





Ministério do Turismo, Governo de Minas Gerais e Prefeitura de Belo Horizonte apresentam:

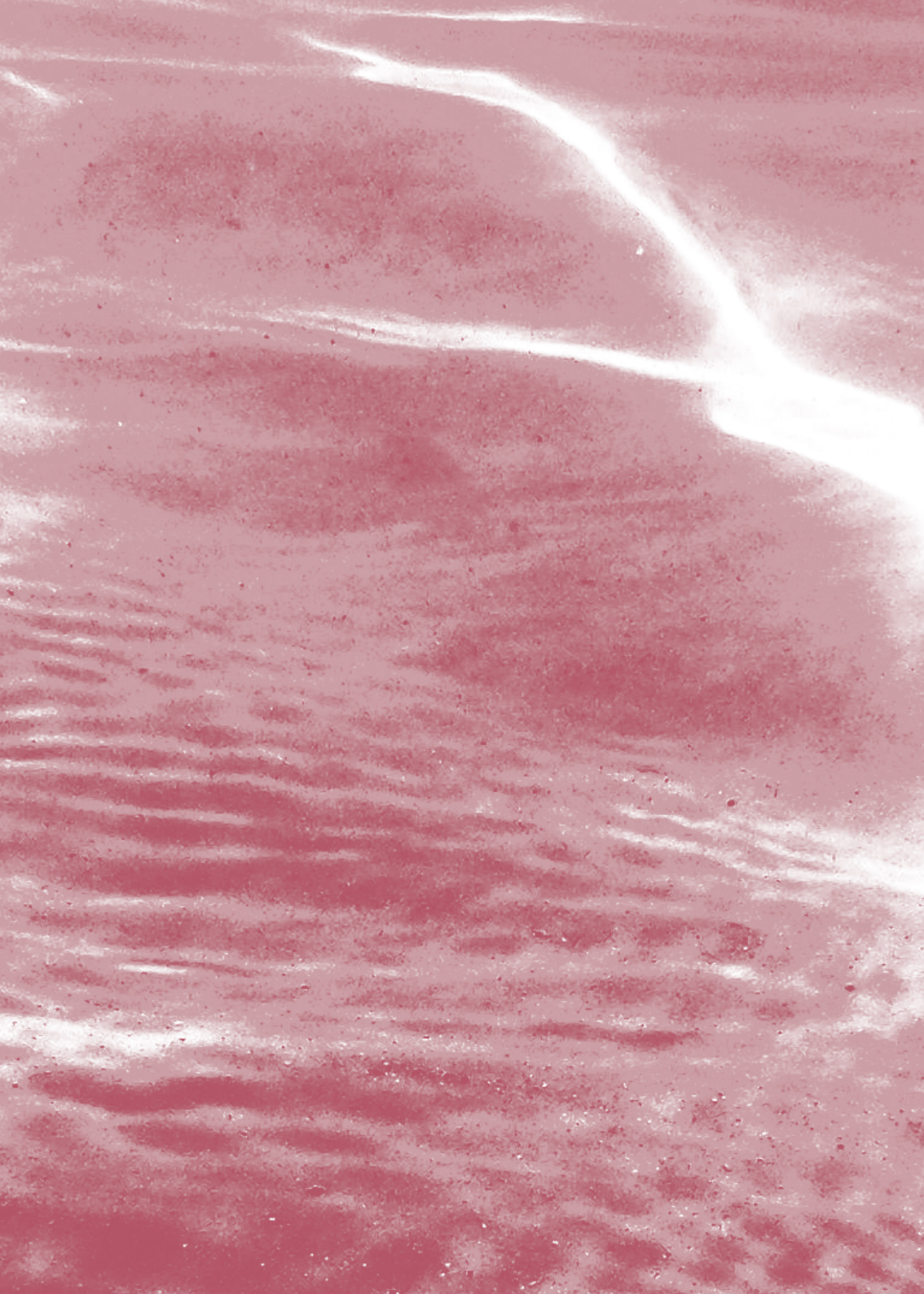
# forumdoc bh 2022

## 26<sup>o</sup>

festival do filme documentário  
e etnográfico de belo horizonte  
fórum de antropologia e cinema

**10 A 20 DE NOVEMBRO**

BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL



De maneira especial dedicamos este festival a Patrícia Monte-Mór, fundadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico que tanto nos inspirou a criar o [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh).

E a Bruno Pereira e Dom Phillips, Geraldo Sarno, Jean-Luc Godard, Jean-Louis Comolli, Maurício Lissovsky, Vicente Rios, figuras iluminadas que se encantaram este ano.

# SUMÁRIO

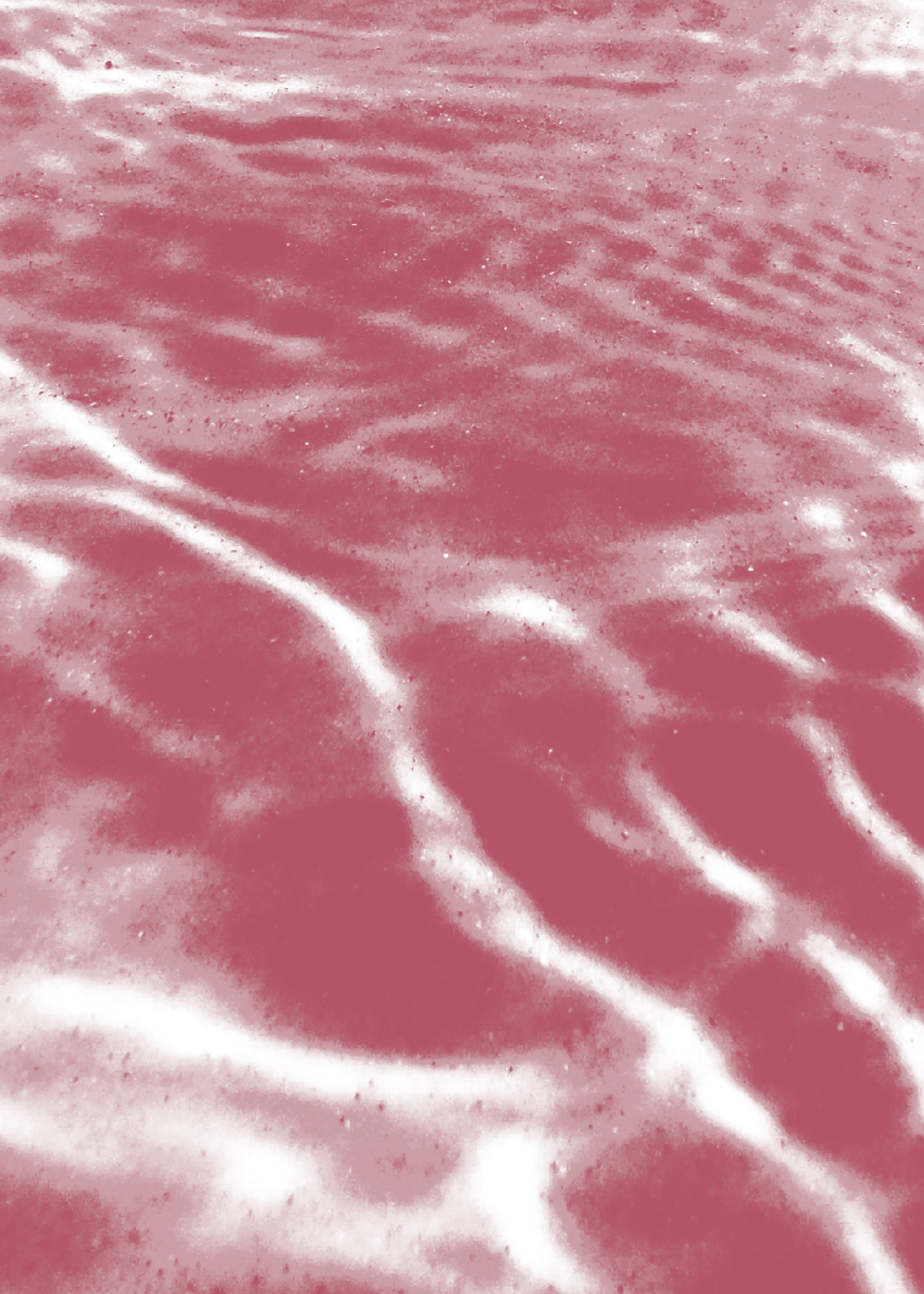
- 11 APRESENTAÇÃO**  
**Cinema contra o espetáculo**  
JEAN-LOUIS COMOLLI
- 13 SESSÃO DE ABERTURA**
- 19 IMAGENS INDÍGENAS DO SUL E DO NORTE:**  
**CINEMAS YANOMAMI-INUIT**  
CORA LIMA, JÚNIA TORRES, RENATA OTTO e  
RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ
- 35 MOSTRA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**  
EWERTON BELICO, MAYA DA-RIN, MILENA MANFREDINI e PAULO MAIA
- 59 SESSÕES ESPECIAIS**  
CARLA ITALIANO, DANIEL RIBEIRO e JÚNIA TORRES
- 67 HOMENAGEM A JEAN-LOUIS COMOLLI**
- 69 (Aprender a) escutar, escrever, lutar e fazer cinema**  
**(com Jean-Louis Comolli): um encontro em Belo Horizonte**  
RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ
- 76 “Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa” – duas**  
**entrevistas com Jean-Louis Comolli**  
CLÁUDIA MESQUITA e RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ
- 85 HOMENAGEM A JEAN-LUC GODARD**
- 86 Jean-Luc Godard e a memória do Cinema**  
MATEUS ARAÚJO
- 87 O ponto na imagem**  
JEAN-LOUIS COMOLLI
- 91 FÓRUM: Seminário, sessões comentadas, debates e lançamentos**
- 103 ENSAIOS E ENTREVISTAS**
- 105 As lendas das gasolinehas, entre o vivido e o imaginado**  
*Mato Seco em Chamas* (Adirley Queirós e Joana Pimenta, 2022)  
CLÁUDIA MESQUITA

- 113 Núcleo Audiovisual Yanomami Xapono – NAX**  
SÉRGIO YANOMAMI E MAURÍCIO IXIMAWETERI YANOMAMI
- 114 Nossa imagem é nossa defesa**  
SÉRGIO YANOMAMI
- 115 Pacificar os brancos e retomar as imagens**  
DANIEL JABRA
- 120 Demarcação da Terra Yanomami completa 30 anos e indígenas resistem a efeitos do garimpo ilegal para ‘segurar o céu’**  
FABRÍCIO ARAÚJO
- 125 ÁRTICO/AMAZÔNIA**  
NINA VINCENT IANNES
- 129 “Eu sou um Inuk, eu estou vivo”**  
JANE GEORGE
- 131 Um dia na vida de Noah Piugattuk (Zacharias Kunuk)**  
PAT MULLEN, POV Magazine
- 133 Zacharias Kunuk e Natar Ungalaaq falam sobre ‘Maliglutit’**  
*Entrevista por* JUDY WOLFE E MARC GLASSMAN
- 138 O Sorriso de Nanook e o Cinema de Robert Flaherty: 100 Anos de *Nanook of the North***  
MARCO ANTONIO GONÇALVES
- 143 A vida na chuva e a morte no rio: cinema e resistência**  
*Nhe’en-mongarai – Batismo da alma* (Alberto Alvares, 2021) e *Amazônia, a nova Minamata?* (Jorge Bondanzky, 2022)  
JULIANA FAUSTO
- 146 A cura no cinema, no cinema que cura**  
*Wherá Tupã* e *o Fogo Sagrado* (Rafael Coelho, 2021) e *Abdzé Wede’õ - O Vírus Tem Cura?* (Divino Tserewahú, 2021)  
André Lopes
- 151 A vida entre nascentes de rio e desvios do concreto**  
*Fôlego Vivo* (Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari, 2021) e *Panorama* (Alexandre Leco Wahrhaftig, 2021)  
CAROL ALMEIDA

- 154 A tarefa de luto diante da herança maldita**  
*Herança Maldita: Do ciclo do ouro ao neoliberalismo* (Tomás Amaral, 2021)  
PEDRO RENA
- 158 O tempo presente, para a posteridade**  
*Não vim no mundo pra ser pedra* (Fabio Rodrigues Filho, 2022), *Procura-se Bixas Pretas* (Vinícius Eliziário, 2022), *Sou Point 44, amor, um arco-íris multicolor* (Márcio Paixão, 2022) e *Mutirão: O Filme* (Lincoln Péricles, 2022)  
GABRIEL ARAÚJO
- 160 PRETO-ALVO-PRETO-IMAGEM-PRETA-CÂMERA-PRETA-TINTA**  
*O Pantanal é preto* (Raylson Chaves, 2022) e  
*Primo da Cruz* (Alexis Zelensky, 2022)  
LORENNNA ROCHA
- 163 Habitar o corpo, habitar o mundo**  
*Transviar* (Maíra Tristão, 2021) e  
*Germínio Pétalas no Asfalto* (Coraci Ruiz, Julio Matos, 2022)  
TATIAN MONASSA
- 166 Filmar a memória, continuar**  
*Interior* (Elisa Mendes, Maria Lutterbach, 2022) e  
*No vazio do ar* (Priscilla Brasil, 2022)  
LARISSA MUNIZ e ROBERTA VEIGA
- 170 Fumaças sagradas e suas imagens**  
VAGNER GONÇALVES DA SILVA
- 175 Ciências da reverência**  
*Nossos passos seguirão os seus* (Uilton Oliveira, 2022), *Eu sou raiz* (Cíntia Lima e Lilian de Alcântara, 2022) e *O dia da posse* (Allan Ribeiro, 2022)  
LUÍS FERNANDO MOURA
- 178 Formas de (des)enquadrar um corpo: entre retratos, (re)distribuições e coreografias**  
*Garotos Ingleses* (Marcus Curvelo, 2022) e  
*Você nos queima* (Caetano Gotardo, 2021)  
FÁBIO RAMALHO



- 182** **Só o capeta linguará**  
*Caixa Preta* (Saskia, Bernardo Oliveira, 2022), *Escasso* (Gabriela Gaia Meirelles, Clara Anastácia, 2022), *As lavadeiras do Rio Acaraú transformam a embarcação em nave de condução* (Kulumym-açu, 2021), *tenho receio de teorias que não dançam* (Gau Saraiva, 2021)  
JULIANO GOMES
- 185** **Notas sobre arquivos e encontros em *Me Kukrodjo Tum: O Conhecimento dos Antigos e Curupira e a Máquina do Destino***  
JULIA FAGIOLI
- 188** **Morada tempo**  
*Diários de uma paisagem* (Anne Santos, Gabraz Sanna, 2022), *SOLMATALUA* (Rodrigo Ribeiro-Andrade, 2022) e *Nenhuma fantasia* (Gregorio Gananian, Negro Leo, 2021)  
DENISE DA COSTA
- 190** **Carta para Alan do Rap**  
*Alan* (Diego Lisboa e Daniel Lisboa, 2022)  
PAULA KIMO
- 193** ***Adeus, Capitão de Vincent Carelli e a Trilogia do Martírio***  
CÍNTIA GIL
- 201** **Do reencontro: teses sobre o conceito de história**  
*Adeus, Capitão* (Vincent Carelli e Tita, 2022)  
ANDRÉ BRASIL
- 213** **O samba tem feitiço: *Curtas jornadas noite adentro* de Thiago B. Mendonça**  
PEDRO ASPAHAN
- 219** **Arte do forumdoc.bh.2022**
- 220** **Índices**
- 222** **Créditos**



# CINEMA CONTRA O ESPETÁCULO

JEAN-LOUIS COMOLLI

TRADUÇÃO: RUBEN CAIXETA

Triunfo do espetáculo, hegemonia do visível, “tele-realidade”: ao ser contra a celebração pública da lua de mel entre exibicionismo e *voyeurismo*, o cinema documentário – que pretende também tratar “da realidade” – resiste e se opõe, mantendo a hipótese de um espectador ativo (e não “interativo”). O lugar do espectador do cinema (documentário e ficção) não poderia de forma alguma ser o lugar de “mestre”. Enquanto os mestres jogam com o desejo das massas de manipular publicamente os corpos e as almas, o cinema abre-se à dúvida sobre toda maestria.

De um lado, o espetáculo nos circunda, nos preenche. Ele está em todo lugar, da publicidade à informação, da mercadoria à política. Telas em todo lugar, todo o tempo. Mas, de outro lado, o espetáculo se contrai, fraqueja, se repete, se usa, mobiliza cada vez menos desejo e risco, seu próprio sucesso o banaliza, o corrói, o estraga. Mais espetáculo, mais indiferença. É preciso relançar a máquina de desejar.

Um pouco de pressão sobre a reserva libidinal-social, e ela volta a funcionar! Como? Remetendo a pulsão – o corpo orgânico – à ordem das representações. Que se dane a representação intelectual! Uma “regra do jogo” é o suficiente para nos fazer gozar. O espectador se queima de “viver”, maior a representação: não se trata mais de “projetar”, de “se” projetar; não, é preciso passar do imaginário ao “real” e assegurar que os corpos em representação sejam “verdadeiros corpos”, tomados numa performance não simulada. No auge do triunfo do simulacro, espera-se um espetáculo que não mais simule. As ficções cinematográficas multiplicam os “efeitos de real”. O espetáculo não é mais suficiente. As realidades tornaram-se a tal ponto ficcionais que as ficções não podem mais dispensar uma boa dose de “realidade”. A televisão, que é a própria tautologia, não é mais suficiente. Para ela também, é preciso “mais realidade”. O modelo da vigilância se impõe em todo lugar: “vigiar e punir” são, mais do que nunca, palavras de ordem obsessivas de uma sociedade (mundial) fascinada pela ilusão da transparência total (tudo ver, tudo mostrar, nada esconder) e, ao mesmo tempo, pela dupla cumplicidade desta transparência: o vampiro da segurança (fechar, codificar, aprisionar, afastar, constranger, isolar).

Então, o espetáculo se apropria daquilo que é essencial para o documentário: filmar pessoas reais, filmar na duração (programa mínimo das séries de “tele-realidade”). O espetáculo melhor situado no mercado atual, o mais vendido aos públicos, é – extrema ironia – aquele que mais toma emprestado do documentário, precisamente daquilo que o documentário extraiu sua maior força e sua originalidade, isto é, não poder fazer algo diferente do que trair ou desmontar toda dimensão espetacular. Diferentemente do jornalismo, o documentário é fabricado a posteriori, mas, diferente do espetáculo, lhe é interdito “reconstituir” aquilo que não foi filmado. Desta forma, ele coloca em jogo esta “pedra preciosa do real”, que parece cada vez mais necessária ao motor libidinal tal qual nossas sociedades reivindicam.

Ao espectador de uma representação encenada por atores, é requisitado crer que esses diferentes pedaços – corpo, texto, relato – se juntem na unidade da cena. Ao espectador do documentário, e doravante àquele da tele-realidade, é assegurado pela “regra do jogo” (social, cultural, publicitária) que aqueles que estão lá estão realmente lá, são eles mesmos, e não representados de forma alguma por atores profissionais – o que significa que eles são dotados de uma espécie de inocência ou de ingenuidade, como se eles fossem “virgens” de toda dimensão espetacular, como se, conseqüentemente, o espetáculo não estivesse ainda em todo lugar, do berço ao túmulo. Ilusão da não ilusão. Dito de outra forma, aquilo que é colocado à disposição do espectador, aquilo que acende ou relança seu desejo de ver, são corpos filmados “garantidos” como “verdadeiros” por aqueles que têm o poder de mostrar. Afirmar uma “verdade” do corpo filmado está, assim, ligado mais à responsabilidade e ao poder de mostrar que a uma impressão ou a um julgamento do espectador. Saber que nós vemos e que isso é um poder, nos é dado pela tele-realidade como um prêmio ao gozo via o domínio exercido sobre o corpo do outro. Seria preciso redizer que, na prática cinematográfica do documentário, esse poder-saber quanto ao ver é precisamente objeto de um questionamento das posturas e das crenças, o que abre uma crise na posição do espectador?

A prática do cinema documentário – antes de tudo porque ela é “tomada em direto”, com os corpos reais daqueles que se dispõem ao jogo do filme – obriga a pensar a relação desses corpos uma vez filmados com aqueles que são os espectadores desses corpos. Esta questão deve ser colocada com toda crueza. Como não grudar no “desejo de saber” do espectador a indignidade de lhe mostrar a indignidade dos corpos e das pessoas, qualquer que seja o “acordo” estabelecido? Não se filma e nem se olha impunemente. O desafio da prática documentária é trazer esse poder de mostrar nas mãos e sobre o território de homens concretos. Quem filma? Quem fala? Como isso circula, as imagens, os sons, os corpos, o poder de fazer jogar? De você a mim. Trazer o poder de mostrar na própria relação que funda a possibilidade de filmar.

#### Seminários Ateliers Varan 2001-2002

**JEAN-LOUIS COMOLLI** é escritor e diretor de cinema, francês de origem argelina. Foi editor-chefe da *Cahiers du cinéma* de 1966 a 1978, publicou, entre outros, *Ver e Poder - A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário* (UFMG, 2006).

Tradução originalmente publicada em: COMOLLI, Jean-Louis. “Cinema contra o espetáculo”. In: *forumdoc.bh.2001*: 5º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2000. p. 127-130.

**SESSÃO  
DE ABERTURA**



## MATO SECO EM CHAMAS

BRASIL, PORTUGAL, 2022, 153'

direção Joana Pimenta, Adirley Queirós • fotografia Joana Pimenta • montagem Cristina Amaral • som Francisco Craesmeyer  
produção Adirley Queirós - Cinco Da Norte • co-produção Terratreme Filmes • elenco Joana Darc Furtado, Andreia Vieira,  
Gleide Fimino, Léa Alves, Mara Alves • contato cincodanorte@gmail.com

Léa conta a história das Gasolineiras de Kebradas, tal como ecoa pelas paredes da Colméia, a Prisão Feminina de Brasília, Distrito Federal, Brasil.


CINE HUMBERTO MAURO, 10 NOV, 19H

MIS CINE SANTA TEREZA, 12 NOV, 19H









**IMAGENS  
INDÍGENAS DO  
SUL E DO NORTE:  
CINEMAS  
YANOMAMI-INUIT**



# IMAGENS INDÍGENAS DO SUL E DO NORTE: CINEMAS YANOMAMI-INUIT

CORA LIMA, JÚNIA TORRES, RENATA OTTO e RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Queremos que o mundo veja nossa vida, nossa cultura. Queremos ser cineastas.

(Zacharias Kunuk, povo inuit)

É com esses filmes que lutamos também, para defender a nossa cultura, o nosso território e para mostrar a nossa realidade. Por que se a gente não mostrar, como vocês vão acreditar? Por isso temos que mostrar, para os *napë* [não-indígenas] acreditarem que nós existimos mesmo, para saberem como estamos vivendo e o que está acontecendo com a nossa terra-floresta.

(Sergio Yanomami)

2022, 100 anos de *Nanook* de Robert Flaherty! Este filme marca, sem dúvida, o nascimento não só do filme etnográfico, mas da experiência fílmica compartilhada, como dizia Jean Rouch, já há muito tempo, ao incluir *Nanook* junto ao *Homem com a Câmera* (1929) de Vertov como as duas obras fundantes do cinema documentário-etnográfico. Em sua 26ª edição, o *forumdoc.bh* traz novamente essa obra para o diálogo e contraponto com realizações contemporâneas. Podemos considerar *Nanook* atual em vários aspectos: na forma, na ética, na cumplicidade necessária entre quem filma e quem é filmado, no olhar (e no riso) que atravessa a câmera e cativa o espectador! Sem dúvida, muita coisa mudou de lá pra cá, sobretudo o fato de que os Inuit (o povo ao qual pertencia o principal personagem, *Nanook*, do filme de Flaherty) passaram também a fazer seus próprios filmes, assim como vários outros coletivos indígenas situados no Grande Norte (dentro do Círculo Polar Ártico). Então, nesta edição, queríamos apresentar, discutir e debater a atualidade de *Nanook* em face a esta nova constelação de filmes do Grande Norte. Portanto, para nós, faz-se necessária uma dupla pergunta: por que este filme se tornou uma referência e, ao mesmo tempo, uma obra precursora-fundadora do filme etnográfico e, em segundo lugar, qual exatamente a sua atualidade? Por fim, para os Inuit, quais são os dilemas atuais para salvar seu modo de vida, com ou sem o cinema? Quais são os temas de seus filmes atuais – mito e história, relação com o mundo dos brancos, cristianização?

Sem dúvida, a grande questão – que hoje afeta toda a humanidade, mas de forma especial os povos do Ártico – vem das mudanças climáticas e do aquecimento

global. Se, no início do século XX, o Grande Norte podia ser lido como a última grande fronteira desconhecida do Ocidente, junto à maior parte da Amazônia, estas duas regiões etnográficas estão hoje em pauta tanto pela ameaça de sua destruição pelo avanço do capitalismo quanto pela possibilidade de cura da Terra (por meio de suas florestas e/ou recursos e modos de vida de grupos humanos baseados no respeito e na escuta da natureza). Ficamos tentados a fazer uma mostra comparativa de cinemas Inuit-Yanomami, ou Norte-Sul ou Ártico-Amazônia. Mas a tarefa é grande demais! Pois, só para dar exemplos, teríamos de discutir e debater – a partir de Flaherty – a imensidão da obra de Asen Balick (Netsilik Eskimo), ou da cineasta do povo abenaki Alanis Obomsawin, além do coletivo inuit Isuma (que mereceria, cada um, uma mostra inteira). Fica para os próximos anos, alguns destes mergulhos necessários no cinema do Grande Norte. E, para dar início, o *forumdoc.bh.2022* propõe uma reflexão em torno de alguns dos filmes-coletivos yanomami-inuit.

100 anos depois de *Nanook* e quase 50 anos depois do primeiro documentário realizado entre os Yanomami da região do rio Marauá, *Meu Caminho é um Rio* (1975), da Escola Salesiana de Aplicações Fotográficas da Itália, a mostra *Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit* propõe uma confluência entre os cinemas destes dois povos que têm trabalhado pela retomada da produção e circulação de suas imagens.

Muitos imaginários foram criados acerca dos povos “indígenas” ou “originários” (para o caso do Brasil, é esta a denominação usual do ponto de vista do movimento indígena) ou dos povos “autóctones” (do ponto de vista dos povos do norte) através da visão e das lentes do colonizador ocidental. Porém, o que se vê nos cinemas feitos pelos próprios indígenas na atualidade é a inversão ou recriação daquelas representações, incluindo uma crítica ao lugar da autoria não-indígena: eles imprimem em seus cinemas os saberes e as cosmologias tradicionais, a relação com seus territórios e suas lutas, enfim, são produtores e “atores” de suas imagens.

Um exemplo profícuo desta rearticulação é o Núcleo Audiovisual Xapono - NAX, que, desde 2016, vem produzindo filmes dentro das aldeias da região do rio Marauá no Território Yanomami de forma autônoma. Este trabalho culminou na mostra “Nossa Imagem é Nossa Defesa” – curada por Sérgio Yanomami e Maurício Yanomami – que o *forumdoc.bh* convidou para compor o corpo da *Mostra Imagens Indígenas do Sul e do Norte*. De acordo com Sergio Yanomami:

[...] essa mostra de filmes é para nossa defesa. Esses filmes que os Yanomami e nossos parceiros *napë* fizeram é para vocês ouvirem as nossas falas e verem a nossa realidade. É para vocês acreditarem e ajudarem a defender nosso povo e nossa floresta. Para aqueles que não nos conhecem ainda ouvirem e verem como os Yanomami querem viver, como nós queremos viver tranquilos na nossa própria terra. Por isso eu agradeço muito os nossos parceiros que nos ajudam a ensinar a filmar e a mostrar nossos filmes, nossa realidade, para todos. Agora nós já aprendemos a filmar, e isso é muito importante!

