de líderes, reis e leões.*

Ao mesmo tempo, introduz o que querem dizer com a *guerra é outra* - a do mic (microfone do MC) - a resistência recriada pela música rap: *Por pra cima, agora, e mais, em outra vida/ O mic é minha nove [minha arma], caneta, ferida/ Quântico, crítico, romântico, político.*

Menciona o cangaço, os mercados de São Joaquim⁴⁸ na Bahia, o candomblé, até se acercar da comunidade mais próxima, da Vila Maria, zona norte, como se pode observar neste trecho:

Da onde eu venho, da onde eu venho, sigo aprendendo
Desde menor, desde menor canto o que eu tô vivendo
Vila Maria, que me refugia, sempre me acolhendo
E os mano de cria, do meu dia a dia, fazendo dinheiro

Uma letra carregada de mensagens alusivas ao passado e ao presente, que nos põe no coração de cenas cuidadosamente apresentadas, realizando o que o filósofo Béthune (2003), estudioso do rap e do jazz, chamou de “telescopia histórica”, segundo a qual expressões estéticas afrodiáspóricas nos fazem rever o passado com as lentes do presente. Um videoclipe, alinhavado por esta letra, que remete o expectador, simultaneamente, a uma espécie de elaboração *a-posteriori* de uma história que não foi contada para muitos de nós brasileiros nos bancos escolares, ao mesmo tempo que propicia uma espécie de reposição de experiência, ou melhor, da capacidade de ter experiência. Condição, segundo Adorno (1995), para qualquer projeto de educação com fins emancipatórios, em que a rememoração se torna condição para a experiência, para que se desenvolva o sentido de outras possibilidades humanas que escapam ao sujeito moderno, fechado ao outro não idêntico, à diversidade de pessoas e pluralidades territoriais e identitárias.

Tais videoclipes teriam, a nosso ver, função semelhante ao cinema de vanguarda como apontara Benjamin (1980)⁴⁹, a de provocar o *choc* póstumo, colocando em cena algo vivenciado, mas não elaborado, que, por meio da montagem cinematográfica,

⁴⁸ Feira de São Joaquim é a maior feira livre de Salvador, Bahia, sendo a mais tradicional para a população de baixa renda, não só dos soteropolitanos como do recôncavo baiano. Localizada na Cidade Baixa entre a Baía de Todos os Santos e a Avenida Oscar Pontes, no bairro do Comércio.

⁴⁹ AMARAL, M.; DIAS, D. C.; TEJERA, Daniel B. O. Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T.W. Adorno. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, São Cristóvão, v. 11, n. 24, p. 111-126, jan./mar. 2018.

alternando o passado e o presente, poderia criar as condições de elaboração e de crítica do presente.

No caso do Brasil, uma nação, cujo projeto de modernidade se fez ancorado na negação de um passado bárbaro escravista, urge ir ao encontro deste passado negado, mas, como afirma o professor Muniz Sodré (2021), com vistas a descolonizar o presente, movido pela força da ancestralidade. O autor discorre, no artigo *Descolonizando*, sobre a importância de se ir ao encontro de uma ancestralidade, que nada tem a ver com os “heróis das glórias exclusivas do Estado”, como é o caso da estátua do bandeirante Borba Gato, queimada recentemente em um protesto em razão de seu passado escravista e genocida⁵⁰. Para ele, “a ancestralidade faz ressoar, na consciência afetada por um destino comum, as vozes dos guias consensualmente ilustres”. E acrescenta: “O que importa é a narrativa de uma experiência existencial compartilhada na memória coletiva”.⁵¹

Parece-nos ser este o percurso de vídeos como *De onde eu venho*, que assinalam a opressão e a tentativa de desumanização dos povos africanos trazidos à força para as Américas, mas também as lutas de resistência, em meio aos tambores e rituais africanos recriados em terras brasileiras que conferiram vigor às lutas e formas de resistência encontradas pelos afrodescendentes. Lutas que precisam ser conhecidas e valorizadas pelas novas gerações para que possam visualizar um horizonte digno, por meio de uma educação capaz de propiciar a construção de realidades e espaços também no plano dos afetos, base para a construção de conhecimentos contextualizados, interseccionados e de enfrentamento das desigualdades oriundas do racismo e das opressões de classe.

Neste vídeo, em meio a cenas de vida na favela, vielas e más condições de vida e de trabalho, são apresentadas cenas de riqueza ritualística, como a do ritual do *Ebó*⁵² no candomblé, o uso de colares e roupas africanas que embelezam os corpos de pessoas negras, fazendo reemergir a altivez dos povos africanos no Brasil e em África.

⁵⁰ No dia 24 de julho de 2021, segundo Nicolau Neto, “durante os atos contra o governo federal, mais de 40 pessoas ligadas ao movimento ‘Resistência Periférica’ usaram pneus para atear fogo no símbolo dos bandeirantes paulistas, mas que representa sangue e dor por sua relação com um passado de escravidão de negros e indígenas” (cf. Blog Negro Nicolau). Disponível em: <https://www.badalo.com.br/brasil/quem-foi-borba-gato-bandeirante-e-escravagista-que-teve-estatua-queimada-em-sao-paulo/>. Acesso em: 17 out. 2021.

⁵¹ SODRÉ, Muniz. *Descolonizando*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Editoriais, p. A2, 17 out. 2021.

⁵² Ritual do candomblé que propicia uma espécie de purificação espiritual, no qual alimentos e cantigas são oferecidos aos Orixás, que, por sua vez, proporcionam cura e paz espiritual aos participantes.

E o videoclipe, acompanhando a letra, termina com cenas da Vila Maria, onde residem diversos alunos da escola na qual realizamos a docência compartilhada, sugerindo que esta riqueza pode ser reencontrada também neste território.

Passaremos ao relato justamente do trabalho realizado por nós com uma classe da 7ª série, a partir da apresentação deste videoclipe, de Edi Rock e Mc Pedrinho – *De onde eu venho*.

Preâmbulo: desafio para uma prática pedagógica emancipatória

Embora tenhamos iniciado nosso trabalho presencial em abril/maio do ano de 2021, quando a escola retornou após um recesso de 15 dias decretado pela Prefeitura de São Paulo devido ao recrudescimento da pandemia e aos surtos de Covid nas escolas, sabíamos que teríamos que nos adaptar ao ritmo de rodízios⁵³ impostos pelo retorno parcial às aulas.

A partir de agosto deste ano, foi permitida a presença de 50% dos alunos em sala. Os professores decidiram dividir em uma “turma vermelha”, a que havia acompanhado as aulas e outra, “amarela”, cujos alunos até então não haviam comparecido às aulas e tampouco tiveram acesso à plataforma oferecida pela Secretaria Municipal de Educação (SME) para que acompanhassem as aulas e atividades via *online*. E, o pior, saltaram do 5º para a 7º ano no contexto da crise pandêmica no Brasil. E mesmo assim, optou-se por um sistema de avaliação tradicional⁵⁴, medida adotada na unidade em substituição a um processo de avaliação capaz de captar o pensamento sutil e mais sensível de percepção e compreensão da realidade como era o nosso propósito.

Entretanto, “as preocupantes falhas do sistema escolar cobram novas ideias, e o novo brota sem parar em um meio quase incapaz de acolhê-lo”, conforme assinala o professor, nosso parceiro, procurando manter a chama acesa, a despeito das tentativas burocratizantes de apagá-la.

Mesmo diante desses impasses, demos continuidade a nossas aulas compartilhadas com os professores Robson e Denise, promovendo algo que fosse significativo e culturalmente relevante para os alunos, além de lhes proporcionar

⁵³ Até o final de julho, as turmas do 7º ano, A e B, eram divididas em duas outras turmas cada uma, de maneira a garantir no máximo 35% em sala de aula. Portanto, rodiziávamos nossas docências em quatro subturmas.

⁵⁴ Pretendia-se, com essa medida, obter um quadro “mais preciso” sobre o nível de fixação dos conteúdos alcançado pelos alunos, muitos dos quais estiveram afastados por mais de 15 meses de qualquer contato com a escola.

condições para a construção da identidade étnico-racial, ao aproximá-los de seu passado esquecido, por meio da reativação de uma memória ancestral em conexão com suas expressões estéticas contemporâneas.

As primeiras associações com base no clipe *De onde eu venho*

Após discutirmos a história de surgimento do hip-hop, retomamos a letra da música “*De onde eu venho*”, de Edi Rock e Mc Pedrinho. Dentre os debates desenvolvidos com os estudantes, podemos destacar três aspectos: o primeiro, sobre o significado das origens; o segundo, sobre as personalidades negras que mudaram nossa história; e por fim, os resquícios da escravidão brasileira nos dias de hoje.

No que diz respeito ao debate que a música propõe sobre as origens, comentamos que o trecho “mas não veem de onde eu venho” poderia estar relacionado, tanto com a origem periférica de Pedrinho, quanto com as origens ancestrais dos negros, resgatada por Edi Rock. Uma estudante associou este trecho ao preconceito na sociedade com as pessoas oriundas das periferias, tratando-as como marginais.

No que diz respeito às personalidades negras da nossa história, resgatamos o trecho “Mandela, Zumbi, Luiz Gama, E-D-I”. Discorremos a respeito desses nomes, em especial o de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares. Uma jovem observou que a versão contada em muitos livros didáticos, que apresenta a Princesa Isabel como a libertadora dos escravizados, era uma “versão desleal” da história. Segundo a jovem, essa narrativa invisibilizava a luta dos escravizados, inclusive daqueles que organizaram batalhas contra os colonizadores, como o Quilombo dos Palmares. Uma observação aguda da jovem que apontou a necessidade de outra versão da história a ser reparada e reconstruída do ponto de vista do oprimido e não dos opressores. Abria-se, assim, um caminho para se desmontar um dos pilares do mito da democracia racial - a narrativa de apagamento da história de resistência dos negros escravizados.

No último momento da aula, discutimos sobre os resquícios de práticas e mentalidade escravistas nos tempos atuais, responsáveis pela naturalização das diversas faces da violência sofrida pelos negros, como o extermínio de jovens negros, a falta de oportunidades de inserção social, o desemprego, o racismo, etc. O rap e a cultura afrodiaspórica foram percebidos pelos estudantes como uma “arma” de resistência daqueles que sofriam com as mazelas de uma sociedade que negava o direito a uma reparação material e simbólica a seus afrodescendentes.

Dando continuidade ao debate sobre as origens

Noutra aula, ao trabalharmos o verso “O mic é minha nove, caneta, ferida”, o professor Robson esclareceu que “*o mic é minha nove*” era uma forma de dizer que o microfone era uma arma, ao mesmo tempo que fazia referência, a um trecho da música Capítulo 4, Versículo 3, do grupo Racionais MC’s: “*minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição*”⁵⁵. Um verso que, no caso da música “De onde eu venho”, sugeria que o rap era uma forma potente de resistência contra a violência sofrida pelos periféricos e afrodescendentes.

Dividimos a lousa em duas partes, de modo que na primeira, escrevemos as palavras da música que chamaram mais a atenção dos jovens, como: *dor, pranto, café, engenho e estupro*. O Prof. Robson fez observações sobre a íntima relação entre esta realidade de opressão e de exploração do trabalho escravo e a formação territorial brasileira, tema sobre o qual haviam se debruçado na disciplina. Na segunda parte da lousa, anotamos e explicamos o significado das palavras que os estudantes desconheciam, como, por exemplo, afrodescendentes e remanescentes.

Ao discutirmos sobre a trajetória de MC Pedrinho, que valorizava, em suas músicas, suas origens, orgulhando-se de seu nascimento e permanência na Vila Maria, observamos que grande parte de seu sucesso poderia ser atribuído às suas vivências na periferia. Salientamos, nesse sentido, a importância de conhecermos as origens dos estudantes. Algumas alunas mencionaram os estados que nasceram seus pais: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Maranhão. Já outros jovens responderam que nasceram no hospital do Tatuapé, em São Paulo.

Mesmo depois de fazer todo esse percurso, procurando *escovar a história a contrapelo*, como diria o filósofo Walter Benjamin (1996), ressaltando a importância de se recontar a história não hegemônica, no sentido de valorizar as raízes de cada um, uma estudante nos perguntou sobre qual a importância de conhecermos o nosso passado, uma vez que somos o presente, o aqui e agora.

Para responder a essa pergunta, Robson solicitou que os estudantes elencassem quais os lugares da cidade de São Paulo que resgatavam a história dos indígenas, por exemplo. Os jovens não souberam responder, justamente pelo fato de a história indígena ser invisibilizada, do mesmo modo que a história das lideranças negras de nosso país era

⁵⁵Música do Álbum: **Sobrevivendo no inferno**, dos Racionais Mc’s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>. Acesso em: 16 out. 2021.

apagada. O professor observou que não havia referências na maior parte da cidade sobre os guerreiros e caciques de diferentes etnias. Não obstante, exaltava-se a figura dos bandeirantes, demonstrando, desse modo, como os colonizadores contavam a história de nosso país sob a perspectiva dos brancos europeus, detentores de poder econômico. Daí a importância de se compreender nossas origens e resgatar o nosso passado, o que implicaria, antes de tudo, entender qual o papel dos nossos ancestrais na construção de nosso país. Quando percebemos, disse-lhes o professor, que a maior parte de nossos pais e avós é fruto da diáspora, passamos a valorizar nossos antepassados, nossas origens, como fizeram Edi Rock e Mc Pedrinho na música *De onde eu venho*.

Como sugestão para a aula seguinte, pensamos em elaborar raps a partir da história de vida e das origens dos adolescentes.

Ensinando a transgredir como prática da liberdade

As contribuições de Bell Hooks, em seu livro *Ensinando a transgredir - a educação como prática de liberdade* (2017), pareceu-nos pertinentes para os nossos propósitos de construir em sala de aula um espírito de comunidade, tendo como base a construção de um conhecimento que fosse significativo para a vida dos jovens estudantes.

Inspirada nos ensinamentos de Paulo Freire, do pensamento feminista e da luta antirracista, hooks (2017) sustenta que, ao rompermos com os moldes de uma educação bancária e verticalizada, abriremos espaço para uma educação que admita os saberes oriundos das vivências de cada um, alicerçados no desejo de um saber capaz de curar o espírito desinformado e que almeje um conhecimento significativo: “Antes de tudo, uma educação que ‘liga a vontade de saber à vontade de vir a ser’”(HOOKS, 2017, p. 35).

Inspirados em seus escritos, procuramos criar um sentimento de comunidade em sala de aula, que proporcionasse o respeito mútuo entre os estudantes e professores, o desejo pela aprendizagem e o entrelaçamento dinâmico entre a teoria e a prática pedagógica. Com esse propósito, preparamos nossa aula seguinte, cujo objetivo seria, a partir do rap, *De onde eu venho*, retomar as ideias principais da música e dar início à construção das letras de rap com os estudantes.

Criando raps e fortalecendo laços

Sugerimos que relêssemos a letra “De onde eu venho” para reavivarmos nossas memórias sobre o que discutimos na última aula. Começamos a ler e, para nossa surpresa, os estudantes acompanharam toda a leitura da letra da música. Um jovem destacou que a letra da internet estava escrita errada. Não se tratava de “12 da sigla”, mas sim “12 do Cinga⁵⁶”, nome de um baile famoso de uma comunidade da região do Parque Novo Mundo/Vila Maria.

Em seguida, sugerimos que realizassem uma nova leitura, dessa vez, anotando as palavras da música relacionadas com os dias de hoje. Eis que uma aluna se aproximou timidamente de Marina e perguntou em voz baixa: “*Professora, posso anotar estupro?*”. Marina respondeu que sim, perguntando-lhe se ela sabia o que significava. A jovem apenas acenou positivamente com a cabeça. Além de *estupro*, as palavras anotadas foram *drogas, leito de dor e favela*. Palavras geradoras, carregadas do peso de um mundo cruel reservado a jovens entre 11 e 12 anos de idade.

Também pedimos para que prestassem atenção nas rimas da música, uma vez que as palavras no fim de cada verso, não só eram sonoramente parecidas, como também traziam um determinado sentido no contexto da letra.

Por fim, a Profa. Denise sugeriu que, com base na associação livre de palavras e sons, cada grupo deveria escolher um tema e começar a esboçar uma letra de rap. Enquanto os jovens elaboravam suas músicas, nós, professores e pesquisadores, transitávamos entre os grupos para observar as composições e auxiliá-los caso surgisse alguma dúvida.

O primeiro grupo estava interessado em discutir o *racismo* contra os povos indígenas. Uma estudante nos perguntou se soubemos do incêndio da estátua de Borba Gato, ocorrida no último fim de semana. A jovem declarou apoio à ação dos manifestantes, uma vez que os bandeirantes violentaram os indígenas. A primeira rima do grupo foi: “*Os bandeirantes eram racistas/Eram machistas*”.

Chamou-nos a atenção o fato de a estudante, ao mesmo tempo que valorizava a beleza das mulheres indígenas, posicionar-se firmemente contra a “história monumental” que registra a versão historiográfica dos de cima, a título de legitimar o poder, como bem salientou Muniz Sodré, em seu breve artigo “Descolonizando”⁵⁷.

⁵⁶ Em alusão aos prédios populares conhecidos como Cingapura.

⁵⁷ SODRÉ, Muniz. Descolonizando. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Editoriais, p. A2, 17 out. 2021.

O segundo grupo, o do jovem que no começo da aula havia alertado para o erro de escrita na letra da música, optou por elaborar um rap com o tema favela:

Favela 12 do Cinga, as mina empina
O paredão estralando e a favela tocando
E o DJ tocando. Várias pessoas dançando
E vai até de madrugada e nada para

O terceiro grupo, composto por dois meninos mais tímidos, decidiu falar de guerra entre facções: *Guerra e destruição – destruirá meu povo/Então treta e matação, virão minha vida/Então....*

O quarto grupo, formado por três meninas, estava conversando sobre a história de uma adolescente de 13 anos que havia sido violentada por um familiar e obrigada a parar de frequentar a escola para cuidar da gravidez. Com base neste caso, deram como título do rap “*Mãe aos treze*”, cuja letra trataria de assédio, estupro e violência. Começaram a compor uma letra que denunciava o falso moralismo reinante na escola, destacando seu caráter machista: “*As escolas dizem que shorts ou decote não podemos usar/mas não ensinam os homens a respeitar*”.

O quinto grupo, composto por três jovens bem participativos, elegeu o tema “vida” para o rap. Descrição da vida na favela que nos pareceu muito próxima dos escritos de Carolina Maria de Jesus, em seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2020). Nesta obra, a autora discorre a respeito das dificuldades da vida dos moradores da periferia, além de apontar uma linha demarcatória, territorial, inclusive, entre os bairros nobres (sala de visitas) e a favela (quarto de despejo). A autora, por meio de uma escrita sensível e ao mesmo tempo contundente, retrata a realidade experimentada por ela na favela em seus diários, posteriormente publicada em livro. Suas percepções do mundo estão intimamente ligadas às suas vivências de fome, de mãe solteira, que lutou para criar seus filhos, mas, sobretudo, de uma mulher que almejava sair da favela e ter uma casa própria.

Analisemos a letra⁵⁸ composta por esse grupo, que contrapõe a vida fácil e colorida dos mais ricos (favorecidos) à realidade dura e crua da favela:

Vida favorecida colorida
Conhecida com muita
Alegria
Vou te contar
A vida na favela não é fácil não
Sem água sem luz isso é uma decepção

⁵⁸ A letra composta por esse grupo inspirou-nos inclusive a pensar o título deste artigo.

Essas composições, ainda que iniciais, nos surpreenderam. Nelas foram registrados dores, indignação, angústia e revolta, sentimentos convertidos em arma de denúncia e de afirmação estética. Além disso, identificamos desejos de uma vida melhor na periferia, que garantisse desde os direitos humanos básicos até momentos de lazer.

Na periferia é difícil meu irmão, tô cansada de tanta indignação, cadê o prefeito cadê a solução?

Nesse dia de nossa docência compartilhada, demos continuidade à elaboração de letras de rap com os jovens estudantes do 7º ano, com base no *Dicionário de rimas da língua portuguesa*, de José Augusto Fernandes, bem como do livro *How to Rap* (2009)⁵⁹, de Paul Edwards, constituíram-se em importantes suportes teóricos para a preparação da aula.

No início da aula, Robson colocou no *YouTube* uma batida de rap como música de fundo que acompanharia o nosso encontro. Depois da acomodação dos estudantes nas cadeiras da sala de vídeos, relembramos nossa última aula e demos algumas sugestões para a escrita das letras de rap. Robson explicou na lousa que os jovens poderiam estabelecer em seus cadernos um *mapa de temas*, ou seja, elencar palavras que apresentassem alguma relação com a temática escolhida por cada grupo, de modo a ajudar a pensar sobre o que escrever. Tomando como exemplo o grupo que estava propondo uma letra de *rap sobre a periferia*, Robson listou, a título de sugestão, na lousa, algumas palavras para o mapa, como: “local isolado”, “menos favorecido”, “esquecido”, “abandonado”, “lixo”, “precariedade”, “lutas”, “conquistas”, “confiança” e “guerreiros”.

Após esta apresentação de Robson, comentamos algumas sugestões propostas no livro *How to Rap* sobre a elaboração das letras. Em um primeiro momento, explicamos que os jovens poderiam sentir-se à vontade para escolher a forma como tratariam o rap, podendo envolver desde um episódio da vida real, uma letra voltada para a conscientização dos ouvintes, ou até mesmo uma situação que não vivenciaram, mas que desejariam experimentar um dia. Também explicamos que depois de escolherem o tema de suas músicas, os rappers utilizavam alguns artifícios de linguagem para

⁵⁹ Este livro foi resultante de uma ampla pesquisa feita pelo autor junto aos rappers mais importantes da história do rap nos EUA, sobre o processo criativo, teoria musical e letras criadas por eles: EDWARDS, Paul. **How to rap**. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

comunicar suas mensagens com um estilo próprio. Para isso, poderíamos observar tanto a presença de gírias, quanto diferentes formas de apresentar as rimas, usualmente empregadas pelos rappers, como: as rimas perfeitas⁶⁰, rimas assonantes⁶¹, aliteração⁶², consonância⁶³ e assim por diante.

Depois dessa introdução, retomamos a escrita das letras de rap. O dicionário de rimas circulou por todos os grupos, e em muitos momentos havia uma “disputa” sobre qual grupo poderia usar. Sem dúvida, a consulta do livro foi fundamental para auxiliar na escrita dos jovens, uma vez que sentiam necessidade de ampliar seu repertório.

O primeiro grupo havia escrito na última aula sobre a vida na favela. Estavam muito concentrados e, por todo o tempo, procuraram estabelecer uma conexão entre o conteúdo do rap e as rimas. Como foi notado na última aula, o grupo trazia, em suas letras, uma forte *crítica à sociedade e ao descaso dos governos com os mais pobres*. Apresentamos, a seguir, a letra tal como foi escrita por eles:

Na periferia é difícil meu irmão
 To cansada de tanta indignação
 cade o prefeito cade a solução?
 na ora de prometer todos falam muito
 mais na ora de fazer corre o buxixo
 fome, sem água, sem luz, essa é a realidade da periferia
 cade as promeças que você propos
 encanamento novos, água potavel que indgnação
 Cadê o direito que prometeu, sumiu depois da eleição?
 Toindigninada, cada dia é uma notícia
 que ouve um problema na política
 Mas nem todo dia assim na verdade todo dia é um
 inferno na cidade
 onibus lotado, povo desempregado, pessoas sem emprego
 isso tá lotado! Pessoas morando na rua, casas sem alimento
 é fácil falar quando tem tudo a disposição ou melhor
 tudo na mão
 Mas como somos brasileiros vamos à luta

O segundo grupo era composto por dois jovens, uma menina e um menino, que não haviam participado da aula anterior. A dupla gostaria de produzir um rap sobre a sociedade na qual vivíamos, voltando-se para a *conscientização*. Segundo um dos jovens, seria impossível falar bem da sociedade, a não ser que quisessem mentir para as pessoas que fossem ler suas letras:

⁶⁰ Quando duas ou mais palavras terminavam da mesma forma, como, por exemplo, *venho e tenho*.

⁶¹ Quando a vogal garantia a rima, como, por exemplo, “comida no prato e vacina no braço”.

⁶² Quando as palavras começavam com a mesma consoante.

⁶³ Hip-hop seria um exemplo de consonância, em que vogais diferentes encontravam-se envolvidas pelas mesmas consoantes.

A sociedade hoje em dia é cheia de injustiça
 guerra, cadeia, crime e polícia
 pessoas matando virou cotidiano
 enquanto uns estão fumando e se drogando
 mães chorando isso já é normal
 porque seus filhos foram paro mal?
 tanta morte rolando e a gente não tá mais aguentando

O terceiro grupo, composto por três jovens, assim como o anterior, também não havia participado da última aula. Os jovens propuseram o tema “*preconceito*” e acharam pertinente pesquisar mais em seus *tablets* sobre o assunto antes de escrever. Anotaram em seus cadernos os conceitos: machismo – preconceito às mulheres, o fato do homem se achar melhor que a mulher; racismo – preconceito contra cor negra, achar que o branco é melhor que o negro; homofobia/transfobia – preconceito com transgêneros e homossexuais; xenofobia – preconceito com pessoas de outros países, sendo chinês, espanhol, português, etc.

Após um debate do grupo sobre a temática e consulta no dicionário de rimas, propuseram a seguinte letra:

Nós somos contra o preconceito
 e exigimos respeito
 se por achar que ser negro é imperfeito
 xingar sem conceito e achar
 que o mundo funciona desse jeito
 um ato grande de preconceito

O quarto grupo, composto por duas meninas, deram prosseguimento à escrita do rap sobre *abuso sexual*. Vale destacar que esse grupo foi um dos que pesquisou rimas no dicionário:

As escolas dizem sem calça rasgada
 sem blusa decotada, não dê motivos para
 ser assediada
 é muito mais fácil
 ensinar a uma mulher a se vestir
 do que um homem a se controlar
 Na própria casa...

Considerações finais

Nosso intento inicial era apresentar a potência do trabalho dialogado em sala de aula, de natureza transdisciplinar, que aproximasse as reflexões feitas na universidade e no âmbito da escola pública sobre o universo do hip hop, com ênfase nos cliques que apresentassem cenas e músicas engajadas. Ou seja, que estimulassem a reflexão sobre as relações entre o passado e o presente e alimentassem a produção de uma escrita comprometida entre os alunos. E as discussões foram conduzidas de maneira a articular

o conteúdo de geografia, relativo à ocupação do território brasileiro, com as desigualdades e opressões que restaram como herança desse passado inglório, que, como vimos, ainda não passou.

A produção dos jovens estudantes envolveu desde denúncias de abuso sexual, drogas, violência, até momentos de divertimento, como o famoso baile do Cinga 12. Mas o mais interessante foi a mobilização de muitos deles para exprimir suas ideias sobre a sociedade, por meio de palavras carregadas de sentido, alinhavadas por rimas - algumas espontâneas, outras inspiradas pelo dicionário de rimas e pelas orientações dadas em sala de aula. Com uma batida de funk ao fundo, apresentaram em seus raps, uma crítica contundente a uma sociedade desigual e injusta, que os obrigava a conviver com situações de vida permeadas por violência, miséria e injustiças. Situação que se viu agravada pela pandemia e que resultou em perda de entes queridos, como pais e avós. E mesmo assim, estavam indo à escola, queriam estudar, aprender e expressar suas ideias.

Referências

ADORNO, Theodor W. (1971). **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. (1967). Notas sobre o filme. *In*: COHN, Gabriel. **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p.100-107.

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do; REIS, Rute; SANTOS, Elaine Cristina Moraes; DIAS, Cristiane. **Culturas ancestrais e contemporâneas na escola**: novas estratégias didáticas para a implementação da Lei 10.639/2003. Alameda, São Paulo. 2018.

AMARAL, M.; DIAS, D. C.; TEJERA, Daniel B. O. Do cinema de vanguarda ao videoclipe dos Racionais MC's: uma discussão a partir de Vilém Flusser, Walter Benjamin e T. W. Adorno. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, São Cristóvão, v. 11, n. 24, p. 111-126, jan./mar. 2018.

BENJAMIN, Walter. (1936). A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO; Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. Tradução de J. L. Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p. 3-28.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BÉTHUNE, C. **Le rap**: une esthétique hors de la loi. Paris: Autrement, 2003.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para

incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2003]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 16 out. 2021.

CONTIER, Arnaldo. O rap brasileiro e os Racionais MC's. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE*, 1., May 2005. **Anais do...** [S. l.: s. n.], 2005. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=msc0000000082005000100010&script=sci_arttext. Acesso em: 16 out. 2021.

EDWARDS, Paul. **How to rap**. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2012.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *In: SANTOS, Milton et al. (org.). Território: globalização e fragmentação*. 4. ed. São Paulo: Hucitec: Anpur, 1998. p. 15-20.

SODRÉ, Muniz. Descolonizando. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Editoriais, p. A2, 17 out.2021.

Música e Clipe:

Mil faces de um homem leal – música do clipe Marighella (2012), dos Racionais MC's.

De onde eu venho – música do clipe De onde eu venho (2019), de Edi Rock e MC Pedrinho.

Sobrevivendo no inferno – álbum dos Racionais Mc's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>. Acesso em: 16 out. 2021.

Capítulo 5. A morte é mulher? Uma análise sobre morte e gênero nas tradições afrodiaspóricas de origem Iorubá e Lucumí presentes nos videoclipes de IBEYI

Thayla Bicalho Bertolozzi⁶⁴

Introdução

Lidar com a morte e compreendê-la é uma tarefa que enfrenta desafios relativos, pois cada cultura a percebe de um modo único, como afirma a personificação feminina da morte criada por Neil Gaiman (1988) em sua HQ *Sandman*: "para alguns povos, a morte é um alívio; e, para outros, é uma abominação, uma coisa terrível. Mas, no final, eu estarei lá para todos eles". A afirmação da personagem revela um dilema recorrente que divide opiniões, religiões e multidões acerca de um mesmo destino comum a todos os seres humanos: a morte e o que virá, se é que algo virá, depois dela.

A temática da morte está presente também no trabalho da dupla musical Ibeyi, que ao longo da carreira tem trazido diversos aspectos pessoais para as suas composições e produções audiovisuais (clipes) que ambientam suas letras: não raro, falam de suas origens, religião, línguas, vida(s) e morte(s), muitas vezes associando tais conteúdos de uma só vez. Falam enquanto mulheres negras, de origem latinoamericana e, ao mesmo tempo, europeias: franco-afro-cubanas, as gêmeas Lisa-Kaindé e Naomi Díaz têm produzido verdadeiras obras profundas e que soam "enigmáticas", principalmente para um público branco e ocidental.

Ao analisar, neste artigo, os clipes "Oya" e "Mama Says", muitas referências sobre suas histórias de vida surgem - ora de modo sutil, como em "Oya", ora de modo mais explícito, como em "Mama Says", quando cantam sobre a morte de seu pai e as consequências (dor e solidão, sobretudo) que elas e sua mãe precisaram enfrentar. Em ambos os clipes, a morte surge como algo que encerra um ciclo, porém se estende para além da vida. Este é justamente o ponto que o artigo visa a analisar, bem como compreender: se, nas culturas originárias das artistas, a "morte" é personificada como ocorre em algumas culturas ocidentais, e, se for, qual é seu gênero. Para isso, procurou-

⁶⁴Mestranda em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades pela Universidade de São Paulo (PPGHDL/USP). Graduada em Relações Internacionais (USP). Pesquisadora assistente do Núcleo de Pesquisa e Formação em Raça, Gênero e Justiça Racial do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Afro/CEBRAP).

se observar atentamente as representações presentes nos clipes que podem ser ouvidas e vistas, pois como aponta Flusser (1985, p. 13) os "instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo [...] e por serem prolongamentos, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes", sendo necessário entender quais são os intuitos por trás de tais "máquinas" (a câmera, a mesa, o computador para edições e efeitos especiais etc.) que as cantoras gostariam de exibir, por meio de quais códigos, e por quais razões realizaram tais escolhas.

Outra intenção do artigo é questionar se, na perspectiva das origens culturais e religiosas das cantoras, as personagens e figuras religiosas trazidas como referências em seus clipes podem se associar a uma personificação do que seria a "morte". Como pretende-se mostrar, não há, nessa perspectiva, algo equivalente, pois de modo único, particular, suas culturas compreendem haver "mensageiros" que podem transitar entre os mundos dos vivos e dos mortos, mas estes não são, necessariamente, os responsáveis por ceifar vidas ou convidar os vivos à morte, como o(s) "Shinigami" - Deus(es) da Morte - nas mitologias de origem japonesa ou um dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse retratados, no Catolicismo, pelo Livro de Revelação. As entidades presentes e mencionadas (direta ou indiretamente) nos clipes são Oya (entidade feminina) e Elegua (entidade masculina), que embora estejam associadas à morte, não são *a morte* em si. Da mesma forma, outras entidades que aqui serão abordadas, tais como Ikkú (entidade masculina), embora se aproximem ainda mais desse conceito essencialmente presente nas sociedades ocidentais (mas também presente em culturas não-ocidentais), ainda não são *a morte* em si. Objetiva-se, então, entender quais seriam seus papéis e se é válido compará-los, por meio de uma mesma lente, às personificações da morte de outras culturas.

Metodologia

Além do estudo da biografia das cantoras para melhor compreensão dos videoclipes, objetivou-se realizar uma análise cinematográfica/fílmica de aproximação a um conceito mais funcional, conforme observado por Vanoye e Goliot-Lété (1994). Associada a um resumo de elementos presentes nas religiões de origem e línguas Iorubá e Lucumí, tal análise procura compreender o que há "por trás" dos clipes, no sentido do uso da linguagem técnica (fílmica, considerando os diferentes tipos de enquadramentos, planos, movimentações das câmeras e dos corpos, posicionamentos, luzes, cores, contrastes, e dos elementos presentes na composição musical) e, ao mesmo tempo,

ressaltar que "os mal-entendidos são o meio de comunicação do não-comunicativo"⁶⁵ (ADORNO, 1962, p. 248), portanto, sendo as artistas extremamente comunicativas, significa que, por outro lado, é possível entendê-las por meio das linguagens que utilizam. É válido observar que, ao associar conceitos interdisciplinares (de Filosofia, Psicologia, Sociologia e Cinema, sobretudo), este estudo também visou compreender as nuances dos videoclipes relativas às condições reais das autoras, enquanto mulheres, negras e afro-latino-diaspóricas. Ou seja, é preciso, também, inserir tais questões de gênero e religião sob a ótica das teorias decoloniais. Mais do que "dar a voz" para que mais artistas com o mesmo perfil possam se apresentar, produzir e falar, é preciso pensar em como elas mesmas precisaram construir seu espaço, pois este não é um processo que deve ser "dado": afinal, se for "dado", poderá ser retirado. Da mesma forma, conforme indaga Kaplan (2001, p. 200): "É suficiente simplesmente 'dar voz às mulheres', se as mulheres puderem falar apenas de uma posição já definida pelo patriarcado? Se o discurso masculino é monolítico e onipotente, como as mulheres podem inserir outra 'realidade' nele?"⁶⁶ Ou seja: não basta apenas "dar voz" e palco a tais artistas, também é preciso, além de entender seu percurso para criação de seu próprio espaço de modo autônomo, compreender se seu espaço é, de fato, seu, ou um local pré-definido por um grupo dominante nas áreas das Indústrias Culturais que, além de majoritariamente patriarcal, é essencialmente branco e europeu-ocidental.

O gênero da morte nas tradições iorubá e lucumí

É possível se indagar sobre a existência de uma personificação da “morte”, ou algo próximo disso, nas tradições Iorubá e lucumí, bem como sobre qual seria o seu gênero. Comumente feminina, a morte, nos imaginários culturais, sociais e até mesmo religiosos, é conhecida tanto em narrativas ocidentais quanto orientais.

No entanto, entender a figura da morte como algo negativo e a ser temido também reflete tipos distintos de construção acerca do que é a vida, do que é a natureza, o viver e o morrer. Neste sentido, variações de cultura para cultura e de tradições para

⁶⁵ Tradução nossa do original em espanhol: "Los malentendidos son el medio de comunicación de lo no-comunicativo" (ADORNO, 1962, p. 248).

⁶⁶ Tradução nossa do original em inglês: "Is it enough simply to 'give women the voice', if women can only speak from a position already defined by patriarchy? If male discourse is monolithic and all-controlling, how can women ever insert another 'reality' into it?" (KAPLAN, 2001, p. 200).

tradições sobre como lidar com tais fenômenos ocorrem, para além das diferenças individuais.

Nos casos (destaca-se, aqui, o uso do plural por uma razão que será mais bem explicada nos próximos capítulos) das tradições iorubá e lucumí, a morte não é exatamente personificada. Na realidade, é até possível hesitar quanto ao uso do termo "morte", mas este também é recorrente: não é Oyá, orixá citada no vídeo "Oya" da dupla Ibeyi que corresponde à visão ocidental da "morte"; também não é Elegua, citado no vídeo "Mama Says" da mesma dupla; na realidade, o mais próximo dessa leitura ocidental seria o orixá Ikkú, embora seja igualmente problemático fazer pontes e relações com algo já pré-existente em outras culturas. É verdade que Ikkú reflete a morte, mas ele é muito além disso. Todos os demais aqui citados, no entanto, também se associam, em maior ou menor grau, ao fenômeno, e influenciam festas, cerimônias, cultos e cânticos sobre a morte.

Mas qual a relevância de se discutir o gênero de algo ou alguém que não se pode "ver"? Dado que todo "mito" e toda tradição, bem como religião, possui elementos compartilhados em um imaginário sociocultural, questionar os papéis de gênero no universo simbólico e de outro plano também envolve lidar com debates sobre gênero no plano físico. Ademais, conforme afirmam Barreto e Ceccarelli (2019, p. 80), "a luta pela supremacia entre os sexos é um fator constante em todos os mitos". Neste ponto, os autores se referem, sobretudo, à existência dessa espécie de discussão até mesmo para a elaboração de teorias psicanalíticas, como, por exemplo, na análise do mito de Édipo Rei, de Sófocles, ou das origens de totens e de tabus, realizadas por Freud; embora, tais discussões possam se fazer presentes na análise do mito de Odudua e Obatalá, ajudando a compreender "[...] povos africanos na diáspora" (BARRETO; CECCARELLI, 2019, p. 81). Ainda, segundo os autores, no caso dos povos de origem iorubana que vieram ao Brasil ao longo dos períodos de escravização, estes também passaram a construir uma relação ainda mais íntima entre a natureza e a sexualidade: "[...] natural é também tudo que vem da natureza humana, principalmente a sexualidade, que é o caminho do renascimento e da fertilização" (BARRETO; CECCARELLI, 2019, p. 81).

Em certas culturas presentes no vasto continente africano, a concepção de sexualidade como "fluxo da vida humana" e "pulsção da sociedade" é recorrente. E a base de tais valores se concentra, sobretudo, nos mitos e nos imaginários sociais de tais povos. Da mesma forma que, conforme afirmam os autores, no Brasil, tais

representações se basearam em um mundo "ocidental judaico-cristão" para promover um "ideal de modelo branco e eurocêntrico" (BARRETO; CECCARELLI, 2019, p. 81) capaz, inclusive, de minimizar os outros modelos existentes para reafirmar sua suposta legitimidade. Torna-se complexo, portanto, basear-se apenas em tais premissas para afirmar como se dão os gêneros e as sexualidades nas culturas africanas e afrodiaspóricas sem recorrer aos seus próprios "mitos" e tradições, afinal, conforme afirmam Barreto e Ceccarelli (2019, p. 82) estes são "importantes porque transmitem conhecimento, fornecendo a interpretação da realidade negra, sua forma de lidar com a vida, a morte, a sexualidade, o medo, as diferenças e as deficiências", pois "[...] o mito fundador está para a cultura assim como o mito individual está para o sujeito: uma palavra fundadora de identidade". Contrariamente ao conjunto de valores cristãos, onde a mulher é frequentemente submissa e cede à tentação ao longo da criação de tudo, nos mitos iorubanos, há "[...] responsabilidades compartilhadas entre a figura feminina e masculina", compreendendo, para além da força, do axé, da sexualidade e da essência do feminino, que "[...] sem a mulher não existe vida" (BARRETO; CECCARELLI, 2019, p. 82-83). Não seria adequado, portanto, falar sobre gênero e sexualidade em tais tradições com base em elementos simbólicos essencialmente cristãos. Afinal: "não existe pecado na sexualidade, já que é indispensável à preservação e à continuidade do grupo. A noção de pecado, de diabo, de condenação, de penitência, é uma herança cristã" (BARRETO; CECCARELLI, 2019, p. 83).

Antropólogos que debatem sobre gênero nas "religiosidades" iorubá foram apontados por Segato (2003, p. 336) como referências na área: Lorand Matroy, em 1994, sobre a Nigéria; Oieronke Oyewumi, em 1997; e Segato, em um trabalho publicado em 1986 e publicado em português. Oieronke afirma que a própria hipótese de haver um sistema de gênero (e, sobretudo, binário) na sociedade Oyo antes da colonização já é um reflexo de uma interpretação ocidental sobre outros povos (OYEWUMI, 1997, p. 32), pois havia palavras neutras e sem gênero para se referir a seres humanos. Ainda assim, segundo a leitura de Segato sobre Oyewumi, os orixás, embora também estejam livres das limitações humanas, também "[...] são dotados de anatomia e comportamento sexualizado em suas representações mitológicas" (SEGATO, 2003, p. 339). Neste sentido, segundo sua leitura, há grande convicção de que um aspecto de "senioridade" possa se sobrepor às questões de gênero tradicionalmente colocadas por interpretações ocidentais. Neste sentido, segundo sua leitura, há grande convicção de que um aspecto de "senioridade" possa se sobrepor às

questões de gênero tradicionalmente colocadas por interpretações ocidentais (SEGATO, 2003, p. 340): a importância de ser mais velho, mais experiente, mais sagaz; de ser o pai ou a mãe, o avô ou a avó, o bisavô ou a bisavó, é tão mais importante do que ser ou não ser de determinados gêneros para ter certo respeito e/ou "superioridade". E é isto o que mais importa tanto nas relações humanas quanto nas relações entre divindades, que estão muito além de suas restrições. Afinal, "um superior é superior, independentemente do tipo de corpo que apresenta" (SEGATO, 2003, p. 341), e "[...] Ori (a cabeça, o princípio vital) não tem gênero" (OYEWUMI, 1997, p. 33-38).

No contexto das tradições iorubá havia, ainda, certa maleabilidade entre gêneros, e no chamado "Novo Mundo", sobretudo no Brasil, onde questões envolvendo estruturas de gênero são levadas a sério e com certos "extremismos", de acordo com Segato (2003, p. 343) tal característica contribuiu para a sua realocação cosmológica e práticas culturais. Segundo o autor, "gênero e sexualidade tornam-se a linguagem característica das transições hierárquicas da sociedade iorubá tradicional" (2003, p. 347) e ele mostra que em alguns casos, para que se recebam posses, é preciso fazê-lo com uma "noiva" que é "montada" pela divindade. Estes pontos são comuns ao "Novo Mundo", o que inclui Cuba, região de origem das cantoras que serão aqui analisadas, mas são ainda mais visíveis no Brasil, sendo frutos de uma espécie de "hibridismo colonial" que encontra suas formas próprias de resistência e de enfrentamento menos direto (SEGATO, 2003, p. 359-361).

Uma das distinções para tal fenômeno é, segundo Luz, o fato de haver "uma ordem de valores no mundo africano capaz de absorver com certa harmonia as diferenças de cultura, civilização e, portanto, de identidades" (LUZ, 2008, p. 22). Mas isso vai além das questões sobre gênero e termina por influenciar, inclusive, o debate sobre as formas de lidar com a morte: esta é uma "razão de felicidade e satisfação", pois a morte é, ao mesmo tempo, uma obrigação de renovação e uma viagem; enquanto que, para a cultura ocidental moderna, é sobretudo uma "acumulação de capital ou valor preeminente, [... onde] até a morte parece uma verdadeira contradição trágica, por isso não pode ser criada, temida ou além" (LUZ, 2008, p. 22). Ela só se apresenta na cultura de massa, em geral, mediante fantasias de negação e opostos: Luz afirma que até mesmo entre heróis e vilões, a morte costuma estar associada às personagens maléficas, "portadores do mal", como algo crônico e paranoico – e para combater isto, é preciso recorrer ao "poder efetivo de armas ou poder, que parece ser uma acumulação incessante de capital, dinheiro, valor onipotente e onipresente na observação paranoica

da modernidade ocidental”. Para os Nagô e tantas tradições de origem iorubá, “a vida e a morte, Okaan naa ni, são uma mesma coisa” (LUZ, 2008, p. 22). Quando Oxalá decidiu do que seriam feitos os humanos e os demais seres e como seria seu fim, voltando-se à lama, tal missão foi atribuída a Iku, que ficou conhecido por sua associação à morte e reconhecido por ser um orixá sem assentamento: “está sempre em volta do mundo realizando a sua missão, para que a lama restituída permita e se contente com a retirada de novos pedaços. Como se diz entre nós, 'vai-se para dar vez a outros'" (LUZ, 2008, p. 22).

Esta concepção demonstra ainda mais a natureza cíclica de tais tradições, compreendendo que “desde quando viemos a esse mundo, sabemos que um dia voltaremos” (2008, p. 109). Ikú, inclusive chamado de “Morte” por Luz, foi o responsável por recolher a matéria da qual Oxalá fez os seres humanos, e “para cada ser humano, Oxalá fazia também uma árvore, e no Ilê Asipá determinadas árvores são cultuadas usando um paramento de oja funfun, um pano branco em volta do tronco” (LUZ, 2008, p. 109). Tal ponto é extremamente importante pois, ao longo do clipe Oya - e até mesmo em cenas do clipe Mama Says -, há muitas árvores, terra e galhos, o que será analisado não apenas como uma referência aos poderes de Oya e outras divindades, mas também é uma referência a toda essa estrutura da natureza que se liga à vida e à morte. Além disso, as árvores também fazem partes de muitos cultos e rituais aos ancestrais, o que reforça o “axé necessário à continuidade ininterrupta dos ciclos vitais, [... dedicando-se] à manutenção, preservação e expansão da comunidade dedicada à tradição” (LUZ, 2008, p. 109). Ou seja: os cliques, bem como as divindades mencionadas, não são apenas uma referência à morte, mas também à vida e à noção de que ambos os pontos, muitas vezes considerados extremos (sobretudo em leituras ocidentais), fazem parte de um mesmo ciclo que precisa de renovação constante para sua perpetuação. Do mito de Tarzan ao das árvores, a vida e a morte, no imaginário e no real, são refletidas na “[...] fala ou linguagem, isto é, o acesso ao simbólico” (LUZ, 2008, p. 38). E, no caso dos cliques, não apenas em suas letras, mas também na linguagem fílmica e musical.

Cultura(s), religiosidade(s) e línguas iorubá e lucumí: quem são Oya, Elegua e Ikú?

É quase impensável discutir sobre as religiosidades, culturas e línguas iorubá e lucumí sem que haja menção alguma aos fenômenos das migrações, colonizações e

diásporas. Palmié (2007) já bem argumentou, em sua análise sobre William Bascom, que este, ao ir para Cuba (entre 1948 e 1950), "[...] não teve dificuldade alguma para realizar essas assimilações etnológicas transatlânticas", referindo-se à fala de Bascom sobre ter "[...] visto muitas cerimônias nas quais eram sacrificados animais para serem oferecidos aos orixás iorubá, tocava-se música iorubá em tambores africanos, cantava-se antos com letra e música iorubá e dançarinos eram 'possuídos' pelos orixás" (BASCOM, 1951, p.14). Embora com compreensão algo limitada acerca do que via e ouvia, tanto cultural quanto linguisticamente, pois o iorubá ao qual ele se referia, enquanto língua, era provavelmente algo mais próximo ao lucumí, Bascom parecia reconhecer as semelhanças "folclóricas" existentes entre o que havia em Cuba e o que havia em tantas outras diásporas africanas, incluindo as do Brasil. No caso brasileiro, inclusive, algumas queixas sobre a dificuldade dos devotos baianos em compreender a história dos orixás foram destacadas por Abimbola, que reiterava quão doloroso isso poderia ser para suas culturas, embora também tenha reiterado que o governo brasileiro, na década de 1960, atentou-se à questão e enviou um especialista nigeriano em linguagem iorubá à Bahia (ABIMBOLA, 1979, p. 634).

O fato é que, independentemente do destino da diáspora, o Bispo Charles Philips e outros especialistas no tema remarcaram a existência de elementos, possivelmente comuns entre si, capazes de definir uma espécie de "iorubidade"; o que Palmié recupera dos escritos de Peel (2000, p. 286), enquanto uma alocação de uma linguagem comum e tradição de origem comum, tendo Ile-Ife como mesmo berço. Com base nisso, em uma época em que o Congresso Internacional dos Americanistas estava em voga (em meados de 1960), Abimbola se pronunciou em meio a um movimento "Reversionista-Iorubá" nos Estados Unidos, segundo Palmié (2007). Neste contexto, inclusive, discutia-se a presença de pessoas brancas na religião, inclusive considerando que apesar de alguns não quererem tê-las, o Brasil e Cuba eram exemplos de aceitação, sendo, sobretudo destes, os países, inclusive, de onde tais tradições saíram para chegar aos Estados Unidos (ABIMBOLA, 1979, p. 629), e onde "[...] orixás se tornaram, graças à trata de escravos, uma religião mundial, oferecendo um novo modo de vida a muitas pessoas negras e brancas nas duas Américas e no Caribe" (ABIMBOLA, 1979, p. 636). Tal ponto é relativamente importante de ser mencionado, pois, em uma "leitura brasileira" inicial, o clipe *Mama Says* apresenta duas mulheres negras - uma de pele mais escura, outra de pele mais clara, mas ambas negras, que se autodefinem desta forma - e uma mulher considerada, talvez para os olhos de um país que deu voz a uma suposta

"democracia racial" extremamente equivocada por parte de Freyre, como branca ou "parda". Tal mulher é mãe das duas cantoras negras. E é preciso lembrar que, numa ótica racial e étnica estadunidense, ser branco vai muito além do tom de pele, embora também influencie na intensidade do racismo e da xenofobia a serem sofridos: "latinos", em geral, também são considerados como "pessoas de cor" (*people of color*), e enfrentam preconceitos e discriminações graves, ainda que, quanto mais branca for sua pele e menos nítidos forem seus traços, provavelmente este sofrerá menos preconceito. Essa leitura racial estadunidense, bem como as experiências de colonização e escravização de povos africanos em todo o continente americano, também fizeram com que, na onda de questionamento acerca do racismo, rappers afro-estadunidenses e cantores de outros gêneros recorressem às suas ancestralidades e, ao mesmo tempo, unissem esforços para uma aproximação entre estilos, gêneros musicais, línguas e de ambas minorias sociais - "[...] uma ponte explícita entre negros e hispânicos", como ocorre mais nitidamente com Cypress Hill, mas também com Kid Frost, Mellow Man Ace, El General e outros rappers com produções bilíngues (ROSE, 1994, p. 59). Algo semelhante ocorreu, no Brasil, quando Emicida convidou a dupla Ibeyi (SOTO, 2019), cantando sobretudo em inglês e espanhol, além de frases em francês, como em "Hacia El Amor". O fato é que discutir as características raciais dessa terceira mulher presente no clipe não é o intuito deste trabalho, mas é importante destacar que, além de mulher (seja branca ou "parda"), ela também é cubana e latino-americana, e em um contexto estadunidense ou até mesmo em um contexto eurocêntrico, tais características também a tornam uma minoria social. E, mesmo que fosse considerada "branca", e ainda que fosse brasileira e em um contexto igualmente brasileiro, é válido lembrar e se perguntar por que pessoas brancas são mais de 60% dos adeptos de religiões de matriz africana no país (RESK, 2016). Aceitá-los ou não os aceitar, na visão específica de Abimbola, não deveria ser o cerne da discussão, pois tais países (Brasil e Cuba, por exemplo) eram considerados, para ele, como grandes exemplos de uma espécie de democratização e universalização dessas tradições para além dos povos negros. Tal ponto é passível de crítica e de questionamentos, mas é válido ressaltar que tal opinião veio em um contexto de reversionismo e de revisionismo específico da década de 60 em um país extremamente ocidental, como os Estados Unidos, e que também se constituíram de povos escravizados, indígenas e imigrantes, fazendo emergir dilemas étnicos e raciais tanto quanto no Brasil, em Cuba e demais países da região: assim como afirma Lélia

González, evidenciando tais questões, "[...] as negras e as indígenas são as testemunhas vivas dessa exclusão [no continente]" (GONZÁLEZ, 2011, p. 12).