Esta defesa fica mais urgente hoje. A TI Yanomami faz 30 anos em 2022. Ela foi homologada em 1992, depois de muita luta dos Yanomami, principalmente dos seus xamãs, liderados na figura de Davi Kopenawa, para mostrar aos brancos *napë* como eles queriam, mereciam e tinham direito de viver. Naquela época, os Yanomami tinham passado pela maior invasão garimpeira de sua história, que provocou epidemias, massacres e severa depopulação. Lá, por força da nossa retomada democrática, fizemos vigorar a (jovem) Constituição Federal. 30 anos depois, a mesma CF está tão ameaçada quanto a TI Yanomami, infestadas e corroídas por ilegalidades e crimes, como o garimpo nas terras indígenas. Saberemos ficar ao lado dos Yanomami e dos povos indígenas na defesa de sua terra-floresta? Saberemos nos unir a eles na defesa da nossa terra-planeta?

Os filmes do NAX nos ajudam a nos posicionar. Nos inspiram, nos deixam respirar fora do nosso mundo apequenado, cercado nas cidades de cimento quente. As sabedorias deles são frescas e renováveis. Estão compartilhando um pouquinho delas conosco nos seus filmes. Integrando o segmento yanomami, apresentaremos também filmes dos formadores-cineastas Vincent Carelli e Louise Botkay, que se dedicaram a colaborar com os Yanomami – e outros povos indígenas – na produção e circulação de suas imagens. Cada qual a seu modo, os dois filmes são joias raras. De uma perspectiva íntima, seguem a beleza doce e forte das mulheres, crianças e homens, donos originários dessa terra, em seus deslocamentos pela floresta, mergulhados nos igarapés de água límpida, até seus encontros nas aldeias. Contaremos com a presença da diretora e do diretor nesta mostra-seminário para enriquecer nossa defesa da TI Yanomami.

O elo intercontinental que buscamos apresentar se dá num momento em que o cinema – principalmente o documentário e o filme etnográfico – se vê interpelado por modos coletivos de produção. Se o cinema sempre contou com muitas mãos para se realizar, eis que agora parece precisar de um sentido comunitário. Seu maior respiro acontece quando enxergamos nas imagens uma elaboração vinda de dentro para fora, um desejo coletivo de produzir com e para a comunidade e se demorar nestas paisagens. Essa característica atravessa os filmes desta mostra, de Sul a Norte. Como escreve Nina Vincent, convidada para o seminário que acompanha esta mostra, em seu texto para o catálogo, “transformam ferramentas coloniais em armas de resistência para afirmação de suas identidades”.

Embora os Yanomami sejam um dos povos vivendo mais ao norte do país, em nossa intenção comparativa eles representam as terras baixas, ao sul da América, em conversa com este outro povo que vive tão ao norte, que parece tão distante, mas que através das imagens demonstram o mesmo anseio de salvaguardar e cultivar suas tradições, sua força ancestral e denunciar as ações perversas de quem coloniza.

O eixo Inuit da mostra apresenta uma instigante viagem às terras do Norte pelos olhos de suas e seus habitantes. Teremos, na mostra, os inéditos para o Brasil, *Inuuvunga – I am Inuk I'm Alive*, documentário que se tornou referência realizado por

um coletivo de adolescentes Inuk sobre sua relação com a escola, as mais velhas e os mais velhos, os saberes tradicionais e modernos no assentamento de Igloodik; um curta documental sobre a pandemia, da jovem realizadora Carol Kunnuk, e um documentário-ficção mais recente de Zacharias Kunuk, expoente do cinema canadense e realizador do premiado *Atanarjuat* (já exibido em duas ocasiões no *forumdoc.bh*), *One Day In Life of Noah Piugattuk*, filme de abertura da Mostra. Aqui, o contraponto com *Nanook* se faz evidente. Se, em 1922, Flaherty nos apresenta o resultado de um encontro amistoso entre quem filma e é filmado – entre o povo branco e o povo inuit –, em 2019, Kunuk nos mostra o outro lado deste encontro, aquele onde as relações de poder e as visões de mundo de cada lado são colocadas em embate e parecem intraduzíveis um para o outro. O sorriso de Nanook, que ficou marcado na história do filme etnográfico, é substituído pela expressão de quem é convidado a se retirar de suas terras. Filmes que nos atualizam sobre o cinema que vem sendo constituído por esses coletivos e realizadores(as). Por último, a mostra apresenta a exibição comentada do pioneiro *Nanook of the North* – para uma discussão acerca dos contextos de sua realização e do que se atualiza, cem anos depois de sua produção. O filme será comentado por Marco Antônio Gonçalves, autor de publicações em torno das relações entre antropologia e cinema, entre as quais se destaca a publicação “O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty”, artigo aqui também publicado, leitura que recomendamos. Ao lado de Sergio Yanomami e Divino Tserewahú, pesquisador e cineasta xavante, contaremos com a participação no seminário de Vincent Carelli (Vídeo nas Aldeias), Louise Botkay (formadora-cineasta), Daniel Jabra e Paula Berbert (pesquisadorxs atuantes em cinema e artes indígenas). Realizaremos, ainda, um encontro de cunho teórico sobre o tema da confluência Ártico/Amazônia ministrado pela pesquisadora Nina Vincent e pelo professor e curador desta mostra, Ruben Caixeta. Por fim, promoveremos o encontro entre as lideranças Angohó Pataxó, Sergio Yanomami e estudantes indígenas da UFMG (Dogllas Índio Xakriabá, Romário Pataxó, Marciane Yek’wana e Naraynan Pataxó) para discutir de forma mais ampla as questões contemporâneas em relação às violências, processos de genocídio e neocolonização que seguem assolando os povos originários, mas também apresentar suas contínuas ações de retomadas.

## PRIMEIRA OFICINA DE VÍDEO

BRASIL, 2016, 6'

**direção e fotografia** Silvano Jacinto Yanomami e Ribamar Ironasiteri Yanomami • **produção** Núcleo Audiovisual Xapono – NAX  
**contato** xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Registro da primeira oficina de filmagem do NAX.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 17H



## ASSOCIAÇÃO KURIKAMA A RĒ YAWĒANOWEHEI KOMIXIWĒ A XAPONO HA - CRIAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO KURIKAMA YANOMAMI NA COMUNIDADE KOMIXIWĒ

BRASIL, 2017, 17'

**direção** Roni Raitateri Yanomami • **produção** Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • **contato** xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

As diversas comunidades yanomami da região do rio Marauiá, no Amazonas, se reúnem no Xapono Komixiwê com as delegações de xamãs, lideranças, professores e artesãs para a assembleia de criação da Associação Kurikama Yanomami.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 17H



## KURIKAMA NO UHUTUPI RĒ WAWĒMANOWEHEI - INSTALAÇÃO DA PLACA DA KURIKAMA

BRASIL, 2017, 7'

direção Tomás Iximawëteri Yanomami • câmera Ricardo Yanomami • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Registro da inauguração da sede da Associação Kurikama Yanomami na comunidade Bicho-açu, na região do rio Marauá, Amazonas.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 17H



## KŌKAMOTIMA KURIKAMA XAPONO BICHO-AÇU A HA - 3ª ASSEMBLEIA GERAL DA ASSOCIAÇÃO KURIKAMA

BRASIL, 2017, 16'

direção Roni Raitateri Yanomami • fotografia Romeu Iximawëteri Yanomami, Ricardo Amaroko • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Registro da chegada dos convidados e das delegações das comunidades yanomami da região do rio Marauá, no Amazonas, para a 3ª Assembleia da Associação Kurikama Yanomami.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 17H





## HEKURA

BRASIL, 2018, 25'

direção Romeu Iximawëteri Yanomami - fotografia Ricardo Amaroko - produção Núcleo Audiovisual Xapono - NAX - contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Registro do encontro de xamãs das comunidades yanomami do Rio Marauaiá.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 17H



## KAREMONA

BRASIL, 2017, 13'

**direção e fotografia** Romeu Iximawëteri Yanomami • **produção** Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • **contato** xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Crianças Yanomami mostram como buscar os frutos de karemona na floresta para saborear e fazer pequenas flautas.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## MAKOROMI: O ESPÍRITO CUJA TESTA QUEBRAVA ATÉ CASTANHAS

BRASIL, 2018, 23'

**direção e fotografia** Fábio Iximawëteri, Marielza Pukimapiwëteri Yanomami, Ribamar Ironasiteri, Ricardo Amaroko, Ricardo Yanomami, Rita Ironasiteri, Romeu Iximawëteri Yanomami, Roni Raitateri Yanomami, Silvano Jacinto Yanomami, Tomás Iximawëteri Yanomami • **produção** Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • **contato** xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Documentário sobre a criação do Núcleo Audiovisual Xapono - NAX e o cinema indígena como ferramenta de luta e defesa política dos povos indígenas.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## ROPEHAONI RAXA KI RĒKAĪ, RAXA HI KI RIYA HA HĀRIKAMANI - ROBERVAL APANHANDO PUPUNHA PARA TORRAR FARINHA

BRASIL, 2018, 9'

direção e fotografia Ricardo Yanomami e Silvano Jacinto Yanomami • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Com narração de João Ironasiteri Yanomami sobre a história de Hayariwë (Espírito do veado), o filme acompanha a produção da farinha de pupunha yanomami.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## YIPIMOUWEI TĒ RĒ YAITAPROHĒIWEI NAHA - AS MUDANÇAS DO RITUAL DA PRIMEIRA MENSTRUÇÃO

BRASIL, 2017, 6'

direção e fotografia Marielza Pukimapiwëteri Yanomami e Tomás Iximawëteri Yanomami • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Mulheres yanomami registram o ritual da primeira menstruação de duas meninas e discutem sobre as mudanças no ritual.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## FILMAGEM XAPONO

BRASIL, 2018, 3'

direção Silvano Jacinto Yanomami • fotografia Ricardo Ironasiteri Yanomami • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX  
contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Um dia chuvoso na comunidade Bicho-açu – exercício de filmagem.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## PĚMA KĪ REAHUMOU MĪ HU! – VAMOS À FESTA!

BRASIL, 2018, 6'

direção Silvano Jacinto Yanomami, Ricardo Ironasiteri Yanomami • produção Núcleo Audiovisual Xapono – NAX • contato xaponoaudiovisual@gmail.com, danieljabra@gmail.com

Registro dos preparativos para um *reahu* (festa funerária).

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 19H



## UM FILME PARA EHUANA

BRASIL, 2018, 27'

direção Louise Botkay • fotografia Louise Botkay • som Louise Botkay • montagem Barbara Daniel • mixagem Ricardo Mansur, Pedro Saerp • contato louizebotkay@gmail.com

Na fronteira Brasil-Venezuela, em Watorik, vive uma comunidade Yanomami. Passamos um tempo com Ehuana Yaira e sua família no dorso do coração da floresta.

CINE HUMBERTO MAURO, 17 NOV, 17H



## YANOMAMI DA REGIÃO DO ALALAUÍ

ATAQUE A EXPEDIÇÃO DE VACINA FILMADO EM HI-8 E BETACAM POR VINCENT CARELLI, 1997, 60'

contato olinda@videonasaldeias.org.br

Ao acompanhar a equipe de saúde numa campanha de vacinação em área Yanomami da região do Alalaú, em Roraima, filmei o retorno dos vacinados - pela mata - à aldeia. A certa altura, fomos surpreendidos por uma tempestade de raios e trovoadas. Corremos até a aldeia, que encontramos em pé de guerra. Membros de um grupo inimigo teriam tentado flechar a caravana. Por alguns instantes, vivemos "os tempos da guerra". (V.C.)

CINE HUMBERTO MAURO, 17 NOV, 17H



## ONE DAY IN THE LIFE OF NOAH PIUGATTUK

UM DIA NA VIDA DE NOAH PIUGATTUK

CANADÁ, 2019, 111'

direção Zacharias Kunuk (Inuk) • fotografia Norman Cohn, Jonathan Frantz • montagem Norman Cohn, Jonathan Frantz • som Tobias Haynes • produção Jonathan Frantz • contato wandav@vtape.org

Em abril de 1961, a Guerra Fria está a todo vapor em Berlim e bombardeiros nucleares são implantados em bases no Canadá ártico. Em Kapuivik, Noah Piugattuk e seu bando nômade vivem e caçam com seus cães, como faziam seus ancestrais. Quando um homem branco, conhecido como Chefe, chega no território de caça de Piugattuk, o que parece ser um encontro casual logo abre a perspectiva de um momento de mudança. Chefe é um agente do governo, contratado para convencer Piugattuk a se mudar com seu bando para os assentamentos.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 19H



## QAPIRANGAJUQ - INUIT KNOWLEDGE AND CLIMATE CHANGE

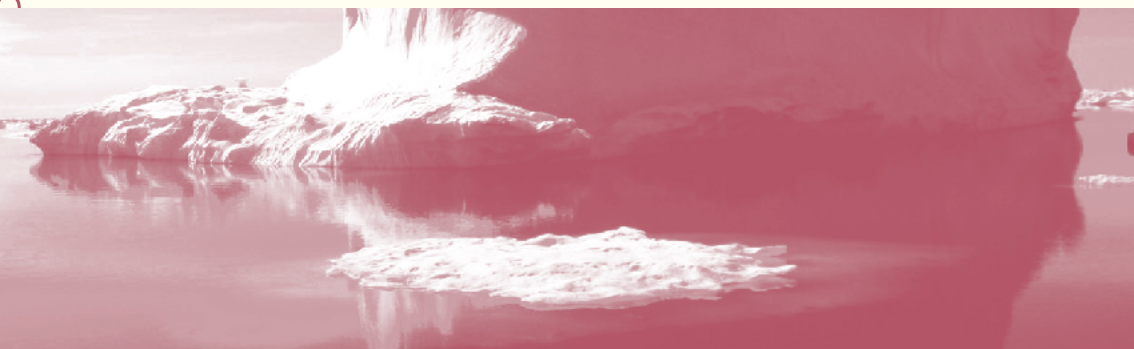
QAPIRANGAJUQ - SABEDORIA INUIT E MUDANÇAS CLIMÁTICAS

CANADÁ, 2010, 55'

direção Zacharias Kunuk, Ian Mauro • fotografia David Poisey • montagem Zacharias Kunuk • som Richard Lavoie • produção Igloodik Isuma Productions, Kunuk Cohn Productions • contato wandav@vtape.org

As regiões geladas do Ártico estão ameaçadas de extinção. Anciãos de comunidades Inuit transmitem sua sabedoria em conversas íntimas e reveladoras sobre o aumento das temperaturas e seu impacto na vida cotidiana.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 14H



**BEING PREPARED****ESTAR PREPARADO**

CANADÃ, 2021, 9'

**direção** Carol Kunnuk • **fotografia** Carol Kunnuk, Mark Jr. Maliki • **montagem** Carol Kunnuk • **som** Carol Kunnuk, Mark Jr. Maliki  
**produção** Alicia Smith • **contato** <https://www.nfb.ca/>

À medida em que a pandemia global atinge o Arquipélago do Ártico, a realizadora inuit Carol Kunnuk documenta como os novos protocolos com os quais as pessoas não estavam habituadas afetam sua família e sua comunidade. Sua trilha sonora vívida e específica justapõe trechos de transmissões de rádio locais, emitindo avisos de saúde em Inuktitut e Inglês, com os doces sons de crianças brincando. Um caso ricamente detalhado e delicado de ruptura e ajuste.

CINE HUMBERTO MAURO, 17 NOV, 19:30H

**INUUVUNGA - I AM INUK. I'M ALIVE****INUUVUNGA - SOU INUIT. ESTOU VIVO**

CANADÃ, 2004, 57'

**direção** Bobby Echaloock, Sarah Idlout, Laura Iqaluk, Linus Kasudluak, Dora Ohaituk, Rita-Lucy Ohaituk, Willia Ningeok, Caroline Ningiuk, Mila Aung-Thwin, Daniel Cross e Brett Gaylor • **fotografia** Bobby Echaloock, Sarah Idlout, Laura Iqaluk, Linus Kasudluak, Dora Ohaituk, Rita-Lucy Ohaituk, Willia Ningeok, Caroline Ningiuk, Mila Aung-Thwin, Daniel Cross, Brett Gaylor • **montagem** Tunu Napartuk, Anna Oweetaluktuk, Caroline Oweetaluktuk • **som** Geoffrey Mitchell • **produção** Pierre Lapointe • **contato** <https://www.nfb.ca/>

Neste documentário de longa-metragem, oito jovens adolescentes inuit, a partir de seu próprio olhar cinematográfico, apresentam a vida contemporânea no Norte do Canadá e oferecem um relato perspicaz da chegada da idade adulta numa época de confusão e desintegração cultural.

CINE HUMBERTO MAURO, 17 NOV, 19:30H



## NANOOK OF THE NORTH

### NANOOK DO NORTE

ESTADOS UNIDOS, FRANÇA, 1922, 78'

direção Robert Flaherty • fotografia Robert Flaherty • montagem Robert Flaherty • produção Robert Flaherty • elenco Allakariallak (Ator Principal - Allakariallak), Nyla (Atriz Principal - Nyla), Alleego (Ator Principal - Alleego), Cunayou (Ator Principal - Cunayou) • contato [mchiba@lobsterfilms.com](mailto:mchiba@lobsterfilms.com)

1922. Anos antes do documentário ser afirmado enquanto modo de enunciação, Robert Flaherty dirigiu este pioneiro filme acompanhando o dia-a-dia de Nanook e sua família inuit, após 6 anos de pesquisa e convívio no norte do Canadá. Registrada pela câmera de Flaherty, a família caça, pesca, constrói um iglu e parece seguir sua vida em meio às condições extremas do Ártico. Em meio à encenação do hábito e a atenção aos pequenos instantes de vida, o cineasta, arriscando uma certa exotização daquele povo, opera um olhar fascinado pelos inuit e apresenta-os em seu cotidiano. Em 2022, o filme completa 100 anos de existência visto por alguns como um precursor dos documentários etnográficos e consolidado enquanto um dos mais influentes e comentados filmes da história do cinema. (G. B.)

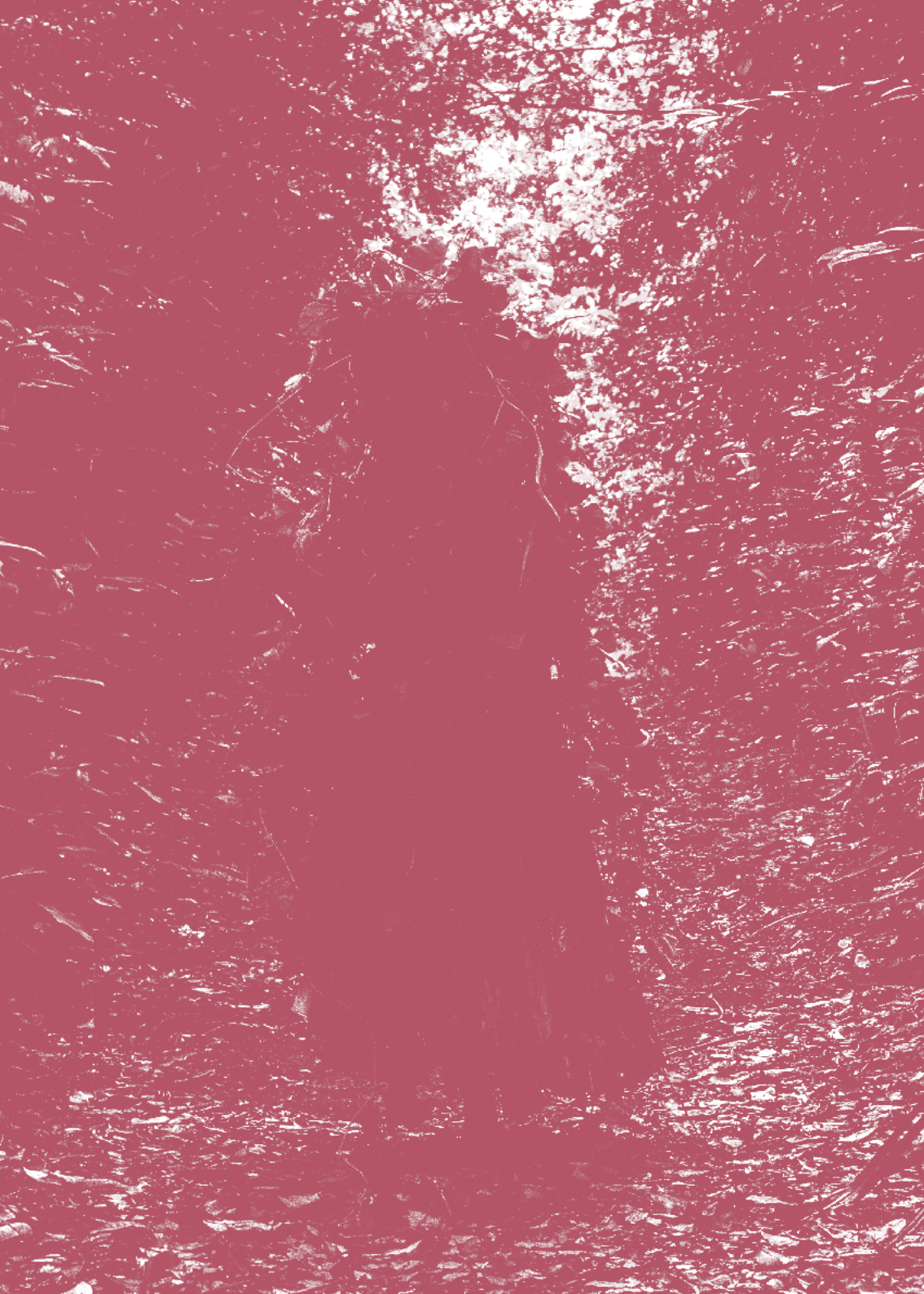
CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 19:30H







**MOSTRA  
CONTEMPORÂNEA  
BRASILEIRA**



# MOSTRA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

MAYA DA-RIN, MILENA MANFREDINI, EWERTON BELICO e PAULO MAIA

No final do primeiro ano da pandemia de Covid-19, em novembro de 2020, o *forum-doc.bh* foi obrigado a apresentar sua 24ª edição de modo integralmente on-line tendo em vista que, naquele momento, já se registravam quase 200 mil mortes e o início da vacinação só se daria em janeiro de 2021. Assim, a Mostra Contemporânea Brasileira de 2020 não contou com nenhuma sessão de cinema presencial, os encontros com os realizadores e realizadoras acabaram acontecendo por meio de lives e a exibição dos filmes foi feita via streaming. O baque desse distanciamento, a despeito dos excelentes filmes e belos encontros virtuais ocorridos naquele ano, foi sentido por todos.

Por isso mesmo, em 2021, após muita hesitação, optamos por não realizar nossa tradicional Mostra Contemporânea Brasileira, tendo em vista a impossibilidade de retomarmos o festival de modo integralmente presencial. Em novembro de 2021, já ultrapassávamos o número de 600 mil mortes por Covid-19 e, embora os casos estivessem em declínio e a vacinação em alta, a programação do *forumdoc.bh.2021* permaneceu, em sua maioria, **on-line**.

É com satisfação que, em sua 26ª edição, finalmente de modo integralmente presencial, anunciamos a retomada da Mostra Contemporânea Brasileira em 2022, em uma edição especial, ocupando um espaço grande da programação, compondo um total de 15 sessões.

A fim de contornar a impossibilidade de cada membro da equipe curatorial assistir todos os filmes, decidimos dividir o montante total de filmes em dois e compusmos duas subequipes, cada uma formada por duas pessoas, que tiveram, por sua vez, a tarefa inicial de visionar, discutir e selecionar metade dos filmes inscritos. Após alguns ajustes, cumprimos essa primeira etapa de trabalho e partimos para o visionamento dos filmes selecionados pelas duplas na primeira etapa do trabalho. Ao mesmo tempo, iniciamos uma discussão, demorada, por vezes acalorada, sobre os filmes selecionados pelas duplas e, agora, visto por toda equipe curatorial. Assim fomos compondo uma “lista pequena” (*shortlist*) dos filmes que de alguma maneira foram se impondo no recorte da presente mostra. Sabíamos que tínhamos um limite de sessões e, portanto, tínhamos de lidar com uma seleção que, querendo ou não, deixaria de fora filmes que havíamos gostado muito e que dialogavam com nosso recorte.

Dos mais de 400 filmes recebidos, acabamos por selecionar 35 filmes, sendo 16 curtas, 10 médias e 9 longas metragens. Se, por um lado, encontramos uma grande diversidade no montante de filmes inscritos, por outro, nos deparamos com muitos filmes jornalísticos, institucionais, de entrevista, biográficos, de cuinho

denunciatório extremamente roteirizados e pouco instigantes. Assim, saímos em busca de filmes que de alguma maneira haviam nos desestabilizado, seja pela inventividade formal ou por termos sido interpelados por suas personagens de um modo especial, ou ainda pelo aprofundamento e abordagem de questões urgentes para o momento cosmopolítico em que vivemos. Percebemos o aumento da presença de filmes de autoria negra, indígena e periférica, filmes que vêm propondo novas formas plásticas e narrativas que têm abalado e transformado a produção contemporânea brasileira. Ao mesmo tempo, notamos que a maioria de filmes inscritos continua sendo assinado e produzido por homens cis brancos e que, ainda hoje, recebemos poucos filmes realizados por mulheres. Esse é um cenário que se evidencia sobretudo na metragem longa, dado que alguns dos novos sujeitos sociais que emergiram no audiovisual brasileiro ao longo dos últimos anos não tiveram acesso ao fomento público, considerando o ataque que a produção cultural brasileira vem sofrendo desde o golpe de 2016, a consequente precarização e privatização das instâncias de investimento e a destruição programada de acervos e salas de exibição públicos.

Contudo, seria um clichê insistir sobre o caráter diverso da programação que apresentamos. Mais do que heterogênea, a mostra contemporânea do ano de 2022 é fortemente contraditória, e sinaliza para caminhos e possibilidades contrastantes. De certo modo, apresentamos um esboço para um possível retrato da produção brasileira dos dias de hoje, um passo para um diagnóstico ainda imperfeito. Optamos por não elidir conflitos e não evitar a vertigem, preservando os contrastes marcantes entre as soluções apresentadas pelos diferentes filmes. Nesse sentido, o campo agônico no qual se transformou o audiovisual brasileiro está presente nesta seleção, na qual não apenas os filmes, mas também realizadores e realizadoras trazem a marca desse pluralismo não-reconciliado: os lugares sociais e de classe, étnicos e raciais, de gênero e de orientação e etários que constituem hoje o documentário brasileiro estão apresentados de algum modo nesses programas. A mostra contemporânea de 2022 apresenta sobretudo este tensionamento dos modos, poéticas e territórios existenciais de realização; tensionamento que busca escapar de todas as formas de determinação histórica e antecipar novos estados de mundo por vir.

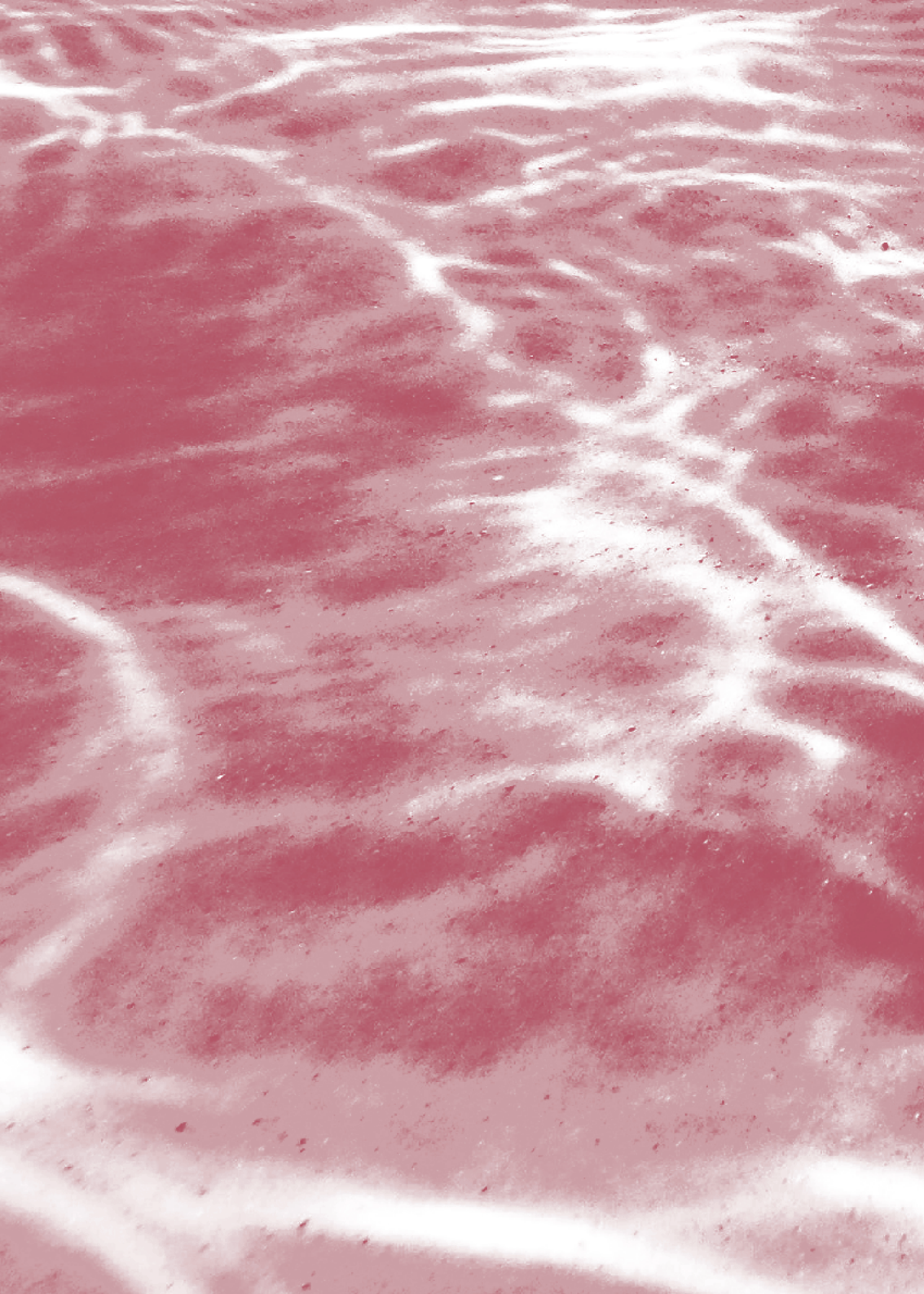
O processo de 2022 registra ainda, em suas ausências, algumas inflexões importantes: há uma clara deflação nas hibridações do documentário com a ficção, que foi um dos principais lugares de inovação do audiovisual brasileiro nos últimos anos; a produção etnográfica passa por uma clara metamorfose interna, com o cruzamento do registro de práticas ancestrais com novas agendas raciais, de gênero e de orientação sexual.

Dentre os inscritos, encontramos excelentes filmes de viés ensaístico que se voltam para uma investigação das propriedades e possibilidades inventivas do cinema e do vídeo, lançando mão de locução em primeira pessoa, do uso de arquivos, fotografia still, grafismos e imagens filmadas em diferentes suportes e dispositivos (película, digital celular, desktop) em busca de novas formas plásticas e narrativas em diálogo com as interrogações que nos interpelam hoje. Encontramos também

diversos filmes performáticos, realizados majoritariamente por realizadoras negras ou transgênero, que mobilizam camadas históricas seculares em recusa às formas de dominação e controle dos corpos, das formas de existência, da ordem social e da ordem do discurso. Em diálogo com esses filmes, nos quais a performance ritual ocupa uma posição central e descentralizadora, destacamos ainda uma quantidade expressiva de filmes que se interessam por questões relacionadas às religiões de matriz afrodescendentes; obras que constroem a sua poética e exploram aspectos da linguagem cinematográfica em diálogo com formas ancestrais de ritualidade e de dramaturgia. Por último, nos deparamos com um conjunto de filmes que se debruçam sobre uma única personagem sem se tornarem, no entanto, filmes-retrato no sentido mais clássico. São obras que encontram o motor de sua poética na relação que estabelecem com suas personagens, mobilizando-se em sentido contrário à busca ilusória por uma pretensa transparência, distanciamento ou neutralidade.

A presente seleção reúne os principais filmes que nos desestabilizaram enquanto espectadores, que nos jogaram para dentro deles e nos implicaram numa relação conturbada marcada pela diferença e inventividade estéticas. Privilegiamos filmes-processo, que são construídos na medida em que são filmados, filmes vivos, muitas vezes feitos ao longo de anos e que acabam trazendo para dentro de suas narrativas a relação inesperada e turbulenta de quem filma com aquele ou aquilo que é filmado.

Houve inúmeras dificuldades para que o *forumdoc.bh* continuasse existindo, sem prestar serviços ao onipresente mercado do audiovisual brasileiro, e resistindo às múltiplas formas de destruição, não apenas da cultura, que emergiram ao longo dos últimos anos. Ainda assim, seguimos oferecendo uma programação inteiramente gratuita, em aliança com inúmeros movimentos que resistem à pulsão necrófila que parece ter tomado o Brasil de assalto. O *forumdoc.bh* foi desde sempre uma ocasião para encontros: com os filmes; do público com os realizadores; com o Cine Humberto Mauro (e ainda com o MIS/Cine Santa Teresa, duas salas públicas de exibição); da crítica com a produção contemporânea – presente nos inúmeros ensaios do catálogo desta edição. Finalmente, gostaríamos de saudar os realizadores e as realizadoras que enviaram seus filmes para nossa apreciação, bem como a presença da maioria dos selecionados ao longo das sessões do festival, dado que, mais que nunca, fazer cinema no Brasil é um ato de fúria e resistência.



## ABDZÉ WEDE'Õ – O VÍRUS TEM CURA?

MATO GROSSO, 2021, 53'

direção Divino Tserewahú • contato penidza@gmail.com

O documentário revela o impacto do Coronavírus em uma das populações indígenas atingidas pela doença no país. Dirigido e narrado em primeira pessoa por Divino Tserewahú, o filme destaca a luta de sua aldeia, Sangradouro, ao leste de Mato Grosso, para sobreviver à trágica epidemia. Através de materiais de arquivo e imagens captadas por Divino durante a pandemia, o filme procura relacionar um passado traumático com a realidade da Covid-19 nas aldeias Xavante. Ao documentar os rituais de reverência aos mortos e o luto pela partida de muitos de anciãos e líderes da aldeia Sangradouro durante a pandemia, Divino Tserewahú contrapõe em *Abdzé Wede'Õ* a atual realidade a um rico imaginário de beleza, saberes e força espiritual que caracteriza a cultura Xavante, expressa em seu filme.

MIS CINE SANTA TEREZA, 13 NOV, 19H

CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 19H



## ALAN

BAHIA, 2022, 92'

direção Diego Lisboa, Daniel Lisboa • produção Joana Giron, Maurício Fontoura • fotografia Diego Lisboa, Daniel Lisboa • montagem Marcos Lé, Igor Souto • som Bob Bastos • empresa produtora Cavalo do Cão Filmes • contato arapuaafilmes@gmail.com

Alan do Rap foi um dos precursores do Hip Hop em Salvador que, para divulgar suas músicas, invadia o palco de bandas famosas que se apresentavam na cidade como Racionais Mc's, Planet Hemp e muitas outras. A jornada de Alan mostra as dificuldades e injustiças enfrentadas por jovens negros de periferia que tentam a vida na arte e acabam batendo de frente com um sistema racista, opressor e violento.

MIS CINE SANTA TEREZA, 15 NOV, 19H (Sessão com acessibilidade - Legendagem descritiva, Audiodescrição, Libras)

CINE HUMBERTO MAURO, 17 NOV, 21H



## AMAZÔNIA, A NOVA MINAMATA?

SANTA CATARINA, 2022, 76'

direção Jorge Bodanzky • produção João Roni, Nuno Godolphim • fotografia Paulo Gambale Maká • montagem Bruna Callegari  
som Marcelo Pellegrini, Ricardo Zollner • empresa produtora Ocean Films • contato acompanhamento@oceanfilms.com.br

Este documentário acompanha a saga do povo Munduruku para conter o impacto destrutivo do garimpo de ouro em seu território ancestral, enquanto revela como a doença de Minamata, decorrente da contaminação por mercúrio, ameaça os habitantes de toda a Amazônia hoje.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 19H



## AS LAVADEIRAS DO RIO ACARAÚ TRANSFORMAM A EMBARCAÇÃO EM NAVE DE CONDUÇÃO

CEARÁ, 2021, 12'

direção kulumym-açu • produção Cris Pires • fotografia Ana Aline Furtado • animação kulumym-açu • montagem Lucas Santos, Eduardo Moreira • som Wesley Maria • contato assunasartes@gmail.com

O fluxo das águas do Rio Acaraú que atravessa a cidade de Sobral/CE conta a história onde o esfregar e o voar fazem parte do mesmo gesto coletivo.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 21H





## BENZEDEIRA

PARÁ, 2021, 15'

direção Pedro Olaia, San Marcelo • produção Cecília Nascimento, Raquel Leite • fotografia San Marcelo • montagem San Marcelo • som Romão Gomes • empresa produtora Sapucaia Filmes • contato sancine13@hotmail.com

O curta imerge no universo da benzedeira Maria do Bairro que escolheu o silêncio para dividir a sabedoria que lhe foi confiada. Esta ciência da natureza se esconde ao longe em uma ilha no interior do município de Bragança. Manoel Amorim, conhecido como Maria do Bairro, a bicha preta conhecedora de ervas e benzedeira, se dedica à cura do corpo e da alma de quem a procura. O saber que a habita não vem do achismo, mas da vivência direta com a natureza, seus espíritos e filosofias.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 21H



## CAIXA PRETA

RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO, 2022, 51'

direção Saskia, Bernardo Oliveira • produção Bernardo Oliveira • fotografia Saskia • montagem Saskia • som Saskia • empresa produtora QTV • contato qtvlabel@gmail.com

“A terra é apenas um lugar. Mas nem chega a ser sequer um lugar normal, pois a maior parte do cosmos está vazia. Normal é o vasto e imenso vazio, frio e universal, a noite eterna do espaço em comparação com o qual as estrelas, os seus planetas, já aparecem como algo dolorosamente raro e precioso. Se nos soltássemos ao acaso dentro do cosmos, a probabilidade de que surgíssemos no planeta ou mesmo em sua vizinhança seria inferior a uma parte de mil milhões, mil milhões, mil milhões...”

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 21H



## CURUPIRA E A MÁQUINA DO DESTINO

SÃO PAULO, AMAZONAS, 2021, 25'

**direção** Janaina Wagner • **produção** Janaina Wagner • **fotografia** Carine Wallauer • **animação** Felipe Meres • **montagem** Janaina Wagner, Yuyan Wang • **som** Marcela Santos • **empresa produtora** Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains  
**contato** wouter@squareeyesfilm.com

Filmando no Amazonas, na Transamazônica BR-230, na Estrada Fantasma BR-319 e na cidade real de Realidade, Curupira e a máquina do destino documenta o encontro entre uma curupira e o fantasma encarnado de Iracema, personagem fictícia de Iracema – uma transa amazônica (1974). Rompendo as ruínas mornas e histórias cíclicas do Brasil em favor de um assim chamado progresso, Iracema fantasma parte nas encruzilhadas das estradas retílineas do Amazonas para conjurar a Curupira e vingar o futuro.

CINE HUMBERTO MAURO, 19 NOV, 17H



## DIÁRIOS DE UMA PAISAGEM

RIO DE JANEIRO, 2022, 51'

**direção** Anne Santos, Gabraz Sanna • **produção** Anne Santos, Gabraz Sanna, Samira Motta, Tantão • **fotografia** Gabraz Sanna  
**montagem** Gabraz Sanna • **som** Anne Santos • **contato** annecmsantos@gmail.com

Tantão é um artista visual e músico carioca. O filme retrata a concepção e montagem de sua exposição "Ich bin der Fluss", que aconteceu em Berlim entre fevereiro e março de 2018.

CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 21H



## ESCASSO

RIO DE JANEIRO, 2022, 15'

**direção** Gabriela Gaia Meirelles, Clara Anastácia • **produção** Gabriela Gaia Meirelles, Clara Anastácia **fotografia** Luís Gomes **montagem** Bruno Ribeiro • **som** Ísis Araújo • **empresa produtora** fomo filmes, padilha produções, encruza • **contato** ggaiameirelles@gmail.com

Um *mockumentary* político que nunca fala de política. Um filme excessivo, verborrágico, faminto e cômico. ESCASSO acompanha Rose, uma passeadora profissional de pets que apresenta sua nova casa para uma equipe documental enquanto celebra a realização de um sonho: o da casa própria, mesmo que ocupada. Enquanto diz cuidar do imóvel e aguardar o retorno da proprietária, a nova “inquilina” cria intimidade com a casa, assumindo um estado de paixão pela dona ausente.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 21H



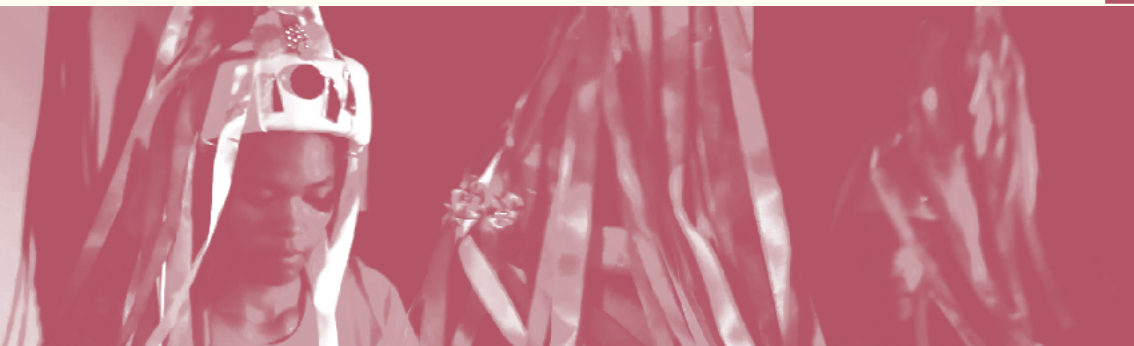
## EU SOU RAIZ

PERNAMBUCO, 2021, 7'

**direção** Cíntia Lima, Lillian de Alcântara • **produção** Lillian de Alcântara, Cíntia Lima, Bruna Neves • **fotografia** Lillian de Alcântara, Letícia Batista • **montagem** Ivich • **som** Priscila Nascimento • **empresa produtora** Olar Filmes • **contato** olarfilmes@gmail.com

Mestra Mariinha é líder quilombola, e há mais de 40 anos luta à beira do rio São Francisco para preservar a cultura e a natureza de seu território. Ela se dedica aos saberes das ervas medicinais, é benzedeira e Mestra do Reisado do Quilombo da Mata de São José.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 17H



## EXU YANGÍ

SÃO PAULO, 2021, 19'

direção Henrique Cartaxo • produção Henrique Cartaxo • fotografia Henrique Cartaxo • montagem Henrique Cartaxo • contato hcartaxo@gmail.com

Um encontro particular com Exu é simbolizado através de abstrações visuais de imagens caseiras, passando por leituras, memórias de um carnaval e reflexões associadas à física quântica. Produzido em isolamento durante a pandemia de Covid-19.

CINE HUMBERTO MAURO, 11 NOV, 21H



## FÔLEGO VIVO

CEARÁ, 2021, 25'

direção Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari • produção Juma Jandaíra, Vanda Cariri fotografia Rodolfo Santana, Luna • montagem Gurcius Gwedner • som Rodolfo Santana, Luna • empresa produtora Unides contra a colonização: muitos olhos, um só coração • contato karirideumari@gmail.com

Uma comunidade indígena do povo kariri, situada na Chapada do Araripe (zona rural do Crato/CE), reflete acerca da água: o mito indígena de recriação do mundo junto às águas contra o mito desenvolvimentista capitalista de controle das águas e das corpos humanas e não-humanas que habitam o Rio São Francisco (Opará).

MIS CINE SANTA TEREZA, 15 NOV, 19H

(Sessão com acessibilidade - LSE/ Legendagem para surdos e ensurdecidos / Closed Caption [CC])

CINE HUMBERTO MAURO, 19 NOV, 15H



## GAROTOS INGLESES

BAHIA, 2022, 15'

**direção** Marcus Curvelo • **produção** Danilo Umbelino, Marcus Curvelo, Murilo Sampaio • **fotografia** Danilo Umbelino • **montagem** Marcus Curvelo • **som** Danilo Umbelino, Marcus Curvelo • **empresa produtora** Filmes Amarelos • **contato** marcuscurvelo@gmail.com

O Cemitério dos Ingleses na Bahia é reservado ao sepultamento de cidadãos ingleses e seus descendentes radicados no estado. Temendo a morte, dois baianos fazem testes de ancestralidade para possíveis enteros no cemitério com a mais bela vista da cidade.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 19H



## GERMINO PÉTALAS NO ASFALTO

SÃO PAULO, 2022, 79'

**direção** Coraci Ruiz, Julio Matos • **produção** Coraci Ruiz, Hidalgo Romero, Julio Matos; Zan Barberton, Scott Radnor • **fotografia** Coraci Ruiz • **animação** Nathê Miranda, Lucas Lazarini, Matheus Luiz • **montagem** Luiza Fagá • **som** Augusta Gui, Guile Martins • **empresa produtora** Laboratório Cisco, Boundary Pictures • **contato** contato@laboratoriocisco.org

Quando Jack inicia seu processo de transição de gênero, o Brasil mergulha em uma onda de extremo conservadorismo. *Germino Pétalas no Asfalto* acompanha as transformações em sua vida e no país, atravessados por um governo de extrema-direita e por uma pandemia devastadora. Através de um relato íntimo do cotidiano de Jack e seus amigos, vemos florescer uma rede de afeto e solidariedade que se constitui em meio a um contexto adverso.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 17H



## HERANÇA MALDITA: DO CICLO DO OURO AO NEOLIBERALISMO

MINAS GERAIS, 2021, 116'

direção Tomás Amaral • produção Tomás Amaral • fotografia Tomás Amaral • animação Jackson Abacatu • montagem Tomás Amaral • som Tomás Amaral • contato tomasamaral@yahoo.com.br

Seguindo os rastros de destruição dos dois maiores crimes ambientais das últimas décadas no Brasil: o rompimento de barragens de rejeitos em Mariana e Brumadinho, o documentário discute o modelo da mineração em Minas Gerais. Ativistas e moradores de comunidades atingidas denunciam os impactos da mineração em seus territórios, culturas, economias e em todo ecossistema.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 14H30

MIS CINE SANTA TEREZA, 16 NOV, 19H



## INTERIOR

RIO DE JANEIRO, 2022, 19'

direção Elisa Mendes, Maria Lutterbach • produção Maria Lutterbach • fotografia Elisa Mendes • animação Luciano Gomes • montagem Maria Lutterbach • som Marcos Valério, Helena Duarte • empresa produtora Filmes da Fonte • contato marialutterbach@gmail.com

No interior de Minas, mulheres mantêm em seus quintais a tradição do cultivo de plantas medicinais, enquanto convivem com a influência da medicina alopática.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 17H



## MARIA CONGA

PERNAMBUCO, 2022, 48'

**direção** Marcelo Pedroso, Noshua Amoras • **produção** Marcelo Pedroso, Noshua Amoras • **fotografia** Marcelo Pedroso • **montagem** Marcelo Pedroso, Noshua Amoras • **som** Noshua Amoras • **empresa produtora** Símio Filmes • **contato** marcelo.pedroso@gmail.com

Maria Conga é uma das pretas velhas mais antigas da Jurema. Todos os anos, no mês de maio, ela é celebrada e cultuada por Mãe Nina de Xangô, seus familiares e amigos, no Alto José do Pinho (Recife-PE). Durante a festa, ela se faz presente para receber as homenagens e trabalhar para os seus.

CINE HUMBERTO MAURO, 11 NOV, 21H



## ME KUKRODJO TUM: O CONHECIMENTO DOS ANTIGOS

GOIÁS, 2021, 68'

**direção** Pedro Novaes, Pedro Guimarães • **produção** Isabelle Vidal Gianini, Lux Vidal, Cássio Ingles de Sousa, Pedro Novaes • **fotografia** Pedro Novaes, Pedro Guimarães, Marcelo Coutinho • **animação** Macaco Hábil • **montagem** Pedro Novaes, Thomáz Magalhães • **som** Tiago Camargo, Pedro Novaes, Pedro Guimarães, Marcelo Coutinho • **empresa produtora** Sertão Filmes, Instituto Indígena Botiê Xikrin • **contato** info@sertaofilmes.com

A antropóloga Lux Vidal tem uma longa história de trabalho com o povo indígena Xikrin do Cateté, que inclui a constituição do Acervo Lux Vidal, hoje abrigado no Museu de Arqueologia e Etnologia e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP. Em 2019, um grupo de lideranças Xikrin procurou Lux para iniciar um processo de resgate de sua memória. Este filme é resultado desse processo de reencontro do povo Xikrin com sua história e cultura guardadas nesse acervo e no trabalho de Lux Vidal.

CINE HUMBERTO MAURO, 19 NOV, 17H



## MUTIRÃO: O FILME

SÃO PAULO, 2022, 10'

**direção** Lincoln Pérciles (LKT) • **produção** Francineide Bandeira, Lincoln Pérciles • **fotografia** Lincoln Pérciles, Associação Povo em Ação • **montagem** Lincoln Pérciles • **som** Lincoln Pérciles, Priscila Nascimento • **contato** astuciafilmes@gmail.com

Uma criança apresenta a construção da sua quebrada.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 21H

MIS CINE SANTA TEREZA, 15 NOV, 19H (Sessão com acessibilidade - Legendagem descritiva, Audiodescrição, Libras)



## NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA

BAHIA, MINAS GERAIS, 2022, 26'

**direção** Fabio Rodrigues Filho • **produção** Fabio Rodrigues Filho • **montagem** Fabio Rodrigues Filho • **empresa produtora** Terá Filmes (Produtora associada) • **contato** fabiorodrigz@gmail.com

Um samba sobre o infinito.

CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 21H





## NENHUMA FANTASIA

SÃO PAULO, 2021, 11'

direção Gregorio Gananian, Negro Leo • produção Gregorio Gananian, Negro Leo • fotografia Bruno Risas • montagem Gregorio Gananian • trilha sonora original Icuas pires • som Gregorio Gananian, Felipe Zenicola • empresa produtora Zaum Cinema contato zaumprodutora@gmail.com

Num tempo onde fatos inventados são decisivos para a sociedade, o próprio povo franqueia seu assassinato cultural. *Nenhuma Fantasia*, *No Fool*, em inglês, é um filme sobre, ironicamente, não haver mais dúvidas de que, do 14-Bis a space X, da corrente alternada ao Google, o destino da humanidade arrastada para o centro da civilização ocidental é o rumor, aquilo que se sabe confusamente, imprecisamente, que se tem dúvidas.

CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 21H



## NHE'EN-MONGARAI / BATISMO DA ALMA

PARANÁ, SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO, 2022, 16'

direção Alberto Alvares • produção Daiane Cunha, Sophia Pinheiro, Vinicius Toro • fotografia Alberto Alvares, Tayná Alvares montagem Alberto Alvares • empresa produtora Centro de Trabalho Indigenista, Nhamandu Produções, Piragui Filmes contato vinicius@trabalhoindigenista.org.br

“Começou com a caminhada até o Paraná, pra mostrar o encontro dessas almas. E você precisa encontrar a sua alma ao mesmo tempo. Filmei as crianças brincando e a conversa pra falar da importância do registro e do cinema como forma de sabedoria. Acompanhei o processo de fazer o Taqua, a preparação do Milho para fazer o Kaguijy e a cerimônia, a recepção dos nomes sagrados. Filmei também a soja, porque lá as pessoas estão convivendo com a soja, junto.”

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 19H



## NO VAZIO DO AR

PARÃ, 2022, 45'

direção Priscilla Brasil • produção Priscilla Brasil • fotografia Bruno Regis, Gustavo Godinho, Andre Morbach, Igor Teixeira  
montagem Priscilla Brasil • som Carlos Lobo • empresa produtora Companhia Amazonica de Filmes •  
contato prisbrasil@gmail.com

Na tentativa de entender o que o leva alguém a desejar tornar-se piloto na Amazônia, uma atividade mal remunerada e, muitas vezes, fatal, a autora resolve retornar ao pequeno aeroporto em que seu tio voava, 30 anos após a sua morte. Enquanto a pista parece ruir, os pilotos nos falam sobre precariedade, preconceito e crime nos céus que encobrem a floresta.

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 17H



## NOSSOS PASSOS SEGUIRÃO OS SEUS...

RIO DE JANEIRO, 2022, 13'

direção Uilton Oliveira • produção Gabriela Holz, Janaina Oliveira Re.Fem • fotografia Hugo Anikulapo Lima • montagem Rafael Daguerre • som Gustavo Andrade, Marcelinho Ferreira • empresa produtora Corpo Fechado •  
contato borboletasfilmes@gmail.com

Apagado da história oficial do movimento operário brasileiro, Domingos Passos, um aguerrido militante anarquista, sai das sombras em direção à eternidade...