Em teoria, dispor-se dessa constituição comum, de certa forma, pode fazer com que muitos pensem que as comunidades afrodiaspóricas compartilham de uma mesma religião e costumes comuns, e que mesmo longe, estão ligadas por uma mesma "iorubanidade". Tal afirmação é complexa, pois essa ideia unitária (DIAS, 2014, p. 15) a respeito da cultura iorubá parece ser muito mais, na verdade, uma espécie de "construção histórica da identidade cultural e religiosa" enquanto um "exercício de laboratório político-ideológico" ao entender tais costumes como "tradicionais" (DIAS, 2014, p. 16) e, em um bloco único, muitas vezes como não-civilizados, em contraposição aos costumes e valores cristãos. Porém, conforme afirma Dias, a realidade não era bem essa: há uma imensidão de pluralidades identitárias presentes nos países africanos e mesmo dentro das culturas de origem iorubá. De acordo com o autor, é possível comparar: se "[...] Portugal, com fronteiras definidas desde 1249, sendo o mais antigo país europeu, mantém vivos os traços regionalistas, jamais um país africano composto de trinta e seis estados, fundado em 1960, poderia suprimir séculos de assimetrias e regionalismos" (DIAS, 2014, p. 17). Apesar das tentativas de "unificação e de standardização dos cultos, evidentemente nunca alcançados, para o qual concorrem algumas instituições internacionais e redes transnacionais" (ORO, 2012, p. 397-398), nunca houve, de fato, uma homogeneização. É preciso deixar isto bem nítido antes de avançar e falar sobre as definições de cada divindade, pois, ainda que existam traços que podem ser compartilhados entre as identidades de origem iorubá transatlânticas, os próprios significados e alocações de cada ser podem ser alterados a depender da região onde vivem. É necessário desconstruir esse mito que, de forma recorrente, é apresentado como verdade, sobre uma suposta homogeneidade entre as culturas e "religiosidades" (ou, de forma mais abrangente, tradições) de origem iorubá, pois conforme menciona Dias a esfera afrobrasileira do Candomblé também tem suas interioridades (DIAS, 2014) e, provavelmente, particularidades que podem ser distintas daquelas encontradas em Cuba, região originária das cantoras da dupla Ibeyi.

Embora possa ser considerada como um aspecto comum (a cabeça, o "ori", uma vasilha da personalidade e do destino, segundo Dias e outros tantos autores), há muitas distinções existentes. O próprio Sistema de Ifá, embora seja visto como um "agregador da multiplicidade religiosa", para Dias (2014), não pode corresponder a uma unidade sistêmica religiosa iorubá pois esta inexistente, sobretudo considerando tais diferenças

geográficas e os papéis alterados que cada divindade pode exercer. Ignorar tais diferenças é almejar padronizar algo que não tem, exatamente, um padrão, com base em uma visão essencialmente ocidental, cristã e eurocêntrica, habituada a rotular e a unificar toda e qualquer pluralidade - algo intencional, e não real (DIAS, 2014). Aspectos compartilhados até podem ter ajudado a preservar as tradições, mas é preciso considerar suas diferenças, pois estas afetam seus significados, atribuições e destinos. O próprio uso do termo "religião" para designar as tradições de origem iorubá é evitado, neste artigo, pois, segundo Dias (2014), em geral, este termo conduz a um pensamento unidimensional sobre África a começar por seu sentido geralmente usado nos sistemas cristãos ocidentalizados: religião quase sempre se contrapõe à "magia", e com frequência se associa a questões dogmáticas - porém, "[...] ficou entregue à categoria de 'magia' tudo o que não cabia na receita do modelo ocidental de religião" (DIAS, 2013, p. 459). Isto não significa dizer, como Dias atenta, que as culturas iorubás não tenham suas próprias noções de sagrado e suas "teologias" - embora ele mesmo ressalte que "[...] não há uma teologia yorùbá [...]", mas compreende a existência de padrões de pensamento em torno do que é sagrado. Mas significa reconhecer que o uso do termo "religião" é, por si só, problemático, a começar por seu sentido, nas línguas latinas, voltado ao "ligar" e "recolher", enquanto que, em yorùbá, a palavra "religião" é sim traduzida como "dever" ou "serviço" (DIAS, 2013, p. 463). O autor também reitera que o termo "crença" também é questionado, pois não é condição, para a religião, acreditar, como para os cristãos: entre os yorubá, é certo que as divindades já existem, porém precisam receber seus cultos.

Recuperar tais noções pode parecer um pouco exagerado, mas é extremamente necessário para entender as características de cada uma das divindades aqui citadas no título deste capítulo. Pois, Eleguá, Oyá e Ikú têm funções distintas embora possam, ambos, estar presentes em cerimônias sobre a morte. O próprio Ès.ù pode assumir a função de Élébo, o mensageiro (DIAS, 2013, p. 462). No lugar de usar termos como "crença" ou "religião" para se referir ao conjunto sociocultural onde tais divindades aparecem e existem, Dias prefere usar o termo que também foi mais utilizado aqui: tradição. Pois, afinal, este é o termo que os próprios yorubá preferiram utilizar ao longo de sua pesquisa (DIAS, 2013, p. 462). Neste sentido, entender quem são as divindades se faz necessário não apenas para avaliar os cliques audiovisuais, mas também para compreender que, para além de aspectos "religiosos", ou para além de outras palavras que foram utilizadas no início deste artigo entre aspas - "mito"/"mitológicos"

(justamente por tal motivo), estes superiores existem, e esta é uma certeza que permeia a cultura iorubá antes mesmo das "religiões" iorubá (tradições e conjuntos sagrados que, posteriormente, em um olhar ocidental, foram vistas como religiões).

Nessas tradições, Exu, Elegbara e Legba são consideradas "[...] divindades mensageiras, dinâmicas, temidas e respeitadas, que devem ser saudadas em primeiro lugar para não atrair confusão ou vingança" (SILVA, 2019, p. 453). No entanto, o autor reitera que, quando seus cultos foram descobertos por europeus, estas foram associadas à desordem, ao mal e à repressão sexual - o que muito provavelmente contribuiu para, no português brasileiro, a utilização de "Exu" quase como um sinônimo de "demônio", o que chega até mesmo a soar ofensivo para aqueles que praticam o candomblé e outras tradições de origem iorubá. A própria existência de um falo no altar de Exu-Legba corroborou para tal processo, embora fosse muito comum, em diversas religiões consideradas "pagãs", a existência de símbolos de órgãos sexuais para rituais e cultos à fertilidade, assim como as ervas utilizadas por tais religiões e tradições também foram alvo da atenção dos cristãos ocidentais que acreditavam que as mulheres seriam feiticeiras por utilizá-las (SILVA, 2019, p. 453). No entanto, Silva reitera (2019, p. 455-456) que isto corroborou para a absorção do catolicismo nas Américas dado o aspecto de mensageiro de Exu-Legba, e de função semelhante existente entre os anjos e santos. Assim, Exu-Legba foi visto como os santos cristãos e um "mensageiro benfazejo" (2019, p. 455-456), e em Cuba, foi relacionado ao "maior mediador do catolicismo, Jesus Cristo, ou, mais precisamente, ao Menino Jesus de Atocha (CAREBRA, 2004, p. 132). Também em Cuba - vale reiterar que as cantoras e o clipe são de origem afro-cubana -, Da Silva revela haver uma tendência para distinguir Exu (mais relativo ao mal) de Eleguá ou leguá (mais relacionado como um mensageiro benfazejo). Seja assumindo sua função "benigna" ou "demoníaca" ao fechar e bloquear caminhos, Exu-Legba sempre lida com esse trânsito entre a vida e a morte, o plano dos vivos e dos mortos. Porém, quanto mais próxima e mais influência a tradição receber do catolicismo e do kardecismo, como é o caso dos terreiros bantos e da umbanda, mais demonização é atribuída a Exu-Legba, diferentemente, no Brasil, das tradições jeje (SILVA, 2019, p. 456). É interessante ressaltar que, assim como afirma o autor, da mesma forma que Exu-Legba lida com trânsitos, movimentos, mensagens, os povos que praticam seus cultos em Angola, Moçambique, Brasil, Cuba, Estados Unidos e tantos outros países também formam, de certa forma, uma "rede transatlântica" (2019, p. 462). por onde passam as tradições, a memória e as mensagens entre si - ainda que o próprio termo "tradição",

embora ainda mais apropriado do que "religião", "mito" e "crença, também seja considerado, por autores, como Matory (1998, p. 267-268), como algo inventado.

Iansã ou Oya, por sua vez, é quase sempre associada aos ventos, aos raios, ao fogo, aos elementos em movimento. E todo esse poder não veio de uma série de fatos, como descreve Prandi:

Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder [...]. Com Ogm, casou-se e teve nove filhos, adquirindo o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais. Com Oxagiã, adquiriu o direito de usar o estudo para proteger-se dos inimigos. Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia para realizar os seus desejos e dos seus protegidos. Com Oxossi, adquiriu o saber da caça para suprir-se de carne e a seus filhos. Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar e tirar dos rios e cachoeira os frutos d'água [...]. Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento, posto da justiça e o domínio dos raios. (PRANDI, 2001, p. 296).

Neste sentido, Oya é compreendida como "além de encantadora e sedutora, [...] uma guerreira por natureza" (SILVA, 2009, p. 33), tendo adquirido formas de defesa, proteção e ataque de modo único. É válido recuperar o fato de que seu nome deriva do antigo nome de um rio nigeriano, o atual rio Níger (GELEDÉS, 2014). Esta é uma informação importante, pois no clipe Oya, há referências visuais que podem ser associadas a isto. Cabe mencionar, inclusive, que seus poderes frequentemente se associam à destruição para criação, ao fim para a transformação, e ela "habita a fronteira entre a vida e a morte" - por isso, muitas vezes, usa-se branco, simbolizando "tanto o nascimento quanto a morte e "transitoriedade" da vida que faz retornar a esse "estado de pureza" (QUEIROZ, 2018, p. 102).

Por fim, Ikú, considerado muitas vezes como a própria morte em si, geralmente é associado ao masculino (SANTOS, 2012, p. 253-254) e pode estar acompanhado de um dos mensageiros, como Exú, que "abre e fecha os caminhos da morte" (CRUZ, 1994, p. 132). Assim como a vida, a morte também é necessária para o encerramento e a renovação de ciclos, fazendo com que Ikú seja "[...] indispensável para a restituição, reacomodação da ordem social e manutenção do axé, tanto no aiyê como no orun" (D'AMATO, 2018, p. 4).

Análise audiovisual do videoclipe "Oya"

No clipe "Oya", dirigido por uma equipe especialista em construções digitais e 3D - a ScanLAB Projects -, as artistas cantam a música composta por Peter Lindgren e Mikael Åkerfeldt. Na maior parte do tempo, embora haja distintos enquadramentos e planos, o estilo de plano predominante é o Plano Aberto ("long shot"), majoritariamente

de ambientação, que se alterna, principalmente, em um Plano Médio ("medium shot"), essencialmente de posicionamento e movimentação (GERBASE, 2012). Ao longo de toda a produção, é utilizada uma escala de cinza ("preto e branco"), com situações de maior ou menor quantidade de cinza e, conseqüentemente, de menor ou maior saturação das imagens. De acordo com Stamato, Staffa e Von Zeidler (2013, p.7), em sua análise, o branco pode representar "paz, pureza, alma"; o preto pode representar "morte, tristeza, sujeira" (o que será discutido, inclusive, enquanto embasamento para insultos racistas de terceiros); e o cinza pode representar "velhice, pó e melancolia". Embora, nas fotografias e filmes em "preto e branco", seja maior a probabilidade de haver mais cinza do que as duas outras cores, ambas estão presentes neste primeiro videoclipe, trazendo tais sensações listadas pelas autoras como possíveis sentimentos que as cantoras poderiam almejar transmitir.

Por outro lado, é insuficiente trazer apenas a ótica do que tais cores representam em uma produção cultural excessivamente ocidental. Por conseguinte, é preciso pensar: o que tais cores significam para as culturas, religiões e línguas iorubá e lucumí? Conforme apresentado logo acima, no tópico anterior, Queiroz (2018) indica que o branco revela essa transitoriedade e esse retorno ao estado de pureza encontrado após a morte. Não raro, filhas e filhos de Oya ou Iansã vestem branco, assim como a própria imagem de Oya, quando visualmente representada, costuma vestir-se de branco. Entre os planos 13, 14, 15, 16, 17 e 18 (Figuras 1 e 2), inclusive, pode-se observar as cantoras sentadas, no tronco de uma árvore, com vestes brancas.

No Plano 1 (Figura 1), é possível reparar em como o contraste e as demais configurações audiovisuais captam as árvores, de cima, em um plano aberto, mas de um modo tão específico enquanto se movimenta e se aproxima das árvores, que fazem com que estas se pareçam com uma espécie de fogo, cujo elemento também corresponde a alguns poderes de Oya. Em seguida, os planos 2 e 3 adentram na floresta por meio de uma espécie de buraco negro - de onde, sabe-se, nada pode escapar, dado o seu campo gravitacional. E sabe-se, também, que não é possível escapar da morte.

Embora não tenha sido possível identificar cada espécie de planta e de árvore apresentada no vídeo, alguns autores ressaltam a importância de relacionar cada vegetal a um determinado elemento e a um dado orixá: o quiabo, por exemplo, é geralmente associado ao fogo e a Xangô e Ibeji, embora também possa ser oferecido à Iansã ou Oya (ALMEIDA, 2011, p. 117); a aroeira costuma ser associada ao ar, à Iansã e a Ogum, e suas folhas são usadas para "banhos de 'descarrego' e 'limpeza'", sendo o abô, um dos

líquidos de purificação preparados com estas, comumente armazenado e enterrado no solo (ALMEIDA, 2011, p. 133); o louro também se relaciona ao ar, para Iansã, Ossain e outros - seus significados e usos são múltiplos: da prosperidade à "proteção contra raios e trovões" (ALMEIDA, 2011, p. 135); o milho, tão comum na base alimentar de toda a América do Sul - ou seja, faz parte de muitas tradições de povos da floresta no Brasil e em Cuba, inclusive -, também é associado ao ar e à terra, à Iansã e Oxóssi. Nos rituais de origem africana, é usado para proteção e prosperidade, além de poder ser usado para fazer pipoca, oferenda recorrente para Obaluaê como "rituais de limpeza e pedido de saúde" (ALMEIDA, 2011, p. 137); finalmente, outra planta associada à Oya e ao elemento ar é o bambu, cujos rituais podem, também, ser de limpeza: são "[...] leves, sensíveis ao vento, emitem sons ao se movimentar que, segundo a tradição do candomblé, seria uma forma de comunicação do Orixá com seus devotos" (ALMEIDA, 2011, p. 139).

O último ponto apresentado acima é importante, pois, ao longo de todo o vídeo, são mostrados galhos, muitos em constante movimento - já é possível notá-los movimentando-se no Plano 4. A letra da música também revela essa forma de comunicação: "Mesmo se a pele da minha mão / Alcançar o vento, alcançar as nuvens / Se eu não te ver..." - não importa o que aconteça, mesmo que não seja possível "ver" Oya nitidamente, personificada, as cantoras demonstram que podem senti-la - através dos galhos, dos ventos, do céu, da natureza. As árvores caídas parecem simbolizar o poder de destruição de Oya. E os demais galhos exibidos no vídeo, sobretudo entre os planos 5, 6, 8, 10 e 21, parecem transitar, inclusive, entre todos os elementos de poderes de Oya: parecem raios, parecem rios e ondas, parecem fogo, parecem vento.

Segundo Meneghetti, "[...] elementos constitutivos da linguagem audiovisual não têm em si significação pré-determinada, mas dependem da relação que se estabelece com outros elementos, temos na montagem um grande poder de significação" (2009, p. 28). Analisar apenas os aspectos visuais mais nítidos, como poderia ser a personificação de Oya, não deve ser o foco exclusivo: ausências e presenças também precisam ser averiguadas para compreender como é a existência e a representação do "Outro" (RANCIÈRE, 2012, p. 10), assim como as presenças que existem, mas que não são nitidamente dadas na tela para aqueles que não visualizam e/ou não sentem a presença de Oya nos elementos da natureza apresentados na arte. Pode-se reiterar, ainda, que uma forma de arte amadurecida, para Benjamin, está localizada nesse "ponto de intersecção de três linhas evolutivas", envolvendo a técnica, os estágios de desenvolvimento e as

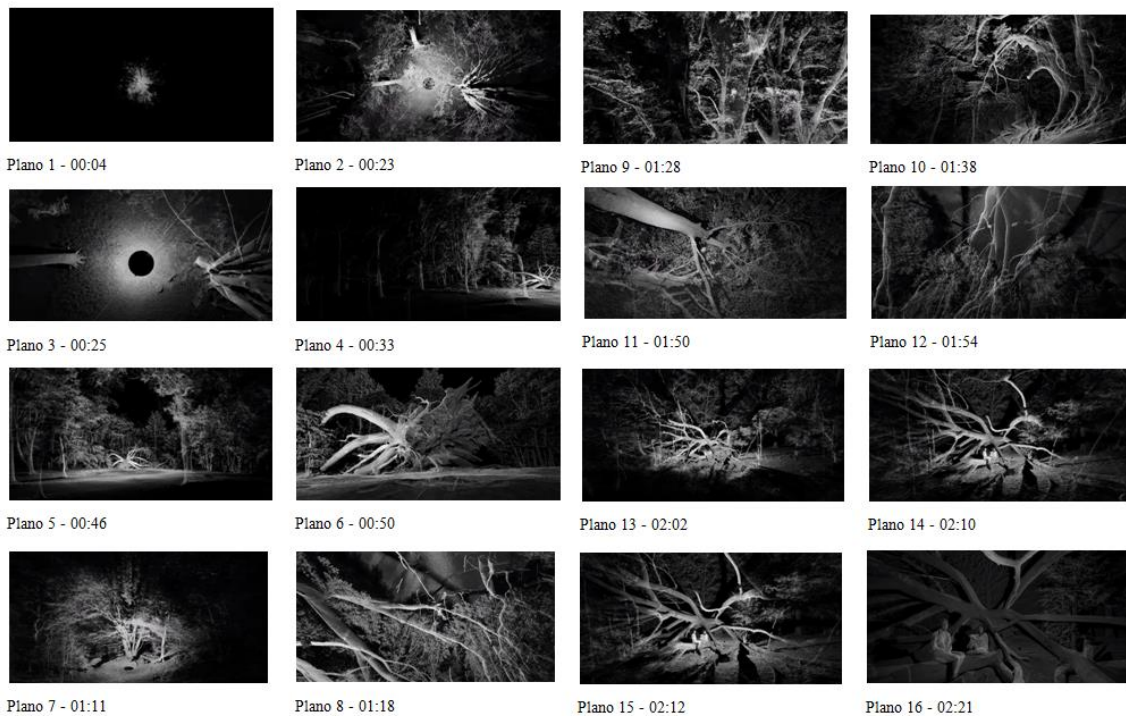
transformações sociais que alteram a estrutura da recepção (BENJAMIN, 1969 [1961]). Neste sentido, todas as considerações aqui feitas sobre tais transformações sociais em contextos de colonização e recuperação de ancestralidades afrodiaspóricas precisam ser reforçadas para enxergar, para além do clipe, e para ouvir, para além da letra.

Quando às próprias cantoras decidem gravar o videoclipe, em vez de serem representadas por outras atrizes, isto também diz algo: quase todos os seus clipes e músicas fazem referências às suas vivências, às suas experiências pessoais enquanto francoafrocubanas. E rompem, com certa frequência, com a imagem de um destino único, conforme revela Adichie (2009), de representação de povos africanos e afrodiaspóricos sempre associados a desastres, fome, pobreza e violência - assim como, no caso da representação fílmica de povos árabes, estes são representados por uma figura única e homogênea de um "[...] nômade montado em um camelo" (SAID, 1996, p. 290). E além de falarem por si, quebram, de certa forma, as correntes das "prisões de imagens" (WALKER, 1989) de povos que, em um Ocidente branco, colonizado e colonizador, eram representados como inferiores - e também rompem com uma tradição cinematográfica de mulheres hiperssexualizadas, ressaltando os desafios múltiplos que possuem enquanto mulheres e, concomitantemente, negras e de origem latinoamericana (estrangeiras aos olhos das mídias dos EUA e Europa). Esse caminho rumo à "autodeterminação política" de Sueli Carneiro (2011) sobre as mulheres negras brasileiras também faz parte da realidade das mulheres negras cubanas e descendentes. É essa "experiência estética assim concebida [que] pode nos levar à emancipação de grupos sociais subalternizados" (FREITAS; BARROS, 2018, p. 118).

Nos planos 14, 15, 16, 17 e 18 (Figuras 1 e 2), todas permanecem vestidas de branco e, por alguns segundos, antes de retomarem seu canto, a música se esvai. Ao retornarem, cantam em francês, novamente dirigindo-se à Oya como "aquela que parte sem elas (sem mim)". Ao longo deste pequeno período, é possível notar "algo", uma figura que entra novamente em um dos círculos na terra, e só sai (acompanhando o movimento da câmera, inclusive) quando ambas terminam de cantar os trechos em francês. Ao pedirem constantemente para serem levadas, as cantoras parecem rogar pela destruição e pela morte como uma súplica por renovação e purificação, pois esta é a função da morte e, ao fim, o círculo novamente é exibido justamente indicando que esta é apenas mais uma fase de um ciclo, e não necessariamente algo a ser temido e evitado: todos voltam à terra. E este é um elemento importante, pois como afirma Krenak (2019, p. 21-22), são sobretudo os "povos não-ocidentais" - (pretos e pardos, indígenas,

quilombolas...) - que se "agarram" à terra e são considerados, em uma perspectiva essencialmente Ocidental como uma "sub-humanidade", por ser tão avessa a uma espécie de "desenvolvimento" que não contempla o respeito à natureza e a cada ser. Finalmente, os últimos planos demonstram o círculo ainda em movimento, onde a terra, o céu e os ventos cumprem seu papel em um ciclo natural. Embora Oya não seja a personificação da morte, ela se relaciona intrinsecamente com essa noção de ciclos e transições entre planos e mundos.

Figura 1. Planos principais do clipe Oya (Ibeyi)



Fonte: IBEYI. Oya. 2014.

Figura 2. Planos principais do clipe Oya (Ibeyi), parte II



Fonte: IBEYI. Oya. 2014.

Análise audiovisual do videoclipe "Mama Says"

Em *Ôri*, de Raquel Gerber (1989), com base na vasta e rica história pessoal de Beatriz Nascimento, ativista e intelectual negra e brasileira, já se discutia a noção de "ori" como a "cabeça", dado o significado da palavra em iorubá e lucumí. O filme, apresentado como documentário, já reiterava a importância das ancestralidades negras (no plural, pois conforme é relatado no próprio documentário, foram escravizados povos variados e distintos, não se pode falar em um bloco homogêneo), no Brasil, para a sua cultura.

No caso em questão, tratando-se de Cuba, algumas semelhanças podem ser identificadas: em *Mama Says* (Figura 3), a dupla Ibeyi conta sobre a experiência (de sua mãe e delas mesmas) vivida em meio à perda de seu pai e não deixam de fazer menções à cultura, à língua e as tradições de origem iorubá e lucumí. Os dois primeiros planos oscilam entre plano médio e primeiríssimo plano, normal, 3/4, e costumam enfatizar a solidão e a dor da mãe em um fundo branco, exibindo closes de seus rostos em alguns momentos. Todas vestem branco, novamente, e a letra faz referência nítida - inclusive, mencionando seu nome - a Elegua, o mensageiro anteriormente citado. Embora, em

nenhum momento de nenhum dos dois videoclipes, Ikú seja mencionado, a morte não é tema exclusivo a ele: Oya e Elegua também são frequentemente citados e, até mesmo, ritualizados em cerimônias relacionadas ao assunto. Contudo, é importante reiterar o ponto central deste trabalho: Oya não é "a morte", Elegua não é "a morte". Ikú, com representações frequentemente masculinas, talvez, seria o mais próximo da figura "da morte" no imaginário social das produções visuais ocidentais.

Ademais, a cor branca, mais uma vez, sinaliza essa transição e comunicação entre a vida e a morte, entre os que estão vivos e os que já se foram. Os olhos de sua mãe, no Plano 3 (primeiríssimo plano, normal) refletem a dor - e, inclusive, ela chega a chorar ao longo do vídeo, momento em que as filhas a consolam - da perda, que apesar de inevitável e de ser parte de um ciclo, não deixa de ser dolorosa. O Plano 4 (plano detalhe) exhibe a mão de sua mãe na cadeira, onde está sentada, e esta é uma parte do corpo recorrente ao longo de todo o vídeo: sua mão, sozinha, na cadeira; sua mão, no Plano 5, entrelaçada nas mãos de sua filha com ênfase no seu anel que, provavelmente, deriva da relação matrimonial com o marido já falecido; sua mão acendendo e apagando uma luz que, repetidas vezes, parece formar uma espécie de comunicação com aquele que já se foi, e ao mesmo tempo, inicia e encerra ciclos: "O homem partiu / E mamãe diz / Que não pode viver sem ele". Aqui, também, "o oral advém da presença do corpo" (ANTONACCI, 2016, p. 250): as mãos, ora soltas e sozinhas, ora juntas e entrelaçadas, demonstram a solidão e, ao mesmo tempo, a força que as filhas precisaram ter para superar a perda de seu pai e, ao mesmo tempo, consolar sua mãe. Ao fim do clipe, ambas aparecem sozinhas, no último plano, porém juntas, em pé e com as mãos na mesma cadeira onde sua mãe estava sentada, provavelmente simbolizando que a perda de sua mãe também chegará para elas em algum momento. Todos se vão.

Figura 3. Planos principais do clipe Mama Says (Ibeyi)



Fonte: IBEYI. Mama Says. 2014.

Considerações finais

Em meio a tantas referências simbólicas à morte nos clipes de Ibeyi, pode-se perceber que, dados os elementos audiovisuais aqui destacados, as cantoras recuperam grande parte de suas origens afrocubanas e tradições lucumí e iorubá ao longo de suas produções. Ainda que nenhuma música faça referência direta ao superior que mais se assemelharia à morte (Ikú), todas mencionam outros superiores - Oya e Elegua - que também representam o movimento e a transitoriedade entre os mundos e os planos - dos vivos e mortos, da criação e da destruição.

No videoclipe Oya, a natureza reina: os galhos parecem assumir, visualmente, as formas de todos os poderes associados à Oya ou Iansã, bem como ao seu elemento referencial: o ar. E posteriormente, no videoclipe Mama Says, é possível notar, no próprio discurso da composição, a dor sobre a perda de um ente querido, observando a comunicação endereçada aos que já se foram por meio de Elegua, o mensageiro. Em ambos os casos, portanto, há menções nítidas às ancestralidades das cantoras e às tradições que, mesmo após ambas terem migrado para a França (país, inclusive, reconhecido por seu amplo histórico de colonizações), permanecem vivas.

Os elementos simbólicos apresentados nos vídeos, bem como todas as menções sobre o que é ou não a morte, bem como seu gênero, propiciaram um debate que, na verdade, mostra-se como uma incógnita mais ocidental do que não-ocidental: ao se perguntar o gênero de uma divindade pertencente a uma determinada tradição e a uma dada cultura, já se pode revelar certa curiosidade externa a esta, pois, conforme apresentado anteriormente, embora os elementos masculinos, femininos e outros sejam associados a determinados superiores nas tradições de origem iorubá (e, neste sentido,

recuperam-se autores que compreendem que Oya costuma ser entendida como mulher; Elegua e Ikú têm, por sua vez, energias masculinas), a preocupação em saber ou determinar exatamente qual é o gênero de cada divindade não parece ser uma questão recorrente entre seus próprios filhos, entre aqueles que os seguem, que cresceram e viveram nessa cultura. Afinal, são seres que não precisam obedecer a essas limitações humanas, conforme afirma Segato (2003) sobre a leitura de Oyewumi. Aparentemente, importa mais função de cada um, sua história, seus elementos, seus vegetais preferidos para oferendas, suas derrotas e glórias, do que necessariamente o seu gênero.

Finalmente, é importante reiterar que os dois clipes aqui analisados não são casos atípicos nas carreiras das duas cantoras: suas letras quase sempre têm relações com suas origens afrodiaspóricas. Não se pode ignorar tal conteúdo como ato de resistência e de questionamento em um contexto - midiático, na indústria musical e audiovisual no geral - onde suas culturas e tradições sempre foram inferiorizadas. Lisa-Kaindé e Naomi Díaz, as integrantes de Ibeyi, ambas mulheres e francoafrocubanas, mostram isso: que o Norte não precisa ser o Norte, e que as orientações não-ocidentais sobre a morte não precisam ser apenas aquelas vindas de uma narrativa essencialmente ocidental, branca e hollywoodiana.

Referências

ABIMBOLA, Wande. Yoruba Religion in Brazil: Problems and Prospects. *In: CONGRÈS INTERNATIONAL DES AMÉRICANISTES*, 42., 1976, Paris.. **Actes du...** Paris: [s. n.], 1979. p. 619-639.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 12 jul. 2020.

ADORNO, Theodor W. La crítica de la cultura y la sociedad. *In* ADORNO, Theodor W. **Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad**. Barcelona: Ariel, 1962. p. 09-29.

ALMEIDA, Mara Zélia de. A cura do corpo e da alma. *In: ALMEIDA, Mara Zélia de. Plantas medicinais*. 3. ed. Salvador: UFBA, 2011. p. 68-143. Disponível em: books.scielo.org/id/xf7vy/pdf/almeida-9788523212162-04.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Artes da memória de povos em diáspora: história e pedagogia em "condições de enunciação". **Fronteiras: Revista de História**, Dourados, v. 18, n. 31, p. 244-256, jan./jun. 2016. Disponível em: ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/viewFile/5466/2811. Acesso em: 25 maio 2020.

BARRETO, Robenilson Moura; CECCARELLI, Paulo Roberto. Mitos e representatividades: a expressão da sexualidade em culturas africanas. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 41, n. 78, p. 79-88, dez. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v41n78/v41n78a09.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2020.

BARROS, Laan Mendes, FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.20262>. Acesso em: 9 jul. 2020.

BASCOM, William R. Yoruba acculturation in Cuba". **Mémoires de L'Institut Français d'Afrique Noir**, n. 27, p. 163-167, 1953.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: GRUNNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969(1961). p. 55-95.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá & Oxum: iniciações, Ialorixás e Oolorixás**. São Paulo: Edusp. 2004.

CAPONE, Stefania. **Os yorubá do Novo Mundo: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledés** [online]. 06 mar. 2011. Disponível em: geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/. Acesso em: 12 jul. 2020.

CRUZ, Isabel C. F. da. As religiões afro-brasileiras: subsídios para o estudo da angústia espiritual. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 28, n. 2, p. 125-136, ago. 1994.

D'AMATO, Andréa Silva. Babá-Egún, imagens e outras forças no terreiro de Omo Ilê Agboulá. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 31., 2018, Brasília, DF: **Reunião...** Brasília, DF: [s. n.], 2018. Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/308jWpw>. Acesso em: 12 jul. 2020.

DIAS, João Ferreira. A religião se faz com a colheita da terra: problematização conceitual de “religião” em África e o caso yorùbá. **Etnográfica**, v. 17, n. 3, p. 457-476, out. 2013. Disponível em: www.scielo.mec.pt/pdf/etn/v17n3/v17n3a02.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

DIAS, João Ferreira. À cabeça carrego a identidade: o orí como um problema de pluralidade teológica. **Afro-Ásia**, n. 49, p. 11-39, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/afro/n49/01.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAIMAN, Neil. **Sandman**. Washington, DC: Vertigo. 1988.

GELEDÉS. **Orixás se tornam super-heróis em filme nigeriano**. [S. l.: s. n., 20--]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/orixas-se-tornam-super-herois-em-filme-nigeriano/>. Acesso em: 25 maio 2020.

GERBASE, Carlos. **Cinema: Primeiro Filme - descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes Ofícios. 2012.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-Americano**. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

IBEYI. **Mama says**. Direção: Ed Morris. [S. l.: s. n.], 2014. 4min02. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=88U_dMhhfNI. Acesso em: 22 out. 2020.

IBEYI. **Oya**. Direção: ScanLAB Projects. [S. l.: s. n.], 2014. 4min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nAzjmDZD4aY>. Acesso em: 22 out. 2020.

KAPLAN, Ann E. **Women and film: both sides of the camera**. London; New York: Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2001[1983].

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3. ed. Salvador: UFBA, 2008. 181 p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/39h/pdf/luz-9788523205317.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2020.

MATORY, J. Lorand. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 263-292, out. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0263.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2020. DOI: 10.1590/S0104-71831998000200013.

MENEGHETTI, Diego Pontoglio. Produção de sentido em videoclipes por meio de análises fílmica e textual. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. 1, p. 1, 2009. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/meneghetti-producao-bocc-05-09.pdf. Acesso em: 27 abr. 2020.

ÔRI. **Raquel Gerber**. São Paulo: Angra Filmes, 1989. 131min.

ORO, Ari Pedro. Resenha de Capone, Stefania. Os yorubá do Novo Mundo: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 395-398, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a20v18n37.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.

OYEWUMI, Oyeronke. **The invention of women: making an African sense of Western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997.

PALMIÉ, Stephan. O trabalho cultural da globalização iorubá. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, jul. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000100005. Acesso em: 19 maio 2020.

PEEL, J. D. Y. **Religious encounter and the making Yoruba**. Bloomington: Indiana University Press. 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Marijara Souza. O traje de Oyá Igbalé: pressupostos para a pesquisa em arte a partir da indumentária de candomblé musealizada. *In*: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (org.). **Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília, DF: FCI-UnB, 2018. p. 99-115.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-32.

RESK, Felipe. **Branços são mais de 60% dos adeptos de religiões afro-brasileiras em São Paulo**. Estadão [Online]. São Paulo, 23 de dez. 2016. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,brancos-sao-maioria-nas-religioes-afro-brasileira-diz-estudo,10000096203>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America**. Middletown: Wesleyan University Press. 1994.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nãgô e a morte: pàde, àsèsè e o culto Ègun na Bahia**. Petrópolis: Vozes. 2012.

SEGATO, Rita. Género, política e hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba. **Estudios Afro-Asiáticos**, v. 25, n. 2, p. 333-363, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v25n2/a06v25n2.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2020.

SILVA, Sara Jane da. **O canto de Oyá no candomblé Keto: um estudo dos aspectos culturais e etnomusicológicos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10834/1/dissert_Sara%20da%20Silva.pdf. Acesso em: 6 jul. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Legba no Brasil: transformações e continuidades de uma divindade. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 09, n. 02, p. 453-468, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sant/v9n2/2238-3875-sant-09-02-0453.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2020.

SOTO, Cesar. **Ibeyi cantam 'hino' politizado com Emicida e pedem que fãns rebolem e gritem canções em 4 idiomas**. G1 [Online]. 01 out. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/10/01/ibeyi-cantam-hino-politizado-com-emicida-e-pedem-que-fas-rebolem-e-gritem-cancoes-em-4-idiomas.ghtml>. Acesso em: 25 maio 2020.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. A influência das cores na construção audiovisual. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18., 2013. **Anais...** Bauru: Unesp, 2013. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5. ed. Campinas: Papirus. 1994.

WALKER, Alice. **Prisoners of image**: ethnic and gender stereotypes. New York: Alternative Museum, 1989.

Capítulo 6. Para dançar o espaço doméstico: uma análise de *Semiotics of the kitchen*, de Martha Rosler

Kim Cavalcante⁶⁷

Sobre *Semiotics of the kitchen*



Martha, Rosler *Semiotic of the Kitchen*, 1975 (Stills)

Em *Semiotics of the kitchen* (1975) [*Semióticas da cozinha*], Martha Rosler se encontra numa cozinha onde realiza repetidas vezes a operação de tomar um utensílio em suas mãos, mostrá-lo, pronunciar seu nome e realizar um movimento. Estes movimentos, no entanto, são inesperados, bruscos, violentos, produzindo atritos e ruídos. Os utensílios da cozinha são tomados segundo seus nomes em ordem alfabética, produzindo um léxico da cozinha. A partir da letra U, a artista deixa de usar os utensílios e passa a produzir desenhos das letras com o corpo, através de gestos, movimentos e poses. Ao final, reproduz um gesto de dúvida.

Semiotics of the kitchen foi gravado na cozinha de um amigo de Rosler, pois ela desejava que se assemelhasse a um estúdio de cozinha de televisão. O vídeo foi uma produção de baixo custo e de baixa qualidade. Há ruídos nas imagens por conta das

⁶⁷ Artista é doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Contato: kimcavalcante111@gmail.com

limitações técnicas do período. Mas Rosler estava interessada mais na ideia que na qualidade da imagem. A gravação é em preto e branco, câmera fixa e zoom aberto, sem closes. O vídeo é cru, diferente de filmes com tomadas e edições, limita-se a um plano sequência. Tudo no vídeo foi escolha da artista. Ela sabia usar gravação em cores, estúdio de arte, edição de vídeo, mas decidiu tomar outro caminho. Ela havia aprendido a manejar o vídeo em experimentos no laboratório da escola de medicina da universidade, onde usavam o vídeo para gravar autópsias e cirurgias. Mas sua escolha se pautou na intenção de produzir um vídeo onde parecesse haver “um *set* de gravação estranho, com uma mulher estranha, fazendo coisas estranhas”, o que ela acreditava que faria as pessoas rirem. Ela conta ainda que o vídeo evoca a televisão, seus programas, seus comerciais e a comédia no estilo estadunidense.

Segundo Rosler, a ideia surgiu quando andava um dia pelas ruas do bairro Bowery e pensou: “Palavras. Coisas. Mulheres. Imagens. Cozinha. Eu preciso de um alfabeto. Vou chamar de semiótica, mas é um vocabulário. Veio tudo junto.” Ela desejava produzir um material que fosse de fácil disseminação e transmissão, que pudesse ser mostrado em exposições, aulas, palestras e que fosse vendável.⁶⁸

Naquele momento, o programa de culinária de Julia Child era um fenômeno na televisão. Seus gestos firmes, enquanto tomava os utensílios da cozinha com expertise em tom de seriedade conferiam por vezes uma atmosfera cômica ao programa. A execução de algumas receitas demandava o uso de utensílios de tamanho grande ou perigosos, ou exigiam força exacerbada. Situações deste tipo, tendo como pano de fundo uma aparente inofensiva atividade doméstica, por vezes geravam risos.

Semiotics of the kitchen remete ao programa culinário de Julia Child, mas a artista constrói seu trabalho e sua atmosfera cômica a partir da ironia e da paródia, recursos recorrentes em trabalhos de artistas que abordavam questões feministas no período. No vídeo de Rosler, não há ingredientes, nem comida a ser feita. Ela demonstra que seus propósitos não são culinários. A artista, através de sua performance⁶⁹, tece uma

⁶⁸ Martha Rosler em entrevista concedida à MOCAtv (2012).

⁶⁹ Refiro-me à performance como uma noção ampla, enquanto campo da arte que toma o corpo como *locus* da operação artística, ainda que se dê forma híbrida, envolvendo outras linguagens, como a fotografia, o vídeo, a instalação, a pintura, entre outras. De natureza interdisciplinar, a performance cruza estudos e conhecimentos dos campos das artes, da sociologia e da linguística, abarcando uma gama de conceitos. A noção de performatividade surge como uma extensão da noção de performance, relacionada a insinuação ou pressuposição de presença física, evidenciando o verbo, a ação, o fazer, o executar, o realizar, o mover, o gesto. Vide MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

crítica política e social sobre a relação entre trabalho no espaço doméstico e a performatividade de gênero ⁷⁰, em consonância com o seu ativismo feminista.⁷¹



Martha Rosler, *Semiotic of the kitchen*, 1975 (Still)



Julia Child, *The French Chef*, 1963-66.

(Foto: Paul Child/PBS television)

Seus gestos, aparentemente descabidos, tornam-na, diante da câmera, em uma imagem ruim de esposa, cuidadora e mantenedora do lar. Assim, ainda que ela se apresente como prisioneira da domesticidade de Julia Child (KELLER, 2019), seus gestos se tornam subversivos, demonstrando uma postura crítica e um desejo de mudança.

Rosler buscou em seus trabalhos invocar a operação da armadilha, produzindo imagens familiares e, em seguida, rompendo com as expectativas para revelar os discursos subjacentes a estas imagens. Sua intenção é desvelar a própria produção da imagem e de sua narrativa ideológica: ao enxergar a televisão como produtora do

⁷⁰ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Butler (2003) elabora a ideia de performatividade de gênero, pela qual é conhecida. Ao abordar o gênero como performance, a autora aponta o gênero como algo não natural, não determinado biologicamente, mas construído socialmente a partir de uma série de ritualizações sociais que implicam ações e gestos corporais, códigos comportamentais: modos de mover-se, modos de falar, modos de vestir, modos de pensar. Em suas obras, Butler aborda a performatividade de gênero estabelecendo relações com as ideias de performatividade de autores como Victor Turner e John Austin, também estudados no campo das artes performativas.

⁷¹ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Martha Rosler e Benjamin H. D Buchloh: una conversación. **Quaderns Portàtils**, Barcelona, p. 12, 1999.

cotidiano, cria com seu vídeo uma metacrítica. A referência às mídias de massa se alinha às preocupações da artista em encontrar um público não restrito à esfera das artes, uma vez que lhe interessa a vida social e acredita que uma transformação coletiva requer comunicação (ROSLER, 2004), o que parece conferir à sua produção uma perspectiva educativa, tanto visual quanto feminista.

A videoarte de Rosler se insere no contexto da segunda onda feminista nos Estados Unidos. Segundo Arruda (2013), entre as décadas de 1970 e 1980, as artistas que propunham em seus trabalhos uma crítica feminista, procuravam questionar a representatividade e a representação⁷² das mulheres na vida social, englobando tanto as imagens propagadas pelo cinema, revistas, televisão, anúncios e obras de arte como também em fanzines, pôsteres e outros suportes. O tema do trabalho doméstico relacionado ao gênero era assunto de trabalhos de artistas como Laderman Ukeles, Mary Kelly, Elida Tessler e a *Womanshouse* de Judy Chicago e Miriam Shapiro⁷³.

Os trabalhos deste período parecem forjar perspectivas pós-identitárias, com estratégias de desestabilização do sistema sexo/gênero e da noção de mulher como sujeito unitário, fixo, universal e essencialista, questionando as imagens culturais produzidas pela mídia de massa sobre as mulheres. Para isso, recorriam à paródia, à sátira e à ironia como crítica desconstrutiva.

Autoras advindas da teoria fílmica feminista atentaram para a necessidade de instauração de um sistema semiótico alternativo que se oponha às estruturas do prazer visual, à passividade da/o espectador/a e às convenções do olhar, buscando priorizar novos processos de apreensão das imagens, pautados principalmente pela desidentificação ou desfamiliarização.

O vídeo de Rosler faz uma referência à semiótica de modo literal no título do vídeo. De acordo com Santaella (1983), a semiótica é a ciência que estuda as linguagens verbais e não verbais, incorporando desde linguagens estritamente técnicas até as artes, como a escrita, a dança, os códigos linguísticos, as artes visuais, sistemas codificados da moda, da culinária. São sistemas de produção de sentido. A semiótica concebe as

⁷² Segundo Arruda (2013), representatividade se refere à presença ou ausência de mulheres artistas na historiografia da arte, enquanto representação se refere às imagens de mulheres que compõe o repertório cultural.

⁷³ Em consonância com esta produção, aponto ainda a produção da artista brasileira Letícia Parente, cujo trabalho tem sido investigado nesta pesquisa em andamento. No entanto, sua produção assume uma série de outros aspectos e tensões específicas relacionados ao contexto brasileiro, mas que não serão debatidos aqui.

definições sobre as coisas como vivas e nunca acabadas: “as linguagens também se constituem em sistemas sociais e histórias de representação do mundo.” (SANTAELLA, 1983, p. 11). Assim, como indivíduos sociais somos mediados por uma rede intrincada e plural de linguagens, através das quais nos comunicamos, e das quais a semiótica se ocupa enquanto estudo.

A semiótica é uma via de pistas quanto aos processos artísticos e estratégias visuais da artista, presentes em *Semiotics of the kitchen*. Dentre os elementos de abordagem semiótica⁷⁴ que aparecem no trabalho, é possível destacar a relação entre arte como linguagem e produção da realidade social; a impossibilidade de um sistema de representação que consiga reportar uma experiência ou realidade com inteireza; a relação entre índice e efeito de veracidade; os sistemas de representação como vivos, dinâmicos e por isso, mutáveis.

A televisão, o cinema, a fotografia, os meios de impressão gráfica, o rádio, e as fitas magnéticas são máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens. Toda e qualquer atividade de prática social se constitui como prática significativa, ou seja, prática de produção de linguagem e sentido. Dessa forma, o campo de indagação da semiótica é pertinente às estratégias artísticas feministas em sua busca por produzir imagens críticas e desestabilizar a representação cultural das mulheres, e é neste campo que *Semiotics of the kitchen* se insere.

Nesse sentido cabe também pontuar as contribuições das práticas artísticas norteadas por um *ethos* feminista para a transformação dos usos da fotografia por estas artistas a partir da década de 1960: a fotografia era cada vez mais empregada de modo a realçar sua mecanicidade e a associavam aos aparatos da cultura de massas. Muitas artistas que manejavam temas feministas utilizaram a fotografia para examinar as estruturas responsáveis pela produção do conhecimento, ou seja, como ferramenta que possibilita voltar-se criticamente aos seus efeitos e questionar os próprios artifícios da representação (ARRUDA, 2013). A produção de Rosler é consonante a estas estratégias, sendo possível estabelecer diálogos entre a produção do vídeo *Semiotics of the kitchen* e de sua série fotográfica de *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, ambos produzidos quase que simultaneamente. Tal diálogo entre estes trabalhos será exposto mais adiante.

⁷⁴ SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Em *Semiotics of the kitchen*, quando Rosler toma a frigideira em suas mãos, ela reproduz o movimento de erguer e agitar a frigideira para virar um ovo. Mas não há ovo, logo não há motivo para movimentar a frigideira desta maneira. Há uma reprodução do gesto com um sentido nele embutido, da performatividade implicada pelo utensílio e, simultaneamente, um esvaziamento de seu propósito. Se não há propósito, há utensílio? Esta operação, que torna estes objetos em inúteis, ao destituí-los de sua função e significado, descola a performatividade neles impregnada e põe em evidência a corporeidade e o movimento tanto de corpos humanos como não humanos em interação. Corpos animados e inanimados parecem ganhar neste momento o mesmo *status*, passando a destacar os movimentos compositivos entre eles como dança: a frigideira deixa de ser “frigideira” e passa a ser percebida em sua corporeidade e na movimentação a partir dela realizada – um recipiente de metal escuro com cabo, que Rosler movimenta de maneira brusca, na altura do umbigo, para frente e para trás, alavancando com acento para trás. Tal movimento balança todo seu tronco, inclusive cabeça e cabelos.

Algo parecido ocorre quando a artista toma uma espécie de garrafa coqueteleira. Aparentemente não há nada dentro dela, mas Rosler a agita com violência. Talvez a violência esteja na não necessidade de agitá-la, diante da ausência de líquido. A artista parece apontar uma crítica à reprodução desta performatividade cotidiana resultante da relação historicamente construída entre gênero e o espaço doméstico e seus artefatos. Dessa maneira é possível destacar não só a performatividade de gênero, mas também uma “performatividade do espaço” como inerente à performatividade de gênero, ou seja, há gestualidades implicadas na relação gênero/espaço, socialmente reproduzidas, que constroem tanto o gênero quanto o espaço. No caso do trabalho em questão, Rosler trata da construção da mulher enquanto gênero em relação ao espaço doméstico.

A operação realizada em *Semiotics of the kitchen*, ao despojar os objetos de seus usos e significados e evidenciar a corporeidade e os movimentos como condição tanto de corpos humanos como não humanos, parece coincidir com uma crítica aos modos de vida, produção e consumo do capitalismo, no qual há a personificação de objetos e a objetificação de pessoas (ROSLER, 2004), remetendo à automatização dos corpos e da vida. Essa mesma condição corpórea, ligada ao gestual e ao movimento, na qual corpo, espaço e artefatos estão intrincados, possibilita a percepção da composição da realidade cotidiana como performance e como dança. Instaura-se um estado em que se vislumbra possível usar um corpo, até então conhecido como frigideira, para fazer qualquer outra

coisa. A frigideira deixa de ser “frigideira” e os movimentos dos corpos, bem como a criação de seus usos, passam a ser uma produção possível de escapar aos códigos pré-estabelecidos, podendo se compor enquanto dança.

Nesta videoarte, Rosler denuncia a performatividade de gênero relacionada à performatividade do espaço doméstico e ao inserir pequenos gestos inesperados neste contexto, aborda a reprodução destes gestos e comportamentos cotidianos como infundados por si, revelando o potencial de um enunciado dos corpos humanos e não humanos em movimento, livres do campo de significação pré-determinados de gênero. Este potencial anunciado pelo trabalho de Rosler, leva a conceber a possibilidade de criação da relação entre mulheres e o espaço doméstico como dança, ao buscar outras performances em relação ao espaço que deixem de reproduzir as performatividades de gênero.

Tal acepção compreende a dança como pensamento do corpo segundo a abordagem semiótica de Katz (1994). Segundo ela, a dança possibilita um letramento no movimento, possibilitando aprender o corpo como um lugar sem comportamento. Quando o corpo pensa, ou seja, quando organiza o seu movimento na forma de um pensamento, então ele dança. Quando o corpo dança é porque ele objetiva um ajuste. Ainda que cristalizado em suas invariâncias de algumas estruturas, ele é simultaneamente fluído. Ele pertence à possibilidade de mudança. A concepção de Katz (1994) viabiliza um corpo pensante, crítico, capaz de proferir a si mesmo, ainda que diante de performatividades e campos de significação arraigados. Ela parece comportar um interstício entre dança e performance⁷⁵. Tal ideia é consonante tanto às preocupações de Rosler sobre uma percepção crítica a respeito das performatividades de gênero e do espaço doméstico, quanto às feministas de desestabilizar a noção de mulher enquanto sujeito estável, fixo, universal e essencialista.

Nesse sentido, dançar o espaço doméstico se apresenta como antítese da reprodução da performatividade de gênero e da performatividade do espaço a ela atrelada denunciadas por Rosler. É necessário pontuar que, em *Semiotics of the kitchen*, ainda que a artista crie com seu trabalho uma crítica à reprodução do papel social e à performatividade incumbidos às mulheres e indique o potencial de uma relação social entre mulheres e o espaço doméstico livre do sistema sexo/gênero, ela se restringe à

⁷⁵ Não é da alçada deste artigo delimitar as possibilidades entre dança e performance, uma vez que esta investigação se encontra ainda em andamento.

denúncia, não criando outros campos de significação sobre esta interação. Dessa forma, “dançar o espaço doméstico” se refere às possibilidades de criar estes outros campos de significação que implicam o corpo, o gesto, o movimento e a performance entre as mulheres e o espaço doméstico; diz respeito ao *dançar* como uma maneira de criar, entre a performance e a dança, relações entre mulheres e o espaço doméstico que se esquivam das concepções de gênero estabelecidas.