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 17H

*Assimada em 2011*

<p>Trabalhadores de • Brasil — Unicef</p> <p>Redação e Administração: Rua da Constituição, 12 Bairro de Lapa — RJ 20131-100 Telefone: 251-5111 FAPR/CC, Rua da Constituição, 12/10</p>	<h1>VOZ DO POVO</h1> <p>Órgão da Federação dos Trabalhadores do Rio de Janeiro e do Proletariado em geral</p>	<p>A - INSCRIÇÃO PARA CAPITAL E ENTADIS</p> <p>DIÁRIA TRIPES..... 2000</p> <p>IMP. MENSAL..... 100 00</p> <p>TICKET TRIPES..... 50 00</p> <p>UV. REGISTRO..... 30 00</p> <p>ESTRATÉGIAS</p> <p>PERIÓDICO..... 10000</p> <p>SERVÍCIOS..... 10000</p>
--	---	---

### O CASO ANTONIO SILVA

# Em defesa da dignidade operária

O movimento operário sempre esteve presente na história do Brasil. “

## O DIA DA POSSE

RIO DE JANEIRO, 2021, 70'

direção Allan Ribeiro • produção Allan Ribeiro, Douglas Soares • fotografia Allan Ribeiro • montagem Allan Ribeiro • som Rodrigo Maia Sacic, Allan Ribeiro • empresa produtora Acalante Filmes • contato [acalantefilmes@gmail.com](mailto:acalantefilmes@gmail.com)

Brendo quer ser presidente do Brasil. Enquanto esse dia não chega, ele estuda direito, faz vídeos para as redes, sonha com novas conquistas e se imagina em um reality show, durante a pandemia.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 17H



## O PANTANAL É PRETO

MATO GROSSO DO SUL, 2022, 5'

direção Raylson Chaves • produção Raylson Chaves • fotografia Raylson Chaves • montagem Raylson Chaves • som Raylson Chaves • contato [raylsonc@gmail.com](mailto:raylsonc@gmail.com)

Os fantasmas insistem em perseguir, mas não estavam preparados para o esquecimento.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 21H



## PANORAMA

SÃO PAULO, 2022, 66'

**direção** Alexandre Leco Wahrhaftig • **produção** Gustavo Rosa de Moura, Carmem Maia • **fotografia** Alice Andrade Drummond  
**montagem** Lia Kulakauskas • **som** Andressa Clain, André Bomfim, Felipe Schultz Mussel • **empresa produtora** Mira Filmes  
**contato** contato@mirafilmes.net

Entre as cicatrizes do passado e as incertezas do futuro, o Jardim Panorama resiste. Há pouco mais de dez anos, a favela foi rasgada ao meio por um monstro. Hoje, o monstro dorme. Até quando? Um filme sobre os sonhos, as memórias e o cotidiano de quem mora em uma comunidade cercada pelos muros de um bairro nobre de São Paulo.

CINE HUMBERTO MAURO, 19 NOV, 15H



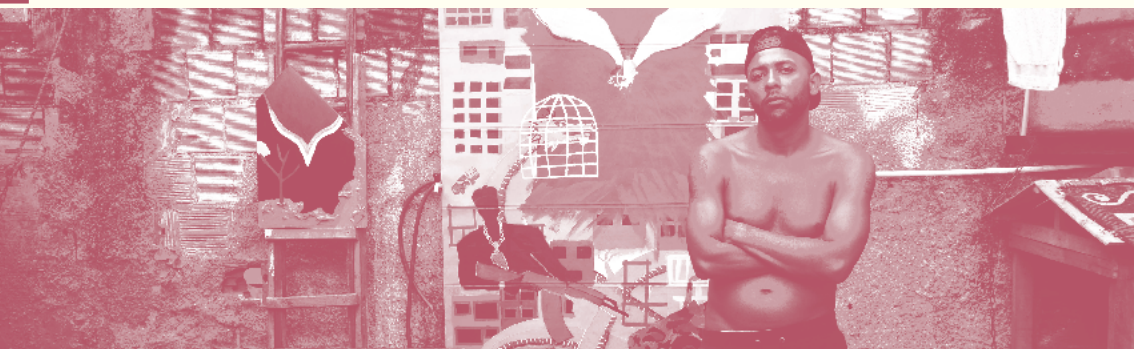
## PRIMO DA CRUZ

RIO DE JANEIRO, 2022, 89'

**direção** Alexis Zelensky • **produção** Alexis Zelensky, Simon P.R. Bewick • **fotografia** Alexis Zelensky • **montagem** Quentin Delaroche, Alexis Zelensky • **som** Alexis Zelensky, Nicolau Domingues, Marina Silva, Caio Domingues • **empresa produtora** AZ Produção • **contato** alexiszelensky@gmail.com

Condenado por tráfico de drogas, formação de quadrilha e assalto à mão armada, Primo da Cruz passou 10 anos na cadeia. Após a sua libertação, ele conhece apenas o mundo da prisão e do crime. No entanto, uma segunda chance lhe é oferecida. O mundo da arte contemporânea abre suas portas. Através da jornada desse artista singular, o filme revela uma sociedade estruturalmente racista.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 21H



## PROCURA-SE BIXAS PRETAS

BAHIA, 2022, 25'

**direção** Vinicius Elizário • **produção** Omibulu, Nathalie Rosa • **fotografia** Otávio Conceição, Vinicius Elizário • **animação** Davi Natã • **montagem** Vinicius Elizário • **som** Cicero Dias • **empresa produtora** Boca de Filmes • **contato** contato.bocadefilmes@gmail.com

Durante a audição de um teste de elenco, concorrentes realizam um monólogo em que contam as vivências sobre afeto e identidade de duas personagens. Contudo, a cena entregue sobre Darnley e Tigrezza, se entrelaçam com suas próprias vivências criando uma linha tênue entre ficção e realidade.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 21H



## SOLMATALUA

SANTA CATARINA, 2022, 15'

**direção** Rodrigo Ribeiro-Andrade • **produção** Rodrigo Ribeiro-Andrade, Eryk Rocha, Mariana Mansur, Bernardo Oliveira • **montagem** Rodrigo Ribeiro-Andrade, Julia Faraco, Carlos Eduardo Ceccon • **som** Rodrigo Ribeiro-Andrade, Pedro Caetano, Mbé • **empresa produtora** Gata Maior Filmes • **contato** contato@gatamaior.com.br

Em uma onírica odisséia afro-diaspórica, paisagens e vielas encontram-se nas encruzilhadas do tempo. *SOLMATALUA* percorre um vertiginoso itinerário por territórios ancestrais e contemporâneos, realizando uma mística viagem que resgata memórias e busca possíveis futuros.

CINE HUMBERTO MAURO, 11 NOV, 21H



## SOU POINT 44, AMOR, UM ARCO-ÍRIS MULTICOR

RIO DE JANEIRO, 2022, 19'

direção Márcio Paixão • produção Dalila Tardelli • fotografia Márcio Paixão • montagem Márcio Paixão • empresa produtora Aqueles Dois Filmes • contato marcionogueirapaixao@gmail.com

Em 1995, numa pequena cidade do litoral do estado do Rio de Janeiro, David Araújo inicia uma trajetória histórica marcada por afetos, lutas, carnavais e revoluções.

CINE HUMBERTO MAURO, 13 NOV, 21H



## TENHO RECEIO DE TEORIAS QUE NÃO DANÇAM

Bahia, 2021, 4'

direção Dodi Leal, Gau Saraiva • produção Dodi Leal • fotografia Gau Saraiva • montagem Gau Saraiva • som Meet Me on the Beach - James Forest • empresa produtora A Rede • contato dodi@alumni.usp.br

Pode uma travesti produzir teoria? Este curta, gravado nos vilarejos de Santo André e Guaiú, no Sul da Bahia, traz o texto e atuação da performer e professora Dodi Leal que apresenta uma visão de produção de conhecimento corporalizada a partir de uma breve narrativa de seu trabalho artístico. *Tenho receio de teorias que não dançam* indica a relação profunda do corpo trans com a arte ambiental, investigando o movimento do gênero no mangue, a vivificação do pensamento de rio e fluxos de dança.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 21H



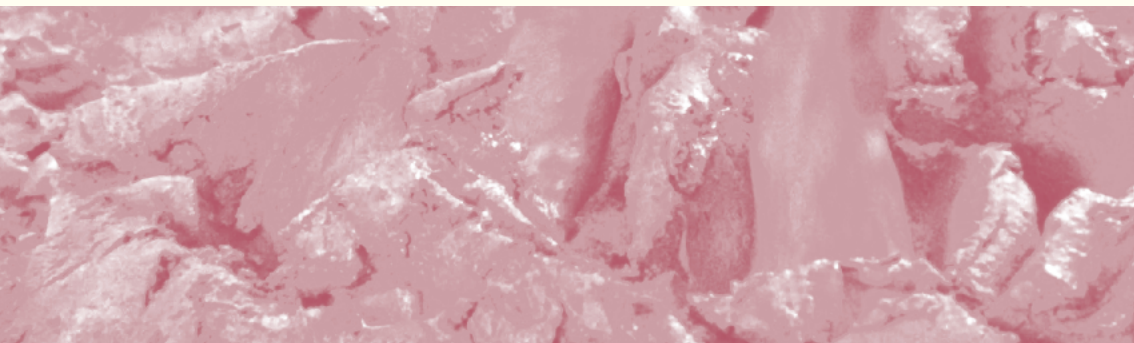
## TRANSVIAR

ESPIRITO SANTO, 2021, 13'

direção Maíra Tristão • produção Maíra Tristão • fotografia Maura Grimaldi • montagem Maíra Tristão, Patrícia Black • som Gisele Bernardes • empresa produtora Chaleira Filmes - EXP Filmes • contato mairatristao@gmail.com

Carla da Victoria nasceu na tradição das paneleiras de barro, nome dado às mulheres que fazem as panelas de barro na cidade de Vitória-ES. Carla é filha, neta e bisneta de paneleiras, ela aprendeu a modelar as panelas da mesma forma que modelou sua identidade. *Transviar* é sobre romper as regras e sobre os encontros que o manguexal pode proporcionar. O filme foi filmado em 16mm.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 17H



## VOCÊ NOS QUEIMA

SÃO PAULO, 2021, 72'

direção Caetano Gotardo • produção Caetano Gotardo • fotografia Caetano Gotardo, Cris Lyra, Lan Lopes • montagem Caetano Gotardo • som Caetano Gotardo • empresa produtora Filmes do Caixote, Lira Cinematográfica • contato caetanogotardo@gmail.com

Híbrido de documentário, ficção e ensaio poético-musical, *Você nos queima* propõe uma imersão em fragmentos de possíveis narrativas de amor, ausência, desejo, natureza, vida urbana – que brotam no filme essencialmente a partir da presença do corpo em movimento.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 19H



## WHERÃ TUPÃ E O FOGO SAGRADO

SANTA CATARINA, 2021, 30'

direção Rafael Coelho • produção Lipe Tortoro, Rafael Coelho, Arantxa Pellme, Rafaela Herran fotografia Maria de Oliveira •  
montagem Rafael Coelho • som Ney Platt, Rafael Coelho • empresa produtora Filmes do Fogo •  
contato filmesdofogocine@gmail.com

Alcindo Wherã Tupã, líder espiritual Guarani, é portador da sabedoria milenar do Fogo Sagrado, que está desaparecendo. Apresentando cenas de um ritual de cura nunca antes divulgado em filme, este documentário pretende refletir a situação atual dos Guarani e colocar em evidência a sensibilidade apurada do ancião de 109 anos, que o permite realizar curas espirituais e físicas junto ao Fogo.

CINE HUMBERTO MAURO, 18 NOV, 19H







SESSÕES  
ESPECIAIS



# SESSÕES ESPECIAIS

CARLA ITALIANO, DANIEL RIBEIRO e JÚNIA TORRES

As Sessões Especiais nesta edição foram compostas por produções internacionais contemporâneas e destaques brasileiros. Alguns filmes estrangeiros de produção recente – finalizados nos dois últimos anos – aparecem como trabalhos consistentes de pesquisa, tanto no que dizem respeito às realidades filmadas quanto em relação às formas como a imagem precisa se transformar diante do que acontece durante as filmagens. Assumindo a incompletude do recorte mas seguindo a força destes trabalhos incontornáveis, apresentamos três filmes de localidades diferentes que nos surgem como exemplos vigorosos de uma produção engajada no mundo, não porque nos informam ou emitam opiniões acabadas, mas porque assumem a escuta e se deixam perfurar, ao longo do processo, pela dimensão inalcançável das questões pelas quais são movimentados.

Também assumimos o compromisso com questões de uma contemporaneidade que não se restringe ao debate cinematográfico – embora esteja imersa na questão da imagem – mas que diz respeito às relações que se criam na produção dos filmes. Com isso, as Sessões Especiais são um espaço de construção de afinidades e alargamento de possibilidades, destacando filmes que atravessam tempos históricos, ou são construções bem recentes que dialogam de maneira especial com o *forumdoc.bh*.

Assim, ao deixarmos de propor um mapeamento mais amplo da produção internacional, por contingências várias, programamos nesta edição uma seleção enxuta de filmes que abriga obras diversas em suas proposições formais e confluentes quanto à qualidade alcançada frente às experiências históricas abordadas por meio do cinema. São produções visivelmente construídas e ancoradas em relações profundas com os universos ou as pessoas filmadas: seja a cosmologia Ayoreo em *EAMI*, de Paz Encina (Paraguai); o imigrante e documentarista de sua vida tornado co-realizador em *Xaraasi Xanne* (França/Mali, de Bouba Touré e Raphaël Grisey) ou a comunidade cabo-verdiana e angolana em Portugal (*Alcindo*, de Miguel Dores).

Quanto aos filmes brasileiros que compõem as sessões especiais, o *forumdoc.bh* é uma longa construção coletiva e feita de alianças históricas, afetivas e marcadas pela admiração a certos projetos cinematográficos e existenciais. Sendo assim, reconhecemos que alguns filmes não poderiam ser vistos apenas como parte de uma produção contemporânea cada vez mais prolífica, mas se inscrevem num arco duradouro de alianças, amizades e parcerias. Seja em filmes que se voltam para comunidades e temáticas caras ao pensamento político e cinematográfico defendido pelo festival, como o curta *Tambu*, realizado no Quilombo do Matição - MG, *Lá nas Matas tem*, produção fílmica resultado do programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, e o longa de Thiago B. Mendonça acerca do universo do samba paulistano em *Curtas jornadas noite adentro*, ou com cineastas

que já marcaram presença em edições anteriores, como Takumã Kuikuro (com o curta *Território Pequi*), Ana Vaz (*É noite na América*) e Gabriel Martins (*Terremoto*); seja com projetos estéticos e políticos de realização que admiramos e procuramos seguir como faróis, como o Vídeo nas Aldeias, capitaneado por Vincent Carelli, de quem exibimos aqui o imprescindível *Adeus, Capitão*.

Destacamos também as homenagens a dois grandes mestres que partiram este ano: é o caso de Geraldo Sarno, que nos deixou após realizar essa obra-prima que aqui partilhamos em sua primeira sessão em sala de cinema na cidade, *Sertânia* (2020), e o teórico e realizador Jean-Louis Comolli, cujas inspiradoras proposições acerca de o que pode o cinema documentário seguirão nos atravessando nos anos porvir.

Indicamos aos leitores e agradecemos aos autores dos textos publicados neste catálogo, em torno a filmes programados nas Sessões Especiais: “Dos reencontros: teses sobre o conceito de história” (André Brasil), “Adeus, Capitão e a Trilogia do Martírio de Vincent Carelli” (Cíntia Gil), ambos sobre o filme de Vincent Carelli e Tita, além de “O samba tem feitiço” (Pedro Aspahan) em torno de *Curtas jornadas noite adentro* de Thiago B. Mendonça.

## ALCINDO

PORTUGAL, 2021, 77'

direção Miguel Dores • fotografia Filipe Casimiro • montagem André Mendes, Grazie Pacheco, Miguel Dores • som Miguel Dores • produção João Vaz • contato alcindodocumentario@gmail.com

A 10 de Junho de 1995, para celebrar o Dia da Raça e a vitória na Taça de Portugal do Sporting, um grupo de etno-nacionalistas portugueses sai às ruas do Bairro Alto, em Lisboa, para espancar pessoas negras. O resultado oficial foram 11 vítimas, uma delas mortal.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 19H



## EAMI

PARAGUAI, ESTADOS UNIDOS, ALEMANHA, ARGENTINA, FRANÇA, MÉXICO, 2022, 75'

direção Paz Encina • fotografia Guillermo Saposnik • montagem Jordana Berg • som Javier Umpierrez produção Paz Encina, El Silencio Cine • contato natalia@mpmpremium.com

Situado no chaco paraguaio, *EAMI* é narrado da perspectiva da jovem Eami, de cinco anos, integrante da comunidade Ayoreo Totobiegosode, cuja terra natal é invadida por colonizadores com a intenção de brutalmente expulsar os Ayoreo de suas terras ancestrais. Incorporando Asojá, a deusa-pássaro, Eami entra em um transe no qual caminha lentamente por sua amada floresta enquanto se prepara para deixá-la para sempre.

CINE HUMBERTO MAURO, 11 NOV, 19:30H



**XARAASI XANNE (CROSSING VOICES)**

XARAASI XANNE (VOZES CRUZADAS)

FRANÇA, ALEMANHA, MALI, 2022, 123'

**direção** Bouba Touré, Raphaël Grisey • **fotografia** Bouba Touré • **montagem** Raphaël Grisey, Chaghig Arzoumanian • **som** Jochen Jezussek poleposition d.c. • **produção** Spectre Productions (Olivier Marboeuf) • **contato** rgrisey@googlemail.com

A partir de arquivos cinematográficos, fotográficos e sonoros raros, Xaraasi Xanne narra a aventura da Somankidi Coura, uma cooperativa agrícola fundada em 1977, no Mali, por trabalhadores da África Ocidental que, na altura, viviam em hotéis para migrantes em França. A história deste projeto utópico de regresso à terra segue um caminho tortuoso, ajuda a explicar, a partir dos anos 1970, os riscos e dificuldades ecológicas no continente africano atualmente.

CINE HUMBERTO MAURO, 15 NOV, 21H

**NUIT OBSCURE - FEUILLETS SAUVAGES**

NOITE OBSCURA - FOLHAS SELVAGENS

FRANÇA, SUÍÇA, 2022, 265'

**direção** Sylvain George • **fotografia** Sylvain George • **montagem** Sylvain George • **som** Sylvain George • **produção** Noir Production, Alina Film, RTS Radio Télévision Suisse • **contato** noirproduction@gmail.com

Melilla, um enclave espanhol no Marrocos, é uma fronteira terrestre entre o continente africano e a Europa. Uma zona tampão onde se veem as políticas migratórias europeias, os seus desafios e as suas consequências. Um lugar onde se agrupam os migrantes do Magreb. Eles são "aqueles que queimam". Eles não têm mais nada a perder, exceto o desejo de viverem até o fim. MasterClass com o diretor sobre os processos de realização do filme, após a exibição.

**Sylvain George** é um premiado realizador francês com formação em filosofia. Seus filmes se desenvolvem a partir da relação com a experiência dos migrantes, em especial e dos novos movimentos sociais. Em paralelo a sua carreira cinematográfica, ministra ateliers, seminários e master classes em diversos países. Publicou, pela NP Editions, *La Vita Bruta - Une adresse à Pier Paolo Pasolini, AD Nauseam, Poème Noir, Time Bomb - Programme sur le cinéma qui vient.*

A masterclass terá a participação de Adirley Queirós e Joana Pimenta

CINE HUMBERTO MAURO, 11 NOV, 14H



## ADEUS CAPITÃO

PARÁ/BRASIL, 2022, 178'

**direção** Vincent Carelli, Tita (Tatiana Almeida) • **fotografia** Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tiago Torres **montagem** Tita (Tatiana Almeida) • **som** Nicolas Hallet, Vincent Carelli • **produção** Nara Aragão, Olívia Sabino, Margareth Cordeiro • **contato** vcarelli@gmail.com

O “Capitão” Krohokrenhum, líder do povo indígena Gavião, conta para suas netas a sua história. Das guerras de “índio bravo” ao contato com o “homem branco”, da hecatombe do contágio ao fim do mundo Gavião, Krohokrenhum conduz um movimento de reconstrução da memória de seu povo – acompanhado pela câmera de Vincent Carelli desde as primeiras VHS. Finalizado após a partida do Capitão, o filme é a devolução póstuma destes registros. Krohokrenhum deixa sua sombra e conduz, em canto solo, as novas gerações.

CINE HUMBERTO MAURO, 19 NOV, 19H



## CURTAS JORNADAS NOITE ADENTRO

SÃO PAULO/BRASIL, 2021, 106'

**direção** Thiago B. Mendonça • **fotografia** Victor de Melo • **montagem** Cristina Amaral • **som** Renan Vasconcellos **produção** Renata Jardim • **contato** memoriavivacine@gmail.com

Seis sambistas sonham ser descobertos na noite, alternando dias em serviços precários e madrugadas na busca por um caminho no mundo da música.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 17H



## É NOITE NA AMÉRICA

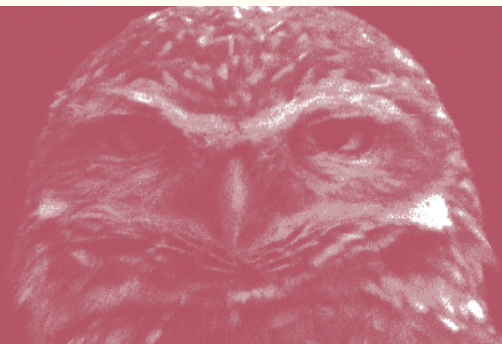
ITÁLIA, BRASIL, FRANÇA, 2022, 66'

**direção** Ana Vaz • **fotografia** Jacques Cheuiche • **montagem** Ana Vaz • **som** Chico Bororo • **produção** Leonardo Bigazzi • **contato** catarina.boieiro@icloud.com

“Um jovem tamanduá encontrado morto na estrada, uma jibóia vagando pelos subúrbios de Taguatinga, um lobo-guará encontrado numa fazenda em Sobradinho II, uma pequena coruja resgatada no bairro Radio Center, uma capivara nadando no espelho d’água do Palácio do Itamaraty. A pergunta é: são animais invadindo nossas cidades, ou estamos ocupando seu habitat?” — reportagem do Correio Braziliense.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 15H

MIS CINE SANTA TEREZA, 13 NOV, 19H



## LÃ NAS MATAS TEM

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 55'

**direção** César Guimarães, Pedro Aspahan • **fotografia** Pedro Aspahan • **montagem** Pedro Aspahan • **som** Henri Joel Olatoundji Oussou, Luana Beatriz Carvalho, Maria Luiza Silva Sena, Pedro Felipe Da Silva Bernardo, Raquel Araujo Jorge Amorim • **produção** Saberes Tradicionais • **contato** [www.saberestradicionais.org](http://www.saberestradicionais.org)

Por meio da criação compartilhada de cenas e performances com mestres do Reinado do Rosário e da Umbanda, o filme dá a ver e a sentir os saberes ancestrais presentificados e atualizados nas atitudes do corpo, gestos, palavras, danças e cantos de Pedrina de Lourdes Santos, Capitã do Terno de Massambike de Nossa Senhora das Mercês, de Oliveira, MG, Maria Luiza Marcelino, Zeladora do Centro Espírita Caboclo Pena Branca, de Ubá, MG, e José Bonifácio da Luz (Bengala), Capitão da Guarda de Congo do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, da comunidade dos Arturos, Contagem, MG.

CINE HUMBERTO MAURO, 20 NOV, 17H





## SERTÂNIA

CEARÁ/BRASIL, 2019, 97'

**direção** Geraldo Sarno • **fotografia** Miguel Vassy • **montagem** Renato Vallone, Geraldo Sarno • **som** Renan Vasconcellos • **produção** Renata Jardim • **elenco** Vertin Moura, Julio Adrião, Kecia Prado, Lourinelson Vladimir, Igor de Carvalho, Isa Mei, Sara Galvão, Edgar Navarro, Gilsérgio Botelho • **contato** [bretz@bretzfilmes.com.br](mailto:bretz@bretzfilmes.com.br)

*Antão é ferido, preso e morto quando bando de jagunços de Jesuíno invade a cidade de Sertânia. O filme projeta a mente febril e delirante de Antão, que rememora os acontecimentos.*

CINE HUMBERTO MAURO, 20 NOV, 21H



## TAMBU

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 29'

**direção** Leandro César, Marco Antônio Gonçalves Júnior • **fotografia** Marco Antônio Gonçalves • **montagem** Marco Antônio Gonçalves • **som** Leandro César, Gabriel Canedo, Marco Antônio Gonçalves • **produção** Leandro César e Marco Antônio Gonçalves • **elenco** João Marcolino, Uemerson Pinto, Sílvio de Siqueira (Badu), Valdiléi Geraldo dos Santos, Dante de Siqueira, Davi de Paula, Emely Vitória, Ana Flávia dos Santos, Renato Pinto, Genaro de Siqueira, Duarte Pinto, Kauan Pierry Siqueira, Divina de Siqueira, Mayra Gonçalves Pinto, Nilce de Siqueira, João Santos • **contato** [contatoleandrocesar@gmail.com](mailto:contatoleandrocesar@gmail.com)

*Tambu é um filme documental sobre a construção dos tambus, tambores sagrados do Candombe. O filme é narrado a partir da voz e experiência de João Marcolino, construtor dos instrumentos e guardião da festa de São João, principal festividade do Quilombo Mato do Tição. Em meio às tradições e memórias no interior de Minas Gerais, fica claro o quanto a presença africana está viva, acesa como brasa.*

CINE HUMBERTO MAURO, 20 NOV, 17H



## TERREMOTO

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 26'

**direção** Gabriel Martins • **fotografia** Leonardo Feliciano • **montagem** Victor Furtado • **som** Gustavo Fioravante • **produção** Luna Gomides • **contato** contato@filmesdeplastico.com.br

Niky, Nicolson e Ralph, três irmãos haitianos sobreviventes do terremoto de 2010 e recém-chegados ao Brasil, tentam se adaptar à vida escolar na periferia de Contagem enquanto o Brasil passa por uma de suas maiores crises econômicas e sanitárias.

CINE HUMBERTO MAURO, 14 NOV, 19H



## TERRITÓRIO PEQUI

MATO GROSSO/BRASIL, 2021, 22'

**direção** Takumã Kuikuro • **fotografia** Takumã Kuikuro, Equipe • **montagem** Takumã Kuikuro • **som** Coletivo Kuikuro • **produção** Kaitsu Filmes • **contato** takucineasta@gmail.com

Documentado por seus detentores Kuikuro, o pequi evidencia a identidade, o patrimônio cultural e genético, imprescindível para o pensamento sobre as roças indígenas xinguanas.

CINE HUMBERTO MAURO, 12 NOV, 15H

MIS CINE SANTA TEREZA, 13 NOV, 19H





**HOMENAGEM  
A JEAN-LOUIS  
COMOLLI**

## LES ESPRITS DU KONIAMBO - EN TERRE KANAK

### OS ESPÍRITOS DO KONIAMBO - NA TERRA KANAK

FRANÇA, 2004, 90'

direção Jean-Louis Comolli • fotografia Ronni Ramirez • montagem Ginette Lavigne • som Jean-François Priester

O velho Antoine era um erudito de Kanak e a principal fonte de informação para o etnólogo Alban Bensa. Antes de morrer, ele esteve profundamente envolvido nos costumes ancestrais e na política, num esforço para ter reconhecidos seus direitos de clã às montanhas de Koniambo. Koniambo é rica em níquel, e os líderes do movimento de independência no norte da Provença concederam a exploração de Koniambo à Falconbridge, corporação multinacional sediada em Toronto. (catálogo do forumdoc.bh.2004)

CINE HUMBERTO MAURO, 16 NOV, 20H30



Integra esta homenagem a Comolli a disponibilização dos seguintes textos de sua autoria: "Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène", "Cinema contra o espetáculo", "Como filmar o inimigo", "O último fugitivo", "Sob o risco do real", no site: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios>

# (APRENDER A) ESCUTAR, ESCREVER, LUTAR E FAZER CINEMA (COM JEAN-LOUIS COMOLLI): UM ENCONTRO EM BELO HORIZONTE

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Era o início do século XXI, mais precisamente, no final de 2001, e organizávamos a quinta edição do *forumdoc.bh*. Para nós, a internet ainda estava no começo, mas já dava para abrir uma conta e ter um endereço eletrônico para nos comunicar com o mundo lá fora. Foi assim que tivemos acesso ao texto *Sous le risque du réel* de Jean-Louis Comolli, um texto que apareceu pela primeira vez num catálogo denominado *Le documentaire c'est la vie*, sob a direção de Thierry Garrel para um programa do canal *La Sept-Arte*, concebido para circular nos centros culturais franceses no estrangeiro.

Na ocasião, li *Sur le risque du réel* na tela de um computador (se não me engano, na casa de meu colega Paulo Maia), de uma só vez. Fui tocado pela aposta do autor no documentário como forma de abrir uma fissura na sociedade do espetáculo, para mim era uma proposta conceitual arrebatedora do ponto de vista estético e político. Sabia da importância dos escritos de Jean-Louis no período dos *Cahiers du Cinéma*, mas não conhecia esta fase nova dos escritos sobre o cinema documentário em particular. Já tinha visto um seu filme, *La vraie vie (dans les bureaux)* (1993), acredito que na sua primeira exibição, numa sessão surpresa durante o festival Cinéma du Réel, mas não conhecia toda a sua longa obra cinematográfica precedente. Mesmo assim, escrevi um e-mail a Comolli nos apresentando (eu e a equipe do *forumdoc.bh*) e lhe convidando a vir a Belo Horizonte participar de nosso festival de cinema documentário. Não demorou muito, e ele nos respondeu afirmativamente.

Foi assim que organizamos, no final daquele ano, 2001, uma pequena retrospectiva dos filmes de Jean-Louis Comolli, com a tradução de alguns de seus textos pela primeira vez para o português, que fizemos circular no catálogo do festival: *Sob o risco do real*; *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*; *O último fugitivo*; *Cinema contra espetáculo*; *Como filmar o inimigo?*. Além disso, organizamos sessões comentadas com o próprio Comolli, em companhia da cineasta Ginette Lavigne, sobre os filmes: *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1957), *Le moindre geste* (Deligny, Manenti e Daniel, 1959-70), *La nuit du coup d'Etat* (Ginette Lavigne, 2001). Acompanhar de perto a organização deste evento, traduzindo os textos do francês para o português, fazendo a tradução simultânea das suas intervenções diante de um público muito engajado e participativo, tudo isso nos fez mergulhar intensamente no mundo das ideias e das imagens produzidas ou mediadas por Comolli. Além disso, este aprendizado sobre o cinema foi adquirido ao mesmo tempo que se constituía entre nós, do *forumdoc.bh* e outros amigos de Belo Horizonte (dentre os quais, César Guimarães, Augustin e Rosângela de Tugny), um afetuoso e fervilhante debate em torno de suas

ideias. Nossa cumplicidade e amizade foram tão bem solidificadas que resolvemos convidá-lo para voltar ao Brasil novamente em 2005, preparando um círculo de conversas e seminários em torno do cinema, agora sob o patrocínio do Instituto de Estudos Avançados e Transdisciplinares (IEAT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Para isso, organizamos com JL Comolli sessões bem no estilo Henri Langlois e Jean Rouch, qual seja, exibição na íntegra de um filme documentário decisivo para a história do cinema seguido dos comentários críticos e debate – lembro-me particularmente das sessões cortantes e incomodantes sobre o filme *No quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), o filme de nove horas de duração *A oeste dos trilhos* (Wang Bing, 2003), *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (Avi Mograbi, 1997), *Close-Up* (Abbas Kiarostami, 1990). JL Comolli tinha essa capacidade rara de conhecer profundamente os cineastas clássicos, mas de reconhecer e dar a devida atenção aos novos talentos dentro e fora da França.

Podemos dizer, sem dúvida, que essas duas estadias de Comolli em Belo Horizonte foram muito importantes para a formação de um pensamento cinematográfico crítico na nossa cidade e no meio acadêmico (toda uma geração de cinéfilos, ainda hoje, faz ou vê ou escreve sobre filmes tendo em mente as palavras proferidas e os filmes mostrados por ele). A recíproca é verdadeira, pois Comolli foi muito impactado por essa experiência, chegando mesmo a dedicá-la o texto *Beauté de l’horizon: un Voyage au Brésil en novembre 2005*, publicado primeiro na revista *Trafic* (2006), em seguida traduzido e publicado na revista *Devires* (2008) e, por fim, incorporado ao livro *Corps e cadre: cinéma, éthique, politique* (2012).

Este texto, em si, narra parte das experiências mais incríveis que tivemos junto ao Comolli e à sua passagem por Belo Horizonte e no *forumdoc.bh*. Ele nos mostra este tipo de cinema que se faz a partir da fricção com o real, e, no sentido oposto, pensa o real a partir do que o “cinema” (num sentido expandido) o perfura e perturba, questões mais do que nunca atuais – ou, dito na forma de pergunta, como todo cineasta (de ficção ou do documentário) tem necessariamente de estar com os olhos e ouvidos abertos para ver-escutar o outro, ou a realidade?

Naquela passagem de Comolli por Belo Horizonte, novembro de 2005, final do ano, chovia bastante na cidade. Depois de uma sessão de cinema, lá pelas 11 horas da noite, saímos, eu, JL Comolli, Ginette Lavigne, Renata Otto, Rosângela e Augustin de Tugny, dentre outras amigas e amigos, para acompanhar uma sessão de candomblé em Betim, cidade industrial vizinha a Belo Horizonte. Como chovia muito e naquele tempo o GPS não era popular, o caminho até lá foi uma aventura, nos perdemos no meio da cidade, íamos mais ou menos no escuro. Nestes termos, Comolli (2008b, p. 23) guardou na memória: “Noite, carros lançados em uma cortina compacta de chuva, *flashes* dos faróis de caminhão, como o indefectível clichê ofuscante dos filmes de terror. Chegamos ao terreiro do ‘pai’ Raunei Cacique”. Antes de chegar lá, Comolli omitiu de seu relato, mas é importante lembrar o fato, adentramos em uma rua de terra, cheia de poças de água, barro, e o carro (um velho Fiat Tipo vermelho, muitos terão lembrança dele) atolou. Tivemos de sair dele, empurrá-lo! Depois disso, não sabíamos qual direção tomar, estava mesmo muito escuro o caminho, não tínhamos endereço exato. Paramos no alto de uma rua, desligamos o motor e a

luz do carro! Foi a sugestão de alguém para, de longe, tentar ver alguma luzinha ou ouvir algum som que viessem do terreiro! Não vimos a luzinha, mas ouvimos o som! E, guiados pelo som, descemos o morro, quebramos uma viela aqui, outra ali, parando de vez em quando para ouvir o som do terreiro e, assim, para que pudéssemos nos guiar por ele para chegar ao destino – nada de endereço anotado num papel, muito menos de GPS. Claro que Comolli, vindo de Paris, achou aquilo tudo muito mágico. Sobre o terreiro, ele, que já tinha feito tantos filmes, dissertado sobre o cinema e o jazz, assim descreveu parte do que viu e ouviu:

Como não pensar na união contraditória de desencadeamento e encadeamento dos sons no *free jazz*? Deflagração e organização. Ordem em plena desordem. A irracionalidade que se une ao cálculo no gesto artístico. A música do candomblé atualiza, aqui e agora, em tempo real, uma luta sem fim entre ausência e presença, transcendência e imanência, determinação divina proeminente e sua encarnação, provisória, precária, frágil, incontrolável, no corpo habitado do iniciado. [...] Quando as divindades baixam em suas adoradoras, começa o transe. É um transe calmo, livre de qualquer histeria: o contrário do clichê. Ficamos surpresos com essa suavidade. As possuídas deslizam, cada vez mais lentamente, de olhos fechados. Ficaram leves como um sopro. Duas ajudantes as acompanham, prontas para apoiá-las em caso de desfalecimento. Não intervirão: apenas os atabaques irrompem; a dança, por sua vez, chama a atenção pela graça. Muitas vezes, ao longo daquelas horas, eu me perguntei como o cinema poderia registrar algo daquela doçura, de um lado, daquela violência, de outro, sem trair nem uma nem outra. O enquadramento, por si só, histeriza a cena: enquadrar, vitrinizar, intensificar. Seria preciso enquadrar tudo em plano aberto e fixo, eu dizia a mim mesmo. Ou, então, filmar apenas os rostos extáticos daquelas mulheres suavemente possuídas, aqueles olhos fechados, aquela concentração. (COMOLLI, 2008b, p. 23-24)

Pode-se ver nessa passagem a ilustração de o que Comolli pensava sobre o “mundo” visível com e a partir do cinema. Ele achava que o cinema (no sentido mais ampliado, de um filme de longa metragem a uma tomada curta no aparelho celular) tinha de fato invadido e “tomado a cena” (tornado onipresente) no mundo contemporâneo. Incansavelmente, ele ilustrou isto a partir de exemplos seja da ficção, seja do documentário (por exemplo, a partir do filme *Close-up*, de Abbas Kiarostami, ou *O quarto de Vanda*, de Pedro Costa). Ele dirigia o seu olhar crítico sempre para o lugar do espectador, como alguém repleto de subjetividade e que assim deveria ser tratado pela obra cinematográfica, aquele que, de um lado, acredita no que vê, e, por outro lado, duvida sempre do que vê. Aqui, ele via o lugar de resistência do documentário de uma forma particular (mas também da boa ficção) em relação à sociedade do espetáculo: esta investe exclusivamente sua força narrativa e econômica na produção do consumo e de um público consumidor cada vez mais embriagado pelas narrativas curtas e fragmentadas, incapazes de abrir brecha para a dúvida, portanto, para o pensamento crítico. Nos tempos atuais, da indústria de produção de narrativas ficcionais à *la fake news* ou teorias conspiratórias do tipo *QAnon* – que se alastram produzindo “fatos” (políticos e econômicos) cada vez mais graves e desastrosos

para a humanidade –, penso que é, mais do que nunca, urgente e necessário o pensamento de JL Comolli. É preciso que ele esteja presente e continue vivo entre nós seja na sua fortuna crítica e escrita originalmente em francês (muitos dos seus textos foram traduzidos para o português e publicados nos catálogos do *forumdoc.bh* ou na coletânea de Comolli, e estarão em breve disponíveis na plataforma *online* do festival) ou na sua filmografia.



fotos: Kátia Lombardi

Para 2022, nesta singela homenagem, o *forumdoc.bh* organizará uma conversa com os “leitores e amigos” de Comolli em Belo Horizonte em torno de um filme emblemático da sua trajetória e da sua concepção de realização documentária (*Les esprits du Koniambo*, 2004). Aliás, foi numa entrevista em torno de *Les esprits du Koniambo* sobre e com o povo kanaque da Nova Caledônia (publicada na revista *Devires* 2004), feita por mim e a colega Claudia Mesquita com JL Comolli, que pudemos perceber a sua mais radical e fecunda ideia de cinema engajado e ao mesmo tempo compartilhado. Vale a pena revisita-la na íntegra, por exemplo, a partir desta passagem:

Para mim, o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse ‘outro’ kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, se fazer compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar. O cinema documentário permite esse pequeno e simples milagre,



nele nós descobrimos que o outro filmado nos pensa também, que ele tem a sua ideia do que nós somos e do que nós fazemos. Para mim, isto é o que é levar verdadeiramente em conta a alteridade: não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. (COMOLLI, 2004, p. 153)

Os textos de JL Comolli foram muito lidos e citados, ainda que inesgotáveis na sua compreensão, tal a sua radicalidade e sua profunda inserção num pensamento cinematográfico e filosófico bem erudito (desde os tempos áureos e dos amigos dos *Cahiers du Cinéma*, a partir dos anos de 1970, passando pelas fontes inspiradoras de Guy Debord, Michel Foucault e Jacques Lacan), sempre reciclado a partir de leituras atentas de textos e filmes bem atuais em torno de toda uma nova geração de cineastas na França e fora dali (dentre eles, citamos, *en passant*, Pedro Costa, Rithy Panh, Wang Bing, Avi Mograbi). Sei bem que, ao contrário dos textos, os filmes realizados por Comolli foram pouco vistos e, quando, menos ainda bem compreendidos, pois eram rigorosos na forma e na proposta (indispensável) de aplicação de um método de “como filmar o inimigo”, como filmar o corpo e a palavra, levar a sério o espectador como um ser pensante, não cair nos artifícios fáceis da música e dos cortes rápidos que embalam a maioria dos filmes de espetáculo. Este modo de escrever sobre o cinema e com o cinema de Comolli pode bem ser resumido nesta passagem de um texto de Pierre-Bouthier (2015, p. 3 e 20), tradução minha:

A primeira particularidade do dispositivo cinematográfico que Comolli coloca em prática para o conseguir o seu objetivo é isto: chegar ao real, sem o desejo de mostrar ou demonstrar, mas com o desejo de questionar. Nem direto, nem discursivo, o cinema de Comolli seria muito mais pensamento. Nem neutro nem partidário, ele prefere ser uma potência iluminadora. [...] Sem didatismo, sem espetáculo, sem maneirismo ou abstração, são filmes desarmados na sua legibilidade e na clareza, mantendo-se fiel à realidade, aos corpos e às palavras que filma. JL Comolli consegue imprimir no próprio tecido do seu cinema a sua consciência do significado político da nossa organização social, e da profundidade histórica do nosso tempo. O gesto de JL Comolli – discreto, atencioso, elusivo – ajuda-nos assim a compreender o que somos, onde estamos, o que nos organiza e nos mantém juntos: de certa forma, situa-nos, repara-nos e recria-nos. Esta modesta tentativa de dar ao espectador a inteligência, aquilo que o espetáculo televisivo omite ou não dá a ver, faz de Jean-Louis Comolli o cineasta indispensável do nosso tempo.

Ler os seus textos e ver os seus filmes ou de outros cineastas, na companhia de JL Comolli em Belo Horizonte, foi, sem dúvida, uma experiência inédita e fascinante, eu diria, transformadora na minha vida e naquela de meus diversos amigos do *forumdoc.bh*. Nosso festival, realizado numa cidade marginal em relação ao eixo cultural hegemônico do Brasil, nasceu pequeno, formado por uma audiência modesta, mas que, por isso mesmo, permitiu uma imersão completa e intensa nas salas de cinema (e fora delas). As sessões de filmes e debates junto com Comolli, que se encerravam quase já à meia-noite, se prolongavam nas mesas de nossos

jantares, com vinho ou cervejas, numa conversa muito engajada e afetuosa sobre cinema, mas não só, sobre o que acabamos de ver e deixamos de ver, sobre o visível e o invisível, o campo e o *hors-champ*. Sem dúvida, Belo Horizonte foi, pelo menos por um tempo, um lugar de pensar e cultivar uma paixão intensa pelo cinema, onde se construiu uma verdadeira comunidade de afetos e de amigos! O *forumdoc.br* precisa continuar esta comunidade com o cinema e com Jean-Louis, uma utopia tão necessária nos dias de hoje!

Já quase no final da sua vida, de Paris, acometido de uma doença sem cura, o nosso amigo Comolli não parava de escrever e de pensar em nós e no cinema, como pode ser visto nesta resposta a uma mensagem por e-mail, na data de 13 de fevereiro de 2022:

Que alegria, caro Ruben, ler a sua mensagem e ouvi-lo! Aqui, como você sabe, tenho um câncer de tireoide terminal. Tentei de tudo, fiz três operações, iodo radioativo, drogas experimentais, tudo: resisti a tudo isso. Não há muito a fazer senão esperar (afinal, tenho 80 anos de idade!). E até agora, não é assim tão mau. Sem dores ou infelicidades! Acabo de terminar um pequeno livro (a sair na coleção *petits jaunes*, editora Verdier, na data de 15 de maio, e que terei o maior prazer em te enviar). Chama-se: *Jogar o jogo?* Como estou bastante cansado (idade + doença), trabalho lentamente. Estão preparando um livro sobre o meu trabalho, e se concordar, gostaria de convidá-lo a escrever um pequeno texto sobre a nossa experiência comum em B.H. Falaremos sobre isso. Quero que saibam que ainda tenho memórias muito vivas e emotivas de você, do César, de todos de Belo Horizonte. Penso todos os dias no que está a passar entre vocês, e espero que estejam suportando! E, ainda, sonho em voltar a vê-los, aqui ou aí! Sinto a sua falta, terrivelmente. Tive a oportunidade de o conhecer e de descobrir o Brasil através de você. E na verdade, este é um evento central para mim! Envio a todos vocês o meu amor.

Não tivemos a chance deste reencontro! Jean-Louis Comolli faleceu no dia 19 de maio de 2022. Recebi a notícia de sua morte por meio de nossa amiga em comum, Ginette Lavigne. Chorei muito. Como queria ter tido a chance de vê-lo por uma última vez, como lamentei não ter tido a chance de realizar um filme na Amazônia, junto a ele, projeto sobre o qual escrevemos e sonhamos juntos! Li uma centena de saudações de despedida do mestre nos jornais e nas redes sociais, no mundo todo, em especial no Brasil e na França. Um e outro (copiei ao acaso, não posso citá-los) disseram: “Crítico, cineasta e grande teórico do cinema documentário, ele era partidário do cinema que instaura um compartilhamento entre quem filma e quem é filmado e, é claro, entre quem olha e quem escuta”. “Foi-se um dos grandes. Deixo aqui esse trecho de Jean-Louis Comolli que sempre volta para mim: ‘Se pensarmos que filmar não é mais suficiente, então convém passar a uma outra forma de luta, organizar-se, ir para a luta armada’”. O cinema ainda me parece ser a única engenhoca inventada pelo Ocidente e que é capaz de superá-lo, ou melhor, é a única criatura capaz de liquidar o criador e sonhar um outro mundo possível, já que o único povo capaz de segurar o céu, até aqui, é o indígena!

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ é professor de Antropologia da UFMG.

## REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique (2004-2010)*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ver e Poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008a.

\_\_\_\_\_. Beleza do horizonte: uma viagem ao Brasil em novembro de 2005. *Devires*, v. 5, n. 2, p. 12-31, 2008b.

\_\_\_\_\_. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa (Entrevista com Jean-Louis Comolli). *Devires*, v. 2, n. 1, p. 148-169, 2004.

PIERRE-BOUTHIER, Marie. Jean-Louis Comolli ou l'intelligence du réel. *Trafic*, n. 93, 2015.

# “NÃO PENSAR O OUTRO, MAS PENSAR QUE O OUTRO ME PENSA” – DUAS ENTREVISTAS COM JEAN-LOUIS COMOLLI

CLÁUDIA MESQUITA e RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Em 2004, realizamos, para o segundo número da *Revista Devires*, uma entrevista com Jean-Louis Comolli. Ele acabara de realizar *Os espíritos do Koniambo*, filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia, uma das últimas colônias francesas. Um documentário que alcança revelar a dimensão política de seus atores/personagens na luta por retomar seu passado e se afirmar diante dos colonizadores. Entusiasmado pela realização do filme, pelo desafio de “conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito)”, Comolli nos respondia e nos colocava novas indagações sobre o documentário e o cinema de ficção, o lugar da subjetividade do diretor e a do espectador, a relação entre o visível e o invisível, a espetacularização das artes, entre outros temas.

Dez anos depois, em 2014, voltamos a entrevistar Comolli, motivados pela realização, no *forumdoc.bh*, da mostra-seminário “O inimigo e a câmera”. Na ocasião, propusemos a ele a atualização do debate em torno da questão que nomeia seu célebre artigo de 1997, publicado na revista *Traffic*: “Como Filmar o Inimigo?”. A partir de sua própria experiência, filmando durante quase dez anos o avanço da Frente Nacional, partido de extrema-direita francês, Comolli refletia sobre algumas “obstinadas e talvez vãs questões”: para combatê-lo, é preciso filmar o inimigo? Como, a que preço, sob quais riscos? Afinal, para que haja filme, “mesmo sendo o inimigo aquilo que é”, é preciso negociar, colocar-se em acordo, compartilhar uma cena. Mas como conduzir uma relação com o inimigo?

Voltando às entrevistas agora, depois da partida de Comolli, nos comoveram sua lucidez, a perene atualidade de seu pensamento, o sempre firme posicionamento político, a sensibilidade e o brilho de seus argumentos... Para homenageá-lo, e para seguirmos aprendendo com ele, republicamos abaixo trechos das duas conversas.

[2004]

**Você acabou de finalizar um filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia. Você acredita que se fez compreender pelos kanaques e, ao mesmo tempo, pelo público francês?**

Se me fiz compreender? Sim, sem dúvida. Primeiro eram os kanaques que deveriam ser compreendidos pelos espectadores franceses. Ainda que a Nova Caledônia seja uma das últimas colônias da França, tudo o que com ela se relaciona é fortemente ignorado e, às vezes, recusado pela opinião pública francesa. Há uma dimensão

direta e claramente política no próprio fato de fazer esse filme no qual os kanaques não são, como é de costume, um pano de fundo vagamente folclórico, ou suporte de um discurso “acadêmico” vagamente etnológico, mas sim tratados como atores de seu destino político, de sua história, de sua consciência, de sua cultura; como homens maiores e responsáveis, como sujeitos falantes e pensantes. Para mim, o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse “outro” kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, se fazer compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar. O cinema documentário permite esse pequeno e simples milagre, nele nós descobrimos que o outro filmado nos pensa também, que ele tem a sua ideia de o que nós somos e de o que nós fazemos. Para mim, isto é o que é levar verdadeiramente em conta a alteridade: não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa.

**Você sempre realizou filmes na Europa, sobretudo sobre a política francesa. Qual é a diferença entre fazer um filme sobre os kanaques e um filme sobre um político da extrema direita como Jean-Marie Le Pen?**

Nada de comum: eu filmei Le Pen e os quadros políticos da Frente Nacional [partido político de extrema-direita na França] como inimigos e filmei os kanaques como amigos. Não obstante, apliquei em todos os casos um único princípio: que cada pessoa filmada (e falo da prática documentária) encontra sempre aberta a possibilidade de tomar a cena, até mesmo o filme, para fazer a “sua” cena, o “seu” filme. O importante para mim é que a operação cinematográfica seja realmente compartilhada, que o “poder” que o fato de filmar cria possa ser “tomado” pela pessoa filmada; dito de outra forma, que o desejo do filme não apareça somente de um lado (o da realização), mas também dos dois lados da câmera: há, entre aqueles que são filmados, eu penso, um desejo de filme tão grande, senão maior, do que o desejo daqueles que filmam. Como propor aos kanaques um tipo de filme que se tornasse um filme “deles”? Simplesmente associando-os estreitamente a tudo que se passa, filmando-os na sua língua, e deixando o dispositivo cinematográfico bem aberto, bem poroso para que cada um possa percebê-lo como próximo, à sua mão. Dito de outro modo: minha preocupação é que cada um, bom ou mau, apareça no filme segundo sua própria *mise-en-scène*, colocando na frente aquilo que, conscientemente ou não, ele acredita ser bom para ele; sendo, em suma, “o melhor possível”. A liberdade do espectador está ligada à afirmação livre dos personagens. Eu diria ainda: para mim, o cinema é profundamente igualitário. Um corpo equivale a outro para a câmera, todos os corpos são, se assim posso dizer, igualmente singulares, igualmente distintos, igualmente únicos.

**Entre os antropólogos, há sempre uma busca por atingir o ponto de vista das pessoas estudadas. Mais que isso, procura-se mesmo pôr em risco as categorias da antropologia ou da sociedade à qual pertence o antropólogo. É possível fazer um filme tendo como desafio esse mesmo projeto?**

Acho que essa questão de colocar em crise é central. Em primeiro lugar, é o espectador de cinema que deve ser colocado em crise, isto é, deslocado para fora das suas referências habituais, em suma, “modificado”, por pouco que isso seja. O espectador que eu defini neste filme (branco etc.) não sai completamente indene da viagem cinematográfica. Sua história lhe volta contada por um outro. O seu refugio retorna do lugar do outro.

**No livro *Ver e Poder*, você escreveu que “acreditar na realidade do mundo através das suas representações filmadas é imputar-lhe uma dúvida”. Parece-nos, então, que se trata de uma questão de crença. Como a crença aparece no cinema de ficção e no documentário? Como ela aparece no jornalismo, na ciência, na mitologia kanaque?**

A crença que é requisitada ao espectador de cinema é de um tipo bem particular: é uma crença, como eu escrevi, não desprovida de uma certa dimensão de dúvida. O espectador de cinema é animado por uma denegação insaciável: algo nele “sabe” que ele está num espetáculo, no artificial, no simulacro, mas, ao mesmo tempo, ele acredita no espetáculo. Um não contém o outro: “eu sei, mas mesmo assim...”. Então, no cinema, há a possibilidade de relativizar a crença, de vivê-la de dentro e de fora ao mesmo tempo, e não ser submerso por ela. O espectador sabe que é um espectador. Ele tem a crença e a consciência ao mesmo tempo. Essa dualidade, ou duplicidade, é, evidentemente, mais forte naquilo que chamamos de “documentário”, pois o pacto implícito que se dá com o espectador do “documentário” é de que o filme tem uma relação direta com tal ou tal realidade referencial. Mas essa crença na proximidade entre o filme e seus referentes é sempre trabalhada por uma dúvida quanto à representação: é isso mesmo? Forçaram as coisas? etc. O espectador vê que o cinema, mesmo quando parece reproduzir o mundo, o altera e o transforma em mundo filmado: o espectador do documentário deve interrogar os efeitos de real que lhe são apresentados. É certo que fora do cinema, no mundo da informação, por exemplo, nas mídias, os mecanismos da crença existem também, mas eles são negados. Assegura-se ao telespectador do jornalismo televisivo ou ao leitor dos jornais que ele está diante de verdades “objetivas”. O cinema é sempre mais honesto, menos manipulador, pois ele nunca mascara completamente as condições da experiência para o espectador, que nunca é totalmente enganado ou totalmente alienado pela representação.

**“Talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo”, escreveu José Jorge de Carvalho.<sup>1</sup> Como poderia o cinema (arte do tempo) dialogar com o “patrimônio” temporal de grupos sociais e étnicos até certo ponto marginais à sociedade (e ao tempo) do espetáculo?**

---

1. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: do patrimônio cultural à indústria do entretenimento”.

Esta questão é, para mim, uma das mais importantes. Trata-se de acolher num filme kanaque algo da temporalidade do mundo kanaque. Isso já no caráter cíclico da narrativa, em espiral ou em laços. Mas também na maneira de filmar: na filmagem, nós colocamos em prática uma escuta que nos associava plenamente ao próprio ritmo do corpo e das palavras filmadas. A duração dos planos, a lentidão e a raridade dos movimentos do aparelho, a atenção presente, toda uma série de formas através das quais buscamos traduzir as formas do tempo kanaque. A duração dos planos, sobretudo, é essencial. Eu tenho plena consciência de que essas maneiras de fazer filme opõem-se fortemente ao regime frenético do cinema espetacular. O espetáculo é ávido e impaciente, ele não tem tempo (*time is money*), ele não escuta, ele não espera. O cinema pode fazer exatamente o contrário: tomar todo o tempo, voltar sobre o motivo, esperar e recomeçar. Creio que nossos “atores” kanaques sentiram que nós não estávamos apressados: quando filmávamos uma entrevista durante duas ou três horas, eles sentiam que podiam empregar suas palavras com toda a liberdade. Essa é a condição de uma palavra poética. E a palavra kanaque é poética. As palavras têm peso, importância, elas são desafiantes, como em todas as culturas orais.