Bowery in two inadequate descriptive systems

Numa tentativa de compreender a poética e as estratégias visuais de *Semiotics of the kitchen* e com o intuito de fundamentar a pertinência de dançar o espaço doméstico, a seguir, são traçados paralelos com o trabalho *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1975) [O Bowery em dois sistemas de descrição inadequados], de Martha Rosler. Ela realizou estes dois trabalhos quase simultaneamente, com diferença de uma ou duas semanas. Estava pensando em ambos ao mesmo tempo, por isso, observar este trabalho é uma oportunidade de compreender questões que subjazem em *Semiotics of the kitchen*. A partir de *The Bowery in two inadequate descriptive systems* é possível acessar e refletir sobre os usos da linguagem fotográfica e fílmica, do documental, das palavras e a relação entre corpo, espaço e performatividade presentes em *Semiotics of the kitchen*.

Quando Rosler intitula seu trabalho de *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, que lida principalmente com as linguagens da fotografia e da escrita, ela está chamando a atenção para a percepção destas linguagens como insuficientes para representar a experiência da realidade social – neste caso, especificamente a experiência no bairro Bowery de Nova Iorque.

[Buchloh] Sim, suponho que sim. Ou seja, que a “inadequação” desse título também significava a incapacidade de representar as autênticas estruturas sociais subjacentes a tais espaços.

[Rosler] Sim. Em *The Bowery* estava tentando criar um modo de incorporar a fotografia à minha obra e estabelecer uma relação crítica com ela. Mas isso não esgota o tema. Invoca o humanismo e seus fracassos e invoca o espaço social. Não havia me dado conta de que isso era importante para mim até um momento posterior, mas acredito que agora esteja bastante claro (BUCHLOH; ROSLER, s. d., p. 32. Tradução minha)⁷⁶.

⁷⁶ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Martha Rosler e Benjamin H. D Buchloh: una conversación. **Quaderns Portàtils**, Barcelona, p. 32, 1999.

Apesar de haver se dedicado inicialmente à pintura, foi na fotografia e a partir dela que Rosler desenvolveu seus principais trabalhos. Segundo a artista, a fotografia era considerada um lugar menor, o que parecia se configurar como uma possibilidade tangível para uma mulher e “mais próxima de seus temas” naquele período. A escolha da fotografia parece, assim, ter uma relação direta com a predominância da presença masculina nas consideradas grandes artes, e ao seu acesso restrito por parte das mulheres. Mas foi quando percebeu a fotografia como algo importante que seu trabalho artístico cresceu nesta linguagem.⁷⁷

Rosler enxergava a arte como instrumento político e social, tendo um grande interesse pela fotografia documental⁷⁸. Neste período, a artista conhecia e estudava as obras de intelectuais como Marx, Engels, Arendt, Habermas, Debord, Lefebvre (VELASCO, 2011). Era ativista feminista, debruçando-se sobre as questões de gênero, classe, relações étnico raciais, imigração, espaço público e privado.

Para ela, fazer fotografia documental era tanto uma maneira de “representar o social”, quanto uma oportunidade de contribuir para o reconhecimento e continuidade de uma “tradição” estadunidense. Mas ela não desejava fazer fotografia documental de maneira tradicional, queria fazer algo diferente. Com grande influência do cinema, em suas próprias palavras, “queria realizar sequências fotográficas que parecessem películas esmiuçadas”⁷⁹, preocupando-se principalmente a respeito da veracidade das imagens em seu aspecto documental (ROSLER *apud* VELASCO, 2011, p. 388).

Por conta desta preocupação com a veracidade da imagem documental é que Rosler mobilizará diferentes estratégias em torno do índice – conceito semiótico de Charles Sanders Peirce, autor referência da obra de Santaella (1983).

Tudo que existe é índice, ou pode funcionar como índice, basta para tal, que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado. [...] Indica uma outra coisa com a qual está factualmente ligado. Há entre ambos uma conexão de fato. [...] Rastros, pegadas, resíduos, remanescências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. [...] O interpretante do índice, portanto, não vai além de uma constatação de uma relação física entre existentes. (SANTAELLA, 1983, p. 66-67).

⁷⁷ *Idem*, p. 23.

⁷⁸ A fotografia documental questionava o contexto de produção da imagem como fundamental para a compreensão de sua não neutralidade, logo, como problemática a ser considerada na produção da representação da realidade social.

⁷⁹ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Martha Rosler e Benjamin H. D Buchloh: una conversación. **Quaderns Portàtils**, Barcelona, p. 13, 14 e 16, 1999.

A imagem fotográfica é um registro da luz externa, real, mediado por uma máquina. É uma marca, uma testemunha da realidade. Como índice, a imagem fotográfica produz um efeito de veracidade da representação da realidade, efeito que Rosler irá constantemente buscar explicitar, mostrando sua não neutralidade. No intuito de produzir uma arte documental crítica, Rosler tentará de diversas maneiras interromper a percepção da imagem fotográfica como representação fidedigna da realidade pela sua relação indicial.

Rosler (2004) se preocupava com o poder das imagens e seus significados. Realizar sequências fotográficas que parecessem películas esmiuçadas significava, segundo a autora, explicitar a construção da narrativa fílmica enquanto sequência fotográfica e explicitar a construção da imagem fotográfica enquanto estrutura narrativa. Através de sua poética, ela buscava expor cada fissura que constitui a relação entre imagem e realidade social, oferecendo ao espectador elementos que o possibilitasse deduzir quando a imagem se aproximava da realidade, ou quando a distorcia. Sua poética se dá nesta tensão e proporciona que o espectador tenha contato com caminhos para esta dedução, para que possa reconstituí-lo e recorrer a esta estratégia sempre que necessário.

Quando menciona o cinema como uma sequência fotográfica, ela aponta sua preocupação com a narrativa da imagem, com os significados possíveis de serem construídos e tidos como verdade. A preocupação da artista parece sempre ter na mira a realidade social e, como dobra, as trocas e projeções das imagens como constitutivas da realidade.

Preocupada com a falta de espírito crítico que imperava nas fotografias documentais, junto a outros artistas, formulou um “novo documental radical”, desejando produzir uma “arte representativa crítica”. Tinham como referências a tradição estadunidense dos anos 1930, mas também o cinema de Eisenstein e de Godard.

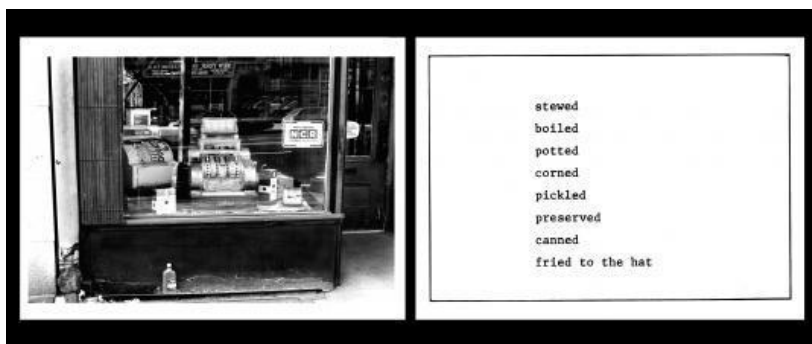
O grupo distinguia dois “momentos” na fotografia: o imediato, que carrega a imagem de conteúdo histórico; e o momento estético, relativo exclusivamente aos aspectos formais. Inclinavam-se ao primeiro e inclusive pretendiam evitar o segundo, vinculado a uma autonomia da arte que renegavam. Preferiam analisar a realidade a partir do testemunho gráfico para incitar a uma reflexão que pudesse provocar ações de melhora. (VELASCO, 2011, p. 389).

O interesse de Rosler pela fotografia documental, por evidenciar a construção das imagens e sua preocupação quanto à produção de uma representação crítica social, aparece em conformidade com as questões e estratégias postas pelas produções de

artistas e teóricas feministas do referido período. Todo esse arcabouço referencial ressoa em *Semiotics of the kitchen*.

Bowery era um bairro em Nova Iorque, próximo à sua casa, popularmente conhecido como um dos mais decadentes da cidade, e marginalizado pelos meios de comunicação. Rosler se engajou com o bairro, interessada em produzir uma contra representação.

Para ela, os maiores expoentes do documental social eram os que se preocupavam em assegurar uma correta interpretação da imagem, contextualizando-a literalmente, ou seja, vestindo as imagens com textos adequados. Neste sentido, fez ainda esforços para fazer fotografias que fossem meras ilustrações do elemento principal: as palavras. (VELASCO, 2011).



Martha Rosler. *The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1975* (Fragmento)

Na prática, as intenções da artista resultaram em algumas tentativas. Dentre as estratégias visuais a que recorreu em sua preocupação com a produção de informações, significados e interpretações da realidade que perpassam a imagem, a artista realiza tentativas de tensionar a sedução e imediatez das imagens lançando mão do uso das palavras. Nesta investida, a montagem do trabalho⁸⁰ assume um papel determinante.

Na montagem em que o trabalho foi exposto pela primeira vez, Rosler havia feito uma combinação de textos e imagens, desejando mostrar a incapacidade de ambos os sistemas de linguagem de tratar da experiência real do bairro. A obra era uma instalação, uma planificação de entrevistas e ensaios visuais que ela mesma havia dissecado. Essa foi a maneira que encontrou para trazer informação sobre o tema tratado, como uma atitude responsável socialmente perante um conflito alheio, negando uma confiança objetiva de suas câmeras. (VELASCO, 2011).

⁸⁰ Sua forma de apresentação.

Com tal intenção, decidi incluir somente textos nas três primeiras peças da obra, confiando que obrigaria o observador a começar lendo. No entanto, não funcionou desenhar a obra como um políptico disposto na parede, já que o espectador, não pôde evitar dar uma rápida olhada para as imagens conforme se aproximava da instalação, antes de começar a ler. Sem dúvida, o recurso funcionou melhor nas poucas vezes que decidi projetar a obra como uma sucessão de slides. (VELASCO, 2011, p. 390-391).

A efetividade das intenções da artista falha na montagem planejada, exposta na parede, que de alguma maneira, carregava as estruturas da linguagem jornalística como uma composição impressa de textos e fotografias. Mas foi efetiva ao ser projetada como uma sucessão de slides, como uma sequência fotográfica que acontece no tempo, ou seja, quando ela de alguma forma retorna à linguagem fílmica. Este detalhe, de uma maneira não explícita, parece ser um pedaço da trama da poética da artista, trazendo sentido e traçando uma continuidade entre uma produção marcadamente fotográfica e a produção de videoarte de *Semiotics of the kitchen*.

O uso de textos junto às imagens em *The Bowery in two inadequate descriptive systems* é uma maneira de interromper o fluxo da narrativa imagética da linguagem fotográfica, seja devido à sedução de sua visualidade, seja por seu efeito de veracidade enquanto índice. Trata-se de uma tentativa de tornar o registro mais próximo da realidade social, de contextualizar o que se vê. Mas também uma maneira de interromper uma percepção e interpretação alienada da realidade, uma tentativa de produzir um documento crítico.

Enquanto em *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, a artista se utiliza das palavras para interromper a linguagem visual, em *Semiotics of the kitchen* as palavras pronunciadas ainda se encontram na esfera da redundância e da obviedade, pois são parte do roteiro e do universo de um programa de culinária popular. Mas os gestos inesperados, bruscos e violentos de Rosler contradizem essa familiaridade criada e interrompem uma narrativa televisiva previsível, possibilitando uma percepção crítica da realidade e de sua representação.

Ainda que a capacidade narrativa e a representação de seus protagonistas na tradição documental chamassem a atenção da artista, em *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, pessoas e narrativa, era justamente o que não havia⁸¹. Rosler abre mão da representação de pessoas para evitar uma exploração de imagens trágicas tipicamente jornalística. Dessa maneira, acaba por registrar somente o espaço do bairro

⁸¹ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Martha Rosler e Benjamin H. D Buchloh: una conversación. **Quaderns Portàtils**, Barcelona, p. 21, 1999.

nas fotografias. Estas escolhas eram mais uma estratégia para tratar das pessoas e das narrativas fotográficas enquanto constituição da realidade social.

Preferiu mostrar o cenário urbano de que acabavam de se ausentar, mostrando somente as pegadas de seu passo recente. Substituindo os bêbados por garrafas abandonadas ainda com álcool, continuou falando deles sem a necessidade de os expor. Uma ausência que também simboliza sua carência de voz. (VELASCO, 2011, p. 389. Tradução minha).

The Bowery in two inadequate descriptive systems se constituía de fotografias dos espaços do bairro Bowery e de textos. Alguns textos eram trechos, ou palavras de falas das pessoas que ali viviam, dentre eles os bêbados que ali se encontravam. Assim, Rosler registra e oferece ao observador as garrafas dos bêbados, as palavras dos bêbados, mas não os bêbados, não a imagem de seus corpos nem de suas faces.

A ausência de pessoas e a evidenciação do espaço criam uma “lacuna”, por um instante corporificado pelo espaço e seus artefatos como rastros. “Mostrar as pegadas de um passo recente” significa marcar os rastros das pessoas no espaço e em seus objetos, é sublinhar a performatividade do espaço e sua relação com os sujeitos e seus corpos.

A essa lacuna como rastro das pessoas, de seus corpos e movimentos, Rosler parece chamar de “fantasmas”:

Sabia como representar algo sobre como a loja, a rua e as pessoas que passam formam uma unidade. Isso me permitiu eliminar as pessoas e ter ainda a paisagem da rua urbana, em parte, porque os fantasmas das pessoas permanecem aí, se me permite a expressão. E, em parte, porque eles estão nas fotografias de Evans, mas também porque nós já entendemos o que é uma rua urbana, o que representa *The Bowery*, etc. (ROSLER, s. d., p. 24. Tradução minha).⁸²

A ideia de fantasma de Rosler parece se referir aos rastros do espaço como gestos e movimentos das pessoas em seu aspecto de previsibilidade e obviedade relacionados a uma reprodução social. Ou seja, as imagens do espaço e seus objetos remetem aos gestos cotidianos, repetidamente realizados e repetidamente representados, como é o caso do bairro Bowery.

Rosler afirma que, naquele momento, não conhecia ainda a obra de Foucault, mas cita Lefebvre em sua entrevista a Bucchloh,⁸³ sobre sua demonstração de “como até as condições mais ordinárias da modernidade produzem uma subjetividade que internaliza os sistemas de controle” (ROSLER, s. d., p. 30).

⁸² *Idem*, p. 24.

⁸³ *Idem*, p. 30.

Tanto estas [imagens] como as de *The Bowery* tratam sobre a produção do espaço à luz de formas sociais particulares. [...] Não são sobre pessoas no espaço, mas sobre o espaço em si como produto de um sistema social. [...] Olhando para trás, percebo que me preocupei muito com as questões sobre o espaço. (ROSLER, s. d., p. 31. Tradução minha).⁸⁴

Ao destinar um lugar privilegiado ao espaço e seus artefatos tanto em *The Bowery in two inadequate descriptive systems* quanto em *Semiotics of the kitchen*, Rosler enfatiza como os sistemas de controle dos indivíduos e seus corpos estão indissociáveis do espaço. A performatividade do espaço e a performatividade de gênero são duas facetas da mesma questão. Ambas são parte de um sistema de controle que leva a performatividades pré-fixadas, condicionantes.

A pessoa e o cenário, o que significam? Podemos distinguí-los? Que influência um exerce sobre o outro? Até que ponto esta situação está determinada não pelo indivíduo que possui estes objetos, mas sim por uma sociedade que oferece caminhos fixos? A mente à que me refiro é uma espécie de estrutura universal ou está condicionada por formações sociais particulares? Em *Vital Statistics*, obviamente, se dava o paradoxo de um indivíduo que era uma representação de um sistema não só de regimes físicos, mas também de uma ideia sobre corpos apropriados – tanto raciais como sexuais – e como isso cria os sujeitos. (ROSLER, s. d., p. 30, Tradução minha).⁸⁵

A análise de *Semiotics of the kitchen* em diálogo com *The Bowery in two inadequate descriptive systems* possibilitou compreender escolhas e estratégias poéticas da artista em relação ao uso das linguagens, das palavras, do espaço, das pessoas e seus corpos, do movimento e da performatividade, e que lugar e papel estes elementos ocupam no vídeo. Nesse sentido, *Semiotics of the kitchen* interessa ao tratar da preponderância do espaço doméstico como representação e construção social em diálogo constante com a construção do gênero; e por anunciar, em seu fazer, a dança como caminho de ruptura e esquivas à performatividade já instaurada.

Dançar o espaço doméstico, buscando se esquivar da performatividade de gênero é um desafio para criar sujeitos e outros modos de performar a realidade cotidiana. Rosler demonstra que há um jogo entre o corpo e o espaço, evidencia a importância da performatividade do espaço doméstico para a performatividade do gênero como dois pratos da balança que oscilam. A partir daí, salta aos olhos a necessidade de criar outros movimentos, ações e composições para este corpo neste espaço, a fim de escapar do aprisionamento dos conceitos de gênero.

⁸⁴ *Idem*, p. 31.

⁸⁵ *Idem*, p. 30.

Um caminho possível, anunciado em *Semiotics of the kitchen*, é desafiar os caminhos fixos pré-estabelecidos e dançar o espaço doméstico. Quando me refiro a dançar, quero dizer, dar espaço para que surjam movimentos genuínos, uma descoberta do espaço e do sujeito em relação mútua, que sejam o tempo do nascimento de significação de ambos. É possível dizer que se trata de uma performance, mas uma performance que percorre caminhos ainda não tentados, que não repete o gesto e o movimento para criticar, mas cria para de outra maneira existir. Refiro-me ao dançar como performar a partir de um corpo que pensa criticamente seus movimentos, gestos e interações com o espaço, e que pretende se lançar no desafio de se instaurar e arriscar a partir de desejos ainda nublados.

Dançar o espaço doméstico

Semiotics of the kitchen mimetiza o processo de alfabetização característico do ensino primário, com o qual há uma familiaridade social por parte do observador, onde imagens ou objetos são apresentados segundo suas letras em ordem alfabética, e sons e gestos mímicos são feitos como modos de interpretação e fixação do alfabeto apresentado. Essa performatização típica da instituição escolar, ocorre em *Semiotics of the kitchen* sobreposta à esfera da cozinha.

Se visto de modo descontextualizado, o vídeo pode, por algum instante, ser percebido pelo observador como uma aula de inglês sobre vocabulário relacionado à cozinha. O vídeo reproduz a operação de práticas de ensino e aprendizagem de línguas. Rosler, ao se referir diretamente à semiótica, explicita seu interesse na construção da linguagem (visual, escrita, verbal, corporal) como elemento social. Neste trabalho, ela recorre à palavra e ao alfabeto para tratar da linguagem corporal, da reprodução de um vocabulário corporal relacionado ao gênero no espaço doméstico.

Enquanto em *The Bowery in two inadequate descriptive systems* ela se atém à imagem fotográfica, um recorte do tempo, portanto mais próximo do estático, em *Semiotics of the kitchen* ela coloca seu corpo em movimento no tempo fílmico como parte da linguagem posta em questão. Ela dá relevo à linguagem corporal através do recurso fílmico. É dessa maneira que ela aponta ainda mais enfaticamente a relação entre corpo e controle social, destacando os movimentos e posturas corporais como não óbvios, mas sim como resultado de um processo de alfabetização, de ensino e aprendizagem.

Semiotics of the kitchen evidencia a herança patriarcal na performatividade do espaço doméstico como alfabetização corporal e política, ou como política que passa pelo corpo, e é com essa performatividade como educação e construção social da mulher que o vídeo busca romper. Rosler estava demarcando a mídia televisiva como parte do sistema de controle, como meio deste processo de construção da performatividade e de alfabetização corporal. No vídeo, o pronunciamento em voz alta dos nomes dos utensílios da cozinha e os movimentos que realiza trazem a repetição e reprodução como ponto de atenção. Seus movimentos, bruscos, violentos e inesperados irrompem como desejo e necessidade de ruptura desta reprodução.

Existia também, um abecedário moral que continha em cada letra o padrão de comportamento feminino socialmente desejado, que fora difundido na época, dedicado as mulheres que pretendiam aprender a ler, por exemplo: “a letra A significativa que a mulher deveria ser amiga de sua casa, H humilde a seu marido, M mansa, Q quieta, R regrada, S sisuda, entre outros”. Portanto, era essa a mentalidade expressa nesse período em relação a instrução feminina. (RIBEIRO *apud* QUADROS; MACHADO; THOME, 2012, p. 3).

O trecho acima se refere a um abecedário, por vezes cantado, empregado como prática da educação feminina no Brasil Colonial. Assim como este alfabeto educa para a formação de mulheres segundo preceitos de herança patriarcal, *Semiotics of the kitchen* explicita como esta mesma herança se perpetua através de novas tecnologias, no caso da televisão.

Follador (2009) trata de como as tarefas relacionadas ao espaço doméstico constituem uma performatividade do espaço conectada a uma performatividade do gênero no Brasil que, ainda que de maneiras diversas, atingiam mulheres ricas, mulheres escravizadas e mulheres humildes. Enquanto os homens tinham acesso à educação formal e a profissionalização, as mulheres eram treinadas e adestradas para o lar. Traçando um paralelo destas duas formações distintas para homens e mulheres, é possível dizer que a performatividade do espaço doméstico se trata de um sistema de educação feminina. Assim, ao performar um alfabeto da cozinha em *Semiotics of the kitchen*, Rosler evidencia as relações entre gestos, movimentos, o espaço doméstico e educação de mulheres.

Rosler trata da cozinha enquanto um sistema de representação e de produção de significados, dos quais todos os elementos fazem parte: o espaço, seus artefatos, o indivíduo, seus movimentos, sua performatividade em relação ao sistema sexo/gênero. Ou seja, ela está apontando um processo de análise da linguagem na construção do imaginário sobre as mulheres relacionadas ao espaço doméstico.

Ao trazer nesta videoarte o espaço da cozinha e seus artefatos em diálogo corporal e compositivo de maneira inesperada, Rosler demonstra que os espaços e os objetos em si não produzem sentido. A artista cria com seus gestos e movimentos uma interrupção na reprodução da performatividade predeterminada e esperada do contexto doméstico e culinário aos quais remete, bem como uma interrupção da interpretação corrente de quem vê o vídeo. Ela produz uma situação de falha. Esta falha, a cada movimento da artista, cria uma fissura que vai se rompendo e se esgarçando, criando vazios de significados.

É nesse lapso de significados que corpos, gestos, objetos e movimentos se encontram em estado de suspensão e se vislumbra uma gama de composições entre estes elementos que levam à possibilidade de interrupção da reprodução para um estado de produção crítica do corpo e do espaço como dança. A dança que aqui me refiro compreende o exercício da capacidade de performar a si mesmo de modo a escapar das performatividades de gênero, que enquanto reflexão e prática que se origina e se destina à realidade social, deverá ser traçada por artistas/sujeitos/cidadãos em suas práxis, estando por isso sujeita a resoluções de nuances variadas.

A aproximação entre dança e performance anunciado por Rosler em *Semiotics of the kitchen* parece partilhar das acepções, políticas, sociais, semióticas, e artísticas das formulações tratadas por Setenta (2012) em sua ideia de dança enquanto fazer-dizer do corpo, ainda que não se restrinjam a elas. A concepção de Setenta (2012) trata do corpo que dança como pensamento político e propositivo, que coloca suas implicações epistemológicas e institucionais. Ela se refere à dança e à performance como maneiras de se estudar e organizar o corpo que trazem em seu fazer, indistintamente o dizer, falas artísticas. Segundo ela, na dança e na performance o corpo se diz no ato de seu fazer, que não separam os modos de ser dos modos do mundo. O corpo é abordado como campo de ocorrência de proposições e de reflexões críticas carregadas de condutas artísticas em processo contínuo de feitura, como um auto-organizador de significados e em constante movimento por definir-se. O fazer-dizer dos corpos que dançam e performam, não se limitam às experiências das práticas artísticas, podendo atender a necessidades políticas do cotidiano.

Ainda que este dançar /performar seja anunciado por Rosler, ele não se concretiza em *Semiotics of the kitchen*. Os vazios de significação criados em seu trabalho parecem encontrar um limite até onde possa se questionar o próprio significado das coisas, dos indivíduos e das narrativas. O lugar onde se chega com o trabalho de

Rosler é o da interrogação, do questionamento e da percepção crítica, o que é coerente com os objetivos da artista em criar representações críticas. Rosler, em diferentes momentos realiza movimentos opostos ao movimento esperado, o que nos leva inevitavelmente ao movimento referencial em relação ao objeto – um retorno à representação antes esperada. Os movimentos no vídeo não são díspares, não tomam uma proporção a ponto de criar novas realidades, mas contestam o significado da realidade atual. Há um limite. A malha da representação para de se esgarçar até onde ela se evidencia enquanto uma construção de significados não neutros, pois a artista parece não se dedicar a projetar novos significados, ainda que seu trabalho aponte a possibilidade e necessidade de que sejam forjados, sendo suas estratégias poéticas possíveis caminhos para isto.

Assim, a partir da análise de *Semiotics of the kitchen* é possível identificar que Rosler denuncia a intrínseca relação entre performatividade de gênero e do espaço doméstico, bem como anuncia a *dança* como caminho possível para a criação de performatividades que escapem da performatividade de gênero. Mas este caminho deverá ser percorrido por outrem (artistas, sujeitos, cidadãos), pois ele é apenas anunciado e não concretizado por Rosler.

Referências

ARRUDA, Lina Alves. **Estratégias desconstrutivas**: a crítica feminista da representação. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. **Revista Fato&Versões**, Campo Grande, v. 1, n. 2, p. 3-16, 2009.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

KELLER, Juliana España. The Sonic intra-face of a noisy feminist social kitchen. **MDPI Social Sciences Journal**, Basel, 2019. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0760/8/9/245/htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. Martha Rosler e Benjamin H.D Buchloh: una conversación. **Quaderns Portàtils**, Barcelona, 1999.

QUADROS, Raquel dos Santos; MACHADO, Maria Cristina Gomes; TOMÉ, Dyeinne Cristina. A educação feminina durante o Brasil colonial. *In*: SEMANA DE

PEDAGOGIA DA UEM, 2012, Maringá. **Anais da...** Maringá: UEM, 2012. v. 1. n. 1. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/semanadepedagogia/2012/pdf/T4/T4-002.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ROSLER, Martha. **Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001**. New York: October Book, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer de corpos: modos de fazer dança e performance. *In: ENCONTRO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES SOBRE CORPOS E CORPORALIDADES NAS CULTURAS*, 1., 2012, Rosario. **Encontro...** Rosario: [s. n.], 2012. Exposição oral. Disponível em: http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/setenta_jussara_GT7.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

VELASCO, Ramón Laurentino Redondo. The Bowery fotografado por Martha Rosler. **Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte**, v. 7, n. 24, p. 385-394, 2011. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1415>. Acesso em: 9 maio 2020.

Referências audiovisuais

MOCAtv. **Martha Rosler: Semiotics of the kitchen - West Coast Video Art**. New York: MOCAtv, 2012. 1 vídeo. 11min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0>. Acesso em: 8 abr. 2020.

PSB. **Julia Child Memories: Bon Appétit! (Preview)**. Boston: PBS, 2009. 1 vídeo. 1min 36seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OP08hW602U>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ROSLER, Martha. **Semiotics of the kitchen**. New York: [s. n.], 1975. VHS, P&B. 1 vídeo. 6 min. Disponível em: http://ubu.com/film/rosler_semiotics.html. Acesso em: 20 abr. 2020.

2ª parte

Contradições e tensões das metrópoles latinoamericanas presentes nos documentários e nos longas-metragens ficcionais

Capítulo 7. Las patrias que me habitan: reflexiones de la cotidianidad de mujeres familiares de desaparecidos a través de la creación audiovisual

Liza Ysamarli Acevedo Sáenz⁸⁶

Introducción

La primera vez que vi y escuché a Marleny fue en una reunión de una organización de víctimas en el año 2015. Ella discutía con un par de abogados⁸⁷ que insistían en que declarara muerte presunta para acceder a la pensión de su hijo desaparecido en el año 2002. Marleny enfatizaba con vehemencia que no lo haría “Hasta no tener los huesos de mi hijo en mis brazos yo no lo declaro muerto”. Los abogados se miraban entre sí sin entender las razones de Marleny, ellos replicaban que esa declaración solo era “una ficción legal” que le permitiría tener mayores garantías para su vejez. Marleny se negaba una y otra vez a aceptar esa “ficción”, pues para ella declarar muerto a su hijo era renunciar a su búsqueda, renunciar a su vida. Fui invitada a esa reunión para conocer a las integrantes de la organización de víctimas con quienes aspiraba a realizar mi monografía de pregrado. Ante las negativas de Doña Marleny uno de los abogados me miró y preguntó “¿Y la antropóloga que piensa de todo esto?”, con timidez respondí “Doña Marleny ya les explicó sus razones” Otro miembro de la organización les explicó a los abogados la figura legal denominada “declaración de ausencia”, la cual tiene los mismos efectos administrativos que la declaración de muerte presunta. El abogado revisó por encima un documento compartido por el otro miembro de la organización, lo dejó a un lado y pidió que otra víctima presentara su caso.

En esos primeros acercamientos que generé con mis interlocutoras era común que las preguntas por su lugar de nacimiento o fecha de llegada a Medellín terminaran dirigiéndose hacia la narración de la desaparición de su ser querido. En Colombia, los procesos de investigación y judicialización en torno a la desaparición forzada han contado con pocas garantías. En el 2005 se tipificó el delito y hasta el 2016 se logró

⁸⁶ Antropóloga de la Universidad de Antioquia, comunicadora audiovisual de la Universidad de Medellín y Doctoranda en el programa de Antropología Social de la Facultad de Filosofía, letras y ciencias humanas FFLCH de la Universidad de São Paulo. Hace parte del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio CVT del Instituto de Estudios Regionales INER de la Universidad de Antioquia. Es bolsista del programa CAPES PEC-PG.

⁸⁷ Ninguno de los abogados hacía parte de la organización de víctimas, eran conocidos de uno de los miembros de la organización y especialistas en procesos de reparación individual.

crear una entidad encargada exclusivamente de la búsqueda de personas desaparecidas en el marco del conflicto armado colombiano (COLOMBIA; FARC-EP, 2016). Informes recientes de Organizaciones No Gubernamentales ONGs establecen:

Según el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del Centro Nacional de Memoria Histórica, hasta el 15 de septiembre de 2018 en Colombia se registraron 80.472 víctimas de desaparición forzada. Por su parte, el Registro Único de Víctimas (RUV), indica que hasta el 1° de julio de 2019, existían 47.947 víctimas directas de este delito. El Registro Nacional de Personas Desaparecidas, en cambio, reconoció hasta el 15 de marzo de este año, 28.755 presuntas personas desaparecidas y la fiscalía general de la Nación, en el marco de noticias criminales del Sistema Penal Oral Acusatorio, 83.968. Sin embargo, de este universo de personas desaparecidas solo se han condenado los responsables de 337 casos. (IPC, 2019).

Este escenario lleva a que los familiares de detenidos y desaparecidos tengan que reafirmar constantemente, y ante diversos interlocutores, la ausencia de sus seres queridos, el daño que sufrieron por esa ausencia y la falta de garantías y resultados por parte de las entidades del Estado. La organización de la experiencia de los individuos surge del universo político que los rodea (SCOTT, 1998), por tanto, esa reafirmación primera de su subjetividad como víctimas es vital para sus luchas por la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Sin embargo, sus vidas comprenden otras socialidades que van más allá del conflicto armado y de la violencia de la que fueron víctimas.

Después de muchos años de acompañamiento, esas otras socialidades y subjetividades empezaron a tener un espacio en las conversaciones con mis interlocutoras. En el caso de Marleny, empecé a percibir nuevas dimensiones de su vida; las dinámicas familiares, su salud, la amistad entre las mujeres de la organización, etc. Estas dimensiones no tendrían un espacio en los relatos de memoria del conflicto armado colombiano pues exceden esos eventos, están ahí antes y después de la desaparición forzada, sin embargo, su permanencia no es la misma. La violencia no se queda sólo en un evento único ubicado en el pasado, la violencia baja a lo ordinario habita en él y, al mismo tiempo, encuentra formas de re-escribirse y resignificarse en la cotidianidad (DAS, 2020). Desde esa perspectiva surgen las preguntas ¿Cómo se relaciona la desaparición forzada y la cotidianidad de mujeres familiares desaparecidos? y ¿Cómo se puede ampliar nuestros marcos perceptivos para aprehender esa relación?

Veena Das, en su libro “Vida y palabras”, reconoce que hay silencios y acciones, e incluso palabras, que remiten a la experiencia de la violencia en la cotidianidad y no, necesariamente, a su narratividad directa. Esas formas de decir y mostrar pueden ser aprehensibles por medio de la etnografía:

Ao contrário do potencial dramático de histórias na mídia que são bem-sucedidas em centralizar a atenção em um evento catastrófico, o potencial da antropologia está em mostrar: (1) como é que algo pode se transformar em uma crise e (2) como os eventos podem ser levados adiante e para trás no tempo. Isso, por sua vez, está relacionado como a capacidade de ver e documentar o evento do cotidiano. (DAS, 2020 p. 288).

Este potencial antropológico no se sustenta exclusivamente en el texto escrito. La antropología visual ha recorrido una amplia trayectoria para aprender de y junto al otro a partir de la creación intersubjetiva (PIAULT, 2018). El documental y el cine etnográfico permiten un acercamiento al cotidiano a partir de las posibilidades creativas y reflexivas que constituye la imagen. El cine no solo construye realidades sino formas de acercarse a ellas y es en ese acercamiento en que es posible que se consolide una ampliación de la percepción y, por lo tanto, unos afectos particulares. En el presente ensayo se tejera una relación entre la cotidianidad de mujeres familiares de desaparecidos y el cine como práctica etnográfica, con el fin de reconocer otras dimensiones de la vida de las víctimas del conflicto armado colombiano.

La cotidianidad de Marleny. La Madre

La madre
se ha cambiado de ropa.
La falda se ha convertido en pantalón,
los zapatos en botas,
la cartera en mochila.
No canta ya canciones de cuna,
canta canciones de protesta.
[...]
Es madre de niños rotos
de muchachitos que juegan trompo en aceras polvosas
Se ha parido ella misma
sintiéndose –a ratos–
incapaz de soportar tanto amor sobre los hombros,
pensando en el fruto de su carne
–lejano y solo–
llamándola en la noche sin respuesta
(Gioconda Belli, 1995).

A finales de julio del 2019, empecé a encontrarme con más frecuencia con Marleny. Varios aspectos de su vida habían cambiado en los primeros seis meses de ese año. En diciembre del 2018, tuvo que mudarse de la casa en que vivía junto a su hija menor y sus dos hijos que no superan los diez años, y otra nieta. Ahora vive en la periferia de la ciudad en una casa a la que solo se puede acceder subiendo muchas escaleras. A eso se le suma que su hija se ausenta sin justificación por largos períodos de tiempo, dejando a Marleny como única responsable de sus hijos. Este fue el caso del mes de julio, agosto y mitad de septiembre, en donde Marleny no pudo asistir a ninguna

actividad o reunión de las organizaciones de víctimas a las que pertenece. Ella me decía constantemente “no puedo bajar las escaleras y tengo que estar todo el día con los chinitos⁸⁸, usted sabe cómo soy yo, a mí me gusta es moverme, si sigo así voy a terminar muriéndome aquí sentada [...] la misión de mi vida es buscar a mi hijo”.

La hija de Marleny regresó a mediados de septiembre. El miércoles nueve de octubre, Marleny viajó a Bogotá a la conmemoración por las víctimas de la Unión Patriótica UP⁸⁹. Ella tenía la posibilidad de hacer el viaje en avión, sin embargo, lo rechazó y viajó durante doce horas en bus para estar con sus compañeras de la organización Reiniciar, otra organización de víctimas a la que pertenece. Las manifestaciones en contra de la desaparición forzada y el cuidado de su hogar constituyen lo que ella es, ambas dimensiones no están, necesariamente, en una relación antagónica, por lo que es necesario entender estas relaciones productoras de sentido en sus interacciones constantes en el universo cotidiano.

En un contexto permanente de conflicto armado, la violencia se inserta en la cotidianidad de los habitantes de un territorio, ya sea por su presencia constante o por un dolor latente que surgió de un evento del pasado y que continúa en el presente. En relación al primer caso, Patricia Madariaga (2006) nombra este proceso como la rutinización de la violencia. Esto no obedece a una naturalización de la misma, sino a la posibilidad de volver la violencia un evento ordinario para tramitarla con las herramientas de la cotidianidad, pues si se tratara como algo extraordinario no habría forma de sobrellevar los miles de dolores que generó y genera el conflicto armado en Colombia. En el segundo caso, las víctimas de la violencia deben rehacer sus vidas, y las de los suyos, en espacios devastados por eventos violentos (DAS, 2020). A pesar de la desaparición forzada, la vida sigue en diferentes escalas. Desde lo más íntimo a lo más colectivo, sin embargo, esa continuidad de la vida no quiere decir una permanencia inmutable. La vida sigue, pero sigue diferente, rehaciéndose en la inagotable empresa de sostener la memoria del ausente y, al mismo tiempo, la vida de quienes están presentes.

En la historia, así como en los discursos científicos tradicionales, la cotidianidad y el “hombre ordinario” aparecen como el paisaje de los grandes eventos. A pesar de este silenciamiento, existen prácticas de la cotidianidad que permiten “reorganizar” los

⁸⁸ Forma coloquial de referirse a los niños.

⁸⁹ Partido político de izquierda fundado en 1983. Se estima que desde su fundación han sido asesinados o desaparecidos más de 6.000 militantes. Henry Saldarriaga, el hijo de doña Marleny, pertenecía a este partido.

lugares donde el discurso se produce, generando así, rupturas a las convenciones sociales. Para este análisis Michel De Certeau (1996) retoma la idea de táctica, la cual propone identificar y caracterizar aquellas acciones que se desenvuelven en la cotidianidad y que permiten erosionar los modos o los lugares normalmente configurados por el poder. La idea “es metaforizar el orden dominante” (DE CERTEAU, 1996, p. 38), es decir, crear otros registros dentro del sistema que asimila a los sujetos de una forma determinada. Lo importante de estos registros es que no constituyen grandes gestos que hacen de las “mujeres ordinarias” unas rebeldes. Las acciones del día a día, junto a los valores que estas dinamizan, son la principal fuente inspiración para consolidar estos gestos (DAS, 2020).

Marleny antes de ser familiar de un desaparecido fue mujer, hija, amiga, compañera, madre, esposa, abuela, en fin, su subjetividad se iba consolidando en la medida en que construía relaciones con otros sujetos y otros espacios. En cada uno de estos espacios había unas narrativas sociales que indicaban las formas de ser y de hacer. Cuando programaba una visita a su casa el horario siempre estaba determinado en función de las labores de hogar que eran su responsabilidad y que, además, denominaba “destinos”. “Mija venga en una hora que estoy terminando los destinos” me decía. Cuando le pregunté por qué barrer, trapear, limpiar, lavar, cocinar, etc. eran llamados “los destinos” me dijo (con visible sorpresa por mi pregunta de respuesta tan obvia) “Pues porque nosotras estamos destinadas a hacer todo eso”. El cuidado del hogar parecía una labor ineludible al denominarse “destino”. Sin embargo, todos los destinos pararon cuando ella viajó a Bogotá para participar en la manifestación de las víctimas de la UP, en la calle se construyó otro destino que pudo devenir de esa convención social que nace del ser madre y abuela.

La maternidad se ha anclado en la discusión feminista clásica a partir de dos frentes: como fuente de opresión o como lugar de poder que permite la reivindicación de derechos políticos y sociales (ANGOTTI, 2011). Estos dos frentes no son excluyentes y no se configuran de la misma manera en todas las experiencias. Para Marleny, el cuidado de sus nietos y de su hogar puede ser un obstáculo para participar en las actividades del movimiento de víctimas, sin embargo, no dejaría de hacerlo porque reconoce que en su casa también se despliega su lugar de cuidado. Los valores y las prácticas de cuidado que se anclan y naturalizan en relación a la maternidad, se desenvuelven en el espacio doméstico y terminan siendo invisibles e imperceptibles en otros espacios. A pesar de esto, son fundamentales para el mantenimiento del tejido

social, por eso el cuidado tiene también dimensiones políticas (MOLINIER; LEGARRETA, 2006). Cuando Marleny toma su relación de parentesco como lugar de enunciación y se dirige a la plaza pública para denunciar la desaparición forzada, los valores y las prácticas aprendidas en el hogar, como el cuidado de sí y de los suyos, encuentran otro espacio de despliegue e incluso, una forma de domesticar la política (SEGATO, 2016).

La maternidad de Marleny en su hogar está mediada por la soledad en el quehacer de “los destinos”. En contraposición a esto, en la plaza pública Marleny es acompañada por otras formas de parentesco que también definen su misión de vida a partir de la búsqueda de su familiar desaparecido. Este buscar abarca desde el seguimiento del caso en los organismos estatales hasta la participación en procesos conmemorativos e, incluso, el acompañamiento de quienes padecieron la misma forma de victimización. Andar de gancho con otras madres o esposas de desaparecidos por las calles de Bogotá mientras se canta a viva voz es también buscar, es cumplir la misión de madre que ella construyó para sí misma. En la plaza pública, o en otros espacios en donde se realizan acciones colectivas, la maternidad y el cuidado deja de ser una acción solitaria e íntima, en esos espacios se socializan y resignifican valores ligados al universo doméstico y, al mismo tiempo, las reivindicaciones y luchas que tienen los familiares de los desaparecidos. En los años ochenta las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina “defendían la idea de ‘socializar la maternidad’ idea que denotaba que cada una no representaba tanto a un hijo, sino que era una madre de los 30.000 [desaparecidos]” (SILVA, 2014, p. 141). En ese proceso de socialización todas eran madres de todos los desaparecidos, todas cuidaban en la plaza de público de la memoria de sus hijos, pero también se cuidaban y acompañaban entre ellas.

Los valores y los aprendizajes que son movilizados por Marleny en los diferentes espacios hacen parte de su subjetividad y dialogan entre sí siendo perceptibles/visibles o imperceptibles/invisibles circunstancialmente. En referencia a la desaparición forzada se han realizado varios trabajos documentales, en especial una serie del Centro Nacional de Memoria Histórica⁹⁰, en donde se da privilegio a la historia del desaparecido y a las rupturas o daños que ha ocasionado el hecho de victimización en los círculos sociales cercanos. Esta tarea es fundamental pues contribuye a la

⁹⁰ El nombre de esta serie es *Perfiles contra el olvido* y recoge cinco experiencias de familiares de detenidos y desaparecidos. Disponible: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/desaparicionForzada/testimonios.html>

construcción de la memoria histórica de un país que lleva más de cincuenta años en un conflicto armado y que cuenta con más de 80.000 desaparecidos. Sin embargo, también es necesario reconocer las formas en que los familiares de los desaparecidos han reinventado sus vidas para continuar con su cotidianidad y, al mismo tiempo, para luchar contra el silencio y la impunidad.

En una de nuestras conversaciones Marleny aseguró “Mija, usted sabe que uno no está en todo esto por uno, lo que pasó con uno ya pasó, uno levanta esta bandera es por los de uno, porque estas cosas no vuelvan a pasar”. Esta convicción acompaña a Marleny en todas las esferas de su vida, si bien su lugar de víctima es la más visible y perceptible en términos sociales, el cuidado que da a sus nietos también hace parte de un proyecto de país. Su cuidado va del hogar hasta la memoria de toda una nación. En todo este contexto, el documental etnográfico se presenta con dos grandes potencialidades en el proceso de narración de estas experiencias:

1. Hace visibles y perceptibles esos otros lugares en donde se despliega la subjetividad de las víctimas.
2. Vincula a otros sujetos en las experiencias de familiares de detenidos y desaparecidos.

La organización de los mundos visibles y la posibilidad de percibirlos

Las funciones políticas de la imagen siempre han estado presentes en las experiencias de mujeres familiares de desaparecidos. En la casa de Marleny es común ver el rostro de Henry, su hijo, ya sea en las paredes o reposando en la mesa de noche de su habitación. Normalmente, en su bolsillo, lleva una pequeña fotografía de él y cuando sale a las movilizaciones, su retrato cuelga en su pecho acompañándola en el recorrido. La imagen de su hijo se democratiza en todos los espacios en los que Marleny transita, haciendo partícipes de su memoria y de su historia a quienes se detienen a verla. Es así que la fotografía de los desaparecidos es utilizada como forma de denuncia, como reconocimiento de la individualidad de la víctima y de su pertenecimiento a un círculo social “las fotos actualizan identidades y refuerzan las estrategias políticas” (SILVA CATELA, 2014, p. 145). La imagen del desaparecido es portada y socializada por un familiar o un amigo que ha asumido la tarea de compartir la memoria del ausente. Quien busca también hace parte de la experiencia de la imagen de los desaparecidos, de su encuadramiento ¿Cómo se puede pensar la imagen de quien busca, de quien recuerda?

Bill Nichols (1997) define el documental como la representación creativa de la realidad. Identifica en este formato un principio de creación que parte de la realidad pero que no tiene el objetivo de replicarla. En ese ejercicio de representación intervienen procesos y subjetividades que crean discursos y realidades a partir de una experiencia primera. Por esto es importante reconocer el valor político de esas representaciones “Não basta com dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? [para que] e em uma conjunção com quais ideologias e discursos?” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265). Este apartado del ensayo aspira a aproximarse a estas preguntas y a las potencialidades del documental como formato creativo para abordar y aprender de las experiencias cotidianas de mujeres familiares de desaparecidos.

Dziga Vertov propuso *la vida de improviso y el cine ojo* como un método de acercamiento y registro a la vida de los trabajadores de la Unión Soviética a principios del siglo XX. El hombre moderno y su relación con la máquina durante los procesos de industrialización eran los temas más abordados por los artistas de la época. Con ese contexto en la mira, Vertov proponía un cine del ritmo y del movimiento que permitiera develar la realidad (VERTOV, 1972). Para él la imagen era una experiencia de algo real y el montaje permitía una interpretación sobre esa realidad y sobre la experiencia misma de vivenciarla a través de la cámara:

Ele expunha claramente o paradoxo que, de fato, se encontra no cerne de toda tentativa de antropologia visual: esta é, com efeito, o produto de um duplo trabalho, o dos homens para organizar e compreender sua existência, o de um observador que monta e, assim, organiza as imagens dessa representação para desmontar e expor as dinâmicas do que elas mostram. (PIAULT, 2018, p. 96).

Más allá de pensar que la cámara registraba la realidad objetiva del “hombre vivo”, como él llamaba al hombre ordinario y trabajador, Vertov establecía que el cine ojo era el medio para llegar a la verdad, una verdad que se generaba en una situación mediada por la cámara y el montaje. Vertov afirmaba que no hay observación sin intención, por lo que cuestionaba la idea que establecía que la cámara podía aprehender objetivamente la realidad, contrariando así a antropólogos como Gregory Bateson y Margaret Mead que aseguraban que la cámara era el instrumento perfecto para registrar objetivamente la vida de los otros.

La intencionalidad que acompaña el registro y el montaje puede leerse también como el marco interpretativo que construye la imagen y que, al mismo tiempo, genera una lectura de ella. “Hasta la más transparente de las imágenes documentales tiene un

enmarque, y ello con un fin, y lleva este fin dentro de su enmarque y lo lleva a cabo a través de dicho enmarque” (BUTLER, 2010, p. 104). Escoger los momentos de grabación, el equipo, los lugares y las acciones registradas son el resultado de una serie de acercamientos y sensibilidades que se construyen en el trabajo de campo. Las dimensiones visibles de la vida de Marleny se constituyeron así porque hubo una apertura perceptiva a esas otras experiencias.

El boom de la memoria que se ha estado consolidando en los últimos años, y tras dos procesos de paz entre dos actores armados diferentes y el Estado colombiano, han construido un marco perceptivo alrededor de los hechos de victimización. Fechas, estadísticas de víctimas, descripciones detalladas alrededor de asesinatos, masacres, secuestros y desapariciones habitan la mayoría de informes sobre el conflicto armado colombiano. En tiempos recientes, ese marco perceptivo se ha ampliado para acoger las prácticas artísticas y culturales que las víctimas han construido para rehabilitar lugares devastados por la violencia. Asimismo, académicos y artistas se han remitido a otras formas narrativas para aprehender y aprender de esas propuestas estéticas y políticas que traen consigo otras lecturas del conflicto (CORTÉS, 2019). Las posibilidades creativas del documental no sólo permiten abordar las experiencias de familiares de desaparecidos, sino también, permiten ampliar el marco perceptivo de quien está inmerso en el proceso creativo y de quien es espectador de las imágenes. Cuando se amplía la forma en que se percibe también se expande las experiencias y los afectos, generando así, otras maneras de habitar la realidad inmediata: “A la manera de unos poderosos binoculares, la imagen intensifica la experiencia iluminando las realidades que de otro modo seguirían sin ser percibidas” (BUCK-MORS, 2009, p. 32).

Después de tres meses de trabajo etnográfico intenso y tras más de cinco años de amistad con Marleny, empecé el rodaje del cortometraje documental “Las patrias que me habitan”. Para esto quise convocar a un equipo de rodaje pequeño y compuesto, principalmente, por mujeres. Esta decisión la tomé por dos razones; por un lado, reconocía la dificultad del posicionamiento de las mujeres en la industria audiovisual colombiana y, por el otro, quería rodearme de mujeres que habían trabajado temáticas parecidas y que además, tenían una sensibilidad con el feminismo y la perspectiva de género en los procesos de producción.

Se estipularon cinco días de rodaje; dos de la cotidianidad en el hogar, uno de la preparación de Marleny para el viaje a Bogotá, otro en Bogotá durante la movilización y un último que consistía en una entrevista y en la grabación de las reacciones de Marleny

frente a un primer corte de edición. Las dimensiones que abarcaron la mayor parte del documental surgieron de las conversaciones que compartimos durante la primera parte del trabajo de campo. En ese momento, la imposibilidad de participar en actividades del movimiento de víctimas por el cuidado de sus nietos era la situación que más le preocupaba. La cámara acompañó y se dejó afectar por esas experiencias cotidianas de Marleny, y el montaje ayudó a resignificarlas.

En el tratamiento audiovisual, y en relación con la perspectiva discursiva, apliqué dos puntos de vista diferentes, cada uno de ellos alineados con la idea de lo que ha sido o no perceptible por las narrativas del conflicto. En la primera parte, la cámara está con mi interlocutora, ella ve y acompaña exclusivamente los lugares donde Marleny está. Este punto de vista se adapta a la idea de que las labores de cuidado en el hogar solo son contempladas por quienes las ejercen, además de que esta dimensión en la vida de las víctimas poco ha sido registrada. El segundo punto de vista que se adopta es en el que la narradora y el espectador tienen más información que la interlocutora [el personaje] (GUBERNIKOFF, 2016). Este punto de vista hace referencia a esos mundos que son perceptibles y en los que, además, se constituyen cuerpos colectivos. Si bien en la movilización la cámara se centra en las experiencias de Marleny, ella siempre está rodeada de otros que la esperan y la acompañan, es aquí en donde los cuidados y la maternidad se socializan y se convierten en bandera de las luchas sociales. En ambos puntos de vista la cámara es una cámara en mano que sigue los movimientos y el ritmo de Marleny. En la transición de esos dos momentos claves se escucha una canción interpretada por mi interlocutora. En sus labores diarias Marleny siempre canta y en el rodaje le pedimos un fragmento de una de sus canciones favoritas. Ella cantó la siguiente pieza, la cual, contextualiza perfectamente una parte del conflicto armado colombiano:

Yo me fui al monte porque en el pueblo
no hallé la forma de trabajar
pues cuando empleo solicitaba
me aconsejaron fuera a robar
dejé a mi esposa con mis hijitos
que sin quererlo yo abandoné
y para unirme con las guerrillas
a las montañas me encaminé
soy guerrillero mas no soy malo
como la gente suele decir
pues yo me vine hacia la montaña
buscando forma de subsistir

El documental finaliza con Marleny caminando entre las siluetas de los asesinados y desaparecidos de la Unión Patriótica UP. Aquí dimensionamos su lucha y la de sus compañeras, la mayoría de ellas, mujeres de edad avanzada que asumieron la labor de memoria y búsqueda de sus seres queridos. Verla en esas dos dimensiones de su vida permite acercarse a las formas en que se constituyen estos sujetos políticos cuyas luchas no se resumen en sus casos particulares. En la plaza pública, Marleny parece estar acompañada de otra fuerza, canta con más fervor el himno del partido político al que perteneció su hijo, que la canción religiosa que acompañó sus oraciones en casa. Después de terminar el documental me quedó la duda de cómo fue el regreso de Marleny, cómo la recibieron sus nietos y cómo ella narró para ellos su experiencia en Bogotá. Estos fragmentos quedaron en el mundo de lo no visible, en lo imperceptible, para mí como interlocutora y para los otros como espectadores.

El para quien y el para qué fue una de las preguntas que abrió este segmento del texto. Una de las potencialidades que veía Walter Benjamín (1989) en el cine era su capacidad de llegar a las masas y crear fisuras en la consciencia. Las obras audiovisuales entran en contacto con las diferentes experiencias de los individuos, actualizando la obra en su lectura, pero también la experiencia individual en relación a las afectaciones que se generan gracias a ella. Para los espectadores, la maternidad y el cuidado son comunes, pero puede que la desaparición no lo sea, y es en esta doble relación en que se pueden generar otros vínculos entre víctimas y no víctimas. Didi Huberman (2012) vuelve a esta idea de vínculo a través de las formas en que la imagen invita a establecer un posicionamiento con la realidad según su forma de impactar:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 216).

“Las patrias que me habitan” no hacen referencia exclusiva a los lugares en los que se despliegan los cuidados de Marleny o al nombre del partido político al que pertenecía su hijo. “Las patrias que me habitan” son también esos lugares que como investigadores/ realizadores y espectadores compartimos con las víctimas del conflicto armado colombiano. Esa patria que tanto dolor ha causado, pero también, esa patria que se reconstruye a partir de la labor de quienes sufrieron ese dolor de primera mano. Por un lado, Marleny utiliza la imagen de su hijo para recordarnos no solo su memoria, sino también las condiciones sociales y políticas que rodearon su desaparición. Por otro lado,

la imagen de Marleny nos habla de la interdependencia que tenemos como sujetos en diferentes escalas; desde las esferas más íntimas hasta las más públicas. Nos habla de los cuidados solitarios que asumen madres y abuelas, pero también, de la construcción de una memoria colectiva que ahora parecen asumir, también en soledad, las víctimas. La imagen puede hacer visibles esas interdependencias cuando llega al cotidiano y “nos devuelve la percepción sensorial de un mundo que ha sido cubierto por narrativas oficiales y que ha sido anestesiado dentro de la burbuja” (BUCK-MORSS, 2009, p. 42).

Conclusiones

Desde el primer día en que conocí Marleny, quedó en mi la inquietud sobre las formas de acercarme a su experiencia y aprender de ella. Antes de llegar a esa reunión tenía en mi cabeza las cifras de la desaparición forzada, su definición, las leyes que la tipificaron y los informes publicados hasta ese entonces por el Centro Nacional de Memoria Histórica. A pesar de este conocimiento previo, la frase “hasta no tener los huesos de mi hijo no lo declaro muerto” fue la información que más generó un impacto en mí. En esa frase se condensa la espera y la búsqueda, el no desistir ante las presiones burocráticas y la utilización de la maternidad como motor político. En esa frase se refleja el destino que construyó Marleny como buscadora de su hijo y cuidadora de su memoria. Ese destino se conjuga con el del cuidado de su hija y de sus nietos. Las interdependencias que se generan con las víctimas del conflicto no atañen solo a sus familiares, sino también a toda una sociedad que se beneficia de la lucha por un país sin desaparecidos. Crear un documental que aborda estas luchas tiene también, el objetivo político de reconocer esas interdependencias mediante una ampliación de nuestro marco perceptivo.

En diferentes piezas audiovisuales o testimoniales del conflicto armado colombiano, las experiencias de las víctimas son narradas desde el hecho de victimización y el dolor generado por él. *Las patrias que me habitan* es un cortometraje documental que busca abordar esos mundos que no han sido percibidos en las vidas de las víctimas para así, comprender sus experiencias más allá de los lugares tradicionalmente asignados. Esa búsqueda no solo comprende su lugar como víctimas, sino también su lugar de madres responsables solitariamente del cuidado de sus hogares.

El cine no solo permite ampliar nuestros marcos perceptivos para aprender de esos otros mundos y las formas en que se relacionan entre ellos, sino también, el cine ayuda a generar vínculos y afectos entre los espectadores que miran la obra y las

historias de quienes las protagonizan. Veena Das (2008) plantea que es necesario consolidar comunidades morales que permitan que los dolores, y las formas de sobrevivir a ellos, se tramiten colectivamente para que estos no habiten en unos cuantos cuerpos. Esas formas colectivas de pensar el dolor y el daño no solo quitan grandes responsabilidades a unos cuantos individuos, sino también constituyen aprendizajes para construir otras sociedades, otras patrias en donde no haya desaparición forzada y, por lo tanto, madres que lloren y busquen a sus hijos.

Referências

ANGOTTI, Bruna. **Da solidão do ato à exposição judicial**: uma abordagem antropológico-jurídica do infanticídio no Brasil. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BELLI, Gioconda. La madre. **El ojo de la mujer**. Madrid: Visor, 1995.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Madrid: Taurus, 1989. p. 15-57. (Discursos interrumpidos; I).

BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales y imaginación global. **Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología**, Bogotá, n. 9, jul./dic. 2009.

BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**: las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

COLOMBIA. Gobierno; FARC-EP. Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. **Jurisdicción Especial para la Paz**, 24 nov. 2016. Disponible em: <https://www.jep.gov.co/Normativa/Paginas/Acuerdo-Final.aspx>. Acceso em: 10 dez. 2020.

CORTÉS, Catalina. **Hacia el giro corporal en la antropología visual**: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: Centro de Estudios Sociales: Facultad de Ciencias Humanas, 2019.

DAS, Veena. **La antropología del dolor**. En Sujetos de dolor agentes de dignidad. Bogotá: Universidad Nacional, p. 409-437, 2008.

DAS, Veena. **Vida e palavras**: a violência e sua descida ao ordinário. São Paulo: Unifesp, 2020.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano**: artes del hacer. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996.

DIDI-HUBERMANN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

GUBERNIKOFF, Gisselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016.

MADARIAGA, Patricia. **Matan y matan y uno sigue ahí**: control paramilitar y vidcotidiana. Bogotá: UniAndes, 2006.

MOLIENER, Pascale; LEGARRETA, Matxalen. **Subjetividad y materialidad del cuidado**: ética, trabajo y proyecto político. Papeles del CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva). Cataluña: Universidad del País Vasco, 2016.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PIAULT, Marc. **Antropologia e cinema**. São Paulo: Unifesp, 2018.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 16, 1998.

SILVA CATELA, Ludmila. **No habrá flores en la tumba del pasado**: la experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos. Buenos Aires: Al Margen, 2014.

TOBAR, Nathaly. ¿Mapas sobre la desaparición forzada en Colombia? **Instituto Popula de Capacitación**, 30 ago. 2019. Disponível em: <http://www.ipc.org.co/agenciadeprensa/index.php/2019/08/30/mapas-sobre-la-desaparicion-forzada-en-colombia/>. Acesso em: 8 dez. 2020.

Capítulo 8: *Mwany*: uma narrativa contra-hegemônica

Ingrid Lidyane S. Silva⁹¹

Introdução

O presente trabalho visa analisar, por meio de um olhar sensível, a obra fílmica *Mwany* (2013) como um caminho metodológico que pode servir de ferramenta para a construção de práticas de ensino de caráter antirracista. Com a finalidade de utilizar a película para fins pedagógicos, destacaremos a linguagem cinematográfica: seus planos e sequências, o enquadramento das personagens, recorrendo ao uso dos fotogramas da peça fílmica a fim de ilustrar cada sequência analisada. Nosso intuito é salientar a proeminência de uma abordagem decolonial, verificando em que medida o curta-metragem *Mwany* pode servir de aporte teórico-metodológico para (re)criarmos narrativas outras que possam contribuir para o refazimento de identidades, com base na reinvenção de seu lugar no mundo, no caso, pela personagem Sônia, uma mulher de origem moçambicana e imigrante no Brasil. Por fim, esse ensaio destacará o multilinguismo, a diversidade cultural do país (PAULA; DUARTE, 2016); o papel da mulher na sociedade moçambicana, enfatizando a transmissão dos saberes para a perpetuação da memória familiar. Além disso, pretende-se estabelecer um paralelo com as epistemologias decoloniais de mulheres negras afrodiaspóricas e, assim, promover reflexões, com base em discussões a respeito das histórias negadas em nosso cotidiano, por meio da tensão com o Outro, ou seja, o não-idêntico. Para tanto, buscase promover discussões acerca da raça e do gênero, de modo a produzir a descolonização do olhar por meio do cinema negro.

MWANY: a cosmopoética da descolonização

Antes de iniciar a análise da narrativa fílmica, vale ressaltar que o curta-metragem *Mwany* (2013), sob a direção de Nivaldo Vasconcelos, é um filme que recupera a estética do cinema negro e, por meio do protagonismo das personagens negras, contribui para a descolonização do olhar sobre as representações das culturas

⁹¹Graduada em Letras (FFLCH-USP) e mestranda do Programa de pós-graduação Humanidades, direitos e outras legitimidades da USP.

africanas. A estética das imagens apresentadas na película provoca estesia no espectador, no sentido de que estão imbuídas do enaltecimento da diversidade cultural de Moçambique, fazendo o espectador admirar a obra ao mesmo tempo em que reeduca e descoloniza seu olhar. Paralelamente a isso, assiste-se à narrativa da história pessoal da protagonista. Esta reinventa o seu *modus vivendi* na cidade alagoana, colorindo o seu cotidiano, do início ao fim da película, por meio das *capulanas*⁹² - símbolo da identidade nacional moçambicana. Ao destacar suas cores, propiciando a cosmopoética da descolonização, cria uma estética que também “fala” no filme. Uma cosmopoética que, segundo Ribeiro:

[...] Está associada à emergência dos cinemas africanos e deve ser compreendida como parte de uma busca de independência e de autonomia que antecede e condiciona qualquer possibilidade de imaginação do comum e que está baseada na reivindicação do direito de olhar. Sua primeira figura é a inversão do olhar colonial. Ao mesmo tempo, nenhuma descolonização é possível sem que sejam elaboradas formas de imaginação do comum, que suplementam a inversão do olhar colonial com o deslocamento das coordenadas que organizam sua economia simbólica. À cosmopoética da descolonização, que implica um movimento de destruição da autoridade colonial, acrescenta-se uma série de formas de cosmopoéticas do comum, que implicam movimentos diversos em direção a uma condição partilhada que será definida, em primeiro lugar, como uma negação radical do colonialismo e como um projeto de perturbação da colonialidade. Em suma, a autonomia do direito de olhar depende da interrupção das modalidades coloniais de visualidade e da construção da condição pós-colonial como uma condição aberta a diferentes formas de imaginação do comum. (2016, p. 7-8).

No filme, a cosmopoética da descolonização provoca no espectador um deslocamento traduzido como o direito de olhar a partir de um novo lugar, uma vez que a película centraliza o agenciamento da voz de uma mulher moçambicana no contexto da diáspora que reinventa o seu lugar no mundo, pondo em destaque sua cultura sob a sua própria perspectiva. Desse modo, o curta em questão rompe com a vertente das narrativas do cinema clássico que recorrentemente apresenta personagens negros em papéis secundários, sem que a projeção de suas vozes assuma proeminência na obra. É oportuno reiterar a importância dessa obra cinematográfica como contra-hegemônica, já que em narrativas do cinema de Hollywood, considerado cinema maior como o protótipo do modelo de cinema a ser seguido, constatou-se representações estereotipadas do negro nessas produções. Segundo Shohat e Stam (2006): “David Bogle fez um levantamento das representações do negro no cinema de Hollywood,

⁹² Tecido colorido que as mulheres moçambicanas vestem em seu dia a dia. A capulana tem 2 metros de largura e 1 metro de altura - (2x1).

dando atenção ao conflito desigual entre os atores negros e os papéis estereotipados que lhe são oferecidos”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 286).

Diante disso, o cinema negro tal como o cinema africano têm se tornado cada vez mais necessário e importante para a projeção de vozes contra-hegemônicas que viabilizam “a descolonização das mentes”, como propôs Ngugi wa Thiong’o (1986, 2007), incutindo a mudança de paradigmas e o agenciamento coletivo de enunciação do sujeito africano na construção de novas epistemologias. Nesse sentido, o filme de Nivaldo Vasconcelos demonstra, a partir dos efeitos próprios à linguagem cinematográfica, esse agenciamento de enunciação do sujeito africano que assume posição central na película construindo sua própria narrativa, utilizando-se do livre pensamento o que corrobora a descolonização das mentes de quem assiste.

Esta narrativa fílmica é constituída a partir de uma linguagem híbrida entre ficção, documentário e fatos que são narrados através da experiência cotidiana da personagem Sônia. Freitas e Barros, ao analisarem a obra de Deleuze (2007), afirmam:

Gilles Deleuze ao refletir sobre os regimes de imagens do cinema moderno volta ao conceito de fabulação para explorar as potências do falso que atravessam sobretudo os filmes documentais nos quais personagens reais tensionam as separações entre a ficção e o real (...) a oposição deixa de ser entre o real e o ficcional, e passa para o jogo entre ficção e fabulação. (FREITAS; BARROS, 2018, p. 108).

A película recebeu diversas premiações quando foi exibida na Mostra Sururu de Cinema Alagoano de 2013, sendo um dos prêmios o de melhor atriz. Destacamos a justificativa dos jurados para a premiação: “Por ser retratada num instante de rompimento entre os limites imprecisos da ficção e do real, da verdade e do atuado, onde ocorre a fusão entre modelos de linguagens (formatos), o prêmio de melhor atriz vai para Sônia André, por Mwany” (GAZETA DE ALAGOAS, 2013).

A obra em questão rompe com a estrutura da narrativa clássica, que costuma apresentar um jogo entre câmera objetiva (visão do cineasta) e subjetiva (visão das personagens). Provocando uma espécie de ruptura com essa estrutura, a peça fílmica intercala esse jogo entre dois espaços: o apartamento e a cidade, sendo que a câmera dentro do apartamento assume uma postura observacional em que o encontro nasce de uma ausência do cineasta-câmera (objetiva direta), o que põe em destaque as performances de Sônia e de sua filha, Thandy.

Quanto à representação da imagem de personagens negras na narrativa, verifica-se a representação da imagem do negro como sujeito de potência, contando sua própria história, cumprindo o objetivo de descolonizar o olhar do espectador através das

imagens, que constituem a narrativa da história de vida contada em primeira pessoa na voz de uma mulher moçambicana que retira da própria experiência tudo aquilo que narra (BENJAMIN, 1987, p. 201). Sônia atua junto com a filha Thandy e constrói sua narrativa a partir dos elementos culturais de sua moçambicanidade, ao mesmo tempo em que expõe seu pensamento próprio, contra-hegemônico carregado de poeticidade, evidenciando-se a enunciação do sujeito emancipado na atuação da personagem, ao mesmo tempo que propicia o efeito de estesia em quem assiste, como enfatiza Sodré: “uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida.” (SODRÉ, 2006, p.17 *apud* FREITAS; BARROS, 2018, p. 101).

Análise fílmica à luz do debate decolonial

Logo de início, a cena de abertura mostra a personagem Sônia indo ao encontro de uma árvore junto à beira mar a fim de contar-lhe algo, proferindo em voz alta e na língua materna xitchopi: “Tudo que está no meu coração segredo a você minha querida árvore. Sou Sônia, da família Nhamahango que cresci na família Nhacongue”. Soma-se a esse momento, a estética de Sônia que traça roupas tradicionais, vestida em capulanas, causando um impacto, de imediato, em quem assiste. Esses primeiros minutos da cena, provoca no espectador uma estesia que ocorre em razão do conjunto de elementos presentes na *mise en scène*⁹³. Tudo isso, convida-nos a mergulhar numa narrativa poética, estética e contra-hegemônica.

Desse modo, é evidente a interlocução agenciada por Sônia ao começar sua narrativa expressando-se em sua língua materna, ancestral, destacando com exuberância sua *moçambicanidade*. Fanon corrobora essa ideia afirmando que: “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. [...]. Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (2008, p. 33).

Quanto à performance em sua relação com a árvore, a ação remete às tradições africanas da relação ser humano-natureza. A simbologia da árvore para as cosmologias africanas tem uma dimensão da ordem do sagrado, pois ela representa ancestralidade e memória que são os pilares dos valores civilizatórios africanos.

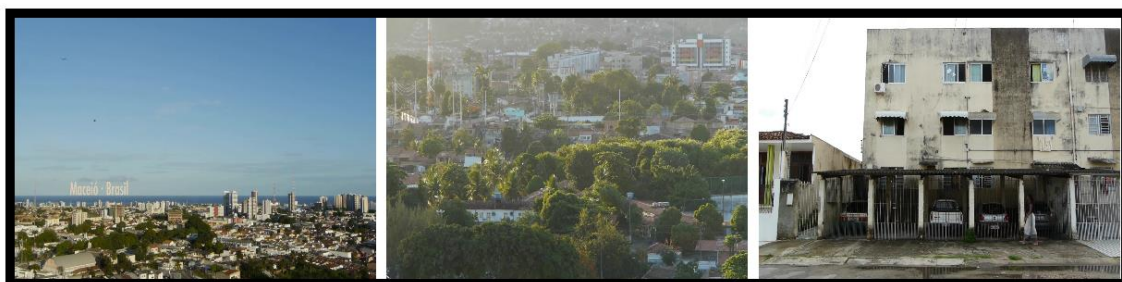
⁹³ *Mis in scène* é uma palavra francesa ligada à encenação ou o posicionamento de uma cena. A expressão significa tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino e etc.

Nesse sentido, o início da película evoca de uma forma poética a interação vitalícia entre a mulher africana e a árvore, entre outras palavras, a dialética dialógica entre cultura e natureza, em que a mulher, diante da limitação de ser humano, ser mortal conecta-se à árvore, um ser sagrado, para dela extrair força e vitalidade:



Fotograma 1: cena de abertura

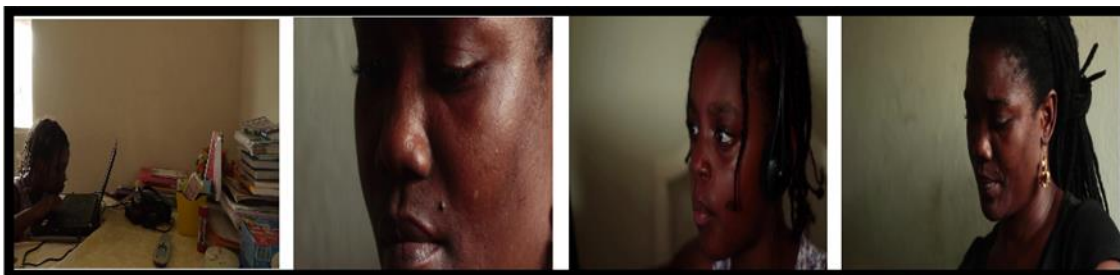
Numa transição de planos, o cineasta-câmera (objetiva direta) realiza, o que é possível denominar, a gradação de planos, partindo do grande plano geral, mostrando a cidade de Maceió-Alagoas, elemento de maior dimensão, que vai diminuindo para o plano geral, aproximando-se mais da localidade desejada, até finalmente, situar-se no condomínio onde ocorrerá grande parte da trama, concluindo o processo da gradação de planos, por meio de um movimento expressivo em que se enquadra o espaço de maior dimensão (cidade) àquele de menor dimensão (condomínio):



Fotograma 2: gradação de planos

Diálogo intercultural

No interior da casa, aparece inicialmente a filha, Thandy, em plano aproximado ocorre um superclose do rosto da protagonista, em seguida, há um close enquadrando o rosto de Thandy que canta uma música em língua inglesa, depois a câmera volta a delimitar o rosto da mãe, mas agora por meio de um close.



Fotograma 3: apresentação das personagens do filme

Em seguida, o plano corta para uma imagem de Sônia com as capulanas ao fundo, configurando-se como uma fotografia; ao mesmo tempo, assiste-se à movimentação dos veículos em via pública. Enquanto isso ouve-se a sua voz e a de um entrevistador que lhe pergunta sobre suas expectativas ao terminar o curso e regressar à sua terra natal. Sônia recupera a memória familiar e demonstra sentir saudades de sua terra. A cena apresenta em primeiro plano uma dinâmica dos veículos em movimento que se contrapõe ao plano de fundo apresentando a imagem como fotografia, destacando Sônia junto às capulanas, segurando o vaso de barro, elementos que evocam a cultura moçambicana. Assim, é possível dizer que há nessa cena a relação entre a cultura do país de acolhimento (Brasil), marcada pelo espaço urbano, e a cultura moçambicana verificada nas capulanas, no objeto artesanal e na própria personagem, nota-se, aqui, um diálogo intercultural que potencializa a estética da cena:



Fotograma 4: Diálogo intercultural

A capulana não é só um tecido colorido é a representação da identidade da mulher moçambicana e africana em geral, trata-se de um símbolo de resistência. Esta indumentária carrega em si a história, a cultura dos povos africanos, particularmente, da mulher moçambicana que protagonizou uma missão importante da construção da capulana como patrimônio identitário da cultura moçambicana. As capulanas assumem uma função orgânica nas sociedades africanas:

O modo de amarrá-las ou vesti-las, conhecendo o povo moçambicano, lhe dirão se essa mulher é do Sul, do Centro ou do Norte do país, se é da costa do oceano índico ou não, se está noiva, se é casada, se é divorciada ou viúva. Não há mulher que não use essa capulana, seja como veste, para carregar os bebês ao colo, como cortina, toalha, tapete ou lençol, nas horas alegres ou tristes. [...] A capulana é uma voz silenciosa, mas que também não ecoa despercebida nas esferas sociais, políticas e individuais de Moçambique, suportando um simbolismo que é lido localmente e na coletividade. Em suas cores, usos e estampas. As capulanas representam a nação moçambicana, grupos étnicos ou regiões distintas, “sendo um instrumento que transmite significados de hábitos e costumes, revelando-se símbolo de riqueza ou demonstrando intenções, refletindo um acontecimento social ou histórico.” (SILVA, Blog, 2013 *apud* ANDRÉ, 2019, p.75).

André assinala ainda que:

O fato é que a capulana está presente na vida de toda/os a/os moçambicana/os, desde que nascem até os dias finais de suas existências, do Norte ao Sul, do Zumbo ao índico. São assim, o alicerce da vida em Moçambique, pois é dentro delas e com elas que a vida se mantém em segredo e se revela, se resguarda e se conquista. (ANDRÉ, 2019, p. 75).

A atriz do curta, por meio de suas performances, no filme, com suas capulanas, demonstrou a multi-versatilidade e maleabilidade do uso de acordo com suas necessidades, representando a mulher e seu sentido de existência no mundo. Sobre isso, diz a atriz:

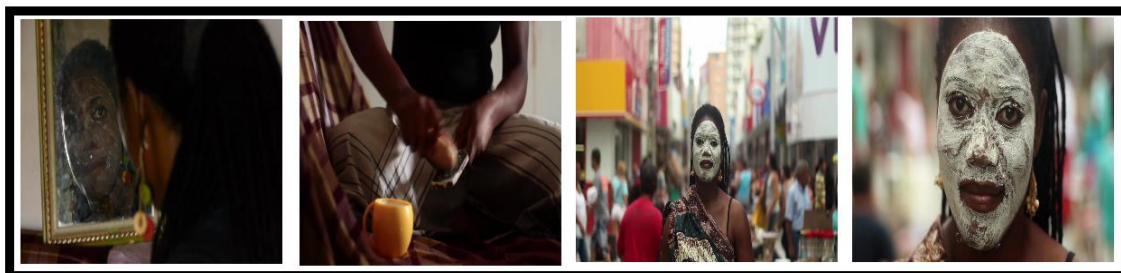
A capulana se deixa moldar... Eu acho que o ponto mais significativo pra mim é a maleabilidade da capulana como a mulher deve ser, você pisa na capulana no chão, é tapete, dobra, desdobra, cobre, não cobre, enfim, são múltiplas funções que representa essa múltipla funcionalidade dentro da sociedade. O que será da sociedade sem nós, hein? (MWANY, 2013).



Fotograma 5: Capulanas

Destacamos também a cena do *mussiro*, uma manifestação cultural ligada às mulheres macuas, situadas no norte do país, considerando-se que a prática de uso do *mussiro* estende-se desde os ritos de iniciação até o cuidado com o corpo para acentuar a beleza da mulher moçambicana. A atriz faz referência ao elemento cultural de outro grupo, os *macuas*, Sônia, ao passar o *mussiro* no rosto afirma a identidade de outro grupo etnolinguístico - *macua*, quando diz nesta língua: “Eu sou *muthiana orera*, eu sou mulher linda”. Com efeito, ela reforça a importância de seu sentimento de pertença a um

povo, a moçambicanidade que (re)existe dentro de si. Mas, o que chama atenção nesta frequência (conjunto de cenas) é o fato da representação de outras culturas serem traduzidas como símbolo da identidade nacional, já que a personagem pertence ao grupo etnolinguístico chope, situado no Sul do país. Um fato aqui que não pode escapar de se registrar diz respeito à ressignificação de sua própria identidade enquanto encontra-se na diáspora, a ponto de referenciar outras culturas como uma reivindicação da identidade moçambicana, reinventando seu lugar no mundo:



Fotograma 6: sequência – O mussiro

Outra referência cultural mencionada no filme é a *timbila*, uma manifestação cultural de Moçambique praticada pelo povo chope que são os mestres da *timbila*. Em *xitchopi*, o prefixo *ti* é marcador de plural e *mbila* é o xilofone artesanal fabricado e tocado de forma singular por esse povo. Segundo Wane:

[...] “timbila” é o nome dado ao conjunto de mbila que formam as orquestras típicas da região do distrito de Zavala (na província de Inhambane), que é considerado o seu berço, a terra dos chopi por excelência. É também o nome da dança que acompanha a música das orquestras; e como manifestação cultural mais abrangente, a *timbila* engloba ainda toda uma tradição oral expressa na poesia das suas canções, que por sua vez, cumprem uma importante função social na comunidade. (2010, p. 12-14).

A musicalidade é um elemento presente no curta e que realça o encanto provocado no espectador. O canto realizado pela atriz produz, em alguma medida, naquele a catarse, acentuando ainda mais o deslumbramento desse espectador diante da obra. A performance de Sônia, une ludicidade à musicalidade que se traduz em estesia e propicia a estética da narrativa. Como foi visto anteriormente, as canções são cantadas em língua *xitchopi* e a letra chama a atenção para os saberes ancestrais que regem as organizações africanas, o que nos permite relembrar a importância da memória familiar, da tradição da palavra viva, elementos que atravessam a trama e dão sentido ao curta. Convém enfatizar como as sociedades africanas compreendem a música:

[...] na vida musical africana, a escuta e as vivências requerem que o indivíduo tenha, para além da consciência do seu ser na e para a sociedade e do seu corpo em si, ter a consciência de: fatores de preferências fônicas

culturais; função de sugestão cultural; o conhecimento das intenções culturais e componentes da criatividade. (ANDRÉ, 2014, p. 55).

A canção abaixo é cantada durante a exibição da ficha técnica do curta-metragem:

<i>"Mamana wanga a kwine</i>	(aonde está minha mãe)
<i>A ta teka m'bilu yanga</i>	(para levar meu coração)
<i>A ta susa (sussa) a marhengo</i>	(para tirar as artimanhas)
<i>Lawa manganic m'bilu yanga</i>	(que o meu coração tem)
<i>Anga kone lwey a tivaka</i>	(não existe alguém que saiba)
<i>Xihundlha xa m'bilu yanga</i>	(os segredos do meu coração)
<i>A vakhale va lhayile</i>	(os antepassados disseram)
<i>M'bilu ya muhnu y tiku</i>	(o coração de alguém é um mundo
<i>/é uma imensidão)"⁹⁴</i>	



Fotograma 7: Performance ludicidade e musicalidade

O multilinguismo e a diversidade cultural de Moçambique

Como se pode notar, a película apresenta a diversidade multicultural dos grupos etnolinguísticos moçambicanos. Moçambique é constituído por uma grande diversidade cultural, isto é, representa um mosaico multicultural com uma pluralidade de línguas originárias pertencentes ao grande tronco linguístico bantu. O linguista A. Ngunga (2012, p. 3) assevera a proeminência das línguas bantu no país, visto que elas correspondem às línguas maternas de mais de 80% dos moçambicanos. A escassez de estudos linguísticos sobre o mapeamento do número de línguas faladas revela ainda a indefinição do número de línguas existentes no país. Entretanto, sabe-se que há uma projeção do número total, que varia entre 9 e 43, conforme o pesquisador. O

⁹⁴ Em palestra proferida por Sônia André no curso *Arte, comunicação e decolonialidades* (2020), oferecido pelo Centro Cultural Moçambicano-Alemão, Goethe-Zentrum Maputo, a palestrante cedeu o material de sua apresentação, sendo um dos slides a transcrição da música cantada no filme *Mwany*. A tradução é de Alberto Mutcheka.

recenseamento geral da população publicado em 2010 pelo Instituto Nacional de Estatísticas de Moçambique aponta a existência de pelo menos vinte e duas línguas faladas, conforme salientado abaixo:

Tabela 19.3 – Línguas faladas pela população de 5 ou mais anos de idade. Fonte: INE (2010).

Posição	Línguas	Falantes	%	Províncias onde são faladas
1	Makhuwa	4.105.122	25.92	Cabo Delgado, Nampula, Niassa, Zambézia, Sofala
2	Português	1.828.239	11.54	Todas as províncias
3	Changana	1.682.438	10.62	Gaza, Maputo, Maputo City, Inhambane, Niassa
4	Sena	1.314.190	8.30	Manica, Sofala, Tete, Zambézia
5	Lomwe	1.202.256	7.59	Nampula, Niassa, Zambézia
6	Chuwabu	989.579	6.24	Sofala, Zambézia
7	Nyanja	905.062	5.71	Niassa, Tete, Zambézia
8	Ndau	702.455	4.43	Manica, Sofala
9	Tshwa	469.343	2.96	Gaza, Inhambane, Maputo, Sofala
10	Nyungwe	457.290	2.88	Manica, Tete
11	Yaawo	340.204	2.14	Cabo Delgado, Niassa
12	Makonde	268.450	1.69	Cabo Delgado
13	Tewe	255.704	1.61	Manica
14	Rhonga	239.333	1.52	Gaza, Maputo, Cidade de Maputo, Inhambane
15	Tonga	203.924	1.28	Gaza, Inhambane, Maputo, Cidade de Maputo
16	Copi	169.811	1.07	Gaza, Inhambane, Maputo, Cidade de Maputo
17	Manyika	133.190	0.84	Manica
18	Cibalke	102.778	0.64	Manica
19	Mwani	77.915	0.49	Cabo Delgado
20	Koti	60.780	0.38	Nampula
21	Swahili	15.250	0.10	Cabo Delgado
--	Outras LM	310.259	1.95	Todas as províncias
--	Línguas dos sinais	7.059	0.05	Todas as províncias
--	Total	15.833.572	100	Todas as províncias

Outra cena marcante ocorre quando Sônia está com a filha, ensinando seu idioma materno – *xitchopi*. O momento é emblemático e a cena é uma das mais longas da película, demarcando essa importância. A relação afetiva entre mãe e filha potencializa a estética da cena ao mesmo tempo em que provoca estesia no espectador. Sônia ao ensinar as palavras da sua língua materna à filha afirma a importância da valorização da sua cultura, identidade e pertença do seu povo; esse gesto materno representa a proeminência da manutenção da identidade linguístico-cultural

moçambicana sendo transmitida de mãe para a filha. Revela-se aqui que mesmo longe da terra natal, ou melhor, de seu *mwany*, na língua *xitchopi*, a continuidade das práticas culturais e identitárias são mantidas, desse modo, o ato de transmissão dos ensinamentos na língua materna, ancestral na diáspora é bastante significativo e configura a perpetuação da memória familiar, já que Sônia tem orgulho de suas raízes e transmite à filha os ensinamentos em sua língua materna para a manutenção de seu legado e identidade. Verifica-se o enquadramento das duas personagens que performam para a câmera, isto ocorre quando Thandy volta-se para o cineasta-câmera, ao final da cena, e diz “corta, corta!”. Portanto, a temporalidade e a espacialidade são sincrônicas à diegese na cena referenciada no fotograma abaixo:



Fotograma 8: Cena – Ensino da língua *xitchopi*

Dos aspectos endógenos e exógenos ao filme: decolonialidades africanas e afrodiaspórica

Pretende-se estabelecer nesta seção um paralelo com as mulheres negras da diáspora em que os saberes ancestrais são transmitidos através da tradição oral, as religiões de matriz africana no Brasil são dirigidas, em sua grande maioria, por mulheres negras que preservam o legado ancestral por meio da transmissão desses saberes, contribuindo para a manutenção da memória dos povos africanos no Brasil.

Logo, as mulheres assumem um papel proeminente na sociedade brasileira como sujeitas de sua própria história, como sustenta Bell Hooks:

Mulheres negras, particularmente aquelas que escolheram ser sujeitas radicais [...] transmitindo coletivamente nossos conhecimentos, nossos recursos, nossas habilidades e nossa sabedoria de uma para a outra, criamos um novo local onde a subjetividade negra radical pode ser nutrida e sustentada. (2019, p. 127).

É assim que Sônia reinventa seu lugar na diáspora em meio à sua atuação no filme, ocupando um lugar de sujeito, ao mesmo tempo em que tece sua própria narrativa. Da mesma forma, destacamos as mulheres negras afrodiaspóricas que com a força e a resiliência herdada de seus antepassados assumem o seu lugar de sujeito na construção de suas narrativas.

Nesse sentido, é oportuno destacar as epistemologias decoloniais tecidas por intelectuais negras brasileiras: Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. Ambas construíram narrativas contra-hegemônicas e se destacaram como sujeitas radicais na perspectiva de Hooks.

Verifica-se, na obra de Beatriz Nascimento, narrativas poéticas que se configuram como escritas de si. Dentre as suas postulações, Nascimento define o Brasil como uma civilização transatlântica, partindo de sua própria experiência ela se autodefine: “Eu sou Atlântica”. Seus ensaios são construídos numa perspectiva decolonial, propondo outra história do Brasil a partir de seu lugar de mulher negra, afrodiaspórica. Ela propõe o conceito de transmigração, partindo do termo quilombo que é ampliado e ressignificado. O filme *Orí* (1989) discorre sobre essas e outras elucubrações, sendo que toda a película é narrada em 1ª pessoa com sua própria voz. Num diálogo estreito com a obra de Beatriz, Lélia Gonzalez, antropóloga, ativista do movimento negro e pioneira do feminismo negro nos estudos da decolonialidade no Brasil, também postulou novos conceitos, como o de *Amefricanidade*. Ela mesma se autodefinia como amefricana:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade ('Amefricanity') são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA [...]. Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. (GONZALEZ, 1988, p. 76).

Portanto, as mulheres negras são as grandes enunciatórias de uma memória cultural calcada na construção de outros saberes sobre a América e o Brasil.

Faz-se necessário enfatizar que os referenciais teóricos abordados nesse trabalho, destacam autores africanos e afro-diaspóricos das Américas, sendo que procuramos

referenciar, sobretudo, mulheres negras para demarcar a potência e o agenciamento de suas vozes enquanto sujeitas radicais insurgentes. Valemo-nos, agora, de intelectuais africanos que propõem a revisão crítica dos enunciados estabelecidos pelas antigas metrópoles, construindo novas epistemologias, potencializando o protagonismo dos sujeitos intelectuais africanos. Nesse sentido, Mudimbe (2013) sustenta que:

O facto de estas formas consideradas ‘tradicionalis’ não terem desaparecido deve ser óbvia ao atentarmos nas contradições actuais que existem por todo o continente, sobretudo entre os processos de produção e as relações sociais de produção, entre a organização do poder e da produção e, por outro lado, os discursos políticos. **Com efeito, as culturas africanas dispuseram e dispõem de saberes e conhecimentos próprios, os quais estão inscritos em, e dependentes de tradições.** (MUDIMBE, 2013, p. 262-263, grifo nosso).

Mudimbe é um dos intelectuais que se destacam no campo do Pensamento Social Africano. Em sua vasta obra, verifica-se seu engajamento na descolonização epistêmica, propondo uma nova produção de conhecimento a partir de uma perspectiva que lhe é endógena, ou seja, do próprio olhar das culturas africanas sobre si mesmas. É nesse sentido que ressaltamos o agenciamento dos sujeitos africanos na construção das epistemologias contra-hegemônicas.

É sob essa perspectiva que lemos a atuação da protagonista Sônia, endossando o seu protagonismo em diálogo com intelectuais africanos na produção de outras epistemologias versam sobre suas próprias formas de existência, conferindo um lugar de sujeito em todas as formas de produção de conhecimento. Esse conhecimento próprio é verificado ao longo de toda a narrativa fílmica, destacando-se, entretanto, uma de suas reflexões mais contundentes:

Na verdade outro dia, eu disse eu acho que eu fiquei mais moçambicana quando deixei Moçambique, você sente que pertence a algum povo e que esse povo faz parte das suas entranhas, e eu digo não vou ter medo de dizer de ser moçambicana não e eu defendo Moçambique de garra e unha, defendo meu povo e sobretudo as mulheres moçambicanas, porque eu acredito que sem a mulher, um toque feminino dentro da moçambicanidade, eu acredito que faltaria alguma coisa, se você olhar bem pra Moçambique parece uma mulher de cabeça para baixo e de pernas para o ar, você olhando direitinho o mapa. (MWANY, 2013).

As reflexões de Sônia reforçam seu pensamento próprio, ao mesmo tempo em que o agenciamento de sua voz potencializa a obra como uma contra-narrativa, ao elaborar conceitos a partir de seus referenciais que lhe confere valor de existência no mundo, sobretudo, refletindo sobre o papel da mulher na sociedade moçambicana. Assim, Chiziane afirma o seguinte:

Comparo a mulher à terra porque lá é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra. (2016, p. 8).

No filme, a protagonista enfatiza a relação da mulher com o divino, destacando a sacralidade que lhe é inerente:

A partir do momento que você menstrua pela primeira vez você já é mãe, não importa se já teve biologicamente um filho, mas ela já tem esse elo de ligação porque você vai encontrar na bíblia, o sacrifício de vários animais, esse sangue que vai unir... pra nós é natural, nós mulheres reunimos a natureza e a transcendência naturalmente mensalmente, por isso ela é um ser sagrado. (MWANY, 2013).

A profundidade de suas reflexões sobre o feminino e sua relação com a natureza, ao estabelecer a ligação da mulher à sacralidade transmite novamente ao espectador a estesia de forma que o prende com maior intensidade à trama, mergulhando-o na narrativa poética e transcendente. Desse modo, a narrativa vai tecendo linhas imaginárias entre a obra cinematográfica e o seu “eu” em busca de uma correlação com o sentido de sua própria existência. Isto decorre da espiritualidade que sustenta o sistema de pensamento da protagonista embasado na filosofia dos povos bantu como propõe A. Césaire:

Ora bem, saíem que o pensamento banto é essencialmente ontológico, que a ontologia banta assenta sobre as noções verdadeiramente essenciais de força vital; e de hierarquia de forças vitais; que enfim, para o banto, a ordem cronológica que define o mundo vem de Deus, e decreto divino, deve ser respeitada. (1978, p. 44).

No filme, dentre as memórias recuperadas pela atriz, destacam-se o período da guerra civil em Moçambique, dos ataques entre os grupos FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). Sónia relembrou de sua adolescência que fora marcada pelo conflito e enfatizou:

Quando era criança não senti muito isso, mas quando adolescente eu senti, isso eu senti na pele, na *namacha*, quando estávamos a ter os ataques diretos. Foi uma guerra de desestabilização na verdade porque nós tivemos a independência é 1975, daí depois formara o Movimento que se chama o RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) e que esse núcleo dessas pessoas estavam contra, claro, as ideologias e os ideais dos que tomaram a dianteira a quando a independência de Moçambique, enfim, já estamos em paz, já passou, mas que foi desestabilização foi, aquilo era terrível, é dado que muitas populações até se refugiavam dentro dos internatos para ter o abrigo e se defender porque o ataque não se sabia, que horas é que era, que dia que era, era a qualquer momento meia noite, duas horas, amanhã, agora, por dia podia atacar, duas, três vezes, então, foi terrível! Mas eu sobrevivi isso aqui, então, eu me sinto uma *surviver* uma sobrevivente disso. E são coisas que nós carregamos que nos marcaram assim como pessoas e talvez no momento de tomada de decisão, você faz aquela retrospectiva daquilo que você já passou e nada vai te impedir de você caminhar se você já passou a ter uma guerra civil, daí eu digo ué, já tô no Brasil, já tô mesmo, já passei uma

guerra civil já passei, então, simbora, bora pra frente. (MWANY, 2013, grifo nosso).

Nota-se a determinação e a resiliência na trajetória da protagonista que se autodefine como uma sobrevivente diante de todas as dificuldades pelas quais vivenciou durante a guerra civil em seu país, que levou embora muitas vidas, mas Sônia lutou e atravessou fronteiras, com sua filha ainda bebê, para concretizar seus objetivos:

Eu acho que a mais difícil de todas é criar Thandy, sozinha, no Brasil, sem ninguém da família, ter que estudar, ter que tomar conta dos estudos, ter que lutar, ter que sobreviver, ter que vencer as adversidades sócio-políticas, racial... é um monte de coisas aí dentro, mas ao mesmo tempo você não pode chorar, porque você tem que mostrar essa firmeza nela, essa segurança que ela deve ter. (MWANY, 2013).

Apesar de todas as barreiras que se colocaram em seu caminho, vivendo na sociedade brasileira, em que as opressões e as violências são múltiplas quando se é negra, pobre, imigrante, mãe solteira, enfim, a atriz protagonista superou esse conjunto de opressões e obteve sua formação nos níveis de graduação e pós-graduação. E em seu percurso assumiu e defendeu sua identidade africana, a moçambicanidade da qual ela carrega viva dentro de si:

Mas, mwany é toda essa bagagem cultural, tradicional, social, antropológica que eu sinto falta da musicalidade, da comida, da cozinha, do gestual, então só no meu mwany é que tem um determinado gestual que não tem em outro mwany de outra pessoa: ⁹⁵Ni xuwa mwany kwango eu sinto saudade da minha terra. (MWANY, 2013).

Esse sentimento de saudade constantemente presente na vida do imigrante é elucidado também, pelo camaronês radicado na África do Sul, A. Mbembe:

[...] por mais longe que seja, há sempre uma estreita relação entre o migrante e o seu lugar de partida. Há algo da ordem da imagem que, a cada vez, o prende e traz de volta. A singularidade parece construir-se no cruzamento entre este ritual de enraizamento e o ritmo de afastamento, na constante passagem do espacial ao temporal e do imaginário ao órfico. (MBEMBE, 2014, p. 173).

Para arrematar a discussão a partir dos referenciais supracitados, o conceito de devir-negro, proposto por Mbembe (2014) sintetiza a mensagem transmitida pelo curta-metragem, já que o devir-negro é a libertação, significando o sujeito negro emancipado que pode ser lido através da atuação de Sônia em *Mwany*, reinventando seu lugar no mundo.

⁹⁵ Fiz a tradução livre a partir dos elementos ortográficos que compõem o sistema da língua xitchopi.



Fotograma 9: *Mwany* – Uma cosmopoética da descolonização

Experiências do feminino no cinema negro e suas contribuições para uma educação antirracista

No decorrer da narrativa de *Mwany* (2013), a protagonista demonstra o anseio de preservar a sua cultura e através da oralidade ensina os códigos culturais de seu povo à sua filha, mesmo sabendo que Thandy terá que experienciar algumas vivências junto ao seu povo. Por outro lado, Sônia, ao transmutar-se para a câmera, revela-se símbolo da resistência da preservação da sua cultura, para além de todos os códigos culturais de sua etnia expressos em sua vestimenta, gestos, espiritualidade etc. É no seu corpo negado historicamente pela sobrecarga da colonialidade que ela encontra o lugar de cura, transformando-o em um lugar político e de compromisso consigo e com sua identidade cultural.

A narrativa fílmica faz com que o espectador crie “uma atmosfera que permita diferentes padrões de comunicação”, ao aprender o código cultural de Sônia, podemos partilhar um sentimento de irmandade e de comunidade que potencializa o respeito mútuo (HOOKS, 2019, p. 97-98). Esse conjunto de experiência permite-nos a escrita da voz. “Quando mulheres de cor aprende uma com as outras e uma sobre as outras, assumimos a responsabilidade pela construção de irmandade” (HOOKS, 2019, p. 99).

Na esteira de Sueli Carneiro, “a busca de outros modos de subjetivação que rompam os paradigmas instituídos pelos dispositivos de racialidade situa-se na demanda para a produção de conhecimento” (CARNEIRO, 2005, p. 301). Essa produção de conhecimento por meio dos diversos letramentos apresentados dentro da narrativa

fílmica rompe com a condição de negação de sujeitos do conhecimento que se dá por meio do ocultamento das contribuições africanas e afrodiaspóricas impostas em nossa sociedade supremacista branca. Essa condição de marginalidade, que nos é conferida como o lugar das marginalidades, é potencializada por Bell Hooks (2019), como um espaço de abertura para a criatividade, ou seja, um lugar que promove a destruição das fronteiras impostas pela raça, gênero, classe, sexismo, a fim de fazer emergir a luta por libertação. bell hooks tem nos ensinado que “a educação como prática libertadora é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender”, nesse sentido, a narrativa fílmica do cinema negro contribui como uma possibilidade metodológica para uma educação antirracista (2017, p. 25).

À guisa de conclusão

A multiplicidade temática, entremeada às imagens e às performances das personagens, ilustra a potencialidade estética do filme que explora desde a diversidade cultural de Moçambique, os símbolos da identidade nacional, o papel da mulher na sociedade, a importância da identidade da língua materna, a herança ancestral, para a perpetuação da memória familiar, a maternidade, os aspectos históricos que remontam à guerra civil, enfim, uma série de referências são exploradas a partir da narrativa pessoal contada na voz da atriz protagonista – Sônia. Essa profusão de temas explorados na película permite um trabalho educativo voltado ao ensino de história e cultura africana no contexto brasileiro, pois a obra fílmica evidencia muitos elementos da identidade cultural moçambicana apresentados por uma mulher moçambicana, imigrante no Brasil. O dialogismo intercultural apresentado na narrativa fílmica possibilita uma discussão qualitativa para fins de práticas pedagógicas, no contexto escolar, calcadas por uma abordagem decolonial como foi mostrado ao longo do texto concomitante à análise da película. A cosmopoética da descolonização verificada na obra permite, portanto, uma gama de discussão para a descolonização do olhar, das mentes em relação à África, sobretudo, a história e cultura do povo moçambicano.

Referências

ANDRÉ, Sónia. **Metodologia de educação musical em/para Moçambique**: reflexões sobre o ensino de música. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

ANDRÉ, Sónia. **O Unyago na educação da menina/mulher entre o povo Yaawoo da província do Niassa, Moçambique**. 2019. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: USP, 2005.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

FREITAS, Kenia; BARROS, Laan. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Eco-Pós**, v. 21, n. 3, 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/20262. Acesso em: 23 abr. 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988b.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MUDIMBE, V. Yves. **A ideia de África**. Luanda: Mulemba; Mangualde: Pedagogo, 2013.

MWANY. Direção de Nivaldo Vasconcelos. Alagoas: Filmes Atroá, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/116765798>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MWANY e o vulto são os grandes vencedores da Mostra Sururu. **Gazeta de Alagoas**, Caderno B, 11 dez. 2013. Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=235416>. Acesso em: 23 abr. 2020.

NGUNGA, Armino Saúl Atelela. Os desafios da investigação linguística em África: o caso de Moçambique. *África*, n. 42, p. 86-108, 2021. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.i42p86-108. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/193963>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes: Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 1 filme (91min.): son., color.; 35mm.

PAULA, Ronaldo Rodrigues de; DUARTE, Fábio Bonfim. “Diversidade linguística em Moçambique”. In: KADILA: culturas e ambientes – diálogos Brasil-Angola. São Paulo: Blucher, 2016. p. 343-362. Disponível em: [file:///C:/Users/Asus/Downloads/OpenAccess-Paula-9788580392111-19%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Asus/Downloads/OpenAccess-Paula-9788580392111-19%20(2).pdf). Acesso em: 23 abr. 2020.

RATTS, Alex; GOMES, Bethania; NASCIMENTO, Beatriz. **Todas (as) distâncias:** poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. [S. l.]: Ogum’s Toques Negros, 2015. <https://criola.org.br/wp-content/uploads/2020/01/Alex-Ratts-Bethania-Gomes-Beatriz-Nascimento-2015-Todas-as-dista%CC%82ncias.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2020.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1-26, jul./dez. 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 261-312.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?” In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo:** indústria, política e mercado. África. v. 1. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.

WANE, Marílio. **A timbila chopi, construção da identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

Capítulo 9. Praça Paris: olhares sobre territorialidades, branquitude e violência

Luiza Ribeiro Xavier⁹⁶

Introdução

O longa-metragem *Praça Paris* (2017), dirigido por Lúcia Murat, é um *thriller* que apresenta uma narrativa centrada na relação entre duas mulheres: a psicanalista, branca, portuguesa, Camila, que veio ao Brasil realizar uma pesquisa de mestrado sobre violência na UERJ; e Glória, uma ascensorista negra, que trabalha na mesma universidade. Em um centro de terapia ligado ao Departamento de Psicologia da UERJ, Glória e Camila atuam, respectivamente, como analisanda e analista. Ao iniciarem o processo terapêutico, forjado entre aproximações e distanciamentos de classe, de gênero e raça, a vida das duas se transforma. Glória se move em direção à emancipação, ainda que à custa de muita violência, enquanto Camila, com muito medo, mergulha em uma realidade delirante com traços paranoicos, que a desumaniza.

A construção do enredo do filme surgiu a partir de um diálogo entre Lúcia Murat⁹⁷ e uma amiga, que coordena uma clínica psicoterapêutica para pessoas com alta vulnerabilidade social, realizada por estudantes de graduação e mestrado em psicologia. Elas conversavam sobre o desenvolvimento, no campo contratransferencial, de medos e paranoias, quando Lúcia teve a ideia inicial de realizar o longa-metragem. Anos depois, a diretora se lançou em um processo de pesquisa sobre psicanálise e violência no contexto urbano. Após finalizar o argumento do filme e eleger o gênero *thriller* para contar essa história, Lúcia convidou o escritor Raphael Montes⁹⁸ para ser coautor do roteiro.

Lúcia tem uma trajetória importante no cinema brasileiro, abordando em seus filmes temas relativos a traumas e memórias. Ela também apresenta uma vasta

⁹⁶ Luiza Ribeiro Xavier é mestranda em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, e bacharel em Psicologia pela Universidade Federal de São Paulo.