**Você disse certa vez que, iniciado o processo de feitura do documentário, algo como “um roteiro coletivo” começa a ser produzido: “esta é a força do cinema documentário, ele induz aqueles que participam do filme a trabalhar eles mesmos no roteiro”. Poderia abordar, a partir de sua experiência, essa “roteirização coletiva”?**

Foi a partir das narrativas efetuadas pelos kanaques no momento da primeira filmagem que surgiram algumas questões, e, sobretudo, a atividade política desenvolvida por Antoine nos últimos anos de sua vida, para que os direitos (de dono da terra) de seu clã sobre o maciço de Koniambo fossem reconhecidos. Esses fragmentos de roteiro apareceram naquele momento, vindos de vários de nossos futuros personagens. Decidimos centrar o filme sobre este personagem desaparecido, Antoine, que todos os outros haviam conhecido e que continuava sendo uma referência para eles, um morto que os olhava. A segunda filmagem, cinco meses depois, colheu aquilo que havia sido semeado: no intervalo, nossos personagens principais haviam refletido, elaborado, “roteirizado”; pudemos, então, colher o fruto do trabalho de imaginação deles, de seus cálculos também, da estratégia que eles colocavam em ação em relação ao filme. Eu falo, então, de um “roteiro coletivo”, porque as situações, os acontecimentos, as repercussões produzidas na “realidade” (a realidade filmada) são inimagináveis no escritório de um roteirista e só podem acontecer porque elas implicam pessoas reais em estratégias e em experiências reais.

**Qual a importância de um cinema que contribui para elaborar processos históricos e políticos que, “a quente”, não costumam ser compreendidos em sua complexidade? Você falou certa vez em um “cinema de citações”: por meio da pesquisa e montagem de arquivos, “encontrar nosso lugar no presente”.**

A luta passa hoje em dia por uma reapropriação da memória coletiva. O funcionamento (globalizado) da televisão e das grandes mídias se dá no mesmo sentido (infelizmente) que o funcionamento do neoliberalismo: a destruição dos laços, das referências, das transmissões memoriais. A circulação mundial dos trabalhadores, a mobilidade mundial das empresas, o desenraizamento, o exílio, as migrações, os deslocamentos de populações, o fechamento das fábricas etc., tudo isso leva a uma destruição da possibilidade de constituir uma memória, a começar pela memória das lutas. O capital hoje em dia aplica à risca o slogan da “Internacional”: “façamos tábua rasa do passado”. Nós entramos na idade da tábua rasa. O apagamento maior das filiações, das heranças, dos recursos vindos das profundezas dos tempos. Isso se traduz, dia após dia, pelo consumo destruidor de “informações”, que não deixam heranças, não se articulam umas com as outras, não entram nas montagens explícitas e observáveis. Há, portanto, um desafio político forte de retomar e recolocar em forma aquilo que desaparece diante de nós, em nossa presença, sem que possamos fazer quase nada, pois, com nossa memória, são nossas possibilidades de resistência ou de combate que desaparecem.

**Gostaríamos que você abordasse o dispositivo de pôr em cena o corpo, a palavra e a escuta de Michel Chamson nos filmes políticos feitos em Marselha. Você disse certa vez que a “crise da política na França está ligada a um déficit de escuta da palavra política”. Qual é a importância da escuta?**

Deleuze e Foucault observaram que nosso tempo é marcado pela superabundância das palavras. Confissões, discursos, reclamações, declarações que não acabam mais. A palavra está em todo lugar e em lugar nenhum. No cinema, o espectador é convidado não somente a olhar, mas a escutar, e mesmo a conjugar o olhar e a escuta, o que não lhe acontece a toda hora na vida cotidiana. A escuta é um dos parâmetros fundamentais do lugar do espectador: se ele se cala, é para escutar. O espectador, neste mundo da palavra inesgotável, supostamente não fala. O silêncio (relativo...) do espectador mobiliza as potências da escuta. O que nós fazemos, quando filmamos no documentário, é levar o sujeito filmado a entrar na sua própria palavra, o que só é possível a partir de uma escuta verdadeira. O sujeito falante sabe, sem dúvida nenhuma, se aquele ao qual ele dirige a palavra está escutando-o ou não. A escuta é aquilo que constrói a palavra escutada. A escuta é relação ativa (e não passiva). O cinema é, na verdade, uma arte da escuta, e eu costumo brincar dizendo que a câmera é uma orelha. Não se trata somente da escuta da palavra política, mas de qualquer palavra. No cinema, pela escuta posta em prática na filmagem ou pela escuta do espectador durante a sessão, a palavra filmada torna-se ação: ação falada. Não se trata mais de conversação, mas de intervenção, de força em ato.

**Você falou, num texto, de seu interesse pelo “menu fretin cinematográfico”, pelos filmes que não cessam de escapar “de uma categoria estética já dobrada à ordem do mercado”: “um cinema nômade, volátil, refratário”. Onde você o encontra hoje?**



Um pouco por toda parte. Sobretudo nos vários filmes ditos “documentários” que são realizados aqui e alhures com o vídeo digital. Acho que, hoje, trata-se de redefinir o que nós chamamos de “cinema”: o cinema tornou-se uma prática social com tendência a se generalizar e dispersar largamente por todas as camadas da sociedade ou quase, e contribui, assim, unicamente pelo efeito dessa generalização, para transformar as relações sociais e colocar no centro das relações intersubjetivas a questão da representação do outro. Não falamos do cinema no vazio, nem mesmo dentro do espaço protegido das salas de cinema ou das cinematecas e dos festivais: falamos do cinema que se encontra na frente de batalha dessa prática que engaja um número cada vez maior de jovens. Trata-se, aqui, evidentemente, do emprego de meios, de técnicas e de formas que não estejam necessariamente voltadas para o “espetacular”. Mais que nunca, para atualizar o pensamento de Guy Debord, trata-se, para mim, de distinguir “cinema” e “espetáculo”, o primeiro sendo e tornando-se uma análise crítica do segundo. E é justamente por causa dessa espetacularização, cada vez mais intensa, até mesmo das relações intersubjetivas que, paradoxalmente, se efetua, a cada momento, uma “saída” das normas espetaculares impostas pelo cinema industrial-mercantil.



fotos: Kátia Lombardi

[2014]

**O inimigo: “uma ameaça que deve ser levada a sério”. Há, no seu entendimento, uma ética que rege os combates fílmicos com o inimigo?**

Entre o inimigo e eu, há uma câmera e um gravador, portanto, o espectador. O espectador não está necessariamente de um lado ou de outro. Ele está ali para descobrir um filme, que pode ou não corresponder às suas ideias. Trata-se, então, de lhe dar o que pensar. O que é útil à luta que penso conduzir utilizando o cinema dito “documentário”? A única resposta, na minha opinião, é *filmar para ver, para ver melhor, para melhor compreender* o que há nos comportamentos e mesmo na cabeça do inimigo: em qual história isso se inscreve? Quais são as formas postas em jogo? Se eu filmo o inimigo, é para perscrutá-lo. Descrevê-lo, desmontá-lo historicamente (De onde ele vem? Em qual história ele se inscreve?). O cinema ativista tem o dever de colocar em foco, de tornar claro. Trata-se de combater as falsas ideias, as confusões, as misturas, para fazer aparecer o inimigo tal qual ele é de verdade. O cinema é uma ferramenta de conhecimento. Isso significa que a exigência é sempre a de alcançar o espectador pela via da razão, e não somente da paixão. É preciso odiar o inimigo, sem dúvida, e combatê-lo sem piedade, mas para isso é preciso compreendê-lo e contar a história que é dele e que ele não conta.

**Você dizia, no final dos anos 1990: “descrever e denunciar não é mais suficiente”. Quais são, hoje, as principais tarefas e desafios que se colocam para um cinema político?**

Descrever e denunciar, sim, é sempre indispensável. Mas não é suficiente: é preciso tentar compreender como o inimigo ganha, em parte, o apoio do povo, é preciso colocar a questão das alianças declaradas ou escondidas, dos conluios. Filmar o inimigo é também filmar o que há em torno dele e que o fortalece. As redes, os clãs, as solidariedades que se percebe e aquelas que não se vê. É isso que eu queria dizer. É claro que minha resposta só tem sentido quando se coloca a questão de *filmar*. Se pensamos que filmar não é mais suficiente, então convém passar a uma outra forma de luta, organizar-se, ir para a luta armada. Mas o cinema militante não tem que “matar” aqueles que filma. Filmar não é matar. É exatamente o contrário: é supor que o inimigo (o outro) pertence a um segmento da humanidade que reconhece a necessidade da mediação do cinema. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme *junto* comigo. É, portanto, familiarizá-lo, domesticá-lo. Isso não tem sentido se não for para melhor conhecê-lo e melhor combatê-lo.

**Nos anos 1980 e 1990, você realizou alguns filmes (notadamente em Marselha), acompanhando as ações e disputas da Frente Nacional, naquele momento em ascensão. Filmar para combater o inimigo. Passados cerca de 20 anos, em momento de exacerbação das esferas da propaganda, da**

**informação-mercadoria e do espetáculo, ainda é possível/preciso filmá-los, de maneira a tratar a cena política segundo uma estética realista?**

Para nós, cineastas documentaristas engajados numa luta contra os fascismos (globalmente), é *essencial* compreender que essa luta passa pelas imagens e pelos sons. O Espetáculo generalizado é o inimigo. Não se pode, portanto, fazer um filme contra o Espetáculo utilizando seus meios, suas técnicas, suas lógicas – que trabalham para a destruição do vínculo social e para a redução do livre pensamento. A questão do *COMO* torna-se mais vital que a questão do *PORQUÊ*. Eu critico os filmes de Michael Moore porque eles combatem a publicidade com os meios da publicidade. O inimigo sempre começa por dominar a linguagem, por controlá-la, por fazer com que *nós* falemos a mesma língua que ele. É preciso compreender que a potência do inimigo reside no fato de que ele impõe modos de pensamento através de certas palavras. O cinema de combate também lida com palavras, com raciocínio, com lógicas. É por isso que é vital forçar o inimigo a mudar de terreno, a entrar em uma outra forma de discurso. Filmar, por exemplo, as ligações, as redes, as lógicas, as alianças, é não se contentar com slogans, é ir mais longe que os chavões da mídia, que esse gosto pela *velocidade*, essa *brutalidade* midiática que bloqueia as percepções e o pensamento. O espectador é manipulado pelas montagens curtas que tomam a brevidade dos slogans como modelos! A guerra está no tempo. Filmar e montar em longa duração já é combater as formas dominantes.





**HOMENAGEM  
A JEAN-LUC  
GODARD**

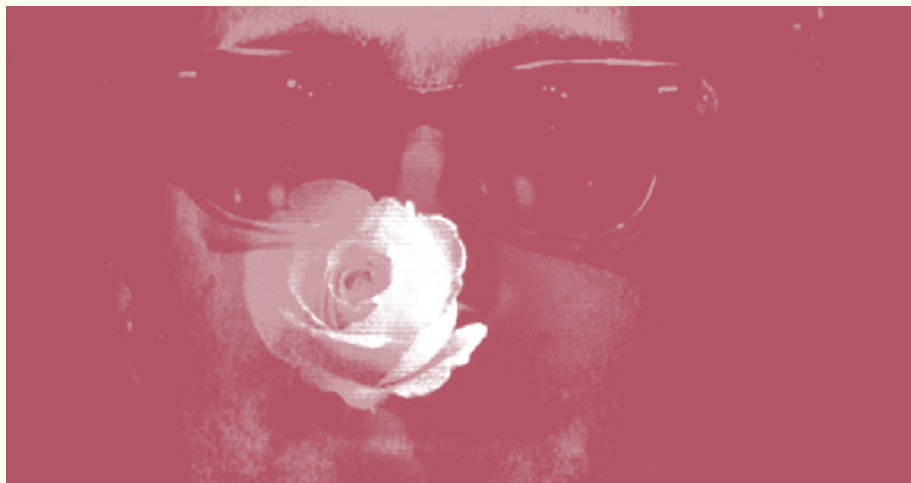
# JEAN-LUC GODARD E A MEMÓRIA DO CINEMA

MATEUS ARAÚJO

A obra de Godard revela o esforço mais tenaz, conseqüente e influente de todo o cinema do segundo pós-guerra para redefinir as bases da representação cinematográfica do mundo, cujo horizonte ele nunca abandona. Ela instaura uma dialética *sui generis* entre a desconstrução da representação do mundo promovida pelo cinema narrativo clássico (com seu sistema de gêneros, suas convenções e seus horizontes de expectativa) e a construção de uma nova modalidade de representação, em que a narração vai sendo progressivamente atravessada pelo pensamento. Vários dos seus filmes nos aparecem, assim, como verdadeiros exercícios de pensamento sobre o mundo, regidos menos pela narração do que pela argumentação por meio de imagens e sons.

No desfecho do momento talvez mais alto deste esforço de pensamento, presente na série das *História(s) do Cinema* (1988-98), Godard associa pela montagem a imagem do seu rosto com um letreiro em que se lê o nome de Jorge Luís Borges, e com um plano de uma rosa, que remete à flor de Coleridge, de que falava o escritor argentino em suas *Otras Inquisiciones*, num texto célebre que o cineasta diz em *over*. Assim fazendo, Godard assimila sua figura à de Borges, como se atribuísse à sua *persona* a função de guardião da memória do sonho edênico (ou da usina de sonhos) do cinema inteiro, assim como Borges parece ter atribuído à sua a função de guardião da memória da literatura inteira.

Pensamento do mundo e memória do cinema se conjugam, pois, no trabalho de Godard. Mas, depois de dar *Adeus à linguagem*, eis que o guardião sai de cena, num momento grave em que o próprio mundo parece, ele também, cambalear.



# O PONTO NA IMAGEM

JEAN-LOUIS COMOLLI

TRADUÇÃO: LUIZ FERNANDO COUTINHO

Nós estamos no tempo do sentido, nesse momento agudo da consciência no qual prever toma o lugar de ver, os signos parecendo designados antes mesmo de terem designado, as imagens esfumadas, quando não obscurecidas e enganadas pelas mensagens. (Trata-se aqui, claro, apenas de imagens sonoras e falantes, visíveis e audíveis: e de quais outras imagens poderia se tratar, visto que hoje é um mesmo gesto que desencadeia e põe a funcionar, em duas bandas síncronas, a imagem e o som, e um mesmo que também as desenrola em projeção?). *A Chinesa* – é preciso acabar com a lenda cômoda de um Godard desordenado e confuso – começa dizendo que fora das imagens não há nenhum caminho para as ideias, e que, em todo caso, estas não são o caminho para chegar àquelas, mas o inverso.

Um primeiro olhar sobre o filme revela uma relação inversamente proporcional entre a profusão de ideias que nele se dizem, escrevem ou agitam, e a sobriedade das imagens que as apresentam, o número relativamente pequeno de cenas e, em cada uma, a frágil quantidade de coisas mostradas. Poucos cenários e poucos elementos de cena nesses cenários. Poucos movimentos fora e na imagem, poucas cores, como se a vontade não de preencher, mas de esvaziar a cena, a imagem, a tela, houvesse presidido a composição formal do filme. Imagens quase nuas, palavras como que despidas da linguagem, ditas e repetidas mais por si mesmas e por sua sonoridade do que por seus significados, palavras flutuando ao largo em imagens desertas. E, no entanto, destas ou daquelas, e de suas relações – simples na medida em que, os parâmetros sendo pouco numerosos, seus cruzamentos são precisos –, o que se destaca é a impressão de uma avalanche paradoxal de significados e mensagens. A tal ponto que, ao ler as críticas sobre o filme (do *Figaro* ao *L’Humanité nouvelle*), parece que foi através de um caprichoso caleidoscópio que ele foi, se não realmente visto, ao menos notado e, não obstante, interpretado. Pois não somente as leituras divergem quanto aos fatos e gestos das personagens, mas esses próprios fatos e gestos variam de acordo com as leituras... Que a confusão tenha se instalado em todo lugar, não há dúvida. Mas o mesmo pode ser dito sobre o filme, esse filme que de imediato nos dá, como por precaução prévia a toda leitura, a advertência, inscrita no centro de seus primeiros planos, de que é preciso “confrontar as ideias vagas com imagens claras”?

Imagens nítidas e ideias embaçadas... Como se fosse possível, como se precisamente *A Chinesa* não fosse o filme em que a nitidez da imagem, uma após a outra, torna e faz necessariamente nítida toda ideia... Pois ao nos debruçarmos sobre a imagem, estrita e pura, transparente e precisa, clara como nunca antes pela luz habitada do cinema, ao nos debruçarmos sobre a imagem calma, decantada e lavada de toda suspeita de sombra, é à nudez da ideia que chegamos infalivelmente.

Seria a imagem, aqui, a projeção não de uma imagem preexistente, já filmada e conservada em recipientes de vidro (não sem desperdício de qualidade) para ser

exibida, mas, antes, a projeção instantânea de uma ideia tão logo surgida e capturada – antes mesmo que ela deixe traços – no feixe luminoso que a achata sobre a tela? Ou, melhor, não seria dessa imagem que a ideia nasce? Eis a questão central de *A Chinesa*. Devemos acreditar nas imagens do cinema: Guillaume desfazendo suas bandagens à semelhança de um estudante chinês que desfaria suas bandagens não para convencer seu auditório – nível da primazia das ideias –, mas para mostrar precisamente que sob a máscara das ideias, a camada do pré-concebido, há uma zona lisa e nítida da representação, da imagem, que é em si mesma sua própria metáfora, assim como, para Guillaume, juntar o gesto às palavras – isto é, atuar – seria a metáfora do teatro? Ou as ideias: a análise de Henri, por exemplo? Ao acompanhar seu discurso e suas explicações, surge a impressão de um certo percurso cumprido: de ideia em ideia, ao longo de suas frases, nos encontramos revisitando o filme e sobrepondo-lhe um novo desdobramento de significações. Ora, e quanto à imagem? Fixa, estática, ela contradiz muito concretamente a própria possibilidade de um passo a passo. Assim, efetivamente, o filme observa um tempo de pausa cuja consequência é, em primeiro lugar, “congelar” o discurso de Henri, e, em seguida, talhá-lo do sentido que ele confere a si mesmo – o de uma revisão, de um movimento crítico – para voltar a lhe atribuir o sentido que, no contexto da globalidade do filme, é o único que ele pode ter: o de uma estagnação. Vemos, aqui, a ideia sendo dominada pela imagem sem sabê-lo.

A partir de então, seja pelo fato das camadas uniformes de cores, do branco das paredes, tal como o do quadro a ser pintado ou da página a ser escrita ou da tela que se assemelha a um ou a outra; seja por essa luz cênica que banha uniformemente o espaço filmado, privando-o assim de profundidade de campo, conduzindo-o às duas dimensões da própria tela (os únicos movimentos sendo de entrada e de saída em um plano lateral: lado do pátio ou do jardim), essa luz que parece não estar atrás ou sobre a tela, como de costume, ou emanar dela, mas, ao contrário, surgir diante dela, justamente como se viesse de uma rampa de teatro ou, o que dá no mesmo, diretamente do projetor; seja como for, é ainda à emulsão que devemos nos remeter, ou, antes, à célula nervosa de Raoul Coutard, dado que é sempre em termos de luminosidade, iluminação, contraste, ângulos de incidência e reflexão que se formulam, aqui, as ideias, em termos de uma visão em que mesmo as palavras se imprimem. Não surpreende, portanto, que *A Chinesa* seja, em conjunto, o filme mais plástico e mais político de Godard.

O que todo filme sugere timidamente a seu espectador, de ler suas imagens, *A Chinesa* demanda mais expressamente: a imagem é para ser lida, e não há nada nela que não seja para ler, nada que possa ser lido não estando lá. Ler a imagem – ou, melhor, decifrá-la como um texto manuscrito percorrido pela primeira vez – não é nem interpretar seus signos, nem decodificar suas cifras, nem analisar seus “pré” ou “pós”-supostos. Trata-se, antes, do soletrado paciente, plano a plano, marca a marca, de seus “constituintes” – mas com a nuance de que é ela mesma que constitui seus constituintes, que os torna visíveis, os manifesta. A partir de um tal reconhecimento – operação de natureza mais científica que crítica – dos fatos da imagem, pode se constituir uma segunda leitura, mais global, crítica.



Mas há uma literalidade da imagem à qual deve se conformar, antes de mais, todo comentário literário de imagens. Se a imagem é menos o que é mostrado do que o que mostra, é porque ela não é lugar, como se tenta acreditar por conforto, mas ato; é também porque ela engaja mais do que é engajada, e porque não há nada na imagem se já não há nada sem ela. Essa imagem absoluta, que basta em si mesma e não entrega outra realidade além da sua, como poderíamos querer que ela carregue ou encerre significações que não sejam ela? Digamos, antes, que ela as alimenta, como uma presa a um vampiro.

Se pensar a linguagem não é “confundir as palavras e as coisas”, ler o cinema não é confundir fatos de imagem e fatos de existência, objetos fílmicos e objetos políticos. Se (como parece fazê-lo Philippe Sollers) acusarmos Godard, por exemplo, de opor, em uma mesma cena de filme, uma personagem fictícia (Véronique Supervielle) a uma personalidade real (Francis Jeanson), é porque supomos possível a coexistência, no próprio interior do filme e da matéria cinematográfica, de duas ordens de realidade, uma imaginada e outra documental. Mas, diante de Véronique, Francis Jeanson nunca é mais do que uma imagem em uma imagem, que se refere apenas a ela mesma, é em si mesma sua única e total realidade, sendo tanto ficção quanto documento. Em *A Chinesa*, a imagem de Francis Jeanson é, durante seu tempo de exposição, toda a realidade material da abstração chamada “Francis Jeanson”.

Ficção e documento, imaginário e real, onirismo e realismo, todas essas dicotomias cômodas pelas quais o discurso sobre o cinema não cessou de passar, certos filmes (recentemente *Quando Duas Mulheres Pecam*, *A Bela da Tarde*, *O Homem da Cabeça Raspada*, *O Fofoqueiro*, *Jaguar* ou este) nos convidam a evitá-las: falemos do cinema tomando como única realidade do filme o próprio filme – sem referência a qualquer realidade exterior que seja. O que é visível e audível (legível), qual seja, cinematograficamente.

E quanto às imagens de *A Chinesa*, elas não descrevem uma realidade nem uma ficção políticas; elas são essa realidade ou essa ficção: melhor, elas as fazem. A forma, em Godard, precede a formulação. Assim, longe de a política estender sua armadilha sobre o filme, ela nasce e se desdobra em seu interior tal como outras aventuras formais, ela se move plasticamente, e sem dúvida escaparia rapidamente do filme se o esquadro dos eixos, a retidão dos ângulos, a intensidade das cores, a certeza dos movimentos, a lógica dos *raccords*, a decupagem plano a plano, classe a classe, sistema a sistema, não pusesse tão honestamente os pontos nas imagens.

Originalmente publicado em: *Cahiers du cinéma*, nº 194, outubro de 1967.

## SEM TÍTULO # 8 : VAI SOBREVIVER

BRASIL, 2021, 12'

direção Carlos Adriano · montagem Carlos Adriano

Um tributo à atriz Anna Karina (1940-2019), através de sua atuação em *Viver a Vida* (1962, Jean-Luc Godard). Com a morte recente de Godard em 13 de setembro, este cinepoema é também um tributo ao revolucionário cineasta (1930-2022). *Viver a Vida* (*Vivre sa Vie*, 1962) foi o filme que, em 1982, fez Carlos Adriano decidir “querer fazer, pensar e viver cinema”. A montagem deste trabalho começou em 2016 e terminou em 2021. Mas pode se dizer que vem sendo montado há 40 anos.

CINE HUMBERTO MAURO, 20 NOV, 19H





**FÓRUM:  
SEMINÁRIO,  
SESSÕES  
COMENTADAS,  
DEBATES E  
LANÇAMENTOS**

- **10/11 - Quinta-feira**

**19h - Abertura forumdoc.bh.2022**

**FÓRUM DE DEBATES - CINE HUMBERTO MAURO**

**MATO SECO EM CHAMAS**

Brasil / Portugal, 2022, 153'

Adirley Queirós, Joana Pimenta e Cristina Amaral

**Sessão comentada com a presença da diretora, do diretor e da montadora Cristina Amaral**

- **11/11 - Sexta-feira**

**17h - Sessões Especiais**

**CURTAS JORNADAS NOITE ADENTRO**

Brasil, SP, 2021, 106'

Direção: Thiago B. Mendonça

**Sessão comentada pelo diretor**

- **14/11 - Segunda-feira**

**14h30 - Seminário - Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

**Encontro 1** - Os cinemas indígenas na Amazônia ou a insurgência cinematográfica indígena: a experiência do NAX - Núcleo Audiovisual Xapono (Yanomami)

Com: **Sergio Yanomami, Daniel Jabra e Paula Berbert**

Mediação: **Roberto Romero**

**17h - Mostra Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

Sessão 1: "Nossa Imagem é Nossa Defesa" - Núcleo Audiovisual Xapono

**Comentada pelo curador Sergio Yanomami**

- **15/11 - Terça-feira**

**14h - Seminário - Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

**Encontro 2** - Visões e imaginários Ártico-Amazônia: cinemas inuit-yanomami

Filme: QAPIRANGAJUQ - SABEDORIA INUIT E MUDANÇAS CLIMÁTICAS

Canadá, 2010, 55' - Zacharias Kunuk, Ian Mauro

Com: **Nina Vincent, Ruben Caixeta**

Mediação: **Cora Lima**

- **16/11 - Quarta-feira**

**14h30 - Seminário - Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

**Encontro 3:** Somos parentes: povos originários e contra-colonização, genocídios, ecocídios, resistências e retomadas

Com: **Dogllas Índio Xakriabá, Angohó Pataxó, Marciane Ye'kwana, Sergio Yanomami**

Mediação: **Ana Gomes**

**19h - Mostra Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

Sessão 2: “Nossa Imagem é Nossa Defesa” - Núcleo Audiovisual Xapono

**Comentada pelo curador Sergio Yanomami**

**20h30 - Mostra Homenagem Jean-Louis Comolli**

OS ESPÍRITOS DO KONIAMBO - NA TERRA KANAK

França/ Nova Caledônia, 2004, 90'

direção Jean-Louis Comolli

**Comentada por César Guimarães, Cláudia Mesquita, Ruben Caixeta**

- **17/11 - Quinta-feira**

**14h30 - Seminário - Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

**Encontro 4 -** Filmar na Amazônia: por que, para que, quem e para quem?

Com: **Divino Tserewahú, Louise Botkay, Vincent Carelli**

Mediação: **Renata Otto Diniz**

**19h - Lançamento de livro:** “Sob os tempos do equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia central”, com presença do autor **Eduardo Góes Neves**

**14h30 - Seminário - Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit**

**Conferência -** O sorriso de Nanook e o cinema de Robert Flaherty: 100 anos de *Nanook of the North*

**Marco Antônio Gonçalves**

**17h - Lançamento de livro**

“O Sorriso de Nanook - Ensaios de Antropologia e Cinema”

Com a presença do autor: **Marco Antônio Gonçalves**

- **19/11 - Sábado**

**19h - Sessões Especiais**

ADEUS, CAPITÃO

Brasil, Pará, 2022, 178'

direção: Vincent Carelli e Tita (Tatiana Almeida)

**Comentada pelo diretor e pela diretora**

- **20/11 - Domingo**

**17h - Sessões Especiais**

TAMBU

Minas Gerais, 2022, 29'

direção: Leandro César, Marco Antônio Gonçalves Júnior

LÁ NAS MATAS TEM

Brasil/MG, 2022, 55'

direção: César Guimarães, Pedro Aspahan

**Comentada por Comunidade Quilombola Mato do Tição e diretores**

**FAFICH - UFMG - AUDITÓRIO BAESSE, 4o ANDAR**

- **18/11 - Sexta**

**10h: “Sob os tempos do equinócio”:** conversa e lançamento com Eduardo Góes Neves. Participação: Mariana Cabral, Lilian Panachuck e Ruben Caixeta de Queiroz

# FÓRUM DE DEBATES — FORUMDOC.BH.2022

## ADIRLEY QUEIRÓS

Cineasta brasileiro, diretor de filmes premiados nacional e internacionalmente: *Era Uma Vez Brasília* (2017), *Branco Sai, Preto Fica* (2014), *A Cidade é Uma Só?* (2012). Seu mais recente filme *Mato Seco em Chamas* (2022) foi premiado como melhor filme este ano no Cinéma du Réel (França), DocLisboa (Portugal) entre outros importantes festivais.