⁹⁷ O relato de todo o processo de criação do filme, com depoimentos da diretora e atores estão presentes em um debate após a exibição do filme no *Cineclube Delas* no festival do Rio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rqKZ77xESM>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁹⁸ Raphael Montes é um escritor e advogado, nascido na cidade do Rio de Janeiro, que foi convidado para escrever junto com Lúcia Murat o roteiro do longa-metragem por sua proximidade com histórias de suspense, crime e terror. Raphael é autor de romances de suspense como *Suicidas*, *Dias perfeitos*, *O Vilarejo*, *Jantar secreto* e *Uma mulher no escuro*. Na área do audiovisual, além de ser roteirista do filme *Praça Paris*, foi roteirista-chefe e produtor-executivo da série *Bom dia, Verônica* (2020) para a *Netflix*. Disponível em: <https://www.rafaelmontes.com.br/bio>. Acesso em: 10 nov. 2020.

experiência com o jornalismo, além de ter participado de movimentos sociais de luta contra o regime ditatorial brasileiro, chegando a ser presa e torturada na época.

Já as questões relacionadas à desigualdade social e suas implicações na cidade do Rio de Janeiro, são temas anteriormente abordados por ela no filme “Quase dois irmãos” (2004), onde explora diferenças raciais na penitenciária Ilha Grande no Rio de Janeiro. Apresento a seguir um trecho de uma entrevista com Lúcia Murat para o projeto de pesquisa “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar”, em que ela comenta a realização do filme:

De repente, você, que sempre defendeu os pobres e oprimidos, se via no papel contrário e estava dizendo “Não vai subir o morro, porque lá é perigoso”. Nesse momento, pensei em fazer um filme sobre essa relação asfalto e morro. A questão do muro para separar presos políticos dos comuns foi uma tragédia nas nossas vidas. Eu não estava presa na Ilha Grande, estava em Bangu, mas foi uma coisa que a gente viveu muito. E foi terrível o que aconteceu na Ilha Grande nesse sentido, então eu achava muito paradigmático dessa relação entre asfalto e favela, e principalmente entre os limites da nossa utopia. Nós, tão utópicos, chegamos a pedir separação dos pobres. Em última instância foi isso. (MORETTIN; KORNIS, 2018, p. 142).

Esse jogo de imagens fílmicas que contrapõem área nobre e morro, utopia e segregação, é retomado pela diretora em *Praça Paris*. Com o intuito de explorar essas contradições, pretendo discorrer sobre esse longa-metragem, abordando a relação entre Camila e Glória, segundo uma leitura psicossocial e analiticamente orientada de questões étnico-raciais, com ênfase no debate sobre branquitude.

Territorialidade em construção

A primeira vez que assisti ao filme *Praça Paris*, eu morava no município de Santos- SP e estava no último ano do curso de Psicologia. Fui ao cinema com uma amiga, com a qual dividia a casa, a graduação, o estágio curricular, uma vida. Voltamos da sessão para casa de bicicleta e, enquanto pedalávamos por aquela cidade, à medida que sentíamos a horizontalidade daquelas ruas retas e largas em nossos pés e pernas, também a pressão vertical dos numerosos e luxuosos prédios, discutimos nossas impressões sobre o filme. O sentimento suscitado, como uma impressão preliminar da obra, foi de muita angústia; para nós duas, psicólogas em formação, o filme se aproximava de um pesadelo porque nele vimos um processo terapêutico que resultou em medos, paranoias e violências.

A pista que encontramos para disparar uma possível análise naquele momento em que nos movimentávamos por Santos, foi justamente a cidade em que se passa o

filme: o Rio de Janeiro. Retomamos o enquadre do território no filme que aponta constantemente para as diferenças entre regiões da cidade. Por um lado, temos o Rio de Janeiro apresentado segundo a perspectiva de Camila, uma cidade em desenvolvimento, com grandiosos prédios, construções, praças, metrô e universidades. Por outro lado, temos o Rio sob a ótica de Glória: uma cidade constituída por morros, pela violência policial e unidades carcerárias. Nas cenas em que o território de Glória é salientado, os planos são menores, imprimindo a sensação de enclausuramento; em contrapartida, as cenas em que vemos o Rio de Janeiro sob a perspectiva de Camila os planos da câmera são amplos, apresentando-nos uma cidade turística, bela e larga.

Assim, fomos nos dando conta das diferenças presentes na relação entre as protagonistas e do jogo proposto por este filme, dando destaque a essas diferenças em meio a um processo terapêutico. Ao mesmo tempo, eu e minha amiga também fomos invadidas por essa relação territorial tensa e contraditória, ao identificarmos correspondências entre essas disparidades apresentadas no filme e a cidade⁹⁹ que percorríamos naquele instante.

Assim o território é um traço marcante nessa obra fílmica, sendo a abordagem da relação das protagonistas mediada pelo território. O título do longa-metragem também possui uma marca dessa relação territorial: Praça Paris é um espaço público da cidade do Rio de Janeiro, localizado no bairro da Glória, que é reconhecida por seus jardins, inspirados na cidade de Paris, porém inadequados para o clima tropical atlântico, tenso e contraditório desta cidade.

Agora como conceituar esse território? Como qualificar essa mediação? Podemos pressupor o espaço sem limitá-lo a uma dimensão objetiva de um lugar geográfico. De acordo com essa perspectiva, o território passa a ser visto como existencial: “Ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Por um lado, então, temos o território existencial de Glória, composto pelo morro, pela penitenciária e o elevador, mas também por sua relação com seu irmão, Jonas, e pelas experiências com a violência familiar, do tráfico e a do Estado. Por outro lado, temos o território existencial de Camila que é formado pela área nobre do Rio de

⁹⁹ É comum que os moradores de Santos a descrevam como uma cidade cindida por uma linha de trem: há, de um lado, a cidade da orla da praia, dos grandes prédios, do progresso e do conservadorismo; de outro, a cidade dos morros, das palafitas, dos bailes e das chacinhas.

Janeiro, como também por sua nacionalidade portuguesa, que remete ao poder colonial implicado nessa nacionalidade. O espaço terapêutico funciona no filme como um (im)possível elo entre esses universos cindidos, um território em que uma existência modifica a outra.

Há outro território que persiste na trama e possui semelhanças com esse espaço terapêutico já que é habitado pelas duas personagens, um território que está sempre em construção, e é configurado repetidamente no filme pelas cenas de obras, pelos enquadramentos fotográficos de guindastes, de operários da construção civil e os sons de britadeiras. Esta constante construção invoca o processo de intensa gentrificação pelo qual a cidade passou durante a preparação para as Olimpíadas de 2016.

Fantasia colonial

A primeira cena do longa-metragem nos leva a Portugal: deparamo-nos com um grande e calmo campo, por onde a personagem Camila caminha. É possível escutar, ao fundo, um característico fado tocar melancolicamente. No momento em que a perspectiva do plano muda, Camila aparece de costas, próxima de um penhasco junto ao mar. A câmera, então, acompanha o olhar de Camila, e juntos, personagem e câmera, contemplam o mar agitado; em seguida, o corpo de Camila é apresentado submerso nas águas e quando este emerge, já não estamos mais em terras europeias, aparecendo ao fundo a orla carioca e, em primeiro plano, o sorriso satisfeito desta personagem. Essa travessia do mar de um país a outro remete-nos à travessia do Atlântico da Europa para as Américas, a qual forjou a emergência do Brasil como nação por meio de um processo de dominação colonial. Já a última imagem do filme é a mesma visão do oceano Atlântico a partir de um penhasco, indicando que a trama está intimamente conectada, de início ao fim, a essa travessia.

Do mesmo modo como sugere a construção da cena descrita, há resquícios desse processo colonial no Brasil em pleno século XXI, em que os valores da colonialidade estruturam as relações de opressão, que se encontram pautadas, de um lado, pela exploração, a expropriação, a dominação e a submissão dos povos não brancos. E, de outro, pela eleição do homem/branco/europeu/heterossexual como o sujeito universal. Podemos ilustrar a presença da colonialidade na sociedade e na própria arquitetura das cidades, como, por exemplo, pelo destaque dado aos bandeirantes, comumente retratados como heróis, para os quais se elevam monumentos em sua homenagem, em

detrimento do reconhecimento da participação de sujeitos negros e indígenas na constituição das cidades.

No entanto, pensar a colonialidade no Brasil não nos revela apenas a violência econômica, social e subjetiva cometida contra negras, negros e indígenas, pensar a colonialidade possibilita-nos denunciar quais são os sujeitos beneficiários desse processo colonial. Aimé Césaire, em um estudo acerca do discurso colonial, discorre sobre essa implicação também para os opressores, como de algum modo retrata o filme:

[...] a colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; que a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; o que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal. É essa ação, esse choque em troca da colonização, que é importante assinalar. (CÉSAIRE, 2020, p. 23).

Como foi apontado anteriormente, e como também, discutiremos mais profundamente a seguir, a personagem Camila, portadora do signo da colonização, passa por esse processo de desumanização do outro, o que a leva a um caminho de desumanização de si mesma.

Em um debate sobre o filme no festival do Rio, Lucia Murat justifica a nacionalidade de Camila como uma forma de acentuar as desigualdades, mas a escolha abre também um campo de debate sobre as ressonâncias da colonialidade nos temas abordados pelo filme, como: desenvolvimento de processos terapêuticos e a prevalência do medo e da violência no contexto urbano.

A branquitude e o olhar

A dimensão racial durante todo o longa-metragem é explicitada esteticamente. As diferenciações entre os territórios possuem marcas raciais: de um lado, há o morro, a penitenciária e o samba, e as personagens de cada um desses espaços têm uma cor específica, são negros; de outro, a área nobre da cidade do Rio de Janeiro e a exposição de arte contemporânea compõem cenas de um mundo constituído por pessoas brancas. Já a universidade é composta por pessoas brancas e negras - seja como trabalhadores, seja como estudantes. Uma estética que podemos relacionar com a dedicatória do filme à UERJ por ter sido a segunda universidade no Brasil a adotar o sistema de cotas raciais e sociais.

No entanto, como discute Paola Prandini (2019), no artigo *Branquitude em cena: olhares em torno do filme Praça Paris*, a questão racial foi invisibilizada nos debates

acerca do filme, constantemente centrados nas questões sociais. Para Prandini, não racializar uma narrativa como essa é resultado de um silenciamento racial, o que reitera a branquitude presente na sociedade brasileira, assim como na indústria de cinema nacional.

Analisemos mais atentamente como a questão racial tensiona o processo terapêutico vivido pelas protagonistas.

As primeiras cenas que relatam os encontros terapêuticos entre Glória e Camila são apresentadas em dois planos: um que dá destaque à perspectiva de Glória, e outro, à de Camila, enfatizando a separação entre a analisanda e a analista. Nessas cenas, Glória divide com a terapeuta sua história de vida, uma história marcada por violências sexuais e físicas, e pela relação familiar e comunitária; frente a essas demandas, Camila, sendo uma psicóloga engajada e progressista, oferece acolhimento e um espaço para elaboração dessas experiências, no entanto, podemos perceber que esses relatos afetam subjetivamente a personagem.

Há uma cena, ligada ao processo terapêutico, em que se observa como este começa a afetar outros espaços da vida da psicóloga: Camila está em sua casa, e ao fundo, escutamos a voz de Glória falando sobre um homem acusado de estupro na comunidade. Em seguida, uma jovem negra em um ambiente escuro toma conta da tela. No ambiente, há também homens negros ameaçando e contendo um homem branco; e um homem negro incentiva a jovem a “queimar” o homem branco. Ainda podemos ouvir a voz de Glória dizendo: - “Bateram tanto nele”. Depois há um corte e vemos novamente Camila em sua casa com um semblante angustiado, e ouve-se a voz de Glória dizendo: “Usaram saco plástico, saco plástico você já deve ter visto nos filmes né?!”¹⁰⁰

As memórias de Glória ultrapassam o *setting* terapêutico e invadem o quarto da psicóloga, o que gera uma recorrente ansiedade durante a narrativa. Para Grada Kilomba (2019), em termos psicanalíticos, a ansiedade corresponde a fatores ainda não reconhecidos: no caso de Camila, toda a dimensão da violência urbana, que Glória traz nas sessões de terapia, parecem ser questões que não fazem parte do seu mundo, até aquele momento, no máximo como objeto de estudo, ou referências cinematográficas, e o que Camila parece temer é que essa violência possa se estender concretamente até ela.

¹⁰⁰ Esse tom ácido de Glória, que marca as distâncias entre as duas, é utilizado muitas vezes durante o filme. Tais questionamentos de Glória, sobre a realidade desigual vivida pelas duas, parecem ser um dos elementos que marcam o desenvolvimento do processo de emancipação da personagem na narrativa.

Ainda dialogando com a autora, é possível associar a ansiedade e o desconforto de Camila com um medo branco de contágio com a negritude. O contato entre esses dois territórios existenciais distintos gera uma perturbação psíquica oriunda de uma ordem social pautada pela segregação entre brancos e negros. Do ponto de vista da branquitude, as pessoas segregadas são vistas como sujas a partir do momento em que transgridem o sistema de ordenamento que as colocam à margem (KILOMBA, 2019). Essa ideia de contaminação e sujeira nos ajuda a refletir sobre a fantasia acima e um sonho de Camila que comentarei mais adiante, em que a composição da imagem está repleta de sujeira e pouca iluminação.

Depois de uma sequência de cenas que relatam interferências do processo terapêutico na vida das duas, a cena da sessão de terapia já não se apresenta apenas por meio de cortes de acordo com as perspectivas das personagens; nesse momento, a câmera desliza de um perfil a outro, fazendo com que todos, personagens e espectadores encarem as desigualdades das protagonistas. Ao mesmo tempo, esse ir e vir da câmera entre Camila e Glória implica uma conexão, um deslocamento, entre as personagens, com base no qual proponho que pensemos esse movimento, como uma das transposições para imagens, utilizadas pelo longa-metragem, para representar dois conceitos muito importantes nos processos psicanalíticos, que são a transferência e a contratransferência.

Em termos psicanalíticos transferência designa, sinteticamente, o deslocamento psíquico, de valores, de direitos, de entidades, de afetos, muitas vezes inconscientes, do analisando para o analista, que anteriormente estavam ligados a outras relações, principalmente as relações primárias, sendo também considerada uma forma de investimento afetivo interpessoal (ZAMBELLI *et al.*, 2013). Ela é reconhecida como o campo em que se atualizam processos afetivos que podem assim ser elaborados no interior do processo psicanalítico, sendo importante também destacar, o caráter ambivalente, em termos de pulsão, da transferência (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

Já a contratransferência tornou-se, cada vez mais, objeto de estudo por parte dos psicanalistas, a partir da consolidação da concepção do processo psicanalítico como relação (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). A ideia de contratransferência abrange as respostas inconscientes do analista perante os investimentos afetivos do analisando. Um processo que sinaliza a dimensão inconsciente do analista e do analisando implicada na relação analítica (ZAMBELLI *et al.*, 2013).

Enquanto a câmera se desloca de uma personagem a outra na cena, Glória declara que sonhou que era a psicóloga – “Falava como você, era rica e bonitinha, como se tivéssemos trocado de lugar, mas você não ia querer ter minha vida, não é?” – continua Glória, ao que as duas respondem com riso.

Em seguida, Glória afirma que no sonho, agindo como Camila, olhava para si da mesma forma que se olha um bicho de zoológico, sugerindo que Camila a via desse modo. A psicóloga devolve a pergunta, questionando se esta era a percepção que Glória teria de si mesma, a partir da relação das duas. A resposta de Glória é memorável: “— Somos todos bichos doutora! Eu, você, o tráfico”.

Com esta frase, Glória declara a participação de Camila na constituição da violência urbana e preconiza acontecimentos da narrativa, além de entrar em um debate no campo das relações raciais: que se compreende que existem herdeiros beneficiários e herdeiros expropriados de um mesmo processo histórico, participantes de uma mesma realidade onde os direitos de um são violados permanentemente pelo outro (BENTO, 2009).

Em outra cena que retrata uma sessão de terapia, mais adiante na narrativa, Glória dirige-lhe a seguinte questão: “- Você acha que uma pessoa é responsável se conta uma coisa para uma pessoa ruim, e a pessoa ruim resolve tomar uma providência?”

Camila diz não entender o que ela quer dizer, Glória explica que uma mulher espalhou na favela boatos de que ela não prestava, Glória conta a situação para o irmão e ele mata essa mulher. A pergunta de Glória é se ela é responsável pelo que aconteceu com essa mulher, mesmo não tendo a intenção de matá-la. O plano da câmera é focado no rosto de Camila, e percebemos que a concepção de que Glória estaria implicada em uma situação de extrema violência perturba a psicóloga.

Na cena seguinte, Camila está andando na rua quando vai de encontro com um homem, os papéis que estavam em sua mão caem no chão, ela se abaixa para recolhê-los e o homem segue seus movimentos para ajudá-la, Camila nega a ajuda chegando a gritar com o rapaz. O homem reage, dizendo: – “Eu hein? Não vou te roubar não branquela! Tá pensando o quê? Que todo mundo é ladrão nessa porra?”

Policiais fortemente armados que até então estavam no plano de fundo da cena, chamam o rapaz e o interpelam indagando sobre o que aconteceu entre os dois, Camila observa o jovem ser abordado pela polícia, mas não interfere e continua a se afastar. A pergunta de Glória na cena anterior ressoa, e podemos nos perguntar sobre a

responsabilidade de Camila sobre o que aconteceu com o rapaz depois dessa abordagem da polícia.

Outro fator importante dessa cena é que pela primeira vez na narrativa a branquitude de Camila é nomeada; no entanto é um outro que a nomeia, um outro, visto como ameaçador pela psicóloga. No Brasil, as questões raciais são interpretadas constantemente como “problema do negro”, e nas discussões em torno dessa temática a participação da branquitude é muitas vezes silenciada, “exceto como modelo universal de humanidade, alvo da inveja e do desejo de outros grupos raciais, não-brancos, e, portanto, encarados como não tão humanos” (BENTO, 2009, p. 25). É como se houvesse um pacto narcísico¹⁰¹ entre os brancos para não reconhecerem seu papel na constituição das desigualdades raciais no país (BENTO, 2009).

De volta à sala de atendimento, Camila encontra o celular de Glória no sofá, ela não resiste e acaba olhando seu conteúdo, autorizando-se a vasculhar um objeto que não lhe pertence. A fotografia da cena é apresentada com alta iluminação, a ponto de dificultar enxergar a cena com nitidez; uma metáfora, talvez, para a relação que Camila estabelecerá com o conteúdo que encontra no celular. Logo, Camila acha um vídeo onde homens violentam uma mulher, ouvimos o som do vídeo; de repente o ambiente escuro e sujo entra em cena, similar à primeira fantasia de Camila acerca das memórias de Glória...uma mulher estava sendo torturada, e essa mulher é Camila. Há um corte e vemos a psicóloga acordando assustada, indicando que as imagens anteriores foram produtos de um sonho. Realidade e fantasia se misturam - dela, a psicóloga e de sua paciente, Glória – do mesmo modo que as realidades distintas de vida de cada uma se embaralham.

No encontro seguinte, Camila informa Glória que não pode ser mais sua psicóloga e a acusa por ter mantido o vídeo no celular, Glória aceita o rompimento, mas na cena seguinte aparece no apartamento de Camila para alertá-la sobre Jonas, seu irmão. Camila não quer ouvi-la e a expulsa de forma impetuosa. Nesse momento, é possível notar a ambiguidade da visita de Glória: por um lado, há um sentido de proteção que ela queira expressar à terapeuta, uma vez que Glória se preocupa com uma

¹⁰¹ Bento (2009) descreve o pacto narcísico da branquitude brasileira como um acordo não formalmente expresso entre sujeitos brancos de não se considerarem como agentes da perpetuação das desigualdades raciais no Brasil. Para a autora, um dos primeiros sintomas da branquitude é a ausência de associação entre as desigualdades raciais no Brasil e a discriminação. Nas experiências de pesquisa de Bento (2009), sujeitos brancos progressistas reconhecem as desigualdades raciais, no entanto as identificam como um legado restrito a um passado escravocrata, no qual os brancos, aparentemente não tiveram participação significativa.

possível retaliação do irmão, que não aprovava a terapia; por outro lado, é possível identificar uma espécie de ameaça velada a Camila por ter interrompido o processo de análise. Podemos interpretar essa ambiguidade retratada no filme, como uma expressão do campo transferencial, ao supormos que Glória projeta em Camila os sentimentos ambíguos que sente pela mãe que também a abandonou. Claro que estamos aqui procurando interpretar o processo analítico retratado no filme, que se vê mediado por questões que passam pelas opressões de classe, de raça e de gênero.

Depois desse encontro, Camila se sente cada vez mais ameaçada, o que transforma as tranquilas passagens da terapeuta portuguesa pela cidade em potenciais cenas de agressão. Em uma cena, Camila caminha por uma rua e um jovem negro sorri para ela, imediatamente Camila interpreta aquele sorriso como uma ameaça, e começa a correr, a câmera a acompanha e temos a impressão que uma perseguição está acontecendo. Poucos passos depois, Camila olha para trás e o jovem não está presente; por um momento, vemos Glória a encarando e, em seguida, ela desaparece. O ambiente de medo e ameaças constantes é instaurado, e o espectador também não consegue distinguir com clareza se o que vemos é uma ameaça real, ou o produto de uma paranoia.

Para Soares, MV Bill e Athayde (2005), quando vemos algo não é simplesmente uma captura de uma imagem, o que vemos é a relação com o que olhamos:

Quer dizer, se o olhar transporta para a imagem daquilo que é olhado um pouco da pessoa que olha, se o olhar transporta para a imagem a relação entre o que vê e o que é visto, deduz-se que ver é relacionar-se, (...) não há pureza nem objetividade no olhar. Nossa visão das coisas e das pessoas é carregada de expectativas, valores, crenças, compromissos e culpas, desejos e frustrações. (SOARES; MV Bill; ATHAYDE, 2005, p. 173).

Nesse sentido, o olhar de Camila (e o olhar do espectador) em direção ao sorriso do jovem negro, está permeado pelo campo contratransferencial com Glória, assim como pelo imaginário social brasileiro remanescente do período colonial, onde jovens negros são vistos como instáveis e perigosos (AZEVEDO, 1987).

Podemos acrescentar nesse campo contratransferencial, elementos descritos por Maria Aparecida Silva Bento (2009) em um estudo sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Para a autora, há aspectos subjetivos relevantes na constituição da branquitude, onde se destacam dois processos: o primeiro é o de tomar a si próprio como modelo e o segundo é a projeção no outro de ideias e afetos que não se é capaz de assumir. Tais processos ligados ao narcisismo e à projeção são características recorrentes do desenvolvimento psíquico, no entanto, para Bento (2009), quando

alinhados à questão racial, esses processos legitimam sistematicamente a percepção de superioridade de um grupo sobre outro.

Camila acentua esses mecanismos projetivos ao extremo na parte final do longa-metragem, quando o Outro, que ora é Glória, ora é Jonas, ora qualquer indivíduo negro, que está sempre disposto a atacá-la. Bento também comenta a função do medo nessa discussão:

Esta forma de construção do Outro a partir de si mesmo é uma forma de paranoia que traz em sua gênese o medo. O medo do diferente e, em alguma medida, o medo do semelhante a si próprio nas profundezas do inconsciente. (BENTO, 2009, p. 31-32).

Durante todo o filme, a psicóloga parece ter dificuldades em elaborar o processo que está vivendo por meio do atendimento de Glória. Há uma cena em que ela caminha pela universidade e ao fundo podemos ouvir um diálogo fragmentado sobre a questão da empatia em processos de clínica psicoterapêutica. O fato de ouvirmos diferentes vozes e frases sem continuidade sugerem que Camila não teve a oportunidade de contar com uma escuta qualificada para o pleno exercício profissional, que se obtém, por exemplo, por meio de uma supervisão, para pensar e refletir sobre suas respostas inconscientes perante os investimentos afetivos de Glória, bem como sobre suas implicações subjetivas como branca e europeia.

Bento (2009) aponta a necessidade desse espaço de elaboração, ao afirmar que o adoecimento não está no comportamento projetivo em si, mas sim na falta de reflexão que o sustenta.

Considerações finais

A grande contribuição desse *thriller* ao debate étnico-racial, acredito, consiste na transposição fílmica desse processo psicossocial de perpetuação das desigualdades permeado intrinsecamente pela violência por todos os lados, carregado de sentimentos de medo e terror. É angustiante assistir à transformação da psicóloga, de uma profissional progressista à sua desumanização. É angustiante, pois todos nós, em maior ou menor medida, já passamos pela experiência de olhar alguém e não o enxergar, de olhar alguém e enxergar um estereótipo de ladrão, de agressor.

No mesmo período em que trabalhei na escrita deste artigo, saí de casa para ir ao mercado. Já estava anoitecendo e as ruas eram iluminadas por uma fraca luz alaranjada. Ao virar uma esquina dou de cara com um jovem negro de pele retinta correndo em

minha direção, meu coração já acelerou e um estado de alerta foi acionado em mim. Enquanto meu corpo reagia ao que instantaneamente foi reconhecido como uma ameaça, o jovem simplesmente passou por mim; provavelmente, estava correndo para pegar o ônibus em uma parada próxima ao local em que nos encontrávamos. Em seguida, o longa-metragem surgiu na minha mente, e as palavras de Glória ressoaram em minha mente: – “Somos todos bichos”. Estamos todos implicados, de diversas formas, nessa relação entre violência, desigualdades raciais e sociais, o que torna urgente a necessidade de uma reflexão sobre essas implicações.

Soares, MV Bill e Athayde (2005) exploram essa dimensão da violência em um capítulo do livro *Cabeça de Porco*, intitulado “Dolorosa realidade da fantasia: por que as expectativas se realizam?” Neste capítulo, os autores contam a história de Dona Nilza, uma senhora do bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, que tinha um medo generalizado da violência urbana. Um dia, Dona Nilza se desloca até o centro da cidade e utiliza um elevador em um prédio. Nesse elevador, Dona Nilza acaba sendo acompanhada por um rapaz negro, com aspecto de pobre. Tem certeza de que esse homem irá assaltá-la, ou matá-la, seu coração dispara, suas mãos transpiram. O homem depois de alguns andares sai do elevador e nada acontece, mas a senhora tem a percepção de que quase foi assaltada, e sente que passou por uma situação de violência. Para os autores:

[...] houve, sim violência, mas apenas aquela que subjetivamente dona Nilza promoveu contra a imagem do rapaz. [...]. Os efeitos colaterais dessa combinação estão todos aí, nesta pequena história que ilustra bem dois temas: a invisibilidade provocada pelo estigma e a eficácia prática de expectativas. (SOARES; MV Bill; ATHAYDE, 2005, p. 182).

Os autores concluem que os resultados dessas situações são irracionais, são profecias de violência que se auto cumprem.

Nesse sentido, o longa-metragem *Praça Paris* nos oferece uma potente possibilidade de reflexão desses processos irracionais que perpetuam violências físicas e simbólicas cotidianamente, processos em que estão implicados sujeitos brancos, negros, homens, mulheres e de classes sociais distintas. Uma potência que é explorada por meio da apreensão/apresentação audiovisual de sentimentos, como a violência, o medo e a paranoia, com base em um imaginário teórico psicanalítico e do *setting* terapêutico, que são atravessados pelas tensões étnico-raciais e de gênero, aspectos cruciais da vida social brasileira a serem explorados e debatidos amplamente.

Referências

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites: Século XIX. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 25-57.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CINECLUBE DELAS. Praça Paris (Festival do Rio). Youtube, 9 de out. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rqKZ77xESM>. Acesso em: 14 jul. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean. Bertrand Lefebvre. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORETTIN, Eduardo; KORNIS, Mônica Almeida. Entrevista com Lucia Murat. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 133-148, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002908018.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PRANDINI, Paola. Branquitude em cena: olhares em torno do filme Praça Paris. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019.

SOARES, Luiz Eduardo; MV Bill; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. São Paulo: Objetiva, 2005.

ZAMBELLI, Cássio Koshevnikoff et al. Sobre o conceito de contratransferência em Freud, Ferenczi e Heimann. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 179-195, jun. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652013000100012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 14 jul. 2020.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2004.

Capítulo 10. Cabra Marcado Para Rememorar - Fragmentos da História nos Testemunhos de O Fio da Memória, de Eduardo Coutinho

Christiane Pereira de Souza¹⁰²

Introdução

O pior dos crimes, ao mesmo tempo de ordem moral e artística, quando se quer consagrar uma obra ao Holocausto, é considerá-lo como passado. Meu filme é uma anti-lenda, um contra-mito, vale dizer, uma investigação sobre o presente do Holocausto ou, ao menos, sobre um passado cujas cicatrizes estão ainda tão frescas e vivamente inscritas nos lugares e nas consciências que ele se dá a ver numa alucinante intemporalidade, diz Lanzmann. (AVELLAR, 2012, s/p.).¹⁰³

O ano era 1985, na França estreava um filme cuja grandiosidade literal, a obra tinha nove horas de duração, e histórica abalaria a percepção de testemunho no cinema, o filme era *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Realizado ao longo de 12 anos (de 1972 a 1985) é uma obra integralmente produzida pelo testemunho de sobreviventes do Holocausto, da catástrofe (Shoah) sem o uso de imagens de arquivo. Com isso Lanzmann trazia a condição da palavra enquanto presente, seu filme não era sobre um passado, mas sobre o holocausto presente na voz e no corpo daquelas testemunhas. O filme teve críticas entusiásticas, foi recebido com fervor pela plateia e construiu muitas polêmicas com historiadores, mas para Lanzmann seu filme era o horror em estado bruto que evocava a verdade sobre os fatos. “O filme é um arrebatamento, segundo João Moreira Salles, de um presente absoluto ligado ao lugar absoluto e nesse presente da filmagem o conhecimento se faz carne.” (FELDMAN, 2016).

A discussão levantada pela obra de Lanzmann, sobre a testemunha e seu relato oral transfigurado na película, conduziu a uma reflexão sobre a testemunha na história,

¹⁰² Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997), mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e realiza Doutorado na Faculdade de Educação da USP com projeto sobre Cinema e Educação.

¹⁰³ AVELLAR, José Carlos. A dificuldade de falar de Shoah. In: **Blog do IMS**. 23 out. 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-dificuldade-de-falar-de-shoah>. Acesso em: 14 jul. 2020.

sobre a autenticidade da palavra, a reconstrução de experiências daqueles atores históricos que ao recontar um fato vivido revivem o instante.

A memória em meados do século XX ocupou seu lugar de destaque na escrita do passado com a rememoração dos agentes da história e a legitimação da sua fala através da escuta. Em um estado de exceção que silencia as vozes, que censura os atos e pensamentos, como nos ocorre de tempos em tempos, a escuta das testemunhas é vital para a reconstrução de um relato.

Na plateia de estreia de *Shoah* em Paris estava Eduardo Coutinho, ele já era um diretor consagrado pela obra prima *Cabra Marcado para morrer* (1984) e ao ver a grandeza do filme de Lazmann percebeu ali uma essência que o marcaria para sempre, uma essência que ele já havia utilizado em alguns trabalhos e que levaria para suas obras futuras. Com *Shoah* ele percebeu a grandeza do verbo.

O documentário, o povo e um cabra marcado para lembrar

O trabalho deste ensaio é também o da reminiscência, o trabalho de escavar e iluminar as testemunhas de uma obra esquecida de Coutinho, uma obra que ele mesmo preferiu esquecer por muitas razões. *O fio da memória* (1991) foi seu filme mais sofrível, o que menos carrega de característica do método Coutinho, um filme que lhe foi encomendado pela presidente da FUNARJ, Aspásia Camargo, idealizado como parte das comemorações do Centenário da Abolição e era uma produção de três emissoras de televisão da Europa. Mas, para ele, segundo João Moreira Salles (MATTOS, 2019), foi um desapontamento, porque tinha que ser didático, tinha que se prestar ao público estrangeiro, reduzir pobres e negros a categorias sociológicas e ele ainda caminhava na descoberta do potencial da palavra. O filme, porém, tece fragmentos memoráveis e alimenta testemunhas importantes encarnadas na memória.

Coutinho, mesmo depositando no filme o peso de um fracasso iminente nos entrega um fio memorável da história do negro no Brasil, mesmo tendo a pressão de reduzir pobres e negros a estereótipos, faz transbordar um respeito precioso aos testemunhos e nos mostra um Brasil tecido pelos olhos e pela pedagogia do oprimido.

Para isso, ele produz uma obra para inglês ver com apontamentos didáticos e, ao mesmo tempo, uma obra que traz o eco da voz negra que construiu e constrói o Brasil. É

de Gabriel Joaquim dos Santos, filho de escravos nascido em 1892, a narrativa que permanece na memória. A História do Brasil é assim abordada pela voz dos vencidos.

O cinema documentário no Brasil principalmente a partir de *Rio, 40 graus* (1955) personificou o povo brasileiro. Observamos que esse “outro” ao longo da história do documentário adotou diversas facetas de construção do popular, como diz Fernão Ramos (2008): “O conjunto de representação do popular, muitas vezes, é regado a sentimento de culpa, trazendo a tona emoções como piedade e comiseração.” Aquele que representa o outro nem sempre o faz sem intensificar a miséria, a imagem obscena de uma imagem câmera.

Mas, documentários também representaram o povo enquanto voz silenciada que necessitava ser ouvida, inserida nas estatísticas e na compreensão integral da história. Exemplos: *Maioria absoluta* (1964) de Leon Hirszman, *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha e é claro, *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho. Nós entramos assim no universo no qual Coutinho começa a ressignificar a escuta do outro.

É importante um parêntese para observar que nessa profusão de representações, o cinema documentário buscou além dos vestígios, buscou também as testemunhas. O testemunho oral aparecia para permitir o acesso às memórias coletivas e às individuais, testemunhos expostos à preservação das vozes e imagens dos anônimos e esquecidos da história, trazias à tona em um acerto de contas com o passado, uma reivindicação de inserção na História.

Entramos na esfera dos afetos. O cinema de Coutinho só existe nessa relação de amor com o outro. Coutinho carregava a constatação de que “desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores, ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples: olhar e escutar pessoas, em geral pobres, do campo e da cidade.” (COUTINHO, 2013).

Em 1962, o CPC (Centro Popular de Cultura) e a UNE (União Nacional dos Estudantes) ambicionavam criar uma oportunidade de aliança entre intelectuais e as camadas populares. Era o momento de ouvir o povo e fazê-lo compreender a realidade do país. Em uma viagem pedagógica Coutinho, então documentarista oficial da UNE e do CPC, saiu pelo Brasil para colher imagens e falar com o povo; foi quando passou por Sapé na Paraíba que soube da morte do líder das ligas camponesas, João Pedro Teixeira e encontrou logo depois, a viúva, Elizabeth Teixeira. Temos aqui, a arte do encontro e o nascimento de um dos maiores documentários brasileiros.

Depois de ser obrigado a interromper as filmagens, de *Cabra marcado para morrer* (1984), por causa do golpe de 1964, depois de perder quase todo o material gravado e de ser obrigado a fugir, Coutinho carregaria por anos esse fio destroçado da memória de João Pedro e Elizabeth Teixeira, uma sutura difícil de carregar, mas que modelou a percepção de que a redenção coletiva de qualquer personagem se entrelaça na redenção individual. Para Carlos Alberto Mattos (2019), “*Cabra marcado para morrer* reata os nós de várias histórias humanas e, com isso, perfaz um depoimento contundente sobre a trajetória dos vencidos no grande drama brasileiro do período”.

Nesse hiato de tempo entre a interrupção de *Cabra* e sua retomada, Coutinho trabalhou à frente do Globo Repórter na Rede Globo de televisão e lá gravou *Seis dias em Ouricuri* (1976). Enquanto o cinema verdade transbordava o social e escancarava ao Brasil, Coutinho lampejava fagulhas do singular, ele começa a mostrar que seu interesse era pela pessoa filmada. A partir das relações os temas são tocados e veem à tona e não ao contrário. Coutinho mostra em uma cena de *Seis dias em Ouricuri* que não quer buscar grandes temas, mas fazer transbordar no personagem sua causa, sua luta, sua dor.

Dentro do enquadramento do Globo Repórter, somos expostos à narração, a associação imagem e som, o que é narrado é mostrado, uma estética de reportagem, com apontamentos de especialistas sobre os assuntos da seca e da fome. Mas, em 3 minutos e 10 segundos, uma eternidade para o programa de TV, Coutinho sustenta a fala de um personagem que descreve cheio de informação e indignação, a necessidade de ter que comer raízes que só os porcos comiam.

Para João Moreira Salles não seria exagero dizer que todo cinema de Coutinho será tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo. (MATTOS, 2019, s/p.).

Naquele plano se encontra o povo e sua fala integralmente concreta, não há cortes, não há especialistas explicando as consequências da fome no organismo, não há narradores endossando a tragédia daquele homem, há somente a experiência desmesurada da fome. Naquele plano cinematográfico Coutinho enquadra a fome do indivíduo para alcançar a fome do coletivo, é uma das primeiras experiências do intransferível na obra do diretor.

Em 1984, ele lança *Cabra marcado para morrer* e é consagrado pelo público e pela crítica. Depois de sua experiência de espectador com o filme *Shoah*, onde suas convicções sobre a palavra, sobre o testemunho são endossadas, Coutinho busca um processo de amadurecimento de sua estética; na crise do autor, ele elabora sua busca

pela rememoração, pela transformação da palavra em cinema, mas antes de chegar ao seu estado puro de cinema ele passará pelo fragmento da memória.

O fio, os cacos e os fragmentos da memória

Quando acabei a obra da casinha, aí veio um pensamento para enfeitar essa casinha. Enfeitar de que maneira, pensei? A gente não tinha dinheiro para comprar certas coisas, então imaginei de apanhar aqueles caquinhos de louça do lixo. Apanhar caco de vidro, fazer aquelas florzinhas de vidro para pregar na parede da casa, para enfeitar. Veio aquela coisa na mente. Só apanhar os cacos, resto das grandes obras da cidade. (SANTOS, 19--, s/p.).¹⁰⁴

Quando aceitou fazer um documentário sobre os 100 anos da Abolição no Brasil, Coutinho estava em um campo aberto de dúvidas, de personagens, de caminhos e com um tema para seguir, algo muito difícil para ele. Sua “prisão”, como costumava chamar os ambientes que escolhia para entrevistar seus personagens, não existia, sua moldura social e temporal estava ameaçada. Tendo que dar conta de um documentário didático dirigido aos estrangeiros, ele estilhou a narrativa e a fragmentou para poder contar uma história para além da pedagogia da Abolição e do negro no Brasil.

Em *O Fio da Memória*, temos o narrador Ferreira Gullar com suas apropriações do sincretismo cultural e religioso brasileiro e a historicidade de um país plural, temos excertos de conversas com os protagonistas dessa história mediados por Coutinho e temos um narrador que dá densidade ao Brasil e ao documentário, Gabriel Joaquim dos Santos, que na voz de Milton Gonçalves, deflagra uma bricolagem da história do negro e do fazer fílmico de Coutinho.

Temos na presença de Gabriel, de sua arte e de seu relato, uma referência consciente de Coutinho pelo “pensamento selvagem” de Claude Lévi-Strauss. Para o antropólogo, não há falta de saber ou limitação no pensamento do “índio”, há a “ciência do concreto” legitimada por um conhecimento a partir de experiências sensíveis de compreensão da natureza e composição de mitos. Para Lévi-Strauss, o índio opera como um *bricoleur*, observando em seu arsenal variações que podem e devem ser usadas para tudo, cada peça se encaixa a novas funções sem apagar as marcas de sua origem.

¹⁰⁴ Depoimento de Gabriel Joaquim dos Santos, 1892-1985, construtor e idealizador da Casa Flor no Rio de Janeiro.

Gabriel Joaquim dos Santos foi assim um *bricoleur* na condução desse fio memorialístico da História do negro no Brasil escolhido por Coutinho para conduzir esses fragmentos da história; os fios da memória têm em Gabriel seu maior narrador e Coutinho teria um de seus maiores personagens, não fosse o fato de Gabriel ter morrido em 1985; sua voz se faz presente no filme através de suas anotações e de sua construção da Casa Flor.

A Casa Flor, que é hoje patrimônio cultural do estado do Rio de Janeiro e está em processo de tombamento pelo Iphan, traz à ciência do concreto em sua composição e construção. Feita de cacos, de pedaços de azulejo, pedras, cerâmicas, lâmpadas, construída a partir do lixo, ela estrutura nas palavras do próprio Gabriel “a força da pobreza”.

Gabriel era um trabalhador das Salinas na Região dos Lagos no Rio de Janeiro, nascido em 1892. Ele era filho de um ex-escravo e de uma índia e em 1962, a pedido seu, uma criança o ensina a ler e escrever; no domínio da linguagem escrita Gabriel registra testemunhos da História do Brasil e de sua própria história cotidiana, em mais um exemplo de *bricolage* de um “pensamento mágico”.



Figura 1 Gabriel Joaquim dos Santos

Sua narrativa dialoga, lado a lado em importância, com relatos da vinda de Portugal ao Brasil, com o nascimento de Santo Dumont e da greve dos trabalhadores da Salina, com o preço dos alimentos e com a morte de uma vizinha em um baile da cidade. Sua história é rica em cotidiano, é o encontro de Coutinho com Walter Benjamin, seu filósofo de cabeceira; nesse componente de reminiscência um

personagem como Gabriel ecoa intensamente a mensagem do filósofo alemão sobre a citação do passado da humanidade em cada um de seus momentos (BENJAMIN, 1987).

Coutinho intercala todo o documentário com a fala de Gabriel, seus cacos, sua força, seus pedaços de lixo cortam a história oficial e descritiva da escravidão no Brasil; seu modo de contar é fragmentário, descontínuo, seus cadernos são documentos, bem como a sua obra arquitetônica; mas, na ausência do “corpo que fala” que era a consagração do plano cinematográfico de Coutinho, temos a escrita que fala e testemunha na voz do ator Milton Gonçalves, uma escolha mais que acertada, temos a integração de uma escrita carregada de oralidade.

Eu me deito cedo. Não para dormir: para pensar, eu tenho um pensamento vivo, e quando chega meia-noite fico adormecido. Sonho toda noite. Sou governado para fazer essas coisas no pensamento e no sonho. Ninguém me ensinou, é coisa espiritual. A senhora pensa que eu tinha inteligência para fazer isso? Eu mesmo faço, eu mesmo me admiro. (SANTOS, 19-- , s/p.).

O Fio da Memória é o filme que, mesmo sendo conduzido por uma narrativa avessa a toda obra de Coutinho, levanta a voz enquanto memória e arquivo oral (depoimento, canto) e corporal do povo negro. Na reminiscência e no esquecimento de muitos personagens se consagra a matéria da qual é feito o cinema de Coutinho, a composição imagética de cada um consagra à verdade que interessa e essa é a verdade dos afetos, encarnada em gestos, vozes, silêncios.

Sua rejeição pelo uso de imagens de arquivo, que irá se consolidar cada vez mais em trabalhos futuros, já desponta timidamente em *O Fio da Memória*; é uma compreensão de que a palavra é força primordial do devir, ainda mais por se tratar de um tema histórico, o filme encarna em muitos momentos a supressão desses arquivos, fazendo jus aos estudos dos arquivos pós-coloniais de Alejandro Oto que observa que a ausência se consolida como presença na composição arquivística.

[...] el archivo es siempre el espacio de una ausencia o dispersión, en la medida que aquello que no está en él también tiene una entidad que, aunque no representada por los materiales y por su organización, en algún sitio ocurre o adquiere entidad. (OTO, 2016, s/p.).

Para Coutinho a exposição de um tema como a construção do passado e a condição do negro no Brasil não se sustenta somente nas citações, nos arquivos, na história oficial, a erupção do passado se concretiza por causa do testemunho, “a pedagogia do saber oral detém-se em procedimentos e recursos do feito, questionando o cerne do arquivo ocidental que ignorou a arqueologia da voz.” (ANTONACCI, 2016, s/p.).

Bricolages de memória e esquecimento

Oh corpo, faça de mim um homem que questione sempre!" (FANON, 2008, s/p.).

No filme *O fio da memória* nós conhecemos Ercy da Cruz e Souza, ela se casou com o neto do poeta negro João da Cruz e Souza e é apresentada no filme através de um enquadramento belíssimo. No quadro cinematográfico, sentada estão ela e sua filha, cada uma segura uma foto, ela a foto do marido e a filha a foto antiga da mãe vestida de baiana, atrás delas duas crianças complementam o enquadramento, no cinema essas articulações carregam significado.



Figura 2 Dona Ercy no cartaz do filme "O fio da memória"

No enquadramento estão cinco gerações de um dos maiores poetas brasileiros, filho de escravos. Na conversa de Dona Ercy com Coutinho, o diretor realiza um recorte da história do negro no Brasil: vemos uma mulher de voz e atitude vibrante e decidida, orgulhosa de sua negritude e vemos o que a sociedade relega ao negro, uma vida de privações e luta. Ercy ficou viúva aos 31 anos e precisou vender acarajé e segundo ela mesma afirma, vendia tudo o que uma baiana tem, começando por ela mesma; do alto de sua altivez ela canta, artifício que Coutinho usará em todos os seus filmes, o canto comporta o processo do enfrentamento histórico da personagem.

Dona Ercy canta um canto de candomblé para expor sua força enquanto baiana, negra, neta de escravos, herdeira do maior poeta simbolista brasileiro e canta um canto evangélico para demonstrar que hoje sua fé mudou e Coutinho nos dá assim, em um

quadro quase sem cortes, uma construção de cem anos da Abolição. A voz de Dona Ercy, contralto, como ela mesma diz, é inesquecível.

O filme é construído por esses fragmentos, esses cruzamentos de uma história oficial, aquela de um didatismo imagético, onde o que se narra se mostra em uma atitude cinematográfica que Coutinho abominava, e uma história protagonizada e rememorada pelos negros, dentro de suas mais profundas expressões.

Quando entrevista Dona Maria, moradora de rua e seus amigos, o plano é invadido pelas anotações de Gabriel sobre os preços dos alimentos em 1963; estamos já na década de 1980 e os alimentos ainda são privilégios de poucos; na rua, Coutinho conversa com inúmeros meninos marcados pela revolta sobre o racismo, a solidão, o abandono.

Ao entrevistar uma criança em um educandário, o diretor pergunta de onde ela veio no que ela responde acanhada e triste: *“Eu não vim, sempre estive aqui”*. Na conversa com os meninos da Escola Padre Anchieta ele é alertado por um rapaz de que os adolescentes e crianças, uma vez lá, não conseguem mais localizar suas famílias porque mudam de nome e a todos é dado o sobrenome Silva. São esses fragmentos de inúmeras vozes, que compõem um mosaico dos cem anos da Abolição, ao lado de uma história de sincretismo religioso e cultural. Logo, se tomarmos as teses Mikhail Bakhtin que reconhece a linguagem em constante transformação e inacabamento, veremos nesses, novamente, uma interação dialógica riquíssima. Nas palavras do próprio Coutinho, sua fascinação é pelo inacabado, pelo impuro, pelo imperfeito, pelo precário. Como Gabriel seu diálogo é com o lixo, o detrito, o excluído da história. *“Pureza e perfeição? Eu digo: Vá para o cemitério! São palavras que eu acho absolutamente fascistas”* (COUTINHO, 2013).

O filme irá ainda nos reservar três momentos de precisa erupção do passado, de testemunho de uma história recortada e recontada em uma foto, em memória e em destroços. Nunca se aprofundou estudos sobre as influências que Eduardo Coutinho teve, ao longo de sua vida, mas seu grande autor, aquele mais citado foi, sem sombra de dúvida o filósofo alemão Walter Benjamin. Coutinho gostava de se autodenominar um melancólico marxista como Benjamin e resumia um pouco seus filmes através de um aforismo do pensador alemão: *“Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada”* (MATTOS, 2016, s/p.).

Para Coutinho, essa escuta plena só funcionava quando ouvia aqueles cuja voz é silenciada; é fato a ausência em seus documentários da voz do intelectual, a voz que

valida a do povo, a voz que explica, justifica, a voz que aponta soluções não existe no documentário de Coutinho. Em *O fio da memória* não foi diferente, seu filme não embasa a palavra de nenhum intelectual, por mais que a voz de Ferreira Gullar apareça para validar e pedagogizar a imagem do candomblé, do sincretismo religioso, da história do negro; a voz, o silêncio, a lacuna que prevalece é a do povo.

Na conversa de Benedita da Silva com Coutinho, a primeira aparição dela acontece em um delicado *contra-plongée* (câmera filma de baixo para cima), confirmando ao espectador a grandeza daquela mulher, eleita em 1986 pelo PT a primeira deputada negra do Brasil. Ela fala sobre sua história e de sua família dentro do espaço do morro, que é o seu, legitimando sua fala e sua força. Benedita também nos suga para dentro de um recorte social brasileiro quando reflexiona sobre o fato de sua mãe ter sido lavadeira e ter lavado roupa para família de Juscelino Kubitschek. Ela relata que na sua infância ia à casa de Juscelino fazer entregas de roupas e que vestia muitas roupas de Márcia Kubitschek, filha de Juscelino, doadas pela família do ex-presidente, fato que a marcaria e consolidaria a ascensão de sua luta, pois quando já deputada ficou sentada ao lado de Márcia também deputada, no senado, mas não foi reconhecida por ela. Ela relata, em um determinado momento da conversa, “*a Márcia não tinha nenhuma lembrança da Benedita, mas eu tinha todas as lembranças possíveis da Marcia*”. Naquela pequena inflexão cabia um mundo todo de relação de classes.



Figura 3 Benedita da Silva e Marcia Kubitschek

Coutinho nos traz em sutileza uma composição precisa de um trato histórico exposto por Benjamin (1987, p. 37) “um acontecimento vivido é finito ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes ou depois”. A rememoração de Benedita recontada depois de anos traz um eco de verdade absoluta. Coutinho trabalha em uma esfera quase mítica de rememoração e fabulação do passado.

“Coutinho continua defendendo a ideia de que todas as verdades são inventadas por quem acredita nelas e reinventadas por quem as ouve” (BERG; LINS; NADER, 2019, p. 91).

É importante observar que Coutinho, ao resgatar a lembrança, resgata a tessitura da voz no momento da lembrança, o presente é reinterpretado através de lampejos do passado. Em outro momento chave do documentário, Coutinho mostra na tela por alguns segundos a foto de um policial que descia o morro da Favela da Cachoeirinha na Zona Norte do Rio de Janeiro com sete homens negros amarrados com cordas no pescoço, o ano era 1982; Coutinho volta ao mesmo morro mais de seis anos depois para tentar encontrar os homens da foto e ouvi-los sobre a brutalidade daquele momento, porém dos sete somente três aceitam conversar com o diretor. Na imagem observamos o presente, o agora através de um lampejo do passado.



Figura 4. Todos Negros' rendeu ao fotógrafo Luiz Morier seu primeiro Prêmio Esso, em 1983. A imagem foi publicada no Jornal do Brasil. Aparece no filme O fio da memória.

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade da foto. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética, – não é uma progressão e sim uma imagem que salta. “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem.” (BENJAMIN, 2006, p. 504-505).



Megros acorrentados, aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1834. A escravidão foi mantida após a independência, e os negros escravizados continuaram sendo a mão de obra mais utilizada no Brasil.

Figura 5. Negros acorrentados, aquarela de Jean Baptiste Debret, 1834

A imagem que Coutinho constrói não se encerra no passado de um ato de racismo, mas traz em seu lampejo uma história de abuso, de escravidão, de séculos em que os negros também traziam cordas no pescoço; carrega o agora de homens ainda, depois de seis anos do ocorrido, temerosos por suas vidas, vítimas ainda da violência policial. Na entrevista um deles aponta na foto todos os colegas, dando a eles nomes, profissão, adjetivos, família, tirando de cada um a coisificação de seus corpos, restituindo a eles a dignidade roubada naquele ato policial e no ato histórico que condenou o negro à escravidão. Sua fala, a linguagem de sua memória, é aquela que quebra a moldura da fotografia e a faz saltar, bem como salta para nós e para a história o encontro de Coutinho com esses homens.