## ÃNGOHÓ PATAXÓ HÃHÃHÃE

Cacica da Aldeia Kuturamã, artesã indígena, mestre tradicional e fisioterapeuta xamã pela escola Gaia de Xamanismo. Participou do encontro dos mecanismos para povos indígenas na ONU, em Genebra e ministrou cursos e palestras voltadas à questão ambiental e à luta pelo território.

## CRISTINA AMARAL

Formada em Cinema pela ECA-USP, é responsável pela montagem de filmes de diretores como Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Edgard Navarro, Joel Yamaji, Carlos Adriano, Paula Gaitán, Raquel Gerber, entre outros. Mais recentemente, tem feito trabalhos ao lado de jovens realizadores como Adirley Queirós, Thiago B. Mendonça, Eryk Rocha, Renata Martins, Djin Sganzerla e Jo Serfaty.

## DANIEL JABRA

Daniel Jabra é graduado em arquitetura e urbanismo e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de São Carlos. Desde 2016 trabalha junto ao povo Yanomami em iniciativas para a promoção e defesa de seus direitos, assim como para o fortalecimento das escolas indígenas nas comunidades yanomami do rio Marauíá (AM). Atua também nos campos da curadoria e mediação intercultural, atualmente trabalha na produção executiva e no acervo da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea.

## DIVINO TSEREWAHÚ XAVANTE

Divino começou a aprender sobre cinema em 1990, quando a comunidade Xavante de Sangradouro recebeu sua primeira câmera de filmagem (VHS), doada pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de São Paulo. Sua primeira atuação profissional na área foi como parte da equipe do Programa de Índio, série de TV realizada na Universidade Federal do Mato Grosso entre 1995 e 1996. Em 1997, Divino participou do primeiro encontro e oficina de formação de cineastas indígenas do Brasil, organizado pelo Vídeo nas Aldeias e realizado no Parque Indígena do Xingu. Já entre 2001 e 2002, por intermédio do Vídeo nas Aldeias, ele conseguiu uma vaga para estudar na Escola Internacional de Cinema de San António de Los Baños, em Cuba, onde se capacitou nas técnicas de edição, roteiro de documentário e ficção, animação, entre outras.

**DOGLLAS ÍNDIO XAKRIABÁ**

Estudante do curso de Enfermagem na UFMG. É do povo Xakriabá.

**EDUARDO GÓES NEVES**

Graduado em História pela FFLCH-USP, Doutor em Arqueologia pela Universidade de Indiana, professor titular do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, do qual é atualmente diretor. Tem mais de 30 anos de experiência de pesquisa em arqueologia amazônica.

**JOANA PIMENTA**

Artista visual, realizadora, fotógrafa de cinema e argumentista portuguesa, premiada em 2014 no festival Indie Lisboa e no festival de Ann Arbor. Professora do departamento de cinema da Universidade de Harvard e na Universidade de Rutgers nos EUA. Diretora do filme *Mato Seco em Chamas* (2022), premiado como melhor filme este ano no Cinéma du Réel (França), DocLisboa (Portugal) entre outros importantes festivais. Tal filme, no qual assina a direção de fotografia por foi premiado como Melhor Fotografia no Festival de Cinema do Rio (2022).

**LOUISE BOTKAY**

Louise Botkay estudou na Escola nacional de cinema da França (FEMIS) e filmou em países como Haiti, Congo, Níger, Chad, Holanda, França e Brasil. Filmes selecionados e premiados em festivais como Festival de Oberhausen, Semana dos Realizadores, Fid Marseille, Festival Kinoforum, Rencontres internationales Paris Berlin, Fespaco, Festival Janela Internacional de Recife. Recebeu o prêmio E-flux na competição internacional do festival de Oberhausen 2016. Seu filme *Vertières! II III* foi eleito um dos dez melhores filmes de 2015 pela revista Artforum. Em 2016 recebeu uma sessão retrospectiva na Mostra do Filme Livre, um prêmio pela obra e uma retrospectiva de seus filmes que abriram o festival Cachoeira.doc. Em 2018 teve uma sessão Profile com curadoria de Lisette Lagnado no festival internacional de Oberhausen, seu trabalho, *Um Filme para Ehuana* recebeu prêmio do ministério da cultura do estado da Renânia do Norte-Vestfália – Alemanha e prêmio com menção do Juri no Festival Curtacinema em 2019.

**MARCIANE YE'KWANA**

Estudante do curso de Antropologia na UFMG. É do povo Ye'kwana.

**MARCO ANTÔNIO GONÇALVES**

Professor Titular de Antropologia do Departamento de Antropologia Cultural do IFCS-UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Pesquisador do CNPq. Mestre e Doutor em Antropologia Social pelo Programa Pós-Graduação de Antropologia Social do Museu Nacional-UFRJ. Atua nas áreas de pesquisa sobre Antropologia Visual, Antropologia e Cinema, Cosmologia, Criação de Mundos Culturais e Etnologia Indígena. Coordena o NEXTIMAGEM (Laboratório de Experimentações em Etnografia e Imagem da UFRJ). Realizou



Pós-Doutorado na Universidade de St Andrews e foi Visiting Scholar Senior na New York University, Katholieke Universiteit Leuven (Belgica), Universidade Complutense de Madrid, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, Sorbonne Université, Université de Nanterre. Atualmente é Editor da Revista Sociologia & Antropologia, PPGSA-UFRJ.

#### **NINA VINCENT LANNES**

Antropóloga no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) da Paraíba. Autora de *Paris, Maori - O museu e seus outros. curadoria nativa no Quai Branly* (2015). Cientista Social pela UFRJ, mestre e doutora em Antropologia no PPGSA-UFRJ com a tese *ARTE, TERRA INDÍGENA. Caminhos e relações da arte indígena contemporânea entre mundos* (2021). Co-curadora da exposição *Arctic/Amazon: networks of global indigeneity* (2022). Atua também como pesquisadora, professora e curadora independente nas áreas de Antropologia, Antropologia da Arte e dos objetos, Arte indígena, visualidade, materialidade, museus, curadoria, exposições, arte e ecologia, patrimônio imaterial, cultura popular.

#### **PAULA BERBERT**

Antropóloga e programadora cultural. Faz doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo e coordenadora de projetos da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Atua nos campos da curadoria e mediação intercultural, articulando iniciativas de artistas e cineastas indígenas às instituições dos sistemas ocidentais de arte e cinema. Tem experiência em comunidades pedagógicas formais e não-formais, especialmente nos temas da arte-educação e ativismo, dos direitos humanos e socioambientais, questões indígenas e feministas. É graduada em Ciências Sociais (2009, Universidade Estadual de Campinas), mestre em Antropologia (2017, Universidade Federal de Minas Gerais) e especialista em Estudos e Práticas Curatoriais (2019, Fundação Armando Álvares Penteado).

#### **SÉRGIO YANOMAMI**

Sérgio Yanomami nasceu em casa coletiva próxima à fronteira do Brasil com a Venezuela, na região do rio Pukima, afluente do rio Marauíá no Amazonas, Brasil. Desde jovem acompanha o trabalho de seu pai, respeitado xamã yanomami, e de não-indígenas na assistência à saúde de sua comunidade. Hoje, além de seu trabalho artístico e na área da saúde, trabalha em diversas iniciativas para o fortalecimento de sua cultura entre os jovens das comunidades yanomami de sua região. Vive e trabalha na comunidade Pukima Beira, na região do alto rio Marauíá, Terra Indígena Yanomami, Brasil.

#### **TATIANA SOARES DE ALMEIDA - TITA**

Atua como diretora, roteirista e montadora de cinema, vídeo e artes visuais. Montou e co-dirigiu *Adeus, Capitão*, em colaboração com Vincent Carelli; *Martírio*, em colaboração com Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho; e a instalação *O Brasil dos índios*:

um arquivo aberto, obra concebida para integrar a 32a Bienal de Artes de SP, em colaboração com Vincent Carelli e Ana Carvalho. Foi montadora de *Avenida Brasília Formosa e As Aventuras de Paulo Bruscky*, de Gabriel Mascaro, e das videoinstalações *O Peixe*, *O Levante*, *Jogos dirigidos* e *4.000 disparos*, do artista plástico Jonathas de Andrade. Desde 2009, integra a equipe do Vídeo nas Aldeias atuando na concepção e desenvolvimento de projetos, na coordenação de oficinas de formação audiovisual e na direção, roteirização e montagem de obras em parceria com comunidades de povos nativos em todo o país.

### THIAGO B. MENDONÇA

Thiago B. Mendonça é diretor de cinema, roteirista e montador. Bacharel em Ciências Sociais e mestrando em Cinema na ECA – USP. Recebeu por seus filmes mais de uma centena de prêmios em festivais nacionais e internacionais. Seu primeiro longa-metragem, *Jovens Infelizes ou Um Homem que Grita não é um Urso que Dança* foi o vencedor da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2016 e premiado em festivais em Portugal, Estados Unidos, México, Colômbia, Venezuela e Argentina. Trabalha como roteirista para importantes diretores da nova geração do cinema brasileiro. Co-dirigiu trabalhos com Adirley Queirós, Zózimo Bulbul, entre outros diretores. Atua junto a grupos de teatro como o Coletivo Comum e o Grupo Folias. Coordena o curso de formação de cineastas populares junto à Rede Emancipa de Educação. Colaborou com diversas publicações como crítico de cinema (*Revista Época*, *Le Monde Diplomatique*, *Valor Econômico*, entre outras). Seu terceiro longa-metragem, *Curtas Jornadas Noite Adentro*, estreou no DocLisboa em 2021. Os *Grandes Vulcões*, co-dirigido com Fernando Kinas é seu quarto longa-metragem.

### VINCENT CARELLI

Vincent Carelli, indigenista e cineasta, criou em 1986 o Vídeo nas Aldeias, um projeto a serviço dos projetos políticos e culturais dos índios, e realizou uma série de documentários sobre os impactos deste trabalho. *A Arca dos Zo'é* recebeu vários prêmios, entre eles nos Festivais de Tóquio e do Cinéma du Réel em Paris, e a trilogia *O Espírito da TV*, *A Arca dos Zo'é* e *Eu já fui seu Irmão* foi exibida por uma série de televisões públicas pelo mundo e no MOMA em NY. Em 1999, Carelli recebe o Prêmio UNESCO pelo respeito à diversidade cultural e pela busca de relações de paz interétnicas, e em 2000, realiza a série “Índios no Brasil” para a TV Escola do Ministério da Educação. Em 2009, a ONG Vídeo nas Aldeias, uma escola de cinema para índios, recebe a “Ordem do Mérito Cultural” do governo brasileiro e o seu filme *Corumbiara*, sobre o massacre de índios isolados em Rondônia, é o grande vencedor do Festival de Gramado, e de vários festivais nacionais e internacionais. *Martírio* (2016) é o segundo de uma trilogia, traça o percurso histórico do genocídio Guarani Kaiowa no Mato Grosso do Sul. Em 2017, Carelli recebe o Prêmio Prince Claus nos Países Baixos por sua militância pelo cinema indígena. Em 2021, o filme *Adeus, Capitão* fecha sua mais recente trilogia.

## MEDIADORES / COMENTADORES

### ANA GOMES

Possui doutorado em Educação pela Universidade de Bolonha (1996). Realizou pós-doutorado no PPG Antropologia Social do Museu Nacional - UFRJ (2007-2008); e no Depto. de Antropologia da Univ. St. Andrews (2017). Atualmente é professora titular da Faculdade de Educação da UFMG, com atuação na área de Antropologia e Educação, principalmente nos seguintes temas: educação intercultural indígena; cultura e escolarização; aprendizagem e cultura; etnografia e aprendizagem; cosmopolítica e ecologia de práticas.

### CÉSAR GUIMARÃES

Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da experiência, editor da revista “Devires: Cinema e Humanidades” e Coordenador do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

### CLÁUDIA MESQUITA

Professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Realizou pós-doutorado na Universidade Federal do Ceará (2018-2019), onde desenvolveu o projeto “O presente como história - estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo”. Publicou, com Consuelo Lins, o livro *Filmar o real* - sobre o documentário brasileiro contemporâneo (Editora Jorge Zahar, 2008), e organizou, com Maria Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Cinememoria e Edoc, 2012), publicado no Equador.

### CORA LIMA

Estudante de graduação em Antropologia Social na UFMG com pesquisa nos temas de etnomusicologia e filme etnográfico. Foi curadora e produtora do forumdoc.bh em 2021 e 2022.

### RENATA OTTO

Graduada em Antropologia pela UFMG, mestre em antropologia social pelo Museu Nacional/UFRJ e doutoranda pelo PPGAS da Universidade de Brasília. Foi técnica em antropologia da FUNAI, onde atuou nas coordenações de delimitação e demarcação de terras; e proteção aos índios isolados e recém contatados. Sua pesquisa de doutorado dedica-se à etnografia da sociedade Awá-Guajá - tupi-guarani, no Estado do Maranhão. Co-dirigiu, com Sueli Maxakali e Isael Maxakali, o filme *Quando os Yamiy Vém Dançar Conosco* (2012).

**ROBERTO ROMERO**

Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e pesquisador do Núcleo de Antropologia Simétrica (NanSi). É membro da Associação Filmes de Quintal e um dos organizadores do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Co-dirigiu o longa *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020).

**RUBEN CAIXETA**

Antropólogo, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, coordenador do Laboratório de Etnologia e do Filme Etnográfico. Realizador de documentários e co-editor da *Devires* - Revista de Cinema e Humanidades. Compõe a equipe de organização do forumdoc.bh, do qual é co-fundador.

**OBSERVADORXS MOSTRA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA****CARLA MAIA**

Educadora e pesquisadora. Doutora em Comunicação Social pela UFMG, com período sanduíche em Tulane University/New Orleans. Professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo do Centro Universitário UNA e do curso de Jornalismo do Unibh. É curadora e programadora de mostras e festivais de cinema. Integra o Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

**FÁBIO COSTA MENEZES**

Cineasta, é colaborador do Vídeo nas Aldeias e de outros projetos de formação audiovisual. Desde 2010, atua como coordenador de oficinas, montador e finalizador de diversos filmes produzidos em parceria com realizadoras e realizadores indígenas.

**GABRIEL ARAÚJO**

Jornalista, crítico e curador de cinema. Co-fundador da INDETERMINAÇÕES, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro, e do Cineclubes Mocambo. Integra os coletivos Zanza, de crítica, e Lena Santos, de jornalistas negras e negros de Minas Gerais.

# LANÇAMENTOS — FORUMDOC.BH.2022

**17/11/2022 - Quinta-feira – Cine Humberto Mauro**

**19h - Lançamento de livro**

18/11/2022 - Sexta-feira – FAFICH/UFMG - Auditório Baesse, 4o Andar

**10h: “Sob os tempos do equinócio”:** conversa e lançamento com Eduardo Góes Neves. Participação: Mariana Cabral, Lilian Panachuck e Ruben Caixeta de Queiroz

Título: ***Sob os tempos do equinócio – Oito mil anos de história na Amazônia central***

Autor: **Eduardo Góes Neves**

Editora: Ubu editora, SP, 2022

Com precisão científica, repertório histórico e imaginação antropológica, Eduardo Neves traz ao presente a vida de mulheres e homens que viveram na Amazônia há milhares de anos, sugerindo ainda que a própria floresta teria como um de seus principais agentes o ser humano, produzindo lixo orgânico, realizando manejo de espécies e plantações. Uma hipótese que reforça ainda mais a importância da manutenção de Terras Indígenas no presente.



18/11/2022 - Sexta-feira – Cine Humberto Mauro

17h - Lançamento de livro

Título: **O Sorriso de Nanook - Ensaios de Antropologia e Cinema**Autor: **Marco Antônio Gonçalves**

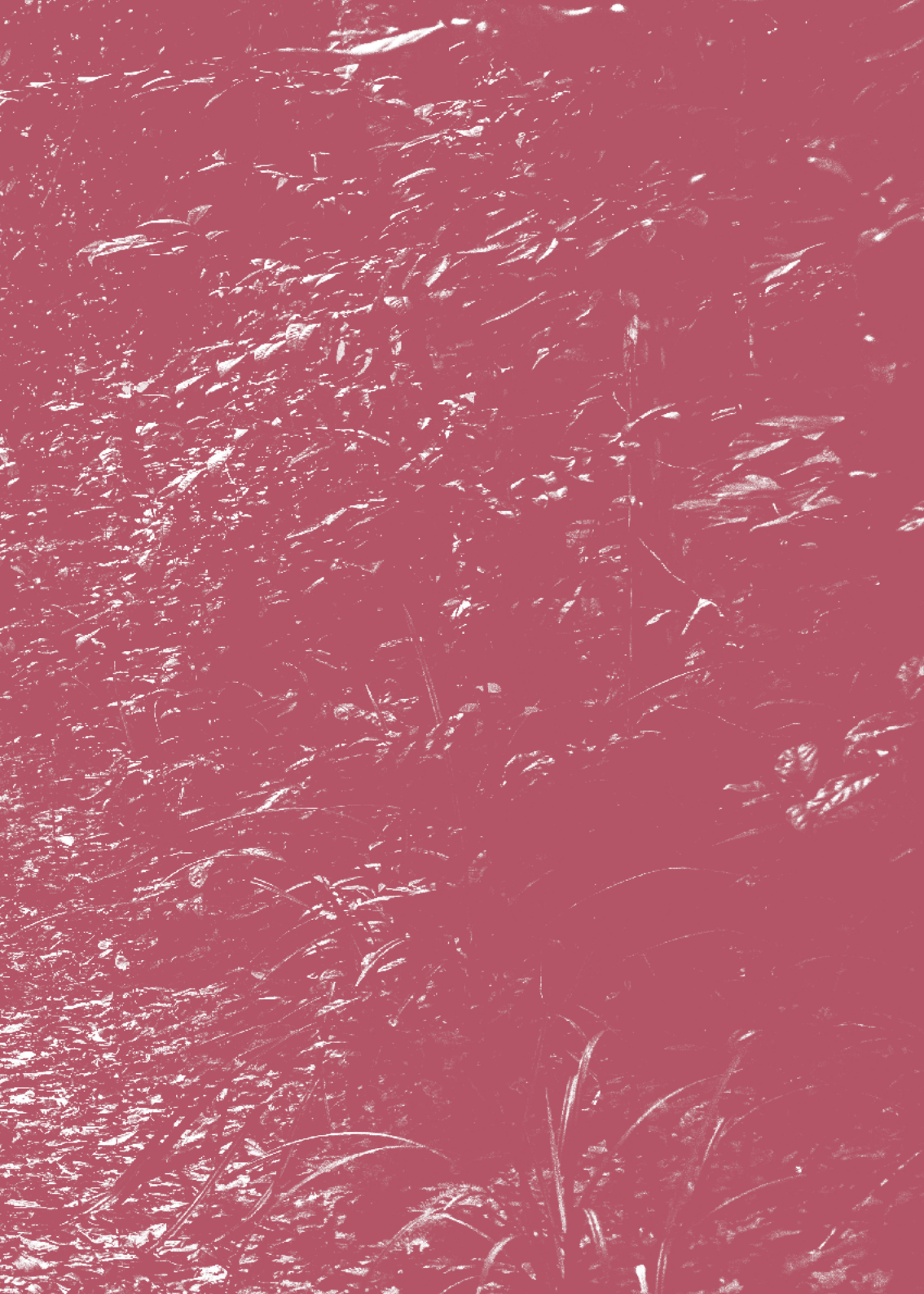
Editora: Mauad/ FAPERJ, Rio de Janeiro, 2022

*O Sorriso de Nanook* não enfoca propriamente o cinema, mas sua concreta manifestação incorporada, os filmes. Exibe, assim, a obra cinematográfica como problema e não o Cinema como objeto. O modo de se acercar do cinema se realiza através de filmes, das aparições do chamado cinema no mundo. Cada um dos ensaios deste livro se constrói a partir de filmes específicos, visualizados através de um olhar informado pela antropologia, que, ao propor questões, cruzamentos e acercamentos em relação aos filmes, tem a esperança de iluminar novas percepções sobre esse vínculo entre Antropologia & Cinema.



A person with a large backpack is walking away on a dirt path through a dense forest. The path is narrow and surrounded by tall grass and various trees. Sunlight filters through the canopy, creating a dappled light effect on the ground. The person is wearing a dark jacket and a backpack that appears to be quite full. The overall atmosphere is quiet and natural.

# ENSAIOS E ENTREVISTAS





# AS LENDAS DAS GASOLINEIRAS, ENTRE O VIVIDO E O IMAGINADO<sup>1</sup>

MATO SECO EM CHAMAS (ADIRLEY QUEIRÓS e JOANA PIMENTA, 2022)

CLÁUDIA MESQUITA

As forças que se amalgamam e turbinam a complexidade de *Mato Seco em Chamas* (Adirley Queirós e Joana Pimenta, 2022) se expõem em cenas como a do churrasco das *gasolineiras*, no intervalo de trabalho no “lote”. O mote ficcional – que revisita (e desvia) um tema histórico, aquele do “petróleo é nosso” – é matriz, no filme, de uma visualidade complexa: Chitara, Lea, Andréia e outras parceiras trabalham no desvio e refinamento clandestinos de petróleo, a partir da perfuração de um oleoduto subterrâneo no Setor Habitacional Sol Nascente, conhecido como a maior favela do Distrito Federal. O investimento cênico é pesado: no lote das *gasolineiras* há uma torre de observação e um ‘cavalo-de-pau’ (artefato para bombeio mecânico do petróleo), entre outras traquitanas, maquinário presente em várias cenas, signo por excelência da invenção ficcional (com suas particularidades, decerto).

Depois do trabalho intenso, máquinas paradas, Andréia comanda o churrasco da gangue, ocasião para cerveja e conversa solta, na qual as memórias das *gasolineiras* dão o tom. Entre risos e provocações, Lea e Andréia relembram histórias da Colméia, prisão feminina do DF onde se conheceram. Nesta e noutras cenas, o filme da gangue fora-da-lei, apoiada pelos motoboys e ameaçada pelas milícias de direita, é infiltrado por situações de diálogo e testemunho, nas quais as lembranças das atrizes informam a construção das personagens de mesmo nome – tal como vemos, guardadas as diferenças, em *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017). As lendas das *gasolineiras de quebradas*<sup>2</sup> se produzem “entre o vivido e o imaginado” (BRASIL, 2014), e as situações de conversa entre mulheres – muito fortes – trazem à cena experiências femininas pouco visibilizadas, na periferia de Brasília e da História.

Se há muitos pontos de contato com os filmes anteriores, *Mato Seco* renova a filmografia de Adirley Queirós (em parceria, aqui, com Joana Pimenta) pela aposta mais contundente em cenas de conversa e, claro, pelo protagonismo feminino, trabalhando memórias de personagens ceilandenses ainda mais marginalizadas: mulheres, periféricas, negras (em sua maioria), suas histórias de crime e cadeia, assim como seu imaginário, desejos e projeções, desenham uma experiência que

---

1. Aproprio-me com liberdade da expressão presente no excelente artigo de André Brasil, “A performance: entre o vivido e o imaginado” (2014). Agradeço a Aline Portugal, Junia Torres e Luiz Fernando Coutinho pelas leituras agudas e generosas, que me ajudaram a ver melhor e adensar minha relação com o filme.

2. “A ficção científica pode ser um desejo de uma certa classe, pois as classes também desejam sentimentos futuros. Para mim, o Mato Seco é uma lenda. A personagem principal falava muito das lendas. A Lea disse: ‘Vocês me transformaram em uma lenda. Daqui a 40 anos, os meus netos vão olhar isso e dizer que eu era uma lenda’. Ficção científica [...] é criar lendas.” (Adirley Queirós, em entrevista ao site C7NEMA). Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/110303-uma-camara-colocada-na-rua-no-brasil-de-hoje-e-isso-futuro-diz-adirley-queiros.html>

– não sem opressões e tensões – se desvia do “lugar da mulher” normativamente traçado (como propomos discutir adiante). A cena do churrasco justapõe, sem discriminá-los, os dois principais *motivos* de *Mato Seco* (dramatúrgicos, mas não apenas): a apropriação do petróleo na/pela periferia (ficção mais deliberada, trazida pelos diretores) e as memórias de crime e cadeia (enraizadas na experiência das atrizes).

Diferente da ficção da “bomba sonora” em *Branco sai, preto fica* (resposta à violência policial sofrida por Marquim e Shokito, no passado), o mote do petróleo não nasce das memórias traumáticas das atrizes – algumas delas encontradas posteriormente, no processo de realização do filme. Isso parece ter consequências narrativas em *Mato Seco*, cujas linhas se ramificam. Apresentadas mais no cotidiano de trabalho, nas pausas e intervalos do que em momentos dramáticos de ação, enfrentamento e clímax, as atividades da gangue de gasoleiras são ainda mais *descontinuadas* (ou mesmo *suspensas*) pelas memórias das atrizes (momentos em que a construção das personagens se adensa). O motivo do *cárcere* ganha força, e dele se desdobram outros caminhos para a ficção: sobretudo, a candidatura de Andreia para deputada distrital pelo Partido do Povo Preso (referência explícita ao primeiro longa de Adirley, no qual Dildu concorria às eleições pelo Partido da Correria Nacional). Além disso, enquanto o petróleo motiva a exploração cênica de engenhos e artifícios da quebrada (as protagonistas extraíndo força da precariedade e do improviso),<sup>3</sup> o motivo da “prisão” é matriz de uma figuração mais tácita, trabalhada sobretudo em termos temporais.