A história de **O fio de memória** se encerra com a uma reflexão sobre a morte de Gabriel, aquele que se intitulava “zelador das coisas antigas”. suas anotações nas cadernetas surradas eram com a intenção de dividir com o outro, com as próximas gerações, o fio da História. Gabriel zelava para que o cotidiano, a força da pobreza, a força do lixo, dos rastros, dos pedaços, pudesse dividir o mesmo espaço na escrita e na memória com a história oficial, para que o antigo fosse revelado ao moderno, pelos olhos dos vencidos.

Em uma das cenas mais emblemáticas e melancólicas do filme, Coutinho vai ao cemitério onde estavam os restos de Gabriel e é informado pelos coveiros que os ossos dele estão em sacos pretos sem nenhuma identificação, misturados a outros ossos, como os cascalhos, cacos, lixos, que foram à obra máxima de Gabriel, e construíram a Casa Flor.

O plano começa com a imagem pequena de um anjo que aponta para cima e corta para outro anjo grande já no cemitério com a mesma iconografia, primeiro ele é mostrado de costas, depois de frente, a narração de Ferreira Gullar se preocupa em nos informar dados, datas, destinos e a ausência dos restos mortais de Gabriel. A câmera demora longos minutos sobre os sacos pretos de lixo, cheio de ossos, números, tumbas, depois o corte mostra novamente o anjo que dialoga com os restos, os escombros.

Em sua Tese IX, Walter Benjamin (1940) nos mostra, através da alegoria do anjo de Paul Klee um passado de catástrofes; o anjo anseia em juntar os pedaços, os destroços, curar as vítimas, mas a tempestade chamada progresso o impede. Estamos de frente para os destroços da história, de Gabriel, da Abolição, do Brasil, do negro, do racismo, estamos legitimando a memória, os corpos, os significados, as reminiscências, mas existe sempre uma tempestade a ameaçar qualquer retomada. Coutinho trabalha aqui com um documentário que constrói alegorias e em uma de suas entrevistas ele revela:

No caso de *O fio da memória* e em outras coisas que eu fiz tenho uma fascinação pelo Walter Benjamin e pela alegoria do anjo de Paul Klee sobre a ruína... e quando estava filmando a história de Gabriel eu pensei: Esse filme tem que ter um anjo. E quando descobri aquele saco de ossos no cemitério, terminei colocando aquele anjo do cemitério. Para mim aquilo foi uma homenagem a Benjamin, mas ninguém nunca falou disso. Colocar aquele anjo olhando para os ossos do Gabriel foi uma forma de alegorizar a destruição do passado dele e dos negros. Como o anjo voltado para as ruínas, em que o passado é uma catástrofe de ruínas e o vento do progresso arrebatou o anjo. Mesmo que ninguém tenha entendido, o anjo é lindo e estava no cemitério, então tudo bem. (COUTINHO, 2013, p. 226).

Como se não bastasse nos brindar com o anjo benjaminiano, Coutinho logo depois do plano em que a câmera fixa a imagem do anjo corta para finalizar com outra imagem também intensa e forte, também carregada de significado, Obaluaiê: o Orixá que rege a cura, mas que também é temido por sua relação direta com a morte, com o mundo dos mortos, mas há correntes que o definem como o “Senhor da Vida” (VERGER, 1981); nessa junção de dois planos, sem nenhuma narrativa ou explicação, ele volta a dialogar com a herança da África no Brasil, com a consagração de uma entidade tão poderosa quanto o anjo, tão emblemática na reflexão da história.



Figura 6. O Anjo em cena de *O fio da memória*



Figura 7. Obaluaiê em cena de *O fio da memória*

Conclusão

O ano de 1988 foi um ano de reflexão, 100 anos da Abolição da escravatura e muito para argumentar, mostrar, questionar, em um debate nacional onde nada havia para comemorar; editoriais, escolas de samba, filmes, todos questionavam a “farsa da abolição”. Naquele ano, tínhamos um documentário importante na luta contra o racismo: *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, onde Zózimo entrevista ativistas e intelectuais como Joel Rufino, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzáles, Muniz Sodré, etc., um fascinante grito de resistência.

Mas foi Coutinho, aclamado por *Cabra marcado para morrer*, homem branco, o escolhido pela Funarj para produzir uma obra capaz de explicar para o estrangeiro o Brasil depois de 100 anos de abolição, seus fragmentos, seus pedaços ficaram engessados em um filme cuja estrutura não o agradou, ele dizia “esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições.” (LINS, 2004, p. 80). Mas aos pedaços, colando na parede da história fragmentos de personagens inesquecíveis, ele construiu sua própria Casa Flor.

Com um profundo respeito pela legitimação da palavra do outro, por sua singularidade, ele evitava qualquer julgamento, mesmo sabendo que era uma missão hercúlea não julgar, a escuta para Coutinho era sagrada. Em uma entrevista em

homenagem ao diretor na Ocupação Eduardo Coutinho no Itaú Cultural, Jordana Berg, amiga e montadora de suas obras nos emociona ao refletir que Coutinho se interessava pelo que ele não era: ele não era pobre, gay, negro, peão, por isso sua escuta era tão intensa; ele não dominava, segundo ela, o manual da vida, sua escuta era, portanto, para aprender com o outro como viver esse manual, ele estava ali pleno pedindo aos seus mais fantásticos personagens: “Me ensina!” (BERG, Jordana: depoimento, 2019).

No seu cinema isso se refletia na supressão de elementos da narração, do plano de corte, do movimento de câmera, que quase não mais irão existir a partir de *Santo forte* (1999); seu cinema se transformou em corpo e fala, a ponto de abolir o cenário e o tempo, conversando com seus personagens em um teatro, onde os pequenos lastros de compreensão dos personagens não existem mais, isso acontece em *Jogo de cena* (2007).

O fio da memória tem sua parcela na decisão de Coutinho em abraçar essa supressão, mas como vimos está lá a potência do testemunho oral, a rememoração e a fabulação não fiéis do passado, porque rememorar está além de lembrar.

Em mais uma aproximação entre Benjamin e Coutinho lembramos que para o diretor “Tudo é um mistério, nenhuma questão está dada...” (BERG; LINS; NADER, 2019, p.105) por isso seus personagens eram carregados de brilho e força vital; é o que acontece na visão de Benjamin sobre o materialismo histórico, onde o passado era aberto a interpretações, onde o triunfo dos vencedores não era o único possível, onde nenhuma questão era definitiva.

O futuro pode reabrir os dossiês históricos “fechados”, “reabilitar” vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados “utópicos”, “anacrônicos” e na “contracorrente do progresso”. Dessa maneira, as aberturas do passado e a do futuro estão estreitamente associadas. (LOWY, 2005, p.158).

O fio da memória é esse fio de uma tessitura única, de um emaranhado afetivo cuja memória é nosso elo de reescrita da história, de rememoração e construção de um relato do negro no Brasil.

Pois o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope de sua reminiscência. Ou seria preferível falar, o trabalho de Penélope do esquecimento. (BENJAMIN, 1987, p. 37).

Referências

ANTONACCI, Maria Antonieta. Decolonialidade de corpos e saberes: ensaio sobre a diáspora do eurocentrado. *In*: ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2016. P.333-382.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. A dificuldade de falar de Shoah. *In*: **Blog do IMS**. 23 out. 2012. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-dificuldade-de-falar-de-shoah>. Acesso em: 14 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 1). p. 36-49

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 41-154.

BERG, Jordana. **Ocupação Eduardo Coutinho**. 2019. (32m54s). Disponível em: https://youtu.be/YCd-ygUN_Xs. Acesso em: 10 mai. de 2020.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BEZERRA, Claudio Roberto de Araújo. **Documentário e performance**: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. Debate: O sujeito (Extra) ordinário. *In*: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org.). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 95-141.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Revista ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, dez. 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**, São Paulo, Papirus, 1989.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- NADER, Carlos; LINS, Consuelo; BERG, Jordana. **Últimas conversas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2017.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.
- NICHOLS, Bill. **La representacion de la realidade**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1991.
- OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- OTO, Alejandro de. Notas preliminares sobre el archivo en contextos poscoloniales de investigación. In: BIDASECA, Karina (org.). **Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente**. Buenos Aires: Clacso: Idaes, 2016. p. 263-274.
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2008.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- SALLES, João Moreira. Masterclass: Como fazer cinema com quase nada: a gramática mínima de Eduardo Coutinho. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://youtu.be/LCYKFscdLB0>. Acesso em: 10 maio 2020.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2006. p. 391-417.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. Tradução de Fernando Vulgman. São Paulo: Edusp, 2008.
- TRAVERSO, Enzo. **O passado, modos de usar**: história, memória e política. Lisboa: Unipop, 2012.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: Deuses Yorubas na África e no novo mundo. São Paulo: Corrupio, 1981.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

ABOLIÇÃO. Direção de Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988. 150 min.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. João Pessoa: Noronha e Vieira, 1959. 21min.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE): Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MPC), 1964/1984. 119 min. DVD

O FIO da memória. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cinefilmes; Funarj, 1991. 120 min.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 105 min. (1 DVD).

MAIORIA absoluta. Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1964. 18 min.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. 90 min. (DVD).

SANTO forte. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999. 80 min.

SEIS dias em Ouricuri. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. 40 min.

SHOAH. Direction de Claude Lazmann. Les Films Aleph-Historia Films, with assistance from the Ministry of Culture; Fuji-color; in two parts; running time, part 1: 274 minutes, part 2: 292 minutes; length, part 1: 24,660 feet, part 2: 26,280 feet. Released May 1985.

Capítulo 11. *Boi Neon* e as masculinidades para além do Cabra-Macho¹⁰⁵

Cristiano Filiciano¹⁰⁶

Introdução

Lançado nos cinemas brasileiros em janeiro de 2016, o longa-metragem *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, suscitou diversos debates pela sua estética naturalista e principalmente pela performatividade de gênero dos personagens. No filme, estes corpos estão inseridos no universo das vaquejadas e foram transportados para as telas por meio de um gênero cinematográfico conhecido por *road movie*, ou em tradução livre, filmes de estrada.

Normalmente, este gênero apresenta três características principais: a estrada propriamente dita, um veículo e uma jornada, esta última destinada a uma descoberta e ensinamento para os protagonistas ou protagonista da obra.

Em *Boi Neon*, dentre as múltiplas facetas na qual o filme pode ser analisado, pode-se examiná-lo a partir das novas formas de performatividade de gênero dos personagens. Neste universo criado por Mascaro, os homens podem aliar o trabalho na vaquejada com o sonho de ser costureiro ou de exercerem suas vaidades alisando o cabelo; enquanto as mulheres podem perfeitamente dirigir um caminhão repleto de bois de uma cidade a outra ao mesmo tempo em que dançam em trajes sensuais em festas pelo interior do país.

Bastante elogiado e premiado à época do seu lançamento no Brasil e no exterior, *Boi Neon* parece trazer em sua essência a herança de outra produção pernambucana muito festejada acerca de duas décadas antes: o longa *Baile perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, apontado por especialistas como o marco zero do renascimento do Cinema Pernambucano na década de 1990, além de ter sido o primeiro longa-

¹⁰⁵ Este ensaio é parte da pesquisa de mestrado intitulada “Masculinidades no Cinema Pernambucano de 2010 – uma análise fílmica do longa-metragem *Boi Neon*”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH -USP, e orientada por Valéria B. Magalhães.

¹⁰⁶ Mestrando em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidade - EACH USP. Pós-graduado (Lato Sensu) em Mídia, Informação e Cultura pelo Celacc (Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação) / ECA / USP. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade São Judas Tadeu (conclusão em 2011). Atua como coordenador de Comunicação na SPCINE: Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo.

metragem de ficção produzido neste estado, após um hiato de 20 anos (NOGUEIRA, 2009; FIGUEROA, 2000).

Baile perfumado brinca com o imaginário do sertão nordestino, ressignificando a história de Lampião ao retratar o folclórico cangaceiro como um homem vaidoso e interessado pelas novas tecnologias. Uma das principais características desta narrativa é justamente embaralhar a imagem do cabra-macho e violento por meio deste icônico representante nordestino.

De acordo com Muniz (1999), a personalidade violenta, historicamente atribuída ao homem nordestino, é um componente da sociabilidade desta região do país, representando assim uma característica da própria forma de ser do nordestino e um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região.

Ainda para este autor, as principais características atribuídas ao “cabra-macho” pelo imaginário popular são: ser ele destemido, forte, valente, corajoso. Nessa sociedade habitada pela figura do cabra-macho, “o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes” (MUNIZ, 1999, p. 175).

Na esteira de *Baile perfumado* seguiram outros títulos ao longo dessas duas décadas que ajudaram a consolidar o cinema produzido em Pernambuco como um dos mais representativos do país. Em termos de produções propriamente lançadas no cinema, a filmografia pernambucana contabiliza cerca de 60 filmes, de acordo com dados da Ancine a partir de Unidades Federais das produtoras dessas obras.

A maioria desses filmes chegou às telas brasileiras a partir de 2010, década em que a produção pernambucana se estabilizou e fez surgir uma nova geração de cineastas. Os diretores que lançaram os primeiros filmes em meados dos anos 1990 ganharam maturidade artística com novos trabalhos em que as narrativas estavam em consonância com a nova geração e com atual cenário cultural de Pernambuco (SANTOS, 2019).

Se analisarmos rapidamente o cinema pernambucano da última década, podemos encontrar um representativo número de produções cinematográficas que trazem personagens que confrontam os papéis de gênero e de sexualidade e da performatividade de gênero.

Entre os principais filmes que podem ser analisados à luz dessa afirmação estão *Tatuagem* (2013) e *Fim de festa* (2020), ambos de Hilton Lacerda; *Sangue azul* (2014), de Lírio Ferreira; *Febre do rato* (2011) e *Big jato* (2016), de Cláudio Assis; *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes; *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e

Bacurau (2019), de Kléber Mendonça Filho; e *Permanência* (2014), de Leonardo Lacca.

Além de *Boi Neon*, Gabriel Mascaro dirigiu ainda *Ventos de agosto* (2014) e, mais recentemente, *Divino amor* (2019), duas produções que utilizam o corpo dos personagens como ferramenta de resistência de crítica às repressões sexuais normativas, além de trazerem em seus roteiros agudas críticas às masculinidades hegemônicas, ora utilizando a liberdade ora a repressão dos corpos.

No presente ensaio, a compreensão das masculinidades em *Boi Neon* será ancorada em estudos sobre masculinidade, por meio de reflexões feministas em debates sobre gênero e sexualidade. Um dos marcos iniciais desses debates é a divulgação da pesquisa de Teresa de Laurents sobre a Teoria Queer, durante conferência na Califórnia, Estados Unidos, em 1990. De acordo com a autora, esta teoria surge para confrontar o regime social e político heterossexual que mantém desigualdades e oprime corpos com sexualidade e gênero em desacordo com a ordem dominante.

A palavra *queer* tem origem inglesa e, inicialmente, era utilizada de forma pejorativa para ofender corpos desviantes e considerados socialmente “pervertidos”, como prostitutas, homossexuais, transexuais e as demais pessoas que destoam da norma heterossexual/cisgênero.

Na busca de um equivalente na língua portuguesa e para o contexto brasileiro do termo *queer* tomamos emprestadas as palavras da professora Berenice Bento:

Em alguns textos eu tenho trabalhado com a expressão “estudos transviados”. A minha língua tem que fazer muita ginástica para dizer *queer* e não sei se quem está me escutando compartilha os mesmos sentidos. Ser um transviado no Brasil pode ser “uma bicha louca”, “um viado”, “um travesti”, “um traveco”, um sapatão. (BENTO, 2017, p. 46).

Uma das principais contribuições da Teoria Queer para os estudos de gênero e de sexualidade é a de propor novos olhares sobre gestos, afetos e outros modos de lidar com o corpo que fogem do pensamento binário de gênero (masculino/feminino) e de sexualidade (heterossexual/homossexual).

Para nos ajudar na compreensão dessas práticas sociais relativas a gestos e afetos, vamos recorrer ao conceito de performatividade de Judith Butler (2000). De acordo com a filósofa, a definição de gênero nos é atribuída assim que nascemos e, com ela, recebemos um conjunto de expectativas. Ou seja, se espera que a menina cresça e assumo o seu papel tradicional de mulher na família; já do menino, espera-se que ele assumo uma posição social condizente ao seu “papel de homem”.

De acordo com CONNELL (2015), essa imposição do papel social do indivíduo é observada logo na infância:

Diversos agentes de socialização, notavelmente a família, a escola, os grupos de convivência e a mídia de massas, tomavam a criança em desenvolvimento. Por meio de um número imenso de pequenas interações, esses agentes transmitiam à menina ou ao menino as “normas” sociais ou as expectativas de comportamento. Isso poderia ser feito ao imitarem “modelos” admirados, como um pai pode ser para o menino; ou poderia ser feito de maneira gradual. A cumplicidade com as normas levaria a recompensas ou “sanções positivas”: sorrisos da mãe, aprovação dos amigos, sucesso no jogo de sedução, indicação para um bom emprego. (CONNELL, 2015, p. 195).

No entanto, muitas pessoas sofrem com essa expectativa e têm percepções de si próprias diferentes do papel esperado pela sociedade. Com isso, elas acabam sofrendo as mais variadas penalidades criadas pelas normas sociais, já que a não conformidade ou desvio levariam a sanções negativas, que podem ir de olhares de reprovação a surras, ou até mesmo a prisão.

Connell (2015) define que masculinidades podem ser entendidas como configurações da prática construída, revelada e transformada ao longo do tempo. Assim, masculinidade e feminilidade referem-se a concepções diretamente relacionais que só existem em contraste uma a outra.

De acordo com Kimmel (1998), uma masculinidade torna-se hegemônica por meio de uma relação de poder que nega a feminilidade e, sobretudo, por opor-se a outros modelos de masculinidades concorrentes, suprimindo-as e subalternizando-as.

A partir dessa breve apresentação dos conceitos de masculinidades da Teoria Queer partimos agora para uma análise fílmica de *Boi Neon*. Esta não pretende esgotar esses conceitos, mas sim apontar como este filme aborda essas questões em sua narrativa.

Para os fins deste ensaio, a análise tratará, principalmente, de três cenas de Iremar: a primeira delas apresenta o personagem sozinho na tela em busca de matéria-prima para a confecção de roupas; já as outras duas, nos apresentam Iremar em interação com as personagens femininas adultas do longa: Galega e Geise. Estas cenas serão pertinentes para a analisar importantes vertentes de performatividade de gênero deste personagem masculino.

Para nos ajudar a investigar a subjetividade de Iremar, utilizaremos como metodologia a análise fílmica com o enfoque na imagem e no som. Penafria (2009) explica que este tipo de análise entende a obra como meio de expressão e pode ser designada como especificamente cinematográfica, pois é centrada no espaço fílmico e

recorre a conceitos cinematográficos como o uso de planos, cores, de trilha etc. Neste tipo de análise compreendemos ainda como o realizador concebe o mundo e quais são as principais características e recorrências comuns à sua obra.

A escolha de cenas-chave do filme analisado objetiva observar como as representações das masculinidades são apresentadas nesta obra e pontuadas pelos elementos da linguagem cinematográfica em todos os mecanismos utilizados para a representação do real na Sétima Arte.

Na obra *A história nos filmes, os filmes na história*, Robert Rosenstone (2010) analisa se o cinema pode ser visto como um meio de articulação com o passado e investiga como a obra fílmica analisa, interpreta e articula um acontecimento histórico para reinterpretar esse mesmo momento nas telas. Este autor explica ainda que o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que o espectador acredite piamente naquela imagem ou, mais especificamente, nas personagens envolvidas nas situações históricas representadas (ROSENSTONE, 2010, p. 34).

Aumont e Marie (2014) asseguram a impossibilidade de existir um método geral de análise de filmes. De acordo com a dupla, o pesquisador deve se esforçar para construir o seu próprio modelo de análise, que a seu modo, será válido para um filme específico ou parte dele. Apesar dessa afirmação, os autores acrescentam que toda a análise fílmica terá uma tendência a fornecer o esboço de um método de análise mais geral, que poderá inclusive se apresentar posteriormente na forma de uma teoria.

Dentre as principais referências que serão utilizadas em complemento à metodologia de análise fílmica, encontram-se os trabalhos de Bernardet (2012), que destaca que o caráter ilusório do cinema, que pode ser definido como “impressão da realidade”, mostrando que, a partir dela, o espectador tem a sensação de que está presenciando a vida real na tela.

A compreensão da linguagem cinematográfica será fundamental para entendermos as cenas analisadas de *Boi Neon*, principalmente nos planos, movimentação de câmera, figurino e enquadramentos escolhidos por Mascaro.

Para nos ajudar a compreender a transposição desses planos para as telas vamos utilizar este esquema definido por Bernardet acerca das variantes da escala de planos cinematográficos.

- Plano Geral (PG) detalha um grande espaço no qual os personagens não podem ser identificados;

- Plano de Conjunto (PC): mostra um grupo de personagens conhecidos num ambiente;
- Plano Médio (PM): focaliza os personagens em pé com uma pequena faixa acima da cabeça e embaixo dos pés;
- Plano Americano (PA): corta o personagem acima da cintura ou da coxa;
- Primeiro Plano (PP): corta o personagem no busto;
- Primeiríssimo Primeiro Plano (PPP): mostra só o rosto do personagem;
- Plano Detalhe: mostra uma pequena parte do corpo, exceto a face, ou um objeto.

Na análise fílmica atribui-se, em geral, um significado para cada plano: O PP e o PPP seriam destinados à vida interior, para as reações emocionais dos personagens; O PA é utilizado normalmente para retratar a ação do personagem; o PM reproduz a relação entre o personagem e o meio, ou entre os personagens.

No entanto, Bernardet (2012, p.42) explica que, os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica “não têm em si significação determinada, pois ela depende essencialmente da relação que se estabelece com os demais elementos em cena”.

Masculinidades em *Boi Neon*

O som surge na tela. A tela preta deixa ecoar gritos de homens aparentemente tocando uma boiada: “Vai, boi”, “Ê, boi”. De repente ouvimos uma locução – vinda de uma voz que dispara palavras rápidas, típicas de rodeio. Trata-se também de uma voz masculina. Surgem os primeiros corpos em cena: justamente de bois amontados em primeiríssimo plano. A pata de um desses animais mistura-se com o corpo e cabeça de outro.

No pequeno espaço onde estão contidos estes corpos não permite qualquer movimentação, à primeira vista os bois estão mortos. Mas eis que um deles pisca os olhos e, em seguida, a câmera se afasta e nos revela o universo da vaquejada¹⁰⁷.

Uma análise apressada do cenário, poderia levar a dizer que o universo exposto é estritamente masculino, mas uma voz de criança, que aos poucos percebermos ser Cacá,

¹⁰⁷ A vaquejada é prática cultural nordestina que surgiu no século XIX. É praticada sempre por duplas de vaqueiros montados em cavalos com o objetivo de encurrular o boi e derrubá-lo puxando seu rabo. Para marcar pontos é necessário deixar o boi com as quatro patas para cima. Para saber mais sobre este tema consulte o artigo “Vaquejada: Manifestação Cultural ou Prática Degradante, de Hermano Jucá Guimarães Garcia e Eulália Emília Pinho Camurça. Disponível em: <https://revista.pgm.fortaleza.ce.gov.br/revista1/article/view/362>.

faz ver que ela, uma menina de 12 anos, passa parte do dia cuidando dos bois das vaquejadas, apesar de preferir ter mais contato com os cavalos.

Esta cena inicial de *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, condensa, em aproximadamente dois minutos, elementos contidos em filmes do gênero faroeste: estão lá os cenários rurais, paisagens áridas, bois e cavalos sendo domados e conduzidos para currais e homens trajando botas com esporas, roupas e chapéus de couro. Mas é justamente a presença de Cacá, a primeira pessoa a aparecer em cena, que começa a abalar o senso comum.

No longa, somos apresentados ao personagem Iremar (Juliano Cazarré), que é responsável pela preparação dos bois que participam das vaquejadas. Paralelamente, Iremar sonha em ser estilista e em materializar os seus desenhos em roupas femininas – anseio que aumenta com o crescimento de um polo de confecção de roupas na região em que trabalha. Parte deste desejo de ser estilista é concretizado com a confecção de roupa para Galega, que alterna a rotina de transportar os peões da vaquejada num caminhão com performances de dançarina em eventos da região, sempre aos gritos fervorosos dos homens presentes no evento e extremamente excitados por avistarem o corpo quase nu da mulher.

Neste universo de *Boi Neon* há outros dois personagens que buscam a quebra desses papéis de gênero: Júnior, um vaqueiro vaidoso que alterna a rotina em cuidar dos bois com os cuidados com o corpo, principalmente fazendo alisamento no cabelo – invertendo aqui todo o estereótipo do *cowboy* viril e desleixado com o visual, como é comum a diversas produções cinematográficas; e Geise, uma vendedora de perfumes grávida que tem como principal trabalho o cargo de vigilante noturna numa fábrica de confecção de roupas.

Um detalhe importante desta última personagem é que em nenhum momento a gravidez dela é mencionada no longa – o que contribui para estabelecer novos olhares acerca da performatividade de Geise.

Mas o protagonista do longa é mesmo Iremar. E a câmera de Mascaro o acompanha em planos fixos que percorrem cada movimento do rapaz. Ao longo de suas tarefas diárias, Iremar convive em harmonia com homens que também cumprem a missão do cuidar desses bois para as apresentações da vaquejada, seus companheiros de trabalho.

A harmonia entre eles se dá pelas típicas brincadeiras do convívio masculino e por banhos coletivos, nos quais a nudez masculina e os pênis eretos são apresentados

com normalidade, vem como os xingamentos e ofensas em relação à forma física dos personagens são comuns e aceitos perfeitamente naquele cotidiano.

Desde sua estreia no Festival do Rio em outubro de 2015, o longa-metragem de Gabriel Mascaro trouxe uma série de debates na imprensa, com críticas que, em sua maioria, se debruçaram sobre as questões de gênero trazidas por esta obra fílmica. Alguns dizem, inclusive, que o filme provoca uma espécie de “inversão de gênero”, com personagens masculinas e femininas confrontando aspectos performáticos de gênero com papéis sociais previamente impostos a eles pelo senso comum.

Antes de tratarmos de em alguns textos das críticas à época do lançamento de *Boi neon*, faremos aqui uma breve explanação acerca do conceito de recepção crítica e de como este tipo de análise se tornou comum para compreensão de uma obra fílmica, seja em textos acadêmicos ou em críticas de jornais à época do lançamento dessas obras nos cinemas.

Canclini (1997) afirma que a obra de arte só pode ser considerada como tal a partir do momento que é recebida pelo público, que, por sua vez, vai incorporar novos significados durante a recepção a partir de suas bagagens culturais. Por sua vez, em seus mais variados estudos de recepção, Jauss (1994, p. 31) comenta que a “maneira pela qual uma obra atende, supera ou decepciona as expectativas no momento exato de sua aparição nos oferece claramente um critério para a determinação de seu valor estético”.

Para Steiger (1992), a figura do espectador, sob a óptica de dado contexto, pode ser pensada como um sujeito ativo que observa, absorve e interpreta um filme a partir dos conceitos evidenciados naquele momento específico, ou seja, ele é um “leitor histórico”. Gomes (2014) vai ao encontro deste pensamento e aponta que a análise de textos e demais registros acerca da produção fílmica é não apenas necessária, mas fundamental para o que chamamos de estudos de recepção de obras audiovisuais.

Essa abordagem histórica que permite que a experiência fílmica perdure ao longo dos anos e seja debatida pelas mais diferentes vertentes do campo do conhecimento utiliza-se do caráter transversal dos Estudos Culturais para analisar, entre outras manifestações artísticas, o aspecto discursivo da obra fílmica. Assim, a apresentação hierárquica dos personagens em cena, suas interações e diálogos estabelecem uma mensagem para o espectador e influencia diretamente a sua interação com a obra.

Com base nesse breve apanhado de conceitos sobre recepção crítica, trazemos aqui alguns textos jornalísticos sobre *Boi Neon* à época de suas primeiras exposições públicas em cinemas nacionais e estrangeiros.

Ao escrever sobre o filme de Gabriel Mascaro para o site do jornal *O Globo*, o crítico Mateus Campos abre o texto falando da boa repercussão internacional da produção, nos festivais de Toronto, no Canadá, e em Veneza, na Itália, e destaca os aspectos locais e de gênero apresentados no longa de Mascaro, conforme abaixo:

Iremar prepara os bois que participam de vaquejadas, uma modalidade sertaneja do rodeio. Ao mesmo tempo em que desempenha a enlameada função, extremamente masculina, o personagem se dedica a costurar roupas femininas. A dualidade, encarada de forma natural e sem estereótipos, dá complexidade psicológica ao tipo vivido por Cazarré. (CAMPOS, 2015, s/p.).

Em crítica publicada na *Folha de S. Paulo* de 14 de janeiro de 2016, o jornalista Silas Marti desenvolve o texto elogiando o avanço técnico de Mascaro na direção **de *Boi Neon*** em relação ao seu filme anterior, *Ventos de agosto*, e destaca o esforço para quebrar os estereótipos sociais impostos pela heteronormatividade, principalmente sobre a pecha de “cabra-macho” do nordestino.

Mais firme na condução de "Boi Neon", Mascaro se mostra aqui um poderoso arquiteto visual. Vistos sempre emoldurados por cercas, barreiras e limites, seus personagens parecem tão encurralados por convenções sociais quanto os bois enclausurados no curral [...].

Contraponto aos peões delicados, Galega, a dançarina vivida por Maeve Jenkins tem uma atitude mais máscula, comandando as cenas em que aparece, como quando transa de pé com Junior no meio dos bois. Neste sentido, é nítido o caminho trilhado por Mascaro – uma espécie de rota da dissolução de estereótipos de gênero, que ganha ainda mais força no terreno carregado no campo nordestino. (MARTI, 2016, s/p.).

O cantor Caetano Veloso também lançou olhar para a performatividade de gênero em *Boi Neon* ao escrever uma análise sobre o filme para edição do Caderno Ilustríssima, também da *Folha de S. Paulo*, em 22 de maio de 2016.

O lento poema sobre o masculino e o feminino que o filme vai revelando ser ampara-se na miraculosa concentração dos atores profissionais e amadores que foram escolhidos ou encontrados. A firme masculinidade de Juliano Cazarré, todo o erotismo que emana de seu corpo, de sua voz, de cada mínimo movimento seu, nunca parece uma característica exibida: é sempre o meio incontornável de a pureza d'alma do personagem manifestar-se. (VELOSO, 2016, s/p.).

Estes debates gerados acerca da masculinidade em *Boi Neon* nos remetem a outro trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Junior intitulado “Nordestino: invenção do “falo” (2013). Neste livro, Muniz utiliza-se de uma abrangente pesquisa em textos de jornais impressos, memorandos históricos, romances e obras clássicas de Sérgio Buarque de Holanda, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre entre outros, para

retratar uma análise discursiva que construiu a figura masculina calcada na tradição e modernidade ao longo das décadas de 1920 e 1940. Com base na análise do material histórico levantado, Muniz aponta que a identidade regional nordestina foi criada como uma “reação viril” em contraponto à letargia e passividade dos moradores da região. Assim, o homem nordestino, tido como responsável pela manutenção do passado regional e patriarcal, estaria em processo de extinção ou adquirindo diferentes métodos de expressar essas masculinidades.

Uma cena que reflete bem a desconstrução do homem viril nordestino em *Boi Neon* é apresentada ainda no começo do filme (ver **Figura 1**).

Por meio de plano-sequência, construído em plano-conjunto que, aos poucos, é transformado em um plano-geral, acompanhamos Iremar saindo da arena da vaquejada e caminhando lentamente pelo chão coberto de barro. Ao fundo podemos ver um caminhão do qual um homem joga retalhos de roupa no chão. Parte deste material descartado será recolhido por Iremar, assim como restos de manequins também descartados no local. A dualidade desta cena também pode ser percebida pelo figurino de Iremar, em tons de cinza e bege, que destoam do verde do caminhão ao fundo e do colorido dos retalhos espalhados pelo chão coberto de lama.

A cena brevemente descrita representa as duas vertentes principais do trabalho de Iremar: o universo das vaquejadas e o desejo de trabalhar com confecção de roupas. As peças e retalhos recolhidos por ele serão transformados nas fantasias utilizadas por Galega em suas apresentações noturnas.

Nesta cena, Mascaro não utiliza diálogo, trilha sonora ou sons externos. Todo o som que ouvimos é produzido pelos elementos contidos na cena, como as peças sendo jogadas do caminhão e os passos de Iremar afundando na lama. Na análise fílmica, este tipo de uso de som que ocorre dentro do filme, da narrativa ficcional, é definido como diegético. E aqui este recurso é fundamental para compreendermos a interação de Iremar com o ambiente no qual está inserido, assim como representa o estado de espírito deste personagem e sua determinação em recolher os retalhos, mesmo com a dificuldade de caminhar no barro, barreira física que denota a dificuldade de realização de seu sonho de confeccionar roupas.



Figura 1 – Iremar recolhe retalhos e manequins descartados no barro

A segunda cena analisada demonstra a interação de Iremar e Galega, e vai nos ajudar a compreender mais um esforço de Mascaro em borrar essas barreiras da performatividade de gênero. Nesta cena, inclusive, somos apresentados à personagem de Galega pela primeira vez.



Figura 2 – Iremar tira das medidas de Galega

Duração da cena: 1m15s

Enquadramento do plano: Plano Americano

A sequência representa a primeira cena entre os personagens Iremar e Galega. Uma primeira avaliação da imagem faz ver fortes elementos de erotismo. Há um ambiente predominantemente de cores quentes, principalmente pelo amarelo, rosa e vermelho, que na estética cinematográfica são utilizadas para transmitir emoções intensas como sensualidade, paixão e excitação.

Este sentimento momentâneo de sensualidade pode ser aplicado ainda no movimento de Iremar ao descer os shorts de Galega. Toda a cena é construída para transmitir na plateia esse clima de interação sexual entre os dois personagens. Mas, na verdade, o que Mascaro pretende demonstrar nessa sequência é justamente a quebra dessa expectativa, pois, em vez de um ato sexual entre os dois, a cena retrata Iremar tirando as medidas de Galega para a confecção de um figurino.

Na cena, percebemos ainda o entrosamento desses dois personagens, sugerindo inclusive que eles se conhecem há muito tempo. O que pode ser comprovado no momento em que Iremar diz acreditar que Galega engordou, pois ela está com 96 centímetros de cintura. Ao ouvir isso Galega reage com a sucinta indagação: “sério?” – e Iremar responde que “sim”, pois ela nunca teve essa medida. Galega responde: “Ah, Iremar, deixa de frescura”.

Esta inquietação proposta por Mascaro a respeito dessas performatividade de gênero dos personagens ganha um elemento importante dentro do espaço fílmico a partir da movimentação de câmeras e enquadramentos desses corpos nos planos de *Boi Neon*. Como pode ser observado na imagem, Iremar e Galega estão num espaço estritamente confinado, dificultando a movimentação dos corpos durante todo o desenrolar da cena.

Cabe pontuar aqui que em todas as primeiras aparições dos personagens principais de *Boi Neon*, Cacá, Geise, Galega, Junior e Iremar podemos observar que esses corpos estão rodeados por barreiras físicas, como grades, cercas e portas. Estes elementos cenográficos apresentados neste universo fílmico provocam uma sensação de limitação territorial e estarão presentes em várias cenas.

Na sequência deste diálogo, Galega questiona Iremar se ele já escolheu a cor do figurino. Ao ouvir a negativa do protagonista, ela responde: “Ah, eu pensei num rosa choque”. Eis então que Iremar responde em tom de crítica. “Não, rosa-choque não. Isso é cor de rapariga.” A partir desta frase de Iremar podemos entender aqui que, apesar da sensibilidade apresentada durante a confecção das roupas e por esta inclinação profissional que o difere das atribuições típicas do universo masculino, conforme o senso comum, Iremar apresenta traços preconceituosos e mantém o discurso hegemônico das masculinidades.

Este discurso pautado em masculinidades hegemônicas de Iremar também pode ser visto na interação com os demais personagens masculinos – principalmente em

diálogos com o personagem Zé – um dos ajudantes de Iremar no trato dos bois da vaquejada.

Em um desses momentos, Zé questiona Iremar sobre o desenho de uma calcinha feto na foto de uma mulher nua em uma revista. O diálogo estabelecido é o seguinte:

Iremar: Eu desenhei somente nessa página aí que já tava toda colada com essa porra dessa tua gala fraca.

Zé: Eu pago tantos reais pra ver buceta e cê cobre ela todinha de caneta?! Tome essa merda, eu quero outra, visse?

Iremar: Tu tinhas era que parar de bater punheta e botar essa rolinha pra comer alpiste, seu “frango”.

Vale ressaltar aqui que “frango” é uma gíria bastante utilizada em Pernambuco para ofender homens homossexuais e, no contexto do diálogo, rolinha e alpiste podem ser analisadas em alusão ao pênis e à vagina. Com isso, temos mais uma vez aqui traços homofóbicos e machistas transparecendo no discurso do protagonista de *Boi Neon*.

Os comentários de Iremar podem ser compreendidos como reflexos da masculinidade hegemônica e servem para pontuar outra característica fundamental do protagonista do filme: a sua orientação sexual que, pela condução da narrativa, pode ser caracterizada por heterossexual, o que parece se estender a todos os personagens adultos apresentados no filme. Toda manifestação de desejo sexual no longa é direcionada ao sexo oposto, seja de Iremar para Geise, seja de Galega por Júnior, esta, aliás, é consumada numa longa cena de sexo entre os dois personagens.

Apesar de ser o único personagem adulto de destaque no longa que não tem uma cena de sexo transposta no longa, Zé também pode ser entendido no universo fílmico como um homem heterossexual. Este entendimento pode ser comprovado, principalmente, pelo flerte direcionado à personagem Valquíria, que aparece brevemente e pelo seu interesse na revista com mulheres nuas. Vale ressaltar que a revista também pode ser analisada como um suporte para a realização dos sonhos de alguns dos principais personagens de *Boi Neon*: Iremar desenha seus novos modelos de roupas íntimas no corpo nu das mulheres que posaram para a revista; Cacá desenha imagens de cavalos nas páginas da publicação; e Zé se “alivia” olhando para as fotos das mulheres nuas das páginas que ficam manchadas por seu esperma.

Abrimos espaço aqui para analisarmos uma cena (ver **Figura 3**) que acontece na arena da vaquejada, onde Iremar trabalha e convive nas horas livres. Nesta passagem do filme, presenciamos o primeiro contato, a sós, de Iremar e Geise. Além disso, ficamos sabendo pela primeira vez o nome desta personagem feminina, sua profissão, bem como do desejo profissional de Iremar em trabalhar numa empresa de costura.



Figura 3 - Geise e Iremar conversam pela primeira vez sozinhos

Duração da cena: 1m42s

Enquadramento do plano: Plano de Conjunto com profundidade de campo.

Diálogo:

Geise: E você tá usando qual perfume agora?

Iremar: Eu tô usando Azzaro, mas já tá no fim.

Geise: Ah, tá.

Iremar: Antes, eu tinha um Polo Verde. Tá pensando o quê? Eu sou vaqueiro, mas eu gosto de coisa boa.

Geise: Aff, não usa isso não, criatura.

Iremar: Oxi, qual é o problema?

Geise: Todo homem tem. É muito cafona. As mulheres vão te cheirar e vão ficar sentindo o cheiro de outro homem.

Geise: Gostou?

Iremar: Eu gostei demais deste aqui. Como é que faz para eu ficar com ele?

Geise: Esse aí é 55 só.

Iremar: E é?

Geise: Quer experimentar mais na pele? Deixa eu botar mais aqui ó.

Iremar: É bom agora que eu vou trabalhar cheiroso. Ninguém vai dizer que tô com cheiro de merda.

Geise: Deixa eu ver se ficou bom mesmo. É, eu gostei. Combina contigo mesmo.

Iremar: Qual é o teu nome?

Geise: É Geise. E o teu?

Iremar: É Iremar. Não tem como você passar aí de noite? Porque aí eu vou ter o dinheiro. Porque agora eu não tenho não.

Geise: Vixe, de noite não vai dar não, porque eu vou embora. Mas amanhã de manhã eu tô aqui. É que hoje à noite eu dou plantão.

Iremar: Você é enfermeira?

Geise: Não, Deus me livre. Eu detesto hospital.

Iremar: E vai dar plantão de quê?

Geise: Eu trabalho de vigilante noturna, numa fábrica de tecido, sabe? De roupa.

Iremar: Hum, eu não acredito não.

Geise: É.

Iremar: SÉrio mesmo?
 Geise: Oxí, não tô dizendo?
 Iremar: É meu sonho, sabia?
 Geise: O quê?
 Iremar: Trabalhar com o fabrico de roupa.
 Geise: Ah tá, pensei que fosse ser vigilante.
 Iremar: Não, eu costuro.
 Geise: Ah, legal.
 Iremar: Eu gosto...
 Geise: Quer ficar, Iremar, com o perfume? Você fica e depois me dá o dinheiro.
 Iremar: Não. Passa aí mais tarde que eu já vou ter. Eu não gosto de ficar devendo ninguém não.
 Geise: Tem certeza? Você quem sabe. Se quiser.
 Iremar: Não, tá tudo certo. Obrigado pela atenção, viu?

Nesta cena, Gabriel Mascaro utiliza plano-sequência e plano de conjunto para demonstrar a interação dos personagens Iremar e Geise no ambiente ao qual estão inseridos. Este enquadramento mantém os dois atores em posição de igualdade na tela e estabelece por meio dos diálogos uma quebra da expectativa de um personagens em relação ao outro. O que confirma esta afirmação é o momento em que Geise revela sua profissão de vigilante, para surpresa de Iremar, que esperava que a mulher trabalhasse na área de enfermagem, profissão normalmente atribuída ao gênero feminino (CONNELL, 2015). Por sua vez, Geise demonstra surpresa ao saber que o sonho de Iremar é ser costureiro, o que destoa dos demais homens daquele universo apresentado pelo filme.

Além disso, podemos apontar que o posicionamento fixo da câmera permite que acompanhemos integralmente a interação dos personagens. Durante todo o momento, eles flertam um com outro e isso é visível no delicado movimento que Geise faz ao cheirar o pescoço de Iremar para sentir o perfume; seja pelas expressões corporais de Iremar, ainda que tímidas e meio que sem jeito, ao demonstrar sua masculinidade no ato de sedução.

Em outra sequência do filme, Geise volta à arena para entregar o perfume para Iremar, porém o rapaz não está no local para receber a encomenda. Geise então entrega o perfume à Cacá e comenta que, na verdade, se trata de um presente. Na penúltima sequência do filme, acompanhamos Iremar se dirigindo até a fábrica na qual Geise trabalha como vigilante. A moça recebe o protagonista trajando uma farda de segurança e portando uma arma. Ao ser questionado por Geise se deseja segurar o revólver, Iremar responde “Deus me livre, eu morro de medo de armas”, estabelecendo assim mais uma quebra de estereótipo do homem viril e violento do Nordeste brasileiro. Os

dois personagens então entram na fábrica e Iremar fica encantado ao ter o primeiro contato com máquinas profissionais de costura.

Em seguida, acompanhamos uma longa cena de sexo entre os dois dentro da fábrica, na qual os corpos de ambos os personagens são apresentados nus e em posição de alternância de controle do ato sexual – ora por Iremar ora por Geise. A sequência sem cortes dura até que ambos cheguem ao orgasmo, simultaneamente. Para além da afirmação da heterossexualidade do protagonista, esta cena de sexo, praticamente representada em tempo real, também nos ajuda a pensar na desconstrução do cabra-macho mencionado por Duval Muniz, principalmente pelo protagonismo na relação sexual, e no empoderamento feminino. Afinal, o sexo é consumado no local de trabalho de Geise, toda a sedução sexual é conduzida por ela, que também é responsável por conduzir todo o movimento da penetração, praticamente “domando” Iremar e sua masculinidade hegemônica.

Conforme mencionado por Lisboa (2018) esta cena de sexo entre Iremar e Geise revela questões importantes como a beleza e sexualidade da mulher grávida; a desconstrução de valores acerca de mulheres grávidas e solteiras, além de reafirmar que essas podem se relacionar livremente com quem quiserem.

Pegando emprestadas as palavras de Palha (2016): as performances de gênero tratadas em *Boi Neon* conversam com a desnormatização do conceito de masculino-feminino e seus usos, e reitera a permeabilidade das fronteiras da identidade de gênero. Com isso, como pouco visto no cinema, um homem aparece frontalmente nu de forma quase dessexualizada e, em contraponto, o empoderamento do desejo da mulher é levado quase ao extremo, ao retratar a figura da mulher grávida e caracterizá-la como agente de seu próprio desejo.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, procuramos demonstrar como a masculinidade hegemônica e o imaginário do cabra-macho nordestino são confrontados no longa-metragem *Boi Neon*, principalmente pelo personagem Iremar, mas como acabam ecoando nos demais personagens masculinos e femininos do longa-metragem de Gabriel Mascaro.

Por mais que o protagonista ainda apresente traços típicos e historicamente conhecidos da dominação masculina, como a homofobia e o machismo, o filme

embaralha a performatividade de gênero, apresentando personagens que fogem dos papéis sociais previamente atribuídos pela sociedade.

Além disso, o longa propõe a reflexão sobre o fato de que o cinema – bem como arte em geral – pode ser instrumento de combate contra as opressões das classes dominantes, além de naturalizar práticas sociais e sexuais consideradas desviantes. Estas características podem ser inclusive observadas na maioria das produções pernambucanas a partir da década de 2010. Ainda que nem todas essas produções tenham as questões de gênero e sexualidade como temas centrais dessas narrativas, a performatividade de gênero, as representações da sexualidade e a busca pela quebra dessas barreiras impostas pelo senso comum da cisheteronormatividade são temas caros a essas obras. Aspectos como os relacionamentos homossexuais dos protagonistas e a nudez libertária dos personagens foram utilizados como carros-chefes para despertar a curiosidade do espectador e serviram como elementos principais dos diversos debates na imprensa sobre esses filmes.

Um exemplo marcante dessa perspectiva é o longa *Tatuagem*, que recria o Recife do final dos anos 1970, para destacar personagens que provocam a moral e os bons costumes em tempos de repressão da ditadura militar. Alçados a protagonistas e tendo o teatro Chão de Estrelas como principal cenário, artistas – muitas vezes nus – desfilam seus corpos em busca de liberdade e como protesto aos tabus sociais referentes à sexualidade e aos mecanismos de opressão do Estado. O filme é um dos principais representantes brasileiros do universo Queer.

Assim como *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, que traz a especulação imobiliária como tema central para nos apresentar a protagonista, Clara, interpretada por Sonia Braga. Sobrevivente de um câncer de mama, viúva e na casa dos 60 anos, a personagem é apresentada no longa como determinada e dona de seu destino, sendo uma mulher que vivencia plenamente sua sexualidade.

Para além dessas questões de gênero e sexualidade, o Cinema Pernambucano pós *Baile perfumado* ganhou grande destaque no cenário nacional devido principalmente à unidade de discursos e ação colaborativas entre os cineastas locais, definido como *brodagem*¹⁰⁸ em algumas pesquisas acadêmicas, além de incentivo do governo local.

¹⁰⁸ De acordo Nogueira (2014), esta expressão começou a ser utilizado para expressar um modo colaborativo de fazer e de produzir algo em parceria (música, cinema, artes plásticas) em 1990 no Recife. A gíria aplicada a este cinema pernambucano é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, e

Um dos principais fomentadores da produção cinematográfica em Pernambuco é o FUNCULTURA (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura), ligado à Secretaria de Cultura do Pernambuco, instituído por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002 e tendo seu primeiro edital lançado em 2003. Apenas no biênio 2017/2018, o fundo aprovou 121 projetos, sendo 88 longas-metragens e 24 curtas-metragens no 11º edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco¹⁰⁹.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **Nordestino**: a invenção do falo – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. Quem é frouxo não se mete: violência e masculinidade como elemento constitutivo da imagem do nordestino. **Projeto História**, São Paulo, n. 19, p. 173-188, nov. 1999. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10928/8089%20-%20p%C3%A1g%20175>. Acesso em: 28 out. 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa. Texto e Grafia, 2004.

BALLERINI, Frantiesco. **Cinema brasileiro no Século XXI**. São Paulo: Summus, 2012.

BARBOSA, Andrea. Cinema e memória ou ainda por uma imagem canibalizada da cidade. **Imagens da cultura**: textos selecionados do VI Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens. 1. ed. São Paulo. Altamira, 2012.

BENARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. **Revista Cult**, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Civilização Brasileira. 2003.

BUTLER, Judith. Remarks on “queer bonds”. **A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 17, n. 2-3, p. 381-387, 2011. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/glq/article-abstract/17/2-3/381/34766/Remarks-on-Queer-Bonds>. Acesso em: 28 out. 2020.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. 2006. **Cadernos Pagu**, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em:

surge como forma de designar uma irmandade (no caso de um grupo de amigos), ou uma camaradagem (no caso de um favor).

¹⁰⁹ Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/cento-e-vinte-e-um-projetos-saoaprovados-no-funcultura-audiovisual-20172018/>

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyGcpfdbzYmrc4cZs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 19 set. 2022.

CAMPOS, Mateus. Com Juliano Cazarré, ‘Boi Neon’ estreia no Festival do Rio. **O Globo**, Cultuta. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/com-juliano-cazarre-boi-neon-estreia-no-festival-do-rio-17687973>. Acesso em: 13 jul. 2020.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CONNELL, Raewyn. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: Nversos, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GOMES, Regina. A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal. **Matrizes**, v. 8, n. 1, p. 191-202, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/82938/85979/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**. São Paulo: Summus, 2015.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-118, out. 1998.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**; v. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>. Acesso em: 25 ago. 2019.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LISBOA, Aline. Resignificações de masculinidades no filme Boi Neon de Gabriel Mascaro. **Vozes & Diálogo**. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/11537>. Acesso em: 19 set. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTI, Silas. Em Boi Neon, Gabriel Mascaro mostra direção mais consistente. **Folha de São Paulo**, Folha Ilustrada, 14 jan. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1729226-em-boi-neon-gabriel->

mascaro-mostra-direcao-mais-consistente.shtml?origin=folha. Acesso em: 14 nov. 2020.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 28 out. 2020.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão de estilo**. Recife: 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: https://cinepernambuco.files.wordpress.com/2010/06/dissertacao_amanda.pdf. Acesso em: 28 out. 2020.

PALHA, G. **Boi Neon e a Teoria Queer**. [S. l.: s. n., 2016. [agosto 2, 2016]. Disponível em: <https://aulasteoriadocinema.wordpress.com/2016/08/02/boi-neon-e-a-teoria-queer/>. Acesso em: 28 out. 2020.

STAIGER, Janet. **Interpreting films: studies in the historical reception**. Princeton, Princeton University Press, 1992.

VELOSO, Caetano. O poema de gênero e a verdade estética de Boi Neon. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 17 maio 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/05/1773124-o-poema-dos-generos-e-a-verdade-estetica-de-boi-neon.shtml?origin=folha>. Acesso em: 20 out. 2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 2014.

Capítulo 12. À Luz do Desejo: Volúpia, Voyerismo e Morte em Veneza

Hugo Nogueira Neto¹¹⁰

Capítulo 12. À Luz do Desejo: Volúpia, Voyerismo e Morte em Veneza

Hugo Nogueira Neto¹¹¹

O derelito monumental

¹¹⁰ Pós-graduado em Ciências pelo Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos. Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (2012). Possui formação profissional na área de Arte Dramática e dedica-se a estudos no campo das Relações Internacionais

¹¹¹ Pós-graduado em Ciências pelo Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos. Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (2012). Possui formação profissional na área de Arte Dramática e dedica-se a estudos no campo das Relações Internacionais

A novela *Der Tod in Venedig* (MORTE EM VENEZA, 1912), de Thomas Mann, tomou como protagonista Gustav Aschenbach, um renomado escritor e um modelo de sobriedade e circunspeção. Aos cinquenta anos, no auge de sua celebridade e almejando alçar voos ainda mais ambiciosos, Aschenbach decidiu empreender uma viagem rumo a cenários exóticos, onde imaginava revigorar sua chama artística, a qual pressentia estar em declínio. Deteve-se em Veneza, hospedando-se no luxuoso Hotel des Bains, situado na praia de Lido. Ali, conheceu Tadzio, um belo adolescente polonês que lhe suscitou uma paixão obsessiva e platônica. Incapaz de se aproximar do menino, Aschenbach o seguia secretamente pelas ruas de Veneza. Essa afeição, contudo, parecia-lhe degradante e inconciliável com a austeridade que sustentava seu renome. Fragilizado pela impossibilidade de subjugar seu desejo e desmoralizado perante si mesmo, Aschenbach submergiu em sentimentos de angústia e desespero, tornando-se vulnerável à contaminação pelo cólera que grassava na cidade. Rapidamente devastado pela doença, o escritor morre à beira-mar, contemplando à distância o formoso rapaz. Nesse momento, o garoto parecia lhe sorrir e apontar para o vasto céu, como se indicasse o caminho rumo a um mundo etéreo onde o artista poderia, enfim, recongrajar consigo mesmo e com sua devoção pelo Belo.

A primeira tentativa de levar *Der Tod in Venidig* à tela ocorreu em 1934, para o que Thomas Mann não ofereceu nenhuma objeção. Na ocasião, tampouco sugeriu alguma diretriz à adaptação, exceto uma nota irônica de contrariedade acerca do austríaco Adolf Wohlbrück, um dos ídolos de matinê do cinema alemão, considerado por Mann bonito demais para o papel do protagonista. Malgrado esse projeto, a versão ítalo-francesa de Luchino Visconti, *Morte a Venezia* (MORTE EM VENEZA, 1971), estrelada por Dirk Bogarde, constituiu a única realização cinemática de grande envergadura que se debruçou sobre a novela¹¹². A produção obteve o *Prix du vingt-cinquième anniversaire* no Festival de Cannes de 1971, uma condecoração especialmente criada para laurear Visconti e a obra. A despeito disso, o filme provocou mal-estar, desconforto e explícita aversão entre os críticos. A produção reproduzia

¹¹² O primeiro encontro de Visconti com Thomas Mann ocorreu em 1951 e não se referia a *Morte em Veneza*, mas sim, a outra novela do escritor, *Mario und der zauberer* (*Mario e o mágico*, 1929) a ser adaptada como uma *ação coreográfica*, nome com que Mann e Visconti batizaram o espetáculo que misturaria balé, teatro e ópera, o qual somente chegaria ao público após a morte do escritor, em 1956. Cf. LARNER, James. Music as narrator: mahler, mussorgsky, and Beethoven in Visconti's "Death in Venice". **College Music Symposium**, Missoula, v. 49/50, p. 385-39, 2009/2010; VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, p. 159-178, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 160, 173, Mar. 1980.

detalhadamente farto material da referência de origem, presumindo-se, daí, que se oferecia em conexão com a novela e não como uma livre adaptação. Não obstante, Visconti omitiu largas seções do texto e adicionou vários fragmentos originais, o que parecia contradizer seu compromisso com o espírito artístico da fonte literária. Os críticos cindiram-se então em duas correntes – uma acusava Visconti de rapinar o texto de Mann sem derivar dele nenhum enunciado coeso; outra deplorava a realização como uma bombástica nota de rodapé desnecessariamente apensa ao magistral trabalho do escritor¹¹³. Na mesma linha, resenhistas de periódicos e revistas especializadas repreenderam Visconti tanto por sua infidelidade a Thomas Mann, quanto pela desconfortável ênfase que ele atribuiu ao conteúdo homossexual da novela¹¹⁴. *Morte em Veneza* granjeou ataques ferozes não apenas pelo conteúdo bastardo, mas, igualmente, pela forma antiquada¹¹⁵. Numa leitura sintética, o historiador David Thomson cotejou o filme como a perfeita paródia de uma obra prima, uma finíssima peça recheada de elegante luxúria e transbordando valores de produção para exhibir o espetáculo de um grande diretor que “saiu do armário”¹¹⁶.

¹¹³ Cf. VAGET, Hans Rudolf. *Op. cit.*, p. 160, 162, 163, 164.

¹¹⁴ O *Chicago Sun-Times* lamentava que Visconti houvesse reduzido as sutis reflexões de Thomas Mann sobre o contraste entre a razão e a beleza para apresentar, ao invés disso, "uma história direta de amor homossexual" com personagens inconsistentes e mal conduzidos dentro de uma trama repleta de imagens monumentais, mas desprovida da grandeza filosófica da novela. Ao que a *The New York Magazine* acrescentava que "a essência da história de Mann não era o relato de um velho sôfrego por um moço adorável, mas algo mais universal e simbólico". Um "máximo desrespeito" a Thomas Mann, decretou a *Time Magazine*, pois Visconti, "um mestre das superfícies" devolveu ao público um filme "pior que medíocre" uma vez que "corrupto e distorcido". Pois, com seu rosto de Botticelli, sentenciou o resenhista, Tadzio flertava "como um *cowboy* da meia-noite solto na Via Veneto". Do que ele concluiu que "o luxo-de-classe de Visconti pode almejar à tragédia, mas não alcança nem a melancolia; ele é irremediavelmente, imperdoavelmente gay". E, porque nenhum diretor poderia produzir um filme que correspondesse às múltiplas camadas da novela de Mann, esclareceu o *The New York Times*, Visconti derrapou numa encenação magnificientemente oca, transformando *Morte em Veneza* em "uma espécie de *A letra escarlata* homossexual" situada numa época pré-liberação gay, reduzindo a "misteriosa, complexa e extraordinária paixão de Aschenbach" à doentia compulsão sexual de um velho pederasta. Cf. CANBY, Vincent. Oh, To Be Rich and Sexy in Venice. **The New York Times**, section D, p. 1. 27 Jun. 1971; EBERT, Roger. Death in Venice. **Chicago Sun-Times**, 01 Jan. 1971; KANFER, Stefan. Cinema: Soul Destroyer. **Time Magazine**, 05 Jul. 1971; RICH, Alan. Dearth in Venice. **The New York Magazine**, p. 56, 19 Jul. 1971.

¹¹⁵ O *Journal a Pluisiers Voix* enfatizou que "o contraponto da imagem e da música, a perfeição dos cenários, a suntuosidade, a sutileza dos quadros, o luxo, toda essa bela mecânica da expressão seduz quase automaticamente o homem honesto que não discerne o vazio e a desolação, a pobreza de criação por trás dessas cortinas, dos móveis, dos cristais" (MESSNIL, Michel. Morte a Venise. **Esprit**, Lyon, n. 405 (7/8), p. 118-123, Jui./Août. 1971, p. 122).

¹¹⁶ THOMSON, David. **Have You Seen.../ A personal introduction to 1,000 films**. New York: Penguin Books, 2008, p. 207.

Denunciado como um monumental derrelieto que soçobrou na imensidão do mar de Thomas Mann, o filme, assentou Geoffrey Nowell-Smith, estava aderido à novela numa relação parasítica da qual não promovia qualquer discurso próprio. Sem conhecer a obra literária, argumentou Nowell-Smith, o espectador não possuía recurso algum para preencher as lacunas abertas pela trama de Visconti¹¹⁷. E mesmo admitindo que o diretor tivesse seguido o projeto de Mann, por vezes de maneira absolutamente fidedigna, Alexander Hutchison atribuiu o malogro da realização às deficiências do meio, não do cineasta: “O filme não provê, no que diz respeito à estética, a sutileza, a profundidade de análise que a novela *Morte em Veneza* pôde acomodar”, lamentou. “Nem poderíamos esperar isso”¹¹⁸. Ciente de que o cinema é uma plataforma multimidiática, em uma variedade de passagens, Visconti, não obstante, reproduziu, com ciosa precisão, muitas das injunções de Mann, lançando mão de elementos de linguagem – a organização dos quadros, a trilha musical e a montagem – para ensejar efeitos similares àqueles descritos na novela. Do que, opinou George P. Stein, teria resultado o inevitável surgimento de fissuras na estrutura do filme. Conteúdos que funcionavam perfeitamente bem no plano literário, opinou, não se acomodavam da mesma maneira aos processos de compressão e reajustes necessários a uma representação audiovisual. A produção, então, teria acumulado tantas omissões e acréscimos que comprometeram inexoravelmente a integridade da translação – não por má compreensão da obra de Mann, concedeu Stein, mas pela aplicação de equivalentes estéticos inapropriados para produzir uma travessia acurada de um meio a outro¹¹⁹.

Ópera-filme

O procedimento crucial de Visconti para transpor a prosa monológica de Mann em ação fílmica foi o controverso câmbio da atividade profissional do protagonista, sua comutação de escritor em compositor musical. Uma opção que Visconti levou ao extremo, transmutando Aschenbach de um consagrado pensador fictício à réplica de

¹¹⁷ Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. London. BFI, 2003. p. 166-170.

¹¹⁸ HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974, p. 36.

¹¹⁹ Cf. STEIN, George P. Death in Venice: From Literature to Film. **The Journal of Aesthetic Education**, Champaign, v. 16, n. 3, p. 63-70, Autumn, 1982.

uma figura real, Gustav Mahler, no último momento de sua carreira, debilitado fisicamente e deprimido diante do refluxo de sua criatividade artística¹²⁰.

A transformação de Aschenbach num simulacro de Mahler confundiu ainda mais os críticos. Para a maioria deles, a escolha foi desastrosa, pois condenou o personagem a permanecer refém de um mundo de abstrações, jogando fora a oportunidade que o escritor de Mann tinha em prover reflexões sobre seu próprio comportamento¹²¹. O personagem teria sofrido uma transfiguração tal que sua essência e sua posição dramática terminaram irremediavelmente abaladas. O Aschenbach de Mann se alinhava às tendências neoclássicas que o romancista desprezava, (as quais, por esse motivo, destinaram-no ao exorcismo metaforizado na sua morte transcendente). O Aschenbach de Visconti, ao contrário, professava, na sua música, os exaltados estados subjetivos do Romantismo, pelo que se apresentava como o defasado guardião de uma herança problemática da cultura europeia¹²². Ao que Irving Singer contestou, vendo que a assimilação de Aschenbach ao compositor, ao contrário, beneficiava o filme precisamente porque o descolava da novela, estabelecendo uma "correspondência entre o romantismo terminal de Mahler e a paixão de Visconti por imagens que parecem estar congeladas dentro de sua própria beleza e, portanto, mortas"¹²³.

Edgar Morin defendeu que em um filme subsiste uma contradição entre a visão e a audição de tal modo que a música opera no campo oposto à objetividade invocada pela imagem¹²⁴. Nesse sentido, acompanhava Mahler, o qual, de seu lado, almejava as experiências inapreensíveis no domínio da palavra. Qualquer coisa que pudesse ser dita

¹²⁰ Visconti cotejou Mahler como modelo para a metamorfose de Aschenbach em um maestro, a princípio, devido ao famoso encontro de Thomas Mann com o compositor na véspera de dar início à redação da novela e pouco tempo antes da morte desse. Impressionado pela performance da *Oitava Sinfonia* em Munique em 1910, Mann tomou de Mahler o prenome e os traços físicos para caracterizar seu protagonista. O encontro entre Mahler e Mann, considerado por uma variedade de críticos como uma nota circunstancial, completamente irrelevante no projeto geral da novela, despertou a atenção de Visconti que, então, elaborou seu protagonista como um híbrido de ambos para fazer desse procedimento a base de sua translação. Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, Mar. 1980.

¹²¹ Cf. MELLEN, Joan. Death in Venice by Luchino Visconti. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 25, n. 1, p. 41-47, Autumn, 1971; WIEHE, Roger E. Of Art and Death: Film and Fiction Versions of "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 16, n. 3, p. 210-215, 1988. p. 212.

¹²² Cf. VAGET, 1980, *op. cit.*, p. 167.

¹²³ Cf. SINGER, Irving. Death in Venice: Visconti and Mann. **MLN**, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, Dec. 1976. p. 1353.

¹²⁴ MORIN, Edgar. **The cinema, or the imaginary man**. Translation Lorraine Mortimer. Minnesota: University of Minneapolis, 2005. p. 161-168.

numa frase verbal dispensaria uma ulterior musicalização. Suas composições, portanto, destinavam-se a tudo mais que escapava ao verbo¹²⁵. Por isso, até mesmo a alguns críticos adversos ao filme, as metáforas musicais de Visconti, mediadas pela mutação profissional de Aschenbach e pela apropriação da música de Mahler, despontaram como dispositivos estéticos originais e engenhosos tanto para a descrição de aspectos e sutilezas do seu caráter, quanto para a translação da complexidade de seus conflitos¹²⁶. Mediante a música, Visconti pretendia aceder aos estados psicológicos do protagonista e às reflexões abstratas que Mann produziu com a palavra. Ela também articulava comentários que orientavam o sentido das cenas numa estratégia de aproximação oblíqua, ora porque havia letras omitidas ou cantadas em língua estrangeira (alemão, russo e no dialeto veneziano, pelo que o idioma utilizado servia tanto para explicitar, quanto para velar o conteúdo), ora porque a performance se subsumia apenas à instrumentalização, enquanto o quadro permanecia fixo, por vezes estático¹²⁷. O Adagietto da Quinta sinfonia de Mahler cumpria o papel do narrador onisciente e sardônico de Mann, colocando-se também como o equivalente fílmico ao fluxo contínuo de ideias que atravessava a mente de Aschenbach na novela¹²⁸. O andamento suturava o filme da primeira à última cena, sendo executado seis vezes, pontuando cada etapa da trajetória do personagem, uma jornada da manhã ao crepúsculo, do desembarque tumultuado em Veneza à aceitação da morte¹²⁹.

¹²⁵ Cf. LARNER, James. Music as Narrator: Mahler, Mussorgsky, and Beethoven in Visconti's "Death in Venice". **College Music Symposium**, Missoula, v. 49/50, p. 385-390, 2009/2010.

¹²⁶ Descendente de uma família de renomados musicistas, Visconti se situou, desde a infância, entre personalidades como Arturo Toscanini e Arnold Schönberg. Seu pai, o Duque Giuseppe, salvou o La Scala de Milão da falência em 1897, tornando-se seu principal acionista. Ali, Visconti estreou como diretor de cena na ópera *La Vestale* (1954) estrelada por sua *protégée*, Maria Callas com quem voltaria a trabalhar mais cinco vezes. Pelo que, na década de 1970, além de um renomado diretor cinematográfico, também alcançara uma excelente reputação no meio musical à frente da direção de vinte óperas. O que fazia dele um dos mais eruditos profissionais da indústria de cinema europeu. Tal qualificação podia ser reconhecida nos seus filmes por uma série de estratégias em que a melodia se incorporava ao plano jamais como um acompanhamento de fundo, mas como um outro nível de conteúdo, o qual se impunha sobre o material imagético, delimitando e circunscrevendo o sentido da cena. Cf. PREMUDA, Noemi. Luchino Visconti's "Musicism". **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 26, n. 2. p. 189-210, Dec. 1995. p. 190.

¹²⁷ Cf. HUTCHISON, 1974; PREMUDA, 1995; SINGER, 1976.

¹²⁸ Cf. MAZZELLA, Anthony J. "Death in Venice": fiction and film. **College Literature**, Baltimore, v. 5, n. 3, p. 183-194, Fall, 1978. p. 188.

¹²⁹ Na metafísica do ato criativo, observou Michel Estève, a música de Mahler mediava dois conteúdos da experiência sensível, preciosos tanto para Mann quanto para Visconti: o esplendor do universo e a fascinação pela morte. Por conseguinte, a criação artística seria a única resposta à angústia existencial do homem na sua busca pelo infinito. Pelo que o filme avultaria como uma obra fusional, na qual três sensibilidades e três temperamentos artísticos – o de Mahler, o de Mann e o de Visconti – se

Noemi Premuda frisou que as realizações de Visconti eram primeiramente articuladas no nível musical e somente depois programadas em cenas. Toda estrutura dos seus filmes advinha metodicamente coreografada pelo andamento da partitura musical, a qual regia em uníssono a organização dos planos, os movimentos da câmera e a interpretação dos atores¹³⁰. Evadindo-se da representação naturalista, os filmes ganhavam assim contornos operísticos e as cenas emergiam grandiosamente, como se tomassem a forma de árias, duetos, coros ou monólogos teatrais,¹³¹. Daí que a encenação resultante, consistia num misto de interpretação dramática e performance coreográfica¹³².

Esmeralda em Veneza

Ao fazer de Aschenbach um avatar de Mahler, Visconti não apenas atribuiu ao personagem a profissão do compositor, mas também emprestou dele traços cruciais de sua biografia. O *Adagietto* da *Quinta Sinfonia*, aparentemente, foi composto em homenagem a Alma Schindler com quem Mahler tivera duas filhas. A primogênita, Maria, morreu de difteria aos cinco anos, um desgosto para o músico seguido pelo diagnóstico de uma severa endocardite bacteriana. Tudo isso, de acordo com Alma, resultou num profundo estado depressivo e na debilitação da potência criativa de Mahler, precipitando sua morte aos cinquenta anos de idade¹³³. Essas passagens foram incorporadas no filme mediante um arranjo de sete *flashbacks* distribuídos na trama de tal maneira que o último deles fechava o círculo aberto pelo primeiro¹³⁴.

comungavam para formular uma reflexão sobre a ascense do espírito após a submersão na decadência. Cf. ESTÈVE, Michel. Morte a Venise. **Esprit**, Lyon, n. 405 (7/8), p. 118-123, Juillet-Août, 1971. p. 121; VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980.

¹³⁰ Cf. PREMUDA, 1995, *op. cit.*, p. 189-190, p. 193-194.

¹³¹ Por isso, em *Morte em Veneza*, não apenas os estados de humor, mas toda a corporalidade de Aschenbach, acompanhava as variações modais do *Adagietto*. Dirk Bogarde se recordava de que Visconti provia indicações precisas para cada ação física do personagem. Somente após assistir ao filme montado o ator se deu conta de que o diretor coreografou seus movimentos corporais para que eles coincidissem minunciosamente com as variações da música de Mahler. Cf. LARNER, 2009/2010, *op. cit.*, p. 385.

¹³² Cf. PREMUDA, Noemi. Luchino Visconti's "Musicism". **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 26, n. 2, p. 189-210, Dec. 1995. p. 195.

¹³³ Cf. BOTTASSO, Oscar. Venice: a Meeting, a Plague, a Death. **Journal of Medicine and Movies**, Salamanca, n. 2, p. 143-148, 2006. p. 146; LARNER, 2009/2010, *op. cit.*, p. 390.

¹³⁴ Cf. VAGET, 1980, *op. cit.*, p. 169.

Inexistentes na novela, os *flashbacks* adequavam Aschenbach a Mahler tanto no nível biográfico quanto estético. Para esse último quesito, Visconti inventou um personagem, Alfred (Mark Burns), aparentemente um indócil pupilo do compositor, com o qual se digladiava num confuso debate sobre a verdade do Belo. Os críticos, em sua maioria, condenaram esses *flashbacks* como exercícios retóricos que beiravam o *nonsense*¹³⁵. Alexander Hutchison, no entanto, observou que, além do arazoamento caótico, eles também implicavam num relevante desconcerto da forma narrativa. Enquanto Mann submetia seu relato a uma coerente ordem cronológica, Visconti impôs ao filme uma sucessão de rupturas temporais. Essas, não apenas produziam uma disjunção entre o passado e o presente, sobrepondo-os numa desorientada intermitência, mas também fragmentavam a ação atual de maneira confusa e paradoxal. As cenas não coincidiam precisamente dentro de uma temporalidade convencional, seguindo a lógica dos choques e das afecções do protagonista. A ação saltava da manhã para a madrugada, da praia para as montanhas, cobrindo tempos e espaços muito mais extensos do que aqueles descritos na novela. Visconti determinou uma montagem aos solavancos, na qual a cronologia dos eventos não podia de modo algum ser estabelecida. De tal maneira que os acontecimentos pareciam uma retrospectiva imaginária, comprometida pela confusão emocional de Aschenbach¹³⁶.

Geoffrey Nowell-Smith identificou o tempo, o passado e o presente, como o assunto da produção. O presente se inscrevia na paisagem marítima, nas linhas de Veneza, no elegante Hotel des Bains, com sua refinada clientela e seus polidos serviçais. As relações fundamentais ocorriam mediante olhares silenciosos entre um compositor alemão de meia idade e um adolescente polonês. O passado sobrevinha pela série de *flashbacks* que evocavam as recordações do músico. Era, por isso, mais

¹³⁵ Para Irving Singer, os diálogos não atingiam conclusão alguma, sugerindo que o próprio Visconti não tinha uma opinião formada sobre o assunto. Versando ao redor de temas tão abstratos, as disputas intelectuais, opinou Joan Mellen, de nada serviam para iluminar o dilema existencial do artista em crise com seu meio social. Por conseguinte, o espectador acompanhava uma troca de acusações frenética sem que lhe fosse concedido fôlego para atinar o motivo pelo qual os dois homens pareciam tão excitados. Enquanto Aschenbach grunhia que a disciplina e o equilíbrio eram os instrumentos da perfeição artística, Alfred vociferava que, sem o elemento carnal da vida, a arte descambava num idealismo vazio. Tudo isso, prosseguiu Mellen, era dito de maneira rasa e sem nenhum motivo. Do modo como o assunto estava colocado, ambos pareciam ter razão e o espectador não tinha como chegar à conclusão alguma. Cf. MELLEN, Joan. Death in Venice by Luchino Visconti in *Film Quarterly*, **Berkeley**, v. 25, n. 1, p. 41-47, Autumn, 1971; SINGER, Irving. Death in Venice: Visconti and Mann. **MLN**, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, Dec. 1976.

¹³⁶ Cf. HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974.

diversificado em cenários e eventos. Graças aos recuos no tempo, o espectador podia saber que o músico foi um compositor de sucesso, que defendia elevados valores estéticos e morais aplicados à obra de arte, mas que na juventude já havia frequentado um bordel e que sofreu uma perda trágica, a morte da filha ainda criança. Entre esses dois registos, o do passado e o do presente, Visconti estabeleceu uma conexão misteriosa, o nome *Esmeralda*¹³⁷.

“Esmeralda”, no filme, advinha como um referente triplamente sustentado. Era, primeiramente, o nome da embarcação que conduzia Aschenbach a Veneza. Era também o nome da prostituta (Carole André) que, em um dos *flashbacks*, recebeu o maestro no bordel. Por fim, o nome coincidia com o da personagem de outra novela de Mann, a mulher sífilítica que infectou o apaixonado herói de **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um Amigo** (*Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, 1947)¹³⁸.

Do ponto de vista de Rudolf Hans Vaget, a assimilação de duas obras literárias, elaboradas com trinta anos de distância, entre muitos problemas, fazia do filme um exercício em decifração de epigramas, aberto apenas a *insiders* versados na obra de Mann que poderiam, graças a esse privilégio, estabelecer a conexão entre Esmeralda e Veneza. Se “Esmeralda” dava nome ao vapor que transportara Aschenbach, o filme sugeria, sem qualquer nexos com a novela, mas de acordo com uma leitura totalizante da obra de Mann, que o calvário do maestro era resultado da rejeição ao apelo da prostituta e ao conhecimento que ela se dispunha a lhe oferecer¹³⁹. James Lerner, contrariamente, postulou que o espectador atento, mesmo sem conhecer a totalidade da obra do escritor, poderia deduzir que “Esmeralda” era um termo de sutura de dois tempos e espaços distintos, mas governadas pela mesma conflagração entre os aspectos apolíneos e dionisíacos da personalidade de Aschenbach, os quais ele não foi capaz de conciliar. E, mais uma vez, mediante a música (*Für Elise*, de Beethoven), Visconti estabelecia uma segunda analogia pelo que a prostituta e Tadzio, ambos também desconectados no

¹³⁷ Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. Londres. BFI, 2003, p. 159.

¹³⁸ Cf. HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974. p. 35; MAZZELLA, Anthony J. "Death in Venice": fiction and film. **College Literature**, Baltimore, v. 5, n. 3, p. 183-194, Fall, 1978. p. 190.

¹³⁹ Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of “Death in Venice”: Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980. p. 172

tempo e no espaço, colocavam-se como figuras equivalentes. Tadzio dedilhava a melodia gentilmente sobre o teclado do piano do hotel, enquanto Esmeralda a descarregava com um ímpeto e determinação. O bordel tornava-se, então, a contraface do hotel, sua outra fachada noturna e velada. E a música, uma vez mais, produzia um comentário crítico e mordaz contra Aschenbach¹⁴⁰.

A cor malsã

A caracterização do bordel e de Esmeralda, aos olhos de Ismael Gavilán, rescendia a imagens de Toulouse-Lautrec e de Edward Munch numa conexão significativa entre *erotismo* (a prostituta), *doença* (a sífilis), *inocência* (o jovem Aschenbach e o jovem Tadzio) e *beleza* (as linhas perfeitamente dispostas dos corpos de Tadzio e de Esmeralda ao piano)¹⁴¹. Essa referência à pintura não era, de modo algum, alheia à cinematografia de Visconti. De acordo com Ivo Blom, em momentos cruciais de seus filmes, os planos se apresentavam como grandes *tableaux vivants*. As cenas-chaves das suas obras faziam menção direta ou indireta a motivos e formas peculiares a grandes pintores, apresentando-se, quase invariavelmente, enquadradas em composições multiplicadas por espelhos e por recortes de batentes de portas e janelas ou contidas dentro de molduras em retratos e pinturas. Visconti trabalhava com paletas elaboradas a partir de referências pictóricas consagradas nas artes plásticas europeias. O esmero na composição de matizes e temperaturas das cores se tornou uma das características mais expressivas dos seus filmes. Daí que composição e cor, em *Morte em Veneza*, remetiam consistentemente à pintura clássica. Na chegada de Aschenbach à cidade, predominava uma mescla de rosa e azul fosco que evocou a Blom as obras a óleo de William Turner (em particular *Venice: San Giorgio Maggiore - Early Morning*, 1819) e as aquarelas e pastéis de Veneza de Claude Monet, Giovanni Boldini e John Singer Sargent. Azul claro e rosa claro dominavam também todas as cenas da praia de Lido, especialmente no desenlace, quando a combinação de ambas transbordava por todo quadro, tornando

¹⁴⁰ Cf. LARNER, James. Music as Narrator: Mahler, Mussorgsky, and Beethoven in Visconti's "Death in Venice". *College Music Symposium*, Missoula, v. 49/50, p. 385-390, 2009/2010.

¹⁴¹ Cf. GAVILÁN, Ismael. Death in Venice: from Thomas Mann to Luchino Visconti. In: LIND, Paula Baldwin (ed.). *Telling and re-telling stories: studies on literary adaptation to film*. Cambridge. Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 143.

indistinguível o limite entre céu e mar. De tal maneira que essas cores abriam e fechavam o filme¹⁴².

O código cromático de *Morte em Veneza* também contradizia a lógica da remota convenção que tomava o branco e o preto enquanto metáforas respectivamente da vida e da morte. Aschenbach desembarcara em Veneza como se pronto para um funeral, rodeado pela fumaça turva do vapor Esmeralda. Na última parte do filme, quando ele não mais podia resistir à atração por Tadzio, suas roupas escuras, porém, há muito cederam lugar a um lustroso terno branco. Ainda que a cor pudesse sugerir uma revivificação do seu espírito, nesse momento, o músico nem remotamente experimentava qualquer renascimento, mas se rebaixava ao nível das figuras caricaturais que, até então, deixaram-no repugnado. No vapor, Aschenbach era interpelado por um homem desagradável, aparentemente um escroque, vestido à moda de dândi e com uma incongruente maquiagem branca no rosto. Essa mesma maquiagem aparecia na face encovada do trovador de uma famélica trupe de menestréis napolitanos que perfomaram no Hotel des Bains. Seria, branca, por fim, a maquiagem com a qual o próprio Aschenbach tentaria restituir a imagem de sua juventude. Não por acaso, o branco informava que algo de podre vicejava nos becos de Veneza. As paredes impregnadas de desinfetante branco indicavam que o cólera vegetava silenciosamente nas ruas da cidade¹⁴³.

Na convenção de cores do filme, portanto, o branco indicava estados mórbidos. Era o índice da peste, a cor malsã e, como tal, inscrevia a obra numa tradição peculiar da história pictórica do Ocidente que o elegeu como fator de representação da imaterialidade. Partia da premissa firmemente sedimentada no imaginário eurocêntrico de que o espírito, a alma, a pureza e tudo que remetia a estados incorpóreos ou de invisibilidade podiam ser descritos por essa cor. O branco se fixou como um marcador da translucência, do insubstancial, do corpo que alcançou o nível da total transparência e de objetos etéreos, esvaziados de qualquer atributo físico. Ser absolutamente branco, observou Richard Dye, significava, portanto, não ser nada. Daí que a cor permitia uma

¹⁴² Longe de constituir um resultado casual, o efeito foi obtido às custas de uma meticulosa filtragem da luz natural. A abertura do filme, a qual não durava mais do que cinco minutos, consumiu quinze minutos de película e demandou quinze dias de filmagem porque o intervalo da aurora em que a combinação precisa de cores surgia no céu durava brevemente e exigia a prontidão imediata dos cinegrafistas. Cf. BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti: film and art**. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 203-205.

¹⁴³ Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of “Death in Venice”: Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980. p. 169-172.

visão idealizada da transcendência. Sua negatividade repercutia na aspiração à dissolução da matéria no espírito para disso surgir um sujeito sem nenhuma propriedade. Branca era, pois, a cor da morte¹⁴⁴.

O poeta da decadência

Porque o filme era, então, atravessado por tantas referências, oriundas das mais variadas matrizes – não apenas a novela, mas o arco da obra de Thomas Mann como paradigma da crise do homem burguês no século XX; a música de Mahler enquanto resíduo tardio do Romantismo oitocentista; e a tradição pictórica figurativa europeia que remontava às origens da identidade estética ocidental – parte da crítica passou a cotejá-lo como um trabalho de arte total, somente factível na plataforma cinematográfica. A obra de Visconti, atentou Ivo Blom, devia ser interpretada como um *Gesamtkunstwerke*, um projeto artístico completo, forjado em diferentes plataformas – cinema, teatro e ópera – e atravessado por uma imensa variedade de referências. Seu cinema se tornou enigmático, cifrado, quase ilegível porque desafiava algumas noções canônicas da obra cinematográfica e demandava uma leitura interdisciplinar, não apenas intertextual (na dimensão dos intercâmbios entre textos de uma mesma base midiática), mas, sobretudo, transtextual (considerando o amálgama de textos oriundos das mais discrepantes origens)¹⁴⁵. E, se nos seus filmes anteriores, as citações eruditas permitiam um discernimento mais ou menos explícito das referências originárias, *Morte em Veneza* não se decompunha com a mesma limpidez. Pois, ali, aventou Paolo Bosisio, as alusões culturais foram selecionadas dentro de um complexo orgânico de largo espectro pelo qual Visconti inferiu, no drama individual de um personagem, a crise de toda uma cultura, cujo desenlace seria, poucos anos depois, a louca aventura de Primeira Guerra Mundial¹⁴⁶. O filme, portanto, presumia, no singular conflito ético e estético de um artista burguês da virada do século XX, a totalidade da *cupio dissolvi*, do impulso de

¹⁴⁴ Cf. DYE, Richard. **White**. London; New York: Routledge, 2002.

¹⁴⁵ Cf. BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti**: film and art. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 295.

¹⁴⁶ Visconti explicitou a imediaticidade da Primeira Guerra Mundial na primeira cena de *Morte em Veneza*. Aschenbach, no vapor, observava quase casualmente o treinamento matinal de uma tropa de soldados. O breve plano que capturou esse vislumbre, inexistente na novela, sugeria a belicosidade subterraneamente dissimulada sob a placidez da alvorada veneziana.

dissolução que desintegrou e deformou irreversivelmente a história da Europa moderna¹⁴⁷.

Essa “Europa” era, não obstante, um território específico, uma Europa imaginariamente restituída e formalizada pelos olhos de um observador privilegiado, o próprio Visconti. A obra podia, assim, ser lida tanto como um *filme de Visconti*, quanto como um *filme sobre Visconti*.

A cinematografia de Luchino Visconti, opinou Walter F. Korte, Jr., constituía um estudo em polaridades, um ensaio sobre a dialética da tensão de classes que perpassava contraditoriamente a sensibilidade do próprio criador. Visconti foi um homossexual católico, um aristocrata comunista, um neorrealista naturalista, um nostálgico decadentista e um formalista cindido entre a obrigação ética com o Marxismo e o compromisso estético com a sua classe social, a nobreza italiana. Essas contradições, de acordo com Korte, atravessaram toda a sua obra. Precocemente consciente de seus privilégios de classe, Visconti nunca deixou de levar à cena problemas sociais contemporâneos ou de restabelecer contextos históricos para os perscrutar à luz do cânone marxista. Não obstante, seus filmes assumiam os traços hegemônicos da narrativa clássica sem nunca a contestar formalmente¹⁴⁸.

Partindo da convicção de que o cinema podia funcionar produtivamente como um instrumento revolucionário, Visconti iniciou sua carreira na agonia do fascismo italiano com uma transgressiva produção neorrealista, *Ossessione* (*Obsessão*, 1943). Seguiu na senda da crítica política com *La terra trema* (*A terra treme*, 1947) a partir do que a dificuldade em conciliar temas contraditórios – aristocracia e marxismo, individualismo e coletividade, poesia e realismo – tornaram-se mais evidentes. Premido pela censura do Estado e da Igreja, entre *Bellissima* (*Belíssima*, 1951) e *Rocco e i suoi Fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960), Visconti paulatinamente abandonou o neorrealismo para se ocupar de retratos melodramáticos da burguesia decadente em superproduções como *Senso* (*Sedução da carne*, 1954), *La caduta degli dei* (*Os deuses malditos*, 1969) e *Ludwig* (*Ludwig, o amor de um rei*, 1973). Ainda que a crítica social cedesse espaço à atmosfera decadentista, nos contextos em que lograva escapar da censura, seus filmes investiam na denúncia do declínio do *ethos* burguês. A partir de *Il Gattopardo* (*O Leopardo*, 1963) e *Vaghe stelle dell'Orsa...* (*Sandra*, 1965), adotou a

¹⁴⁷ Cf. BOSISIO, Paolo. Luchino Visconti. *Belfagor*, Firenze v. 32, n. 1, p. 41-62, Gen. 1977. p. 50.

¹⁴⁸ Cf. KORTE, Jr, Walter F. Marxism and Formalism in the Films of Luchino Visconti. *Cinema Journal*, Austin, v. 11, n. 1, p. 2-12, Autumn, 1971. p. 2.

estratégia de metaforizar a degeneração sociopolítica pela ruína de um personagem-chave¹⁴⁹. Por meio desse personagem, o processo dialético adquiria o contorno de uma subjetividade conflitada. O drama assimilava, no dilema dos protagonistas, cindidos entre a ação e a reação, o momento exato do impasse histórico. Eles se tornaram emblemas de conflitos insolúveis, capturados no contexto de uma crise histórico-social para a qual nem a classe decadente, nem a classe arrivista podia prover qualquer solução. Mas, porque colocavam o acento no langoroso esplendor visual da decadência, os filmes mal disfarçavam um traço de autoindulgência do diretor. "Quando Visconti deseja expandir a dimensão pictórica incorporando-a em contextos sociais", alegou Korte, "a câmera não nos mostra um mundo decadente, mas, ao contrário, ela o exalta, expressando tristeza pelo fim de uma era"¹⁵⁰. Lançando mais luz sobre o declínio da aristocracia, uma camada social já há tempos dialeticamente morta pela luta de classes, Visconti, ao modo romântico, partilhava com o público a sua própria melancolia¹⁵¹.

Os admiradores marxistas, que louvaram as primeiras obras neorrealistas, desprezaram o Visconti decadentista, reprovando-o por abandonar a batalha cultural em prol de uma sociedade renovada pela utopia¹⁵². Condenaram-no como um cineasta burguês que, na maturidade, perdeu o fervor revolucionário, e, junto com ele, os ideais de jovem artista, deixando-se cooptar pelo grande cinema capitalista, regredindo de um grande autor a um fotógrafo de cenas ornamentais. Ao que Visconti contestava com o argumento de seu sustentado esforço em retomar a linguagem cinematográfica de maneira reflexiva ao invés de explicitamente insurgente¹⁵³. Desiludido com o ideário marxista e a apologia revolucionária, ele, então, empurrou a representação ostensiva da luta de classes e do meio proletário para fora do quadro. Até então, havia dirigido sua câmera criticamente contra o decadentismo. Dali em diante, iria tratar a decadência

¹⁴⁹ Cf. CRIQUI, Etienne. Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti: Du néo-réalisme d'Osessione à l'adultère bourgeois de L'Innocent. **Revue Française de Science Politique**, Paris, v. 32, n. 4/5, p. 837-847, Août/Oct. 1982. p. 838-841, p. 843.

¹⁵⁰ Cf. KORTE, Jr, Walter F. Marxism and formalism in the films of Luchino Visconti. **Cinema Journal**, Austin, v. 11, n. 1, p. 2-12, Autumn, 1971.

¹⁵¹ Cf. ARISTARCO, Guido. Luchino Visconti: Critic or Poet of Decadence? **Film Criticism**, Meadville, v. 12, n. 3, p. 58-63, Spring, 1988. p. 61. Tradução para o inglês Luciana Bohne.

¹⁵² Cf. BOSISIO, Paolo. Luchino Visconti. **Belfagor**, Firenze, v. 32, n. 1, p. 41-62, Gennaio 1977. p. 42.

¹⁵³ Cf. CRIQUI, Etienne. Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti: Du néo-réalisme d'Osessione à l'adultère bourgeois de L'Innocent. **Revue Française de Science Politique**, Paris, v. 32, n. 4/5, p. 837-847, Août/Oct. 1982. p. 843-846.

como um problema inerente à história social. De crítico da decadência, transformou-se, enfim, no poeta da decadência¹⁵⁴.

O Outro absoluto

Uma obra transmidiática ou autorreflexiva ou autocrítica ou niilista, *Morte em Veneza* não se decifrava nem como uma adaptação, nem como uma livre versão, levando a um embaralhamento analítico que se tornou mais agudo pelos procedimentos inusitados de Visconti. Sua leitura da novela de Mann resistiu a uma interpretação estritamente semiótica porque sobrepunha diferentes linguagens artísticas de uma maneira excêntrica, por vezes estravagante. Motivo pelo qual a produção também não se qualificava perfeitamente bem como um hipertexto, já que investia em domínios artísticos – a música neorromântica, a literatura contemporânea e a pintura clássica – sequer aventados no texto original de Thomas Mann. Enquanto o filme se revelava pouco a pouco como um radical exercício em metodologia cinematográfica, os críticos labutavam para extrair dele uma interpretação ora governada pela adesão (ou pela falta dela) à obra originária, ora como uma estrutura encapsulada que subsumia, sob o ponto de vista de um diretor contraditório e peculiar, praticamente toda a história cultural do Ocidente moderno numa narrativa exemplar. Sendo o filme, entre todas essas possibilidades, também um investimento explícito em autoidentificação, das suas variadas exegeses, não obstante, poucas delas prospectaram abertamente nas bases psicanalíticas da sua multifacetada estrutura.

Uma certa variedade de estudos acerca do filme, ainda que não invocassem a teoria psicanalítica, aplicou-a erraticamente para psicanalisar não a obra, mas o protagonista a partir do problema do seu desejo sexual recalcado. Porque o compositor não se deixava levar pelo impulso de possuir Tadzio e o enredo não esclarecia se sua atração se resolveria num relacionamento pederástico ou meramente pedagógico, Aschenbach se transformou, em alguns desses ensaios, num solitário perverso. Desterrado em Veneza, ele carregava o fardo de sua existência, escanteado para fora da vida, completamente à parte do mundo que o circundava. Desse lugar, sua única

¹⁵⁴ Do ponto de vista de Slavoj Žižek, o filme prestava testemunho da desilusão do próprio Visconti, cindido entre seu radical compromisso político (até o final da vida, o diretor foi filiado ao Partido Comunista Italiano) e o insuperável fascínio diante da derrocada daquela classe arruinada à qual ele nunca deixou de pertencer, “como se Visconti, ao modo mais elevado dos pudicos revolucionários puritanos, condenasse publicamente aquilo que pessoalmente apreciava e pelo que era fascinado” (ŽIŽEK, 2006, p. 405-406).

atividade era o voyeurismo passivo, o qual, de um momento a outro, levou-o da distração contemplativa ao tormento mórbido. Consequentemente, o único prazer que buscava junto a Tadzio, diagnosticou Geoffrey Nowell-Smith, era o de o ver sem por ele ser visto. O adolescente, porém, não obedecia ao regime de passividade requerida de um objeto numa fantasia de escopofilia. Invariavelmente, ele confrontava o olhar de Aschenbach. Quando os olhos de Tadzio retaliavam os seus, o músico se confundia e não sabia como reagir. Do que Nowell-Smith concluiu que, além da perversão voyeurística, Aschenbach padecia de um grave *déficit* de autoestima, pois não conseguia suportar a ideia de que aquele belo jovem pudesse corresponder à sua afeição¹⁵⁵.

A sexualidade mal assentada de Aschenbach, por conseguinte, serviu como um campo aberto à especulação. Conjurando a prostitua Esmeralda de um recanto distante da literatura de Mann, Visconti, de acordo com Alexander Hutchison, fazia saber que o compositor, desde muito, não se realizara nos termos de Eros¹⁵⁶. O acontecimento discriminava um esforço de contestação de Aschenbach à luxúria, o qual persistiu aderido à sua memória como uma excrescência repulsiva e humilhante, contaminando, *a posteriori*, sua atual imagem de retidão. O gesto defensivo contra Esmeralda, no projeto geral do filme significava um ato de resistência tanto ética quanto estética. O tipo de amor que ela tinha para lhe oferecer não poderia, em absoluto, suprir seu espírito com a necessária inspiração para a criação do sublime. Esmeralda não estava à altura de ser sua musa. Não obstante, ela não podia simplesmente ser escanteada para fora do quadro. Essa recusa primordial, a longo prazo, predestinara Aschenbach à perdição. Pois, pelos breves acordes de *Für Elise*, Esmeralda ressurgia na face elusiva de Tadzio¹⁵⁷.

Irving Singer admitiu que o filme enfatizava a homossexualidade recalcada de Aschenbach muito mais explicitamente do que a novela. Porém, defletiu o problema libidinal do protagonista do sexo para o domínio da sublimação, o qual, a seu ver,

¹⁵⁵ Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. London: BFI, 2003. p. 162.

¹⁵⁶ Porque a jovem tentava reter o maestro por mais tempo junto a si, segurando firmemente seu pulso antes que ele partisse, a situação remanesceu ambígua e aberta a duas interpretações não de todo excludentes. Ou Aschenbach não logrou consumir o ato sexual e, por isso, a prostituta o convidava para uma segunda tentativa; ou o compositor, após efetuar a transação erótica, experimentava repulsa pela mulher que, provavelmente, convidava-o a um compromisso mais duradouro. Cf. HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974. p. 35.

¹⁵⁷ Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980. p. 167.

Visconti ilustrou ineptamente atribuindo a desdita de Aschenbach à destruição de seu idílio familiar após a perda de sua pequena filha¹⁵⁸.

A lembrança da filha, de fato, determinava a inclinação dos afetos de Aschenbach, os quais, ainda que em desacordo com os desígnios da novela, obedeciam a um regime específico na filmografia de Visconti. Pois a presença da criança estava dada em dois sistemas do imaginário – primeiro o da fotografia e, em seguida, o da memória – ambos rigidamente compendiados na cinematografia do diretor como a dupla face da ausência¹⁵⁹. Em *Morte em Veneza*, observou Fernando Furtado, a fotografia, então, adquiria o valor de um objeto de luto. Recolhido no seu quarto, Aschenbach acariciava e beijava as fotos das duas mulheres amadas e ausentes. Era o espectro da filha morta e da esposa distante que a fotografia atualizava¹⁶⁰. A imagem enquadrada da menina loura, emoldurada sob o arco de uma massiva poltrona, antecedia, em poucos minutos, a primeira aparição de Tazio, capturado pela câmera nos mesmos termos do retrato. Anthony J. Mazzella reconheceu uma homologia entre essas duas imagens. Identificou, mais adiante, a duplicação da impotência do maestro diante da morte da menina, quando ele também não se mostrou à altura de advertir a mãe de Tazio sobre a peste que ameaçava sua família¹⁶¹. De tal maneira que, para Mazzella, Tazio evocava o fantasma mal inumado da filha. A família do jovem era, na verdade, um círculo fechado de mulheres no qual não se via nenhuma figura paternal. Aschenbach, enquanto um pai interrompido, podia de imediato se imaginar

¹⁵⁸ Mann limitou-se a atribuir a atração do artista à beleza de Tazio, sem atestar que nela subjazia o desejo de fazer amor com o menino. Visconti, ao contrário, expunha o embaraço, o desespero e a completa inépcia de Aschenbach diante da evidência de sua homossexualidade reprimida. Cf. SINGER, Irving. *Death in Venice: Visconti and Mann*. *MLN*, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, dec. 1976. p. 1354-1357.

¹⁵⁹ Fotografias, nas obras de Visconti, eram elementos codificados como dolorosos anteparos da memória. Tomavam a forma de retratos de família e, como tal, assumiam um importante papel na diegese. Em *A terra treme* e *Rocco e seus irmãos*, as fotos eternizavam a presença invisível do pai morto. Em *Os deuses malditos*, elas conjuravam a memória do filho abatido na guerra. Nos filmes, quase invariavelmente, um parente distante ou recém-falecido ocupava o centro da imagem. De tal maneira que as fotografias remontavam a um tempo perdido e ensejavam sentimentos melancólicos, mas também funcionavam como indícios do esgarçamento dos afetos do passado. Cf. BLOM, Ivo. *Reframing Luchino Visconti: film and art*. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 82-85.

¹⁶⁰ Cf. FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Morte em Veneza: cinema e melancolia*. *Lumina*, Juiz de Fora, v.4, n.1, p.75-84, jan./jun. 2001. p. 82.

¹⁶¹ Com suas rupturas na horizontalidade do tempo cronológico, o filme, ademais, contrastava, verticalmente, os momentos de apogeu do artista, os quais coincidiam com seu vigor como marido e pai, com a atual incapacidade de modular o Belo numa forma apreensível. A disfuncionalidade artística repercutia a castração que sofrera ao ser amputado da função parental pela morte de sua filha. Cf. MAZZELLA, Anthony J. "Death in Venice": Fiction and Film. *College Literature*, Baltimore, v. 5, n. 3, p. 183-194, Fall, 1978. p. 189-190.

funcionalmente como parte desse circuito. Do que Mazzella interpretou que, assumindo o papel metafórico da filha do maestro, Tazio lhe inspirava uma paixão artística, devolvia-lhe o vigor estético e o reinvestia com os poderes perdidos da criação. Reconhecendo-se como guardião daquele menino, Aschenbach se reconstituiria como autor a partir da função paterna¹⁶².

Situado tal qual uma figura de compromisso entre a prostituta e a filha, Tazio, contudo, não se comportava pacificamente como um anteparo inerte para estabilizar tal mediação. No filme, o adolescente resistia ao investimento imaginário de Aschenbach, qualquer que fosse a natureza dele. Inscrito num enredo que problematiza a tensão entre a virtude e a beleza, a criação e a destruição, cotejado nos termos de um “objeto do desejo”, o Tazio de Visconti se tornou um suporte flexível para todo tipo de elucubração quanto mais dissonante ele se sobressaia em relação ao Tazio de Mann.

Enquanto, para Alexander Hutchison, o menino, na novela, era “um Narciso, um espelho e um objeto do destino, um *container*, encantador, enigmático, espontâneo, *l’amour et la mort*: a flauta de Eros, o guia dos mortos”, Paolo Bosisio entreviu, sob o véu da inocência do Tazio viscontiano, “um efebo diabólico”¹⁶³. Um ponto de vista subscrito por uma gama de críticos que responsabilizaram o objeto do desejo pela perversão do protagonista, imputando a Visconti a culpa por tal infâmia¹⁶⁴. Mann, em mais de uma ocasião, sublinhou, além da conspícua fragilidade física de Tazio, as suas elevadas qualidades morais: a modéstia, o comedimento, a delicadeza. Contrariamente, Visconti levou à cena um jovem fisicamente perfeito, de modo algum pudico, apto a confundir Aschenbach com olhares oblíquos e enigmáticos, talvez mesmo cínicos e debochados. Daí que, frisou Hutchison, seria Tazio e não Aschenbach, quem tomou o

¹⁶² *Ibid.* p. 190-191.

¹⁶³ Cf. BOSISIO, Paolo. Luchino Visconti. **Belfagor**, Firenze v. 32, n. 1, p. 41-62, Gennaio 1977. p. 55; HUTCHISON, Alexander. Luchino visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974. p. 38.

¹⁶⁴ Segundo Joan Mellen, o diretor transformou Tazio num paquerador ultrajante, o que Mann nunca sugeriu. Mellen se escandalizou que Visconti tivesse chegado ao ponto de assimilar o menino à prostituta de quem Aschenbach fugira, abandonando, assim, a perspectiva de que, mesmo representando a beleza sensual, Tazio não era, ele próprio, um conquistador. Roger E. Wiehe acompanhou esse raciocínio, defendendo que, enquanto Mann apresentara Tazio como um garoto evidentemente inocente, Visconti fez dele “o óbvio sedutor”, nem ingênuo, nem frágil, mas um dos muitos meninos bonitos que, transitando no *background* da praia, a despeito das constrações sociais, flertavam indiscretamente uns com os outros. Pela série massiva de olhares convidativos que o adolescente lhe endereçava, Aschenbach teria então tombado não por sua própria repressão sexual, mas como a vítima de uma descarada provocação erótica. Cf. MELLEN, Joan. Death in Venice by Luchino Visconti. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 25, n. 1, p. 41-47, Autumn, 1971. p. 43; WIEHE, Roger E. Of art and death: film and fiction Versions of “Death in Venice”. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 16, n. 3, p. 210-215, 1988. p. 212-214.

lado da licenciosidade. Era ele o conquistador maledicente e atrevido, flertando despididamente com um homem muito mais velho e muito menos experiente¹⁶⁵.

Malgrado o filme realçasse sua sexualidade, não se pode determinar sem uma larga margem de imprecisão se isso fazia necessariamente do adolescente um trapaceiro contemptível, um sedutor inconsequente ou um jovem *don juan* fatal. Na novela, considerou Ismael Gavilán, a figura de Tadzio preservava uma certa plasticidade pela qual o personagem funcionava mais como uma entidade abstrata, o efebo idealizado nos diálogos platônicos, do que como uma presença real. No filme, encarnado por Björn Andrésen, o personagem sobrevinha com uma materialidade que a literatura não podia efetuar. O Tadzio de Visconti não era uma representação da beleza, mas o Belo presentificado no corpo de um adolescente com traços andróginos, os quais remetiam de imediato aos jovens retratados por Botticelli e pelos mestres da Renascença italiana. E, na medida em que se tornara uma presença tangível, sua relação com Aschenbach era, por conseguinte, mais erótica no filme do que na novela, ainda que não menos dúbia¹⁶⁶.

Do ponto de vista de Rudolf Hans Vaget, tudo o que se sabia do Tadzio de Mann advinha das impressões pouco confiáveis de seu aturdido admirador. Estando tão laconicamente situado na trama, o leitor não podia se assegurar, sem alguma reserva, de que o menino, de fato, respondia ao olhar de Aschenbach, ou mesmo que, numa ocasião crucial, devolveu-lhe um encantador e fatal sorriso de reconhecimento. O Tadzio de Visconti, ao contrário, carregava consigo a presença de uma imagem concreta. Era ligeiramente mais velho do que o personagem de Mann e, por isso, assumia um papel mais ativo e muito menos inocente na aproximação com Aschenbach. Os olhares que dirigia ao maestro podiam ser descritos, alternativamente, como curiosos, sedutores, desafiantes ou zombeteiros. A coreografia que performou diante dele, em seus trajés de banho, esgueirando-se entre as colunas da calçada que levava do hotel à praia, parecia um gesto inequivocamente erótico¹⁶⁷. Mas como a sua caracterização conjurava uma

¹⁶⁵ Cf. HUTCHISON, 1974, *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁶⁶ Cf. GAVILÁN, Ismael. Death in Venice: from Thomas Mann to Luchino Visconti. In: LIND, Paula Baldwin (ed). **Telling and Re-telling Stories**: studies on literary adaptation to film. Cambridge. Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 142-143.

¹⁶⁷ A erotização do personagem, censurou Vaget, tornava-o mais plano, obstruindo a multiplicidade de figuras que nele se presumiam na novela – o efebo, o Belo, Eros, Hermes – e o consignando ao papel de um galanteador. A ênfase na homossexualidade de Tadzio e em sua explícita intenção de atrair o olhar de Aschenbach, concluiu Vaget, comprometia gravemente o ajuste do filme à novela, fazendo o esforço do maestro em recalcar e sublimar uma atração hipoteticamente proibida perder qualquer sentido. Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of “Death in Venice”: Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980. p. 164-165.

rede tão complexa de fatores – sensualidade e inocência, vigor e fragilidade, indiferença e curiosidade, masculinidade e feminilidade – ela produziu uma leitura sempre elíptica. Tanto Mann quanto Visconti tiveram o cuidado de apagar de seus textos qualquer indício do que o olhar oblíquo de Tazio pretendia informar. Consequentemente, a impenetrabilidade de seus desígnios fazia dele uma criatura irresistível à investigação escópica – pois esses desígnios não obrigatoriamente coincidiam com as divagações perversas e culposas do maestro. De tal maneira que, sobre os propósitos de Tazio, qualquer conjectura se justificava, conquanto não transpassasse a linha da mera especulação. Há, no personagem, um elemento inacessível que resiste à fixação e enseja, ao contrário, a sua fetichização, até mesmo no domínio da crítica. Esse elemento, não redutível aos objetivos imperscrutáveis do personagem, poderia, hipoteticamente, situar-se no contexto de suas aparições. Tazio invariavelmente emergia, na novela e no filme, como parte de uma cena: suas aparições sobressaiam em cenários imensos e ornamentais – o céu, o mar, o saguão do hotel, os ambientes arquitetônicos de Veneza¹⁶⁸. Cada *frame* contendo sua imagem caberia, por isso, dentro de uma moldura renascentista. Daí que o personagem não se reduzia em absoluto à dimensão do objeto. Muito contrariamente, ele se distendia por toda a cena. Não era ele, pois, um outro ao qual se destinaria o investimento libidinal, mas, sim, o Outro absoluto, o Outro impenetrável sobre o qual qualquer enredo de fantasia pode ser inscrito sem o risco de ser consumado¹⁶⁹.

Aura

Porque, nos filmes, a imagem em ação padecia de uma crescente estereotipificação, conjecturou Gilles Deleuze, o cinema tenderia a se voltar cada vez mais

¹⁶⁸ Veneza (tanto a de Mann, quanto a de Visconti) servia, per se, como um receptáculo imaginário para uma série de ideias abstratas: "oriental", "misteriosa", "irracional", "feminina", "decadente". Nas palavras de Fernando Furtado, "espaço líquido, ondulante e luminoso, limite da Europa e do Ocidente, encruzilhada de culturas (bizantina, renascentista, mourisca), labirinto de canais, pontes e ruínas, cenário alegórico do estado de passagem". Não um lugar, mas uma figura de linguagem, Veneza se colocava como a representação espacializada do enigma, o qual, no filme e na novela, adquiria traços ameaçadores. Na opinião de Russel A. Kilbourn, era ela o verdadeiro antagonista de Aschenbach, tomando-o como refém dos seus miasmas enquanto ele perseguia um jovem misterioso que o eludia de uma rua a outra. Veneza se tornou, então, o tribunal em que Aschenbach seria julgado, condenado e executado por ter incidido no delito da escopofilia. Cf. FURTADO, Fernando F. Fiorese. Morte em Veneza: cinema e melancolia. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 75-84, jan./jun. 2001. p. 82; KILBOURN, Russel A. Adapting Venice: Intermedial Relations. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Winnipeg, v. 48, n. 3, p. 57-74, Sept. 2015. p. 57-58, p. 61-62, p. 70.

¹⁶⁹ Sobre as notações "outro", com letra inicial minúscula, e "Outro", com a letra inicial maiúscula, ver nota 175.

para a imagem reflexiva, tomando a si mesmo como objeto, não apenas decifrando sua própria história, mas também ponderando sobre sua extinção e superação. A cinematografia de Visconti, prosseguiu Deleuze, assumiu essa reflexividade ao investir as imagens com a forma de “cristais em decomposição”. Essa decomposição surgia de maneira variável: no retrato do mundo encapsulado e opressivo dos aristocratas, nos processos de corrosão interna que destruíam, pouco a pouco, esse universo fechado e nos inexoráveis efeitos de dissolução da História. Motivo pelo qual, em *Morte em Veneza*, Tazio adentrava à cena como o fator de fragmentação da imagem-cristal. Era ele o elemento de desestabilização da bolha aristocrática na qual Aschenbach nunca se situou confortavelmente como um *insider*. Tazio advinha apenas secundariamente ao maestro como um objeto do desejo. Primordialmente, era não o emissário, mas o próprio conteúdo de uma tardia revelação: que a totalidade asséptica e estática da imagem-cristal em que Aschenbach habitava não passava de uma ilusão. Uma iluminação da qual, no cinema viscontiano, nenhum protagonista podia tirar qualquer proveito porque esse saber não estava dado quando necessário. A visão derradeira de Tazio produzia a crucial exortação do filme. Era o vislumbre de tudo o que faltava à obra de Aschenbach: a beleza de um ser em plena florescência. Motivo pelo qual, enfatizou Deleuze, o problema de *Morte em Veneza* (e das obras de Visconti em geral) não remetia à homossexualidade mal ajustada, mas, num domínio muito mais vasto, à epifania e à transfiguração que desvendavam a unidade sensível e sensual (do homem e da natureza) como a essência da arte. Daí que o Belo, nos filmes de Visconti assumisse um papel especial. Ele cumpria uma parte nas obras. Constituía uma dimensão personificada¹⁷⁰. E, porque se apresentava como um fator invariante, mesmo que encarnado numa figura humana, o Belo também não se circunscrevia à noção, por si mesmo estreita, de personagem.

Não perseguindo nenhum propósito particular, Tazio aparecia e desaparecia, atravessando o campo perceptivo de Aschenbach para deflagar a penosa série de *flashbacks* pelos quais o maestro viria a experimentar a crescente contradição entre seus valores e seu anseio pelo Belo. O menino funcionava como o mediador para a ascensão de Aschenbach ao seu desejo, o qual, em última instância, voltava-se não para o sexo, mas para o contato sensorial com a beleza despida de qualquer artifício. Não um personagem *stricto sensu*, mas o Belo manifesto numa forma antropomórfica, passível de ser

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris; D Minuit, 2012. p. 103, p. 124-128.

significada na estrutura de uma narrativa clássica, Tadzio era, sim, um objeto, não sexual, mas estético. Enquanto emblema da beleza, o adolescente contrapunha, à esterilidade formal de Aschenbach, seu vigor, seu viço e sua vitalidade em estado imaculado. Num sentido mais extremo do termo, ele era o portador da *aura* sob a qual o gênio de Aschenbach, desmascarado como um blefe, não podia subsistir.

Aura. O conceito, de imediato, remete às reflexões de Walter Benjamin, as quais, à primeira vista, nem remotamente pareceriam adequadas para descrever uma figura dentro de um filme narrativo ficcional. Pois o que desapareceu na época da reprodutibilidade técnica, sentenciou Benjamin, foi exatamente a aura, esse fino véu imantando o objeto, inerente a ele, o qual, portanto, somente pode ser apreendido em sua presença e que desaparece no processo da sua reprodução tecnológica¹⁷¹. Na teoria benjaminiana, observou Miriam Hansen, a concepção de aura, porém, havia percorrido um longo percurso no qual sofreu inúmeras metamorfoses até tomar uma forma final (e menos abrangente) no ensaio sobre a reprodução técnica. A mais precoce versão do conceito, apontou Hansen, fazia da aura o suporte de uma economia do olhar. No seu ensaio sobre a fotografia, Benjamin acompanhava o senso comum e a definiu como um halo luminoso que envolvia uma pessoa, acentuando sua individualidade e sua autenticidade. Situada no campo perceptivo, por extensão, ela despertava no próprio objeto a extraordinária habilidade de retornar o olhar do observador – ou, mais precisamente, de ensejar a reflexividade de quem o contemplava. A aura, dessa forma, ao mesmo tempo retinha e devolvia o investimento escópico que o observador lhe conferiu. De tal maneira que o vislumbre dela encetava uma experiência de choque na qual o mediato e o imediato, o contemporâneo e o ancestral, o sujeito e o objeto perdiam sua linearidade, causando uma disjunção no tempo e reduzindo as diferenças ao estado do indiscernível. A aura operava, nesse sentido, rigorosamente como a imagem-tempo de Gilles Deleuze, o fotograma descolado da sequência de um movimento, dilatado e congelado, fixando mais longamente sua impressão sobre o olhar do espectador¹⁷².

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2004. p. 23-29.

¹⁷² O ensaio sobre a obra de arte excluiu uma variedade de atributos da aura – seu caráter alienante, sua atividade disjuntiva na relação sujeito-objeto, a operação de choque na percepção do observador, a qualidade fantasmática e o apelo autorreflexivo – para fazer dela a evidência do declínio da percepção. Tal realinhamento, advertiu Miriam Hansen, foi produzido sob a crispação do advento da massa como ator político. Benjamin obrou para produzir um articulador teórico correspondente à escalada da instrumentalização da tecnologia como ferramenta de controle social. No seu ensaio, intentava discernir uma aura *genuína*, a qual entrara em irreversível declínio, da aura *simulada*, ou da *pseudo-aura*, manufaturada pelas tecnologias de reprodução e disponível para espetacularização política. Pelo que,

No sentido amplo do conceito, Visconti fez de Tazio um objeto aurático, uma encarnação do Belo circunscrita num halo de luz. Sempre envolto sob esse véu transluzente, ao mesmo tempo ele recebia, capturava e rebatia o olhar de Aschenbach numa conexão que cindia e fragmentava o maestro em partes inconciliáveis. Sua presença produzia o choque de percepção que tornava Aschenbach subitamente consciente de si e de seu descolamento da realidade. Os enquadramentos do adolescente nos planos evidenciavam sua singularidade: Tazio surgia seguidamente emoldurado por ornamentos, traves e linhas arquitetônicas (os *repoussouirs* viscontianos) ou pelo contraste da luz que acentuava a sugestão de seu fulgor imanente¹⁷³. O roteiro e a montagem do filme não deixavam dúvidas de que, ao invés de perseguir um objetivo próprio como personagem dramático, o jovem cumpria uma função programática no drama. Sendo ele o portador da aura, suas aparições vinham quase invariavelmente acompanhadas de rupturas temporais (os *flashbacks*) em que Aschenbach experimentava uma vertiginosa imersão em si mesmo. O que, então, tornava insuficiente qualquer tentativa de interpretação do filme a partir do drama psicológico do protagonista para situar o problema de decifração da obra como o problema da obra em si. *Morte em Veneza* se refere ao enigma dos processos pelos quais uma imagem do Belo pode ser apreendida, compreendida e significada. Não se tratando nem de uma alegoria sobre o cinema, nem de um metacinema, o filme, não obstante, convidava o espectador a acompanhar Aschenbach no seu labor para capturar e reter a beleza no instante preciso de sua manifestação. A realização fatalmente provocaria insatisfação àquele que procurasse reconhecer nela uma história organizada (fosse a da novela ou qualquer outra equivalente). Versando sobre o procedimento e não sobre o seu

concluiu Hansen, ele conclamava à abolição dos dois tipos de aura. O ensaio se antagonizava tanto com o culto das personalidades públicas quanto com a auréola do gênio, o halo do talento. O ensaio de Benjamin não se prestava a uma defesa fetichista da aura, mas à denúncia de seus efeitos perniciosos onde quer que ela estivesse assentada. Cf. HANSEN, Miriam. **Cinema and Experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 109, p. 111-112, p. 116-118.

¹⁷³ Visconti, observou Ivo Blom, aperfeiçoou o uso da câmera para reproduzir uma técnica usual na pintura europeia do Renascimento ao século XIX voltada a acentuar a profundidade de campo: o *repoussoir*. Tratava-se da disposição de objetos e pessoas dentro do quadro a fim de obstruir a visão completa da ação ou defletir momentaneamente a atenção dela. Vasos com flores, e essas cuidadosamente selecionadas pelas suas características colorimétricas e suas qualidades simbólicas, preenchiam o meio espaço entre o olhar da câmera e a cena propriamente dita. Cadeiras, divãs, estátuas, barras de ferro de sacadas ou de escadarias, venezianas, cortinas e outros objetos investidos de significação na diegese, também cumpriam essa função. Pessoas colocadas de costas serviam não apenas como *repoussoir*, mas também como um tipo peculiar de *stand in*: elas se posicionavam à frente da cena que, destinada ao espectador, terminava, assim, apenas entrevista. Cf. BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti**: Film and Art. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 144-168, p. 194-197.

resultado, *Morte em Veneza* solicitava a identificação do espectador com o aparato ao invés das figuras do drama.

“Aquele que o belo contemplou há de morrer”

Christian Metz situou a posição do espectador de cinema como a de um sujeito *todo-perceptivo*. Por não se identificar consigo mesmo (ou seja, por não confundir a ficção imaginária do filme com o fato dela ocorrer diante de si na tela), ele se colocou integralmente no flanco da percepção. Reconhece-se como uma entidade toda-perceptiva e experimenta uma ilusão de transcendência frente à pleora de objetos ausentes que o filme lhe propicia. E, restringindo-se à específica dimensão do olhar, sua reserva de identificação, concluiu Metz, somente pode ser a câmera. Pelo que o espectador se identifica com o agenciamento do olhar; não com o discurso textual do filme, mas com o filme enquanto estratégia discursiva, com o aparato que desvela a trama em palavras e imagens. O filme narrativo clássico produz contentamento na medida em que provê ao público a ilusão de totalidade perceptiva. Esse estado de ausência e a ilusão transcendental de si mesmo como *todo-perceptivo*, concluiu Metz, somente se reverte em consciência da própria presença num auditório mediante estratégias estéticas. Um trabalho concertado sobre a linguagem, sobre os códigos fechados e sobre as figuras ossificadas nos filmes narrativos pode atritar o estado transcendental *todo-perceptivo* com a situação de contemplação passiva, obrigando o ego ausente a retomar a ciência de si e, por extensão, a reconhecer o sistema de ilusão constituído pelo aparato cinematográfico¹⁷⁴. *Morte em Veneza* constituía, *in toto*, num esforço concertado sobre a linguagem dessa natureza. Estrategicamente, o filme fazia do problema da representação da beleza o assunto de fundo do drama. À frente da cena, ilustrava a angústia do voyeurismo e, no clímax, desfazia a ilusão da escopofilia pelo efeito de dissolução do eu diante da revelação do Belo. Numa epígrafe de Michel Estève, a obra sugeria que "aquele que contemplou a beleza, já está destinado à morte"¹⁷⁵. Ou, mais precisamente, numa fórmula revertida, “aquele que foi contemplado pelo Belo, há de morrer”. Pois o desenlace fatal não estava prefigurado na mera

¹⁷⁴ Cf. METZ, Christian. **Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Signifier**. Tradução para o inglês: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. London: MacMillan, 1983. p. 47-56, p. 96-97.

¹⁷⁵ Cf. ESTÈVE, Michel. Morte a Venise. **Esprit**, Lyon, n. 405 (7/8), p. 118-123, Juil./Août 1971. p. 118.

contemplação da beleza, mas, sim, no momento de autorreflexão, quando o observador se dava conta de que o Belo lhe retornava o olhar. “Aquele que o Belo contemplou está destinado a morrer”, ou a experimentar a morte simbólica pela qual superou suas ilusões e se tornou, ele mesmo, parte da beleza que o capturou. O enunciado poderia, assim, compor a locução da *fantasia fundamental* mais condizente para um filme que investiu um procedimento estético com uma forma dramática.

Na teoria psicanalítica, a *fantasia fundamental* se resolveu em um matema formulado por Lacan, $\$ \diamond a$ (Sujeito barrado-punção-pequeno objeto *a*). O símbolo da punção (\diamond), na fórmula, lê-se como “desejo por” e estabelece uma relação de contiguidade entre dois termos inassimiláveis. O primeiro deles, $\$$, o sujeito barrado, diz respeito à relação de desejo entre o sujeito e o outro. Lacan afiançou que o desejo invariavelmente se refere à alteridade. “O desejo do Outro é o desejo do homem” (uma assunção a qual retomou inúmeras vezes para situar a problemática posição do sujeito em relação ao outro). Frente ao outro, o sujeito se indaga sobre o que falta nele, pois anseia por preencher sua lacuna. Daí que Lacan se referisse ao sujeito como $\$$, um “sujeito barrado”, porque se encontra permanentemente interceptado, no momento da interlocução, pela impenetrabilidade do que subjaz sob a exterioridade do Outro (a manifestação extrema desse $\$$ é o sujeito histérico – um histérico, por excelência, consiste naquele que não encontrou alojamento algum no Outro)¹⁷⁶.

Mediante os enredos de suas fantasias, o sujeito procura não apenas a descarga psíquica pelo prazer, mas, sobretudo, fixar a si mesmo num objeto especial, inexistente na realidade, o qual Lacan nomeou *petit objet a*. Esse pequeno objeto *a* funciona como um aparato simbólico para captura do gozo. Seu modelo originário é o vestígio do falo imaginariamente castrado e, portanto, ele se define nos termos da falta. Representa aquilo que o sujeito reconhece como desejado porque, sem ele, permanece destituído de uma parte de si. E, porque não há meios possíveis de enunciar essa castração pela

¹⁷⁶ A teoria lacaniana identificou dois patamares distintos de alteridade. De um lado, assinalou a existência do *Outro* (em francês *l'Autre* ou A), com letra inicial maiúscula, que se coloca como a instância inconsciente, o lugar da fala, o território das trocas simbólicas onde o desejo de um sujeito supostamente converge com o desejo de todos os demais. De outro lado, definiu o *outro* (em francês *l'autre* ou *a*), grafado em letra inicial minúscula para se referir àquele que estabelece uma relação dual com o eu. Trata-se, pois, do outro simétrico, o outro especular, imaginariamente constituído a partir das relações intersubjetivas. Cf. ALAIN-MILLER, Jacques. **Percursos de Lacan: uma introdução**. Tradução Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 120; LACAN, Jacques. **Kant avec sade**. In: LACAN, Jacques. **Écrits II**. Paris: Du Seuil, 1999. p. 252; LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 24, p. 85, p. 99, p. 121; ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 558-559.

linguagem, o objeto *a* vem substituir a hiância, colocando-se em seu lugar como o resíduo de uma presença – deseja-se, então, não o objeto material, mas uma imagem idealizada nele presumida. O pequeno objeto *a* é precisamente essa imagem fragmentada, expandida e ressignificada para formalizar a manifestação do desejo numa fantasia¹⁷⁷.

Por conseguinte, a fantasia representa um esforço de inscrição do sujeito em algum ponto de ancoragem. A fórmula lacaniana para a fantasia fundamental, $\$ \diamond a$, pretende assinalar que, mediante seus enredos fantasmáticos, o sujeito procura fixar a si mesmo no Outro por intermédio de um objeto especial constituído imaginariamente¹⁷⁸. A fantasia, portanto, obedece a uma lógica a qual corresponde à do inconsciente. E uma vez que o inconsciente, Lacan afirmou reiteradamente, tem a estrutura de uma linguagem, ela se constrói como uma frase organizada gramaticalmente¹⁷⁹.

A Morte nos olhos

Qual valor final pode ser deduzido de uma obra cinzelada em torno da fantasia depreendida do axioma “aquele que o Belo contemplou há de morrer”? Depurado como a epígrafe para um filme modelado a partir dos códigos do cinema narrativo, mas atravessado por referências e formas oriundas de vários domínios da arte – a música, a ópera, a literatura e a pintura – com o fim de externar um amargo comentário sobre a

¹⁷⁷ Cf. LACAN, Jacques. **O seminário Livro 6: o desejo e sua interpretação**. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p. 28, p. 242, p. 308; LACAN, Jacques. **O seminário Livro 10: a angústia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 50; LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 240-241, p. 335; ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 223

¹⁷⁸ Cf. ALAIN-MILLER, 1997, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁹ O protótipo teórico da fantasia fundamental foi a cena *Uma criança é espancada*, descrita por Freud em 1919. A locução “uma criança é espancada” consistia, precisamente, numa articulação significativa, organizada sob a forma de uma estrutura gramatical. A partir do que, essa fantasia podia se reconstituir de maneira cada vez mais ornamental, incorporando detalhes e reciclando antigos conteúdos. Dotada de uma extrema flexibilidade, o axioma da fantasia se renovava sem cessar. Porém, sub-repticiamente, por baixo das suas expressões polimórficas, remanesce um mesmo enredo, trasladado de uma situação a outra, sem, com isso, alterar sua estrutura de base. Uma sentença tal qual “uma criança é espancada” admite, pois, toda sorte de coloração: “uma criança que eu odeio é espancada”, “uma criança é espancada pelo meu pai” etc. A fantasia fundamental consiste na frase inicial que deu lugar a todos encadeamentos ulteriores, uma vez que essencialmente eles informam a mesma situação imaginária: que *uma criança é espancada*. Cf. ALAIN-MILLER, 1997, *op. cit.*, p. 136-137; FREUD, Sigmund. *Uma criança é espancada*. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XVII**. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 193-216; LACAN, Jacques. *The seminar of Jacques Lacan Book XIV: the Logic of Phantasy, 1966-1967*. Disponível em: <https://lacanianworks.net/1968/07/the-logic-of-the-phantasy-jacques-lacans-summary-of-the-seminar-of-1966-1967-july-1968-jacques-lacan/>. **Lacanian Works**, [s.d.]. Acesso em 15 set. 2022.

história cultural do Ocidente, a virtude desse enunciado é sua implícita evocação reflexiva. Porque contempla aquele destinado a perecer sob seu olhar, o Belo transfigurou o observador, fazendo-o ciente de si mesmo no momento em que observar e ser observado se comutaram num mesmo ato. O que inexoravelmente conduzia o filme ao seu único desenlace possível: a exposição de todo aparato que, até então, produziu sinteticamente o prazer de olhar.

Uma fantasia, afiançou Slavoj Žižek, não se contém numa cena que provoca fascinação, mas no olhar (imaginário e/ou inexistente) que a observa. A situação fantasmática mais elementar não é uma cena deslumbrante, talhada para ser apreciada, mas a suposição de que há alguém a observando fora dela¹⁸⁰. No desfecho de *Morte em Veneza*, esse “alguém” se enunciava num arranjo concertado de procedimentos pelos quais convergiam três instâncias do olhar: o olhar do protagonista, o olhar do espectador e o olhar do diretor. Eram então esses três denominadores (três sujeitos barrados no seu acesso ao Outro), sequestrados na aura do Belo, que se comungavam para perecerem juntos em torno do mesmo *petit objet a*. “Aschenbach, que o Belo Tadzio contemplou, havia de morrer de amor em Veneza”. Da mesma maneira, “o espectador que o Belo contemplou com um massivo espetáculo, havia de morrer dialeticamente enquanto sujeito todo perceptivo”. E igualmente, “Visconti, que o Belo contemplou com uma pletera de referências – a literatura de Mann, a música de Mahler, a pintura de Turner, Lautrec e Singer – havia de morrer como artista quando cortou o último plano do seu filme”. Pois, conquanto a locução de base, “aquele que contemplou o Belo há de morrer”, integrasse as partes desconexas da obra como enunciado de uma multiforme fantasia fundamental, Visconti adicionou um conteúdo suplementar. O que a cena final de *Morte em Veneza* mostrava era precisamente a morte do artista tão logo sua obra se realizou. No instante em que tocou a beleza, já não havia mais pelo que ele precisasse viver. Mas, com ele, morria também sua arte.

Na última cena do filme, Visconti invocou todos os estratagemas estéticos que distribuiu pela obra afora para os desvelar, de uma só vez, como uma arte do artifício. O melancólico panorama da praia de Lido, agora quase despovoado, abria o plano para um outro mundo, uma paisagem espectral, a imagem-cristal encapsulada no Hotel des Bains estilhaçada sob o céu. No código de Visconti, pontuou Carolyn Galerstein, o cenário da

¹⁸⁰ Cf. ŽIŽEK, Slavoj. **Enjoy your symptom!** Jacques Lacan in Hollywood and Out. New York: Routledge, 2008. p. 279.

praia, com as linhas da areia, do mar e do céu regularmente distribuídas, discernia a borda do abismo, um lugar-limite apropriado para encenar a grandiosa morte do artista¹⁸¹. Um longo e elaborado plano sequencial introduzia a cena, acompanhado pela lúgubre e penetrante performance da Canção de ninar (extraída das Canções e Danças da Morte, de Modest Mussorgsky) entoada *a capella* pela soprano Mascia Predit interpretando uma velha burguesa¹⁸². Ela cantava um réquiem para si mesma, para Veneza e para sua classe social agonizante. Seguindo a economia visual da cinematografia viscontiana, véus esvoaçavam ao vento e cobriam suavemente a face da mulher. Como *repoussoirs* flutuantes, expunham apenas parcialmente o rosto dos figurantes e os elementos do cenário ao fundo num jogo de ocultamento e revelação¹⁸³. A música, mais uma vez, ocupava o espaço do narrador de Mann para apor um comentário ambivalente sobre os acontecimentos que levaram Aschenbach ao seu último momento voyeurístico com Tadzio. A despeito de que os aterrorizantes versos fossem proferidos em russo, a canção, opinou James Lerner, estabelecia uma atmosfera funesta e prenunciava um triste desfecho antes mesmo que qualquer ação preenchesse o quadro¹⁸⁴.

Tão logo o próprio Aschenbach, abatido e vacilante, ainda que impecavelmente apresentado no seu terno e maquiado com a loção revivificante, ambos na cor branca, adentrava a cena e vislumbrava Tadzio, o *Adagietto* de Mahler se elevava para acompanhar sua crescente agonia¹⁸⁵. Seguindo, à maneira da ópera, uma estilização coreográfica pautada pela música, Visconti modulou a respiração ofegante de Dirk

¹⁸¹ Cf. GALERSTEIN, Carolyn. Images of Decadence in Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 13, n. 1, p. 29-34, 1985.

¹⁸² VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, Mar. 1980. p. 168.

¹⁸³ Em referência aos *repoussoirs*, ver nota 172 e BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti: film and art**. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 131, p. 139.

¹⁸⁴ "Nana, nana, meu netinho. Dorme um sono tranquilo, filhinho de camponês. Nana, nana; nossos ancestrais nunca viram tal infortúnio", dizia a canção. "Mas o infortúnio veio, desastre em cima de desastre... Nana, nana! Teu pequeno corpo branco deitado no berço. Tua alma voa nos céus. Teu sono tranquilo está guardado pelo próprio Deus. Do teu lado, estão dois anjos luminosos. Anjos luminosos". Ainda que cifrados, os versos adicionavam um comentário de modo algum marginal, pois logo o próprio Aschenbach estaria estendido na cadeira de praia, lívido como o corpo branco da criança morta no berço. Cf. LARNER, James. Music as narrator: Mahler, Mussorgsky, and Beethoven in Visconti's "Death in Venice". **College Music Symposium**, Missoula, v. 49/50, p. 385-390, 2009/2010.

¹⁸⁵ Cf. LARNER, 2009/2010, *op. cit.*, p. 390.

Bogarde com a pontuação do *Adagietto*¹⁸⁶. Ao que a montagem concatenou uma ousada alternância de plano e contra-plano em completa dissonância com o modo usual de organização de uma sequência de diálogo na forma narrativa clássica do cinema.

Desde o princípio, Tadzio foi amado por Aschenbach à distância, visto de longe na praia ou pela janela de seu quarto, contrariando tudo o que uma duradoura tradição estabelecida pelo cinema narrativo prescrevia. Filmes narrativos reservam o momento da revelação do amor como antevéspera de uma maior aproximação física ou da consumação do ato sexual. Ao mesmo tempo em que infundiu suas cenas com códigos de atração erótica, Visconti, contudo, recusou-se a resolver o problema de Aschenbach mediante as fórmulas convencionais do cinema clássico. O enquadramento da cena de reconhecimento do amor não resgatava o personagem de sua solidão, mas, ao contrário, fazia visualmente mais evidente a impossibilidade de concretização do seu desejo. O amor somente podia ser significado como uma experiência voyeurística. E essa, por sua vez, não diferia da experiência espectral dos filmes narrativos consagrados pelo cinema industrial. "Nós também estamos isolados, sozinhos e na escuridão da sala de exibição", ponderou Irving Singer, "enquanto assistimos, de uma incomensurável distância, fantasias sexuais que podem facilmente incorporar nosso desejo, mas raramente o satisfazem"¹⁸⁷.

Esse regime de distância estabeleceu, no filme, uma modalidade de diálogo sem palavras entre o maestro e o adolescente. Ambos, quando confrontados no mesmo ambiente, comunicavam-se estritamente com olhares pela técnica do plano seguido de um contra-plano correspondente. Na cena final, essa economia do olhar subsistia, mas redimensionada pela estagnação do distanciamento. O rosto suplicante de Aschenbach seria emoldurado em *closes* cada vez mais fechados, enquanto Tadzio responderia ao seu olhar dentro de quadros panorâmicos cada vez mais abertos. Sempre fotografado de costas e à distância, o menino, a princípio, se engalinhava numa inexplicável luta corporal com um amigo, Jaschiu (Sergio Garfagnoli), no que Joan Mellen, pressupôs a paródia de um ato sexual. Ao que conjecturou, com um traço adicional de sarcasmo, que

¹⁸⁶ Cf. PREMUDA, Noemi. Luchino Visconti's "Musicism". **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 26, n. 2, p. 189-210, Dec. 1995. p. 195.

¹⁸⁷ Cf. SINGER, Irving. Death in Venice: Visconti and Mann. **MLN**, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, dec. 1976. p. 1358.

Aschenbach tentava inutilmente se erguer de sua cadeira como se fosse se juntar a eles¹⁸⁸.

Aschenbach, evidentemente, não podia almejar a se aproximar do menino porque toda a relação entre ambos foi constituída pela realidade insuperável de uma distância que o desfecho do filme tornou mais radical. Contudo, Mellen presumiu com exatidão o traço erótico da luta entre Tadzio e seu amigo – ainda que não tenha diagnosticado nela a transgressiva e original qualidade de uma *cena primitiva* homossexual¹⁸⁹. Incapaz de intervir nesse teatro figurado da cópula proibida, Aschenbach sucumbiu, completamente exaurido, entregando-se ao puro ato da contemplação passiva. A sequência sugeria que o compositor iniciava seu processo de libertação da sua fantasia fundamental, cujo passo crucial era a renúncia de sua parte castrada (a morte da filha e o naufrágio artístico) e a superação da sua angústia homossexual, a qual Tadzio lhe proveu pela simulação metafórica do coito. Durante todos esses eventos, o rosto do adolescente permaneceu austeramente velado pelas sombras ou visto de costas, mesmo depois de liberto da violência de seu amigo, quando se pôs a caminhar em direção ao mar.

A montagem justapunha, daí em diante, dois tipos de planos: um plano geral fechado em Tadzio em seu trajeto no mar e um *close*, cada vez mais fechado sobre o rosto desfigurado de Aschenbach. A alternância de um e de outro sugeria, a princípio, uma derradeira experiência voyeurística, não fosse o momento em que Tadzio inclinava seu torso para vislumbrar seus três observadores (o maestro, o espectador e o diretor). A sequência, por isso, dividia-se simultaneamente entre a contemplação mútua e o diálogo interdito – uma opção, na qual, Visconti permaneceu integralmente aderido ao texto de Mann.

¹⁸⁸ Cf. MELLEN, Joan. Death in Venice by Luchino Visconti. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 25, n. 1, p. 41-47, Autumn, 1971. p. 46.

¹⁸⁹ A *Urszene*, a *cena primitiva* ou *originária*, elaborada pela criança a partir da observação da cópula ou das indicações a respeito dela, toma o sexo como um gesto de agressão, usualmente cometido pelo pai. Assentada, em sua origem, numa situação simultaneamente sexual e de violência, essa fantasia estimula o desejo, mas, também, a ansiedade da castração. Considerando que a cena pertenceria a uma herança onto e filogenética e já estaria dada como tal, independentemente do sentido que o indivíduo lhe atribuirá após observar um ato sexual, Freud a incorporou à categoria das *Urphantasien*, as *fantasiais primitivas*, pelo que ela não dependeria do vislumbre factual de um coito. Ao que Laplanche e Pontalis contestaram que as fantasias primitivas, direta ou indiretamente, referiam-se à origem do indivíduo, provendo a ele uma forma imaginária para explicar a si mesmo o enigma de sua própria existência. Motivo pelo qual rejeitaram a validade da teoria de regulamentação hereditária das cenas para as situar no rol das experiências verdadeiramente vividas. Cf. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bernard. **The language of psychoanalysis**. Tradução para o inglês: Donald Nicholson-Smith. London: Karnak Books, 1988. p. 332-336.

Essa adesão foi igualmente considerada pela defasagem dos padrões de iluminação da cena. Sabe-se que a morte de Aschenbach ocorreu pela manhã (a informação constava tanto na novela quanto no filme). De maneira coerente, o protagonista foi fotografado sob a luz solar em seu cume. A presença da morte em Veneza fora, até então, denotada nos cenários lúgubres, nos vestuários sóbrios de Aschenbach e na escuridão que circunscrevia as noites nas quais somente Tazio reluzia. A cena da morte do compositor, não obstante, contrariava toda essa orientação. A fotografia enfatizava a luz e o branco. Porque Aschenbach vestia seu terno tão reluzente quanto a areia, Anthony J. Mazzella interpretou o momento como a representação da ascese purificadora do artista¹⁹⁰. A fixação da brancura como indício visível da remissão pela morte coincidia com uma erotização da morbidez profundamente enraizadas na mentalidade do Ocidente cristão. Aschenbach logo estaria distendido, sem vida, na cadeira de praia, um branco cadáver se desfazendo sob o Sol. E um cadáver branco, na tradição iconográfica da cristandade, inspiraria necessariamente sentimentos de devoção e de adoração. Pois se tratava de um objeto venerável e paradoxalmente belo, cujo primeiro modelo foi o corpo de Cristo. Enquanto a imagem do Messias na cruz sugeria dor e agonia, o defunto lívido e suavemente estendido nos braços da Virgem ou dos apóstolos operava como um paradigma da incontestável beleza e da perfeição do Espírito Santo. A cor branca estabelecia um sistema de representações em que a morte podia ser significada num registro estético, inteirando duas ideias imaginárias: a da beleza fúnebre e a da purificação *post mortem*. A alvura do defunto invocava, por isso, a imagem lapidar da libertação de um mártir, de um santo, de um herói ou de uma virgem sublimados pela morte¹⁹¹.

Essa catarse, contudo, Visconti tornou dúbia porque o branco, nesse momento, foi explicitamente maculado e desmascarado como um artifício. O rosto de Aschenbach parecia se desfazer com a maquiagem branca derretendo sob o suor. A tinta preta do cabelo escorria pela sua face, borrando a lapela do terno¹⁹². Do que se podia aduzir que não era da ascese de um santo que a cena tratava, mas da esconjuração da aura imaculada de falsa genialidade do maestro, ela própria insustentável frente à luz de

¹⁹⁰ Cf. MAZZELLA, Anthony J. "Death in Venice": fiction and film. **College Literature**, Baltimore, v. 5, n. 3, p. 183-194, Fall, 1978. p. 193.

¹⁹¹ Cf. DYE, Richard. **White**. London; New York: Routledge, 2002. p. 78, p. 80, p. 140, p. 208, p. 209.

¹⁹² Cf. VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, March. 1980. p. 172.

Tadzio. De tal modo que a fotografia que retratou o adolescente na sua caminhada à beira-mar seguia outro critério. A luz do plano, além de mais difusa, advinha do entardecer, recortando verticalmente sua figura se movendo na massa luminosa do mar onde se mesclavam as cores azul e rosa. Esses matizes, assim como o *Adagietto*, circunscreviam o filme num arco homogêneo. A defasagem nos padrões de iluminação e a dissonância na relação plano-contraplano situavam inequivocamente os personagens num diálogo mudo que transcorria em dois espaços-tempos distintos. Tudo o que Aschenbach contemplava não podia pertencer à realidade imediata na qual ele ainda habitava. Infundido por uma claridade irreal, como um objeto aurático, no instante do clímax, Tadzio remetia de volta o olhar de Aschenbach. A sequência indicava o momento da autorreflexão. Sem o invólucro de seu halo, o adolescente, com sua silhueta obscurecida, delineada pela luz cintilante do Sol poente, estendia o braço esquerdo em direção a um ponto fora do quadro. Com a mão direita sobre a cintura, o movimento corporal de Tadzio, segundo Ismael Gavilán, designava explicitamente a imagem de Apolo conforme a Antiguidade a legou. Tadzio, então, seria uma figura de intersecção, não apenas Hermes, o condutor das sombras, mas o deus do Sol e da Arte. A posição corporal do adolescente coincidia, ainda, com as de *Davi*, tanto o de Donatello, quanto o de Michelangelo, os quais, de sua parte, tomaram o *Apolo Belvedere* como referência. Num só gesto, Visconti sintetizou o paganismo da Antiguidade Clássica e o dogma judaico-cristão do menino escolhido pelo poder divino para salvar os predestinados¹⁹³. Tadzio indicava a Aschenbach a outra realidade transcendente à qual o músico já adentrava para, desse modo, submergir no seu sonho metafísico e, assim, morrer à sua maneira. Isolado na imensidão do mar, o adolescente encarnava, ao mesmo tempo e sem contradições, Hermes, guia das almas e Apolo, demiurgo da Beleza, Narciso, o objeto impossível e Eros, a travessia libidinal da fantasia. Mediada pelo manejo técnico da luz, a cena parecia então sugerir que a chave de elucidação da enigmática paixão de Aschenbach era o seu desejo pulsional de se tornar, ele próprio, luz, a matéria da qual a vida e a arte são feitas¹⁹⁴.

¹⁹³ Cf. GAVILÁN, Ismael. Death in Venice: from Thomas Mann to Luchino Visconti. In: LIND, Paula Baldwin (Ed.). **Telling and Re-telling Stories**: studies on literary adaptation to film. Cambridge. Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 142.

¹⁹⁴ Tanto a novela quanto o filme concordavam que a morte de Aschenbach resultou de uma fatalidade precipitada pela debilidade de sua disposição de espírito e de seus contraditórios sentimentos por Tadzio. Conquanto sua fragilidade psicoemocional permanecesse indiscutível, a “fatalidade” que acometeu Aschenbach remanesceu imprecisa. Thomas Mann situou o personagem no contexto de uma pandemia de cólera, da qual se inferia sua *causa mortis*. O mesmo, não podia ser afirmado no filme. O sintoma

Essa arte, que toma a luz como matéria prima, Visconti especificou como sendo a sua arte, o filme que o espectador todo onisciente acabara de apreciar. A referência metalinguística que Mann estabeleceu com a literatura, Visconti logrou realizar enfatizando um objeto o qual, para o leitor da novela, poderia passar despercebido, uma câmera fotográfica abandonada na praia. Irving Singer sugeriu que, na novela, esse adereço inusitado surgia como um sucedâneo moderno e disfuncional da estatuária clássica, uma metáfora do tripé de Apolo em Delfos. Qualquer que fosse seu propósito, Mann mencionava tão sumariamente esse elemento que ele logo desaparecia do campo narrativo. Visconti, contrariamente, apropriou-se dessa relíquia para constituir uma arqueologia da arte cinematográfica, evidenciando seu lugar como a ancestral mais remota da câmera de cinema. O grande cenário se abria e se fechava diante desse aparelho, colocado à frente da cena propriamente filmada¹⁹⁵. Situada tanto dentro quanto fora da diegese, a câmera fotográfica poderia servir, então, como mediadora daquilo que Robert Stam qualificou como *reflexidade*, a prontidão de um texto para fazer de si mesmo o conteúdo de sua enunciação¹⁹⁶. Para Ismael Gavilán, contudo, a sequência toda ultrapassava a linha do instante reflexivo, assinalando mais especificamente um "ato crítico" o momento crucial em que a obra toma a si mesma como problema – caso, por exemplo, do poeta que satiriza o poeta de dentro do poema; do pintor que denuncia a presença do pintor no canto do quadro; ou do músico que critica o músico na partitura de sua música. Em todas essas situações, a criatividade

característico do cólera é uma série de episódios de diarreia, com uma larga perda de água, resultando num grave quadro de desidratação e colapso do sistema circulatório, causando a morte num breve intervalo de tempo após a contaminação. Aschenbach, no filme, observou Oscar Bottasso, não padecia de nenhum desses sintomas. Sua insuficiência pertencia a outra categoria patognomônica, similar à de Gustav Mahler. O último *flashback* de *Morte em Veneza* indicava que, na esteira de seu fracasso como artista, Aschenbach sofrera um princípio de infarto, o qual, aparentemente, sobreveio para consumir sua vida na praia de Lido. A Visconti, talvez, parecia mais condizente que o grande artista morresse não pela desagradável purgação de suas vísceras, mas devido a uma dor aguda desde sempre acumulada no seu coração. Cf. BOTTASSO, Oscar. Venice: a Meeting, a Plague, a Death. **Journal of Medicine and Movies**, Salamanca, n. 2, p. 143-148, 2006. p.147-148.

¹⁹⁵ De acordo com o roteirista Nicola Badaluco, a câmera e o tripé não faziam parte do roteiro original, mas surgiram a partir das possibilidades da locação. O produtor Mario Gallo comentou que, a princípio, Visconti pretendia fazer uso de uma câmera cinematográfica para sugerir uma ponte entre os séculos XIX e XX, renunciando uma nova era da qual Aschenbach não faria parte. Mais tarde, reconheceu que esse objeto se comportaria como um corpo estranho, por demais incongruente e disruptivo na diegese. Optou pela câmera fotográfica com tripé, muito difundida à época em que a trama se situava e, portanto, adequada para sustentação da continuidade do filme. Cf. BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti: film and art**. Leiden: Sidestone Press, 2017. p. 91; SINGER, Irving. *Death in Venice: Visconti and Mann*. **MLN**, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, dec. 1976. p. 1359.

¹⁹⁶ Cf. STAM Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 31-32.

artística também assumiu os traços de responsabilidade crítica, pelo que estética e ética coabitam no mesmo patamar¹⁹⁷. De tal modo que a presença da câmera, asseverou Fernando Furtado, levava o filme para além das questões da autonomia e da heteronomia da obra de arte, fazendo da produção um ensaio sobre o *status* do próprio cinema¹⁹⁸.

O destaque à câmera fotográfica e o posicionamento de Tadzio em campo profundo desfaziam a ilusão do espelho para, ao mesmo tempo, revelar e sustentar o artifício da encenação. Visconti capturou, assim, o movimento preciso pelo qual se desenhava mecanicamente uma imagem grandiloquente. A morte à qual o desfecho do filme se referia era, na face transparente da cena, a de Aschenbach, mas o aparelho ali situado impunha um irresistível efeito de distanciamento. De tal maneira que o que morria era também a ilusão do filme. Uma morte, ainda assim, ambígua. Pois Tadzio apontava para algo, presumivelmente o Sol, que estava fora do quadro. O que, para Furtado, sugeria um "outro cinema", situado além do que aquela realidade diegética podia abarcar. A imagem resultante assomava, por tudo isso, num nível duplamente significante. A um só tempo realizava a experiência do personagem, provendo um desenlace para a sua trajetória e estabelecia um marcador de distanciamento pelo qual tudo o que filme havia presentificado se revelava como um consumado artifício. A morte de Aschenbach, dessa perspectiva, coincidia com o despertar do espectador. Pois o que morria, era, então, o cinema-sonho e, com ele, o espetador narcisicamente identificado com a imagem¹⁹⁹.

A presença da câmera, na cena final, evidenciava a capacidade do aparato de dar materialidade à ilusão, indicando que o filme pretendia concatenar algo mais subterrâneo do que o autoengodo do artista. Alexander Hutchison argumentou que o aparelho provia um formidável contraponto ao drama na medida em que se tratava de um instrumento projetado para dar forma ao impossível. Sua presença denotava uma atitude autoconsciente de ironia. O instrumento prestava testemunho da presença de um olhar governando as ações, enformando mesmo as noções puramente abstratas de ética,

¹⁹⁷ Cf. GAVILÁN, Ismael. Death in Venice: from Thomas Mann to Luchino Visconti. In: LIND, Paula Baldwin (Ed.). **Telling and Re-telling Stories**: studies on literary adaptation to film. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 139.

¹⁹⁸ Cf. FURTADO, Fernando F. Fiorese. Morte em Veneza: cinema e melancolia. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 75-84, jan./jun. 2001. p. 78-79.

¹⁹⁹ FURTADO, 2001, *op. cit.*, p. 80-82.

estética e beleza. Nas palavras de Hutchison, “em cada detalhe desse filme – o qual registra a dissolução não apenas do protagonista, mas de uma cidade, da arte, de fato da existência civilizada – há a evidência da determinação do artista em prover formas”²⁰⁰. Pelo que a forma e o informe persistiriam no seu eterno embate sobre a matéria da qual o artista extrai a sua lavra.

Referências

ALAIN-MILLER, Jacques. **Percursos de Lacan**: uma introdução. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ARISTARCO, Guido. Luchino Visconti: Critic or poet of decadence? **Film Criticism**, Meadville, v. 12, n. 3, p. 58-63, Spring, 1988. Tradução para o inglês: Luciana Bohne.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2004.

BLOM, Ivo. **Reframing Luchino Visconti**: film and art. Leiden: Sidestone Press, 2017.

BOSISIO, Paolo. Luchino Visconti. **Belfagor**, Firenze v. 32, n. 1, p. 41-62, Gen. 1977.

BOTTASSO, Oscar. Venice: a meeting, a plague, a death. **Journal of Medicine and Movies**, Salamanca, n. 2, p. 143-148, 2006.

CANBY, Vincent. Oh, To Be Rich and Sexy in Venice. **The New York Times**, section D, p. 1. 27, jun. 1971.

CRIQUI, Etienne. Pour une lecture politique de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti: du néo-réalisme d'Osessione à l'adultère bourgeois de L'Innocent. **Revue Française de Science Politique**, Paris, v. 32, n. 4/5, p. 837-847, Août/Oct. 1982.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2**: l'image-temps. Paris: De Minuit, 2012.

DYE, Richard. **White**. London; New York: Routledge, 2002.

EBERT, Roger. Death in Venice. **Chicago Sun-Times**, 01 jan. 1971.

ESTÈVE, Michel. Morte a Venise. **Esprit**, Lyon, n. 405 (7/8), p. 118-123, Juil./Août, 1971.

FREUD, Sigmund. Uma criança é espancada. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XVII**. Tradução: José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 191-216.

²⁰⁰ HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974. p. 43.

FURTADO, Fernando F. Fiorese. Morte em Veneza: cinema e melancolia. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 75-84, jan./jun. 2001.

GALERSTEIN, Carolyn. Images of decadence in Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 13, n. 1, p. 29-34, 1985.

GAVILÁN, Ismael. Death in Venice: from Thomas Mann to Luchino Visconti. In: LIND, Paula Baldwin (Ed.). **Telling and re-telling stories: studies on literary adaptation to film**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 137-144.

HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2012.

HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti's "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 2, n. 1, p. 30-43, Winter, 1974.

KANFER, Stefan. Cinema: soul destroyer. **Time Magazine**, 05 jul. 1971.

KILBOURN, Russel A. Adapting Venice: intermedial relations. **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Winnipeg, v. 48, n. 3, p. 57-74, Sept. 2015.

KORTE Jr., Walter F. Marxism and formalism in the films of Luchino Visconti. **Cinema Journal**, Austin, v. 11, n. 1, p. 2-12, Autumn, 1971.

LACAN, Jacques. **Kant avec sade**. In: LACAN, Jacques. **Écrits II**. Paris: Du Seuil, 1999. p. 243-269.

LACAN, Jacques. **O seminário Livro 6: o desejo e sua interpretação**. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. **O seminário Livro 10: a angústia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. The seminar of Jacques Lacan Book XIV: the Logic of Phantasy, 1966-1967. Disponível em: <https://lacanianworks.net/1968/07/the-logic-of-the-phantasy-jacques-lacans-summary-of-the-seminar-of-1966-1967-july-1968-jacques-lacan/>. **Lacanian Works**. [s.d.]. Acesso em 15 set. 2022.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bernard. **The language of psychoanalysis**. Tradução Donald Nicholson-Smith. London: Karnak Books, 1988.

LARNER, James. Music as narrator: Mahler, Mussorgsky, and Beethoven in Visconti's "Death in Venice". **College Music Symposium**, Missoula, v. 49/50, p. 385-390, 2009/2010.

MANN, Thomas. **Death in Venice and other stories**. Tradução David Luke. New York: Bantan Books, 2008.

MAZZELLA, Anthony J. "Death in Venice": fiction and film. **College Literature**, Baltimore, v. 5, n. 3, p. 183-194, Fall, 1978.

MELLEN, Joan. Death in Venice by Luchino Visconti in **Film Quarterly**, Berkeley, v. 25, n. 1, p. 41-47, Autumn, 1971.

MESSNIL, Michel. Morte a Venise. **Esprit**, Lyon, n. 405 (7/8), p. 118-123, Juil./Août, 1971.

METZ, Christian. **Psychoanalysis and cinema**: the imaginary signifier. Tradução para o inglês Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzeti. London: MacMillan, 1983.

MORIN, Edgar. **The cinema, or the imaginary man**. Tradução para o inglês: Lorraine Mortimer. Minnesota: University of Minneapolis, 2005.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. London: BFI, 2003.

PREMUDA, Noemi. Luchino Visconti's "Musicism". **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 26, n. 2, p. 189-210, Dec. 1995.

RICH, Alan. Death in Venice. **The New York Magazine**, p. 56, 19 July 1971.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SINGER, Irving. Death in Venice: Visconti and Mann. **MLN**, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1348-1359, dec. 1976.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

STEIN, George P. Death in Venice: from literature to film. **The Journal of Aesthetic Education**, Champaign, v. 16, n. 3, p. 63-70, Autumn, 1982.

THOMSON, David. **Have You Seen.../ A personal introduction to 1,000 films**. New York: Penguin Books, 2008.

VAGET, Hans Rudolf. Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 53, n. 2, p. 159-178, Mar. 1980.

WIEHE, Roger E. Of art and Death: film and fiction versions of "Death in Venice". **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 16, n. 3, p. 210-215, 1988.

ŽIŽEK, Slavoj. **Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out**. New York: Routledge, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **The parallax view**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 2006.

Créditos das capas:

Fotografias: Zózimo Bulbul - divulgação

Arte: Ivan Soares David

**Entre o videoclipe, o filme documentário e o cinema:
da “caixa preta” à crítica social, da leitura decolonial
afro-brasileira à amefricanidade ladinoamericana**



Créditos das fotos:

Capa e Contra-capas: Zózimo Bulbul - divulgação
Capa: Ivan Soares David