Chitara trabalha no lote das gasoleiras (foto: Joana Pimenta)

Pois é certo que todas as situações – a extração e refino do petróleo no lote, o trabalho na olaria, a campanha política ou a interação com os motoboys que compram combustível das *gasoleiras* – motivam uma construção visual primorosa, um

3. Lembremos de *Branco sai, preto fica*: em sua vingança, os protagonistas reúnem elementos e atributos periféricos, extraíndo força da precariedade e do improviso, como tematizado por Vitor Zan em sua tese de doutorado (2019): montam uma “bomba sonora” composta da mixagem de rap, música brega, clamores populares de rua, entre outros sons de Ceilândia. Lançada contra o Plano Piloto, a “bomba” devolve ao centro a experiência dos pobres, dele extirpada.

dos traços fortes do filme. A câmera fixa, muitas vezes distanciada, se detém sobre as ações e pausas (para o cigarro) de Chitara, Lea e Andréia, em cenas com poucas falas, numa “etnografia da ficção” (como os diretores têm reivindicado) que prima pelo rigor do trabalho fotográfico de Joana Pimenta e insufla duração ao inscrever gestos de trabalho e espera. As situações, variadas, se aproximam no estilo, marcado pela contemplação silenciosa, pela desdramatização, pelo tempo que não se escoia bem, “empoçado” em cada sequência, sem funcionalidade narrativa precisa. A atmosfera de imobilismo, de espera, se repõe.

Assim, a despeito das referências a filmes (a série *Mad Max*, sobretudo, cuja segunda parte gira em torno da luta sangrenta por combustível) e a gêneros (ficção científica, faroeste, filmes de gangues e de perseguição), a dinâmica narrativa é esgarçada e elidida em *Mato Seco*, para dar lugar a uma temporalidade dilatada e disfuncional, a certa atomização e autonomia de cenas e situações – que valem por si, tanto pela sondagem e construção documental (caso do culto na igreja evangélica ou da manifestação verde-amarela em apoio a Bolsonaro), como pelo primado da visualidade e/ou da música (em chave instalativa e performática, caso das cenas que se passam no interior do “Brasil Avante 3”, carro/bunker da milícia; das imagens de Andreia em campanha, cantando o jingle com outras mulheres sobre um carro de som; ou mesmo daquelas, com algum peso narrativo, que elaboram as relações entre as *gasolineiras da quebrada* e os motoboys).

Alguns segmentos, na articulação entre motivo e *mise-en-scène*, parecem criar parâmetros figurativos próprios. As situações com os motoboys, para quem Chitara e seu grupo vendem combustível mais barato (cobrando um percentual para cada entrega que realizam), se caracterizam pelos planos noturnos fixos e distanciados, que destacam as luzes da quebrada ao fundo, as coreografias coletivas dos figurantes sobre duas rodas (marcadas pela densidade da luz dos faróis atravessando a poeira levantada do chão), o impacto do fogo (signo extremamente presente no filme). Os planos gerais, que mantêm os motoboys na condição de grupo, contrastam com a sondagem subjetiva das protagonistas, nos fortes retratos em close elaborados em *Mato Seco*. Presentes em diferentes tipos de segmentos, os retratos se autonomizam e parecem valer em si mesmos.

Retratos de Andréia e Chitara (foto: Joana Pimenta)



Pois o protagonismo de Chitara, Lea e companhia, gangue de mulheres que mantêm dezenas de homens como fregueses e aliados, fabula uma liderança feminina na contravenção que contrasta com as estatísticas sobre as mulheres presas e condenadas no DF (caso de Lea, atriz e personagem). Mais de 60% das mulheres encarceradas no Brasil foram presas por tráfico, atividade em que ocupam, de maneira geral, as posições mais expostas, vulneráveis e mal remuneradas – sendo, em sua maioria, mães e provedoras, “inserem nas margens de sua sobrevivência trabalhos considerados ilícitos” de modo a “exercer simultaneamente papéis produtivos e reprodutivos” (CHERNICHARO & PANCIERI, 2014). A criminologia feminista fala não apenas em “hiper-encarceramento”, conceito de Waquant (2014) especialmente pertinente para a situação das mulheres, mas em “hiper penalização” – muitas delas parecem condenadas não apenas pelo suposto crime que cometeram, mas por um julgamento moral que rechaça comportamentos desviantes do padrão “feminino” socialmente prescrito.<sup>4</sup>

Recorro a esse parêntese informativo para sublinhar como o filme contraria a invisibilidade, os estigmas e a suposta subalternidade dessas mulheres, ao promover – com seu mote ficcional – uma visualidade que as centraliza e destaca. O motivo nacionalista “o petróleo é nosso” (que remonta às décadas de 1940/50, mas foi atualizado pelas disputas em torno do pré-sal) é desviado pela apropriação periférica da riqueza (“o petróleo é de nós”, como lemos na bandeira da gangue), numa ficção especulativa que se posiciona na periferia da periferia (a favela do Sol Nascente) e faz das mulheres as detentoras da gasolina. Sobre a torre de vigilância do lote, Andreia, ex-presidiária, projeta-se sobre toda a quebrada, até onde a vista alcança, numa imagem memorável. Nas cenas de conversa entre elas, o protagonismo de Lea, Andreia e Chitara garante que suas vivências (familiares, de rua e de cárcere) se apresentem liberadas da sujeição estrutural e das malhas do Estado, para se afirmarem como potência (“sou catimbeira sim!”), o desvio da norma como possibilidade de invenção, riso, desobediência, resistência e (alguma) liberdade.

O que vale sobretudo para Lea, cujas histórias recentes na Colméia são lembradas entre risos, provocações, afirmações de si. Na cena do churrasco:

– Ei, Lea, dá ideia... Na cadeia, tu lembra? As donas te chamavam de Wesley Safadão. (ANDREIA) – Ah, era, mas era por causa do cabelo, era quando o Wesley Safadão tinha o cabelo grande. Mas tá ligada que eu representava, né? (risos) Só na minha cela era três mulher que eu tinha, fora as das outras celas... Era mulher demais, moço, era rodízio de mulher todo dia. (LEA) [...] – Só as dona lá cantando funkzão, e tinha uma chácara lá embaixo, né, Lea? O som vinha lá dentro da cadeia, e nós dançando, era

4. A população carcerária feminina subiu de 5.601 para 37.380 detentas entre 2000 e 2014, um crescimento de 567% em 15 anos, segundo o Departamento Penitenciário Nacional. A maioria delas é jovem, negra e possui dependentes, mas cumpre pena em regime fechado. Mais de 60% foram presas por envolvimento com pequenas atividades do varejo de drogas (muitas delas por fazer transporte ou comerciar pequenas quantidades). Para Luciana Chernicharo e Aline Pancieri (2014), “ao delinquir, a mulher rompe não só com a lei penal, mas também com as normas sociais e com o seu papel cultural e social pré-estabelecidos e, desta forma, ela viola a norma duplamente, razão pela qual é duplamente punida quando adentra as esferas formais de controle. Quando presa, a mulher experimenta maior discriminação por parte da sociedade e maior abandono por parte da família”.

funk, era tudo, era massa demais, velho. Assim, não era massa tá lá, mas era massa que a gente levava a cadeia nos peitos (ANDREIA).



Cena de conversa entre Lea e Chitara (foto: Joana Pimenta)

O desvio pode ser estendido à narrativa fílmica. É como se a força das protagonistas cavasse linhas de fuga no interior da ficção, liberando-as de códigos e regras narrativas, abrindo espaços que são “só delas”. Caso da cena do churrasco e de outras conversas entre mulheres, da situação com Andreia no culto evangélico, do baile funk (e da pegação) no ônibus, ou mesmo da apresentação da banda Muleka 100 Calcinha – o filme persegue as linhas de fuga traçadas pelas atrizes/personagens, inventando com elas intervalos, parênteses, formas de viver o tempo que, se parecem figurar tacitamente o tempo que sobra no cárcere, são também maneiras de restituir a Lea, Andreia e companheiras o tempo que foram obrigadas a “perder” na prisão.<sup>5</sup>

Pois é entre encarceramentos que se dá a presença de Lea no filme, cuja narrativa – assim, esgarçada – se alterna entre a sua volta ao Sol Nascente (depois de uma temporada de 8 anos e 11 meses na Colméia) e o momento, anterior, quando – recém-saída de outra “tranca” – se junta às *gasolineiras da quebrada*, mas acaba “rodando” novamente. Nos primeiros momentos após o título, vemos Lea em casa, atenta à filha mais nova, e preocupada com o mais velho, que sua mãe acabara de visitar na cadeia. “Foi uma fita louca, minha irmã fez história”, ela narra para a câmera/espectador, neste começo, como que instaurando a rememoração do passado – que, contudo, já se iniciara no prólogo. Como nos filmes anteriores de Adirley, resulta uma construção temporal complexa: cenas do presente e do passado das *gasolineiras* se justapõem sem didatismo. A montagem de Cristina Amaral contraria a linearidade da História progressista, multiplicando linhas de fuga, idas e vindas,

5. Devo inteiramente a Luiz Fernando Coutinho este caminhar do argumento, a partir da associação feita por ele entre Mato Seco em Chamas e o comentário de Serge Daney a *Witness* (Peter Weir), no texto “Isto é cinema”. Escreve Daney: “Hoje, um filme ‘de cinema’ talvez seja isso: deixar as pistas batidas das autoestradas e seguir de novo os caminhos que bifurcam, mesmo aqueles que levem a lugar algum ou que tragam você de volta ao ponto de partida. Perder tempo para ganhar tempo, inventar o tempo perdido.” (grifo e tradução nossa). Disponível em: <https://sergedaney.blogspot.com/2017/08/thats-cinema.html>

avanços e regressos temporais. No reencontro de Lea com Cocão, seu meio-irmão e líder dos motoboys, eles comentam como o Sol Nascente “tá diferente”: “Isso aí agora é tudinho território federal (...) Vai derrubar isso aqui tudo pra fazer um presídio novo, grande”.

Assim, as especulações distópicas, em *Mato seco*, se concentram sobretudo em torno do encarceramento, principal política de contenção e controle dos pobres (especialmente das mulheres) no “futuro” (já presente) que o filme desenha.<sup>6</sup> Como em *Branco sai, preto fica*, há toque de recolher na quebrada, e sua abolição é uma das pautas da campanha de Andréia Vieira para distrital – além da criação de linhas de ônibus para os presídios (de Colméia e Papuda) nos terminais do Sol Nascente, e da instalação de urnas para que os “provisórios” possam votar. Os motoboys, principais apoiadores da campanha (financiada por petróleo desviado), também são contemplados no programa da candidata, que promete legalizar os mototáxis. Tem forte impacto visual os planos de Andréia em campanha, sobre a moto, seguida por dezenas de motoqueiros. A “motociata”, signo do bolsonarismo, é apropriada e também desviada<sup>7</sup> nessas intervenções, sobre o chão de terra batida da favela, sob a liderança de uma mulher (“a voz quem dá aqui é ela”, para falar como Lea, referindo-se a Chitara) e com o endosso de motoboys periféricos (emblema da precarização do trabalho no Brasil).



Campanha de Andréia para deputada pelo Partido do Povo Preto (foto: Joana Pimenta)

6. Motivo já presente em *Era uma vez Brasília*, como escreve Tatiana Hora (2020, p.108): “Era uma vez Brasília alia o testemunho de Andreia Vieira à encenação que mostra a polícia vigiando constantemente os passos da personagem, criando um espaço em que a prisão é o modelo de controle dos corpos interditos, produzido através da vigilância ininterrupta e do processo infinito (mesmo em liberdade, Andreia Vieira jamais deixa de ser uma ‘presidiária’ auscultada pelo Estado, tendo que comparecer à noite na porta de sua casa ao chamado da viatura). A diegese distópica radicaliza o controle que o Estado exerce sobre as populações da periferia, ao fabular uma assimilação entre o espaço da cidade e a prisão”.

7. O desvio, em sentido debordiano, talvez seja o conceito/procedimento-chave para a compreensão de *Mato Seco em Chamas*. Dialogo, aqui, com a pesquisa de Tatiana Hora, que pensa os filmes anteriores de Adirley Queirós nessa chave, em sua tese “Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história” (PPGCOM/UFMG, 2019). Como escreve Hora (2020, p.101), “diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original”.

As referências ao governo de extrema direita não são só indiretas. À cena mais estruturada da campanha de Andreia Vieira pelo PPP (com carro de som e motociata) é justaposta a única sequência do filme que se passa no Plano Piloto, documentando de dentro uma manifestação verde-amarela de apoio a Bolsonaro em 2018. O foguetório de sua vitória no segundo turno é visto e ouvido do alto da torre, por Andreia, na quebrada silenciosa. O fascismo – que emana do centro de Brasília, lócus do poder – não é extrapolação: são imagens documentais que inserem o contexto macropolítico no filme (a realidade mais distópica que se poderia imaginar). Mote para a irônica invenção de uma milícia armada (a missão “Brasil Avante 3”), que circula em um carro/bunker pelas ruas da quebrada, com drones e outros aparatos de hipervisibilidade, os “homens de bem” no combate à “subversão” periférica.

Cada grupo em seu bunker, apresentados em paralelo, sob a ameaça do outro grupo, a figuração do isolamento parece se impor sobre o “crescendo” dramático: o enfrentamento entre a milícia e as *gasolineiras* é adiado e, quando se dá, no final do filme, é desdramatizado. Trabalhados em relação com a narração de uma carta de Lea, do presídio, para Chitara, os planos da tomada e destruição do bunker da milícia pelos motoboys aparecem distanciados (em sentido brechtiano), a melancolia vazando sobre o esvaziamento do clímax, como se até a feitura do filme já pertencesse ao passado. A força das atrizes/protagonistas, de suas vivências e memórias, se impõe, espalhando-se sobre a narrativa: o vívido parece tomar de assalto o imaginado.

No plano noturno, o rosto de Chitara, a líder das *gasolineiras da quebrada*, se destaca uma vez mais, forte, grave, enigmático. Um pouco de sua história aparece em cena anterior à segunda prisão de Lea, em longa conversa com sua meia-irmã (a mais bonita do filme):

Quando eu era pequena, eu dei um trabalhozinho pra minha mãe. Pequena assim, quando eu tava com uns 15, eu já era mãe já... Eu era meio atendida. Esse mundo do crime é foda, ele te arrasta cabuloso. Às vezes tu não quer e pá... é envolvente. E aí eu dava altos perdidos, saía na quarta, chegava no domingo. Só que o meu filho eu nunca abandonei não. (CHITARA)

O crime arrasta, é envolvente... A segunda prisão de Lea faz com que o filme se abra ao próprio processo, a ficção tragada pelo real. O que pode um filme frente à força “envolvente” do crime (e da sujeição criminal de mulheres pobres),<sup>8</sup> que “arrastam” Lea e Monica, presas durante o processo de realização? Embaralham-se de modo inaudito o vívido e o imaginado, e já não sabemos qual vem primeiro. Em sua carta, narrada da cadeia (ficção?), Lea diz que as histórias chegam “dentro das muralhas”, e que todo o DF encarcerado conhece “a *lenda* de Chitara, a rainha da

---

8. A noção de sujeição criminal refere-se a “um processo social pelo qual se dissemina uma expectativa negativa sobre indivíduos e grupos, fazendo-os crer que essa expectativa não só é verdadeira como constitui parte integrante de sua subjetividade” (MISSE, 2014, p. 204). Essa sujeição é parte da contaminação do estigma de preso que leva, de certo modo, a uma extensão dos mecanismos punitivos às famílias dos apenados.

quebrada, a lenda das *gasolineiras*”. O último plano do filme, em *travelling*, dá sequência à imagem de Lea na garupa de Cocão, recém-saída da segunda “tranca” (segundo a narrativa), plano que vimos ainda na primeira parte de *Mato Seco*. Retornada e seguida por dezenas de motoboys, percorrendo o chão da quebrada, a imagem de Lea na garupa da moto – que avança em nossa direção – encerra o filme, reverberando a última frase de sua carta (“Eu tô voltando”), (re)embaralhando tempos e abrindo-se ao porvir: entre o vivido e o imaginado, a *lenda* se vitaliza – de boca em boca, de coração em coração.

CLAUDIA MESQUITA é professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas femininas, políticas feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Realizou pós-doutorado na UFC, desenvolvendo o projeto “O presente como história -estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo”.

## REFERÊNCIAS

CHERNICHARO, Luciana & PANCIERI, Aline. Encarceramento feminino, seletividade penal e tráfico de drogas em uma perspectiva feminista crítica. Trabalho apresentado no VI Seminário Nacional de Estudos Prisionais. Universidade Federal do ABC, 2014.

HORA, Tatiana. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de doutorado. PPGCOM/UFMG, 2019.

———. Corpos interditos em *Era uma vez Brasília*. *Doc On-line*, n. 28, p. 97-116, set. 2020.

MISSE, Michel. Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria “bandido”. *Lua Nova*, Revista de Cultura e Política, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000100003>

WACQUANT, Loic. Marginalidade, etnicidade e penalidade na cidade neoliberal. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, p. 139-164, 2014.

ZAN, Vitor. *Habiter la ville, faire territoire: une prise de position du cinéma brésilien (2005-2017)*. Tese (Doutorado em Études cinématographiques et audiovisuelles). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2019.



# NÚCLEO AUDIOVISUAL YANOMAMI XAPONO – NAX

**SÉRGIO YANOMAMI e MAURÍCIO IXIMAWETERI YANOMAMI**

O Núcleo Audiovisual Yanomami Xapono - NAX é um centro para formação, produção, apresentação, debate e difusão audiovisual indígena das comunidades Yanomami na região do rio Marauíá, Terra Indígena Yanomami, Amazonas. Por meio de nosso próprio núcleo audiovisual, buscamos nossa autonomia e nosso protagonismo na produção de nossas imagens, além de usarmos as ferramentas audiovisuais para fortalecer nossas reivindicações e lutas para o cuidado, proteção e promoção de nossa cultura e nossa terra-floresta.

O NAX foi inaugurado em 2016 com apoio da Associação Kurikama Yanomami em colaboração com a Escola Xapomi, a Associação Cultural Fábrica de Cinema, a Associação Rios Profundos e outros parceiros não indígenas através de uma campanha online de financiamento. Com essa campanha, conseguimos estruturar nosso núcleo com os equipamentos básicos, além de custear duas oficinas realizadas por profissionais da área. Em 2017, fizemos uma campanha online para financiar duas oficinas com sucesso, a última ocorrida em 2018. Hoje, seguimos realizando nosso trabalho de forma autônoma, buscando parceiros para nos apoiar.

Somos uma equipe de 10 jovens e moças de diferentes comunidades yanomami no rio Marauíá e já produzimos 14 filmes, que participaram de alguns festivais e mostras de cinema no Brasil. Ficamos muito felizes! Mas ainda há muito material para editar e seguimos realizando nossas filmagens e buscando dar continuidade ao nosso trabalho, mesmo com muita dificuldade.

Queremos muito fortalecer nosso núcleo audiovisual e, para isso, precisamos fazer novas oficinas de formação para melhorar nosso trabalho e aprender ainda mais a editar os filmes, além de precisarmos também consertar e fazer a manutenção contínua dos equipamentos e repor os que se danificaram com o tempo e a falta de assistência profissional.

# NOSSA IMAGEM É NOSSA DEFESA

SÉRGIO YANOMAMI

Esses filmes que o pessoal do Núcleo Audiovisual Xapono fez, e agora estão na internet, são para mostrar a todas as pessoas, napë [brancos] e indígenas, do Brasil e de todos os países. É com esses filmes que lutamos, também, para defender a nossa cultura, o nosso território e para mostrar a nossa realidade. Porque se a gente não mostrar, como vocês vão acreditar? Por isso, temos de mostrar, para os napë acreditarem que nós existimos mesmo, para eles saberem como estamos vivendo e o que está acontecendo com a nossa floresta. Quando os napë acreditarem, eles vão pensar: “ah então é assim, tem Yanomami mesmo e eles vivem assim, e é isso que está acontecendo no território deles”.

Sobre os filmes que os napë estão fazendo sobre nós, Yanomami, aqueles que são nossos parceiros, se eles não fizerem algo errado com as nossas imagens, eu acho bom. Alguns napë que são nossos amigos às vezes chegam para filmar nas câmeras deles quando tem assembleia, encontro, ou para denunciar o que estamos sofrendo. Depois que eles filmam, eles levam nossas imagens e nossas falas para onde eles moram, para editar e, em seguida, mostrar para todos. Quando eles mostram esses filmes, sobre a nossa cultura Yanomami e nossa realidade, é para nos defender também. Só que eu tenho uma grande preocupação quando outros napë colocam essas imagens na internet sem nos avisar. Isso é um problema muito grande. Se os nossos parceiros querem ajudar, eles têm de mostrar a nossa existência também, mas com responsabilidade.

Esses filmes que os Yanomami e nossos parceiros napë fizeram é para vocês ouvirem as nossas falas e verem a nossa realidade. É para vocês acreditarem e ajudarem a defender nosso povo e nossa floresta. Para aqueles que não nos conhecem ainda ouvirem e verem como que os Yanomami querem viver, como nós queremos viver tranquilos na nossa própria terra. Por isso eu agradeço muito os nossos parceiros que nos ajudam a ensinar a filmar e a mostrar nossos filmes, nossa realidade, para todos. Agora nós já aprendemos a filmar, e isso é muito importante!

# PACIFICAR OS BRANCOS E RETOMAR AS IMAGENS

DANIEL JABRA

A estabilização de um contato permanente dos grupos yanomami com não indígenas na região do rio Marauíá, na parte oeste da Terra Indígena Yanomami no Amazonas, próximo ao município Santa Isabel do Rio Negro, se deu em meados da década de 1960, com a chegada dos missionários salesianos. Ao contrário de uma abertura para o Outro, como é característica das cosmovisões e filosofias indígenas, a chegada destes forasteiros acontece em seu exato inverso, buscando a destruição dos territórios, coletividades e cosmologias indígenas, ou seja, do englobamento das diferenças. Diversas foram, e têm sido, as estratégias empreendidas pelos colonizadores e seus agentes na guerra colonial contra os povos indígenas no Brasil, mas também diversas têm sido as estratégias indígenas para contraefetuar esta guerra. Na região do rio Marauíá não foi diferente, os brancos chegaram trazendo a construção da missão salesiana, da escola, das letais e desconhecidas doenças e promoveram mais acesso aos cobiçados, mas também perigosos, bens industrializados. Certos grupos yanomami do Marauíá escolheram como estratégia se aproximar dos missionários e assim usufruir do que lhes era ofertado: as trocas materiais, as aulas e o atendimento à saúde, experienciando, assim, uma maior proximidade com as forças de colonização por meio da evangelização, com impactos sentidos até os dias de hoje. Por outro lado, entendendo os perigos que haviam por trás daquela aparente generosidade dos padres, outros grupos se recusaram a manter uma relação próxima com os missionários e se mantiveram em isolamento no interior da floresta, realizando eventuais expedições até a missão para trocar produtos da floresta pelos materiais que o padre trazia da cidade, além de buscarem atendimento médico para as novas doenças. A partir destes “encontros”, no qual o conflito já estava pressuposto, os Yanomami começam também a buscar transformá-los em algo positivo, agenciando estratégias fundamentadas em sua cosmologia para pacificar os brancos e amansar aquelas coisas que eles estavam trazendo. Nesse sentido, os Yanomami passam a se apropriar das tecnologias e ferramentas, conceituais ou materiais, dos brancos para agir contraefetuando, ou diminuindo, a violência do contato e da assimilação, transformando aqueles perigosos objetos em meios para subverter a dominação do colonizador. Ou seja, para garantirem a sua própria sobrevivência. Ao passo que os novos forasteiros traziam e apresentavam suas tecnologias aos grupos com quem mantinham contato, servindo aos seus interesses de civilizar e evangelizar, os Yanomami iam também produzindo significado e assimilando-as em seus próprios termos, em um constante processo de reflexão a partir de suas estratégias cosmopolíticas. Com a produção de suas imagens não foi diferente, como rememora Adriano Pukimapiwëteri Yanomami, liderança política da região do rio Marauíá, quando conheceu pela primeira vez uma equipe de filmagem:

Nós chegamos no [xapono] Pukima Centro, depois voltamos para a beira quando a roça ficou madura e nós comemos. Foi nesse tempo também que chegou o padre levando os italianos, esses que são de longe e que não entendem nada. O padre levava quatro botes com um monte de italianos para filmar os Yanomami. Esses italianos, eu não sei, acho que estavam ajudando a apoiar a missão Marauiá para funcionar a escola. Chegaram muitos, quatro botes cheios de italianos. Quando saíram dos botes, os italianos já estavam filmando. Quando a gente sentou com o padre Carlos, meu pai e os outros falaram: ‘Não, não, não, não. Não, não. Primeiro precisam da autorização da liderança. Vocês pensam que não tem liderança aqui? Não é assim. Vocês pensam que a liderança é esse padre que está levando vocês? Esse padre não é a liderança daqui não. Primeiro tem que perguntar para a liderança, se ela deixar, pode filmar. Ela que conversa com a comunidade e pergunta se a comunidade quer. Escondido não pode, a comunidade não sabe o que é esse tipo de material, o que o napë está fazendo aqui’. O padre traduziu, porque os italianos não entendiam quando eles falavam. ‘Ahhh, ahhh... Ehhhh, eh, eh, eh’, os italianos não falavam direito. ‘Adriano, você pode saber por que que nossos italianos estão filmando, você pode saber também. É um filme que nós estamos fazendo dos Yanomami. Nós somos italianos e estamos ajudando a missão de vocês para funcionar a escola. Nós queremos ajudar cada região, Roraima, aqui no Amazonas, queremos apoiar todas as missões que tem aqui no território Yanomami’, o padre traduziu, porque eu não entendia também quando os italianos falavam na língua deles. ‘Por que que tem que mostrar no filme, por que que vocês vêm fazer filme se vocês já estão vendo, já estão sabendo que têm Yanomami para apoiar?’, eu falei. Falei com meu pai e ele perguntou para o xapono. ‘Não, não, não. Não, não, não’, não deixaram. ‘Não, não, não. Quando eu morrer, será que vai morrer minha foto também? Eu acho que não. Eu não vou deixar’, falaram.

Adriano se refere à chegada da equipe da Escola Salesiana de Aplicações Fotográficas (S.A.F - Scuola di Applicazione Fotografiche) de Turim em sua comunidade para a gravação do documentário *Meu caminho é o rio*, realizado para a celebração do Centenário das Missões Salesianas em Turim, na Itália, em 1975, quando o padre Antônio José Góes, fundador das duas missões salesianas entre os Yanomami no Amazonas, seria homenageado. Assim como praticavam entre as crianças e jovens yanomami das regiões onde trabalhavam, sequestrando-as de suas comunidades para serem levadas aos internatos em outras regiões do rio Negro, a invasão da equipe de filmagem salesiana produziu um escalonamento desta violência, sequestrando também as imagens dos Yanomami. A noção de imagem, *uhutipë*, em yanomami, é um conceito central e fundamental da cosmovisão yanomami, como nos conta Davi Kopenawa:

Todos os seres da floresta possuem uma imagem utupë. São essas imagens que os xamãs chamam e fazem descer. São elas que, ao se tornarem xapiri, executam suas danças de apresentação para eles. São elas o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos animais que caçamos. São essas imagens os animais de caça de verdade, não aqueles que comemos! São como fotografias destes. Mas só os xamãs podem vê-las.

A gente comum não consegue. Em suas palavras, os brancos diriam que os animais da floresta são seus representantes.<sup>1</sup>

Todo ente possui uma imagem, e essa imagem é o principal e primordial componente de todos os seres de floresta e da pessoa yanomami, que permanece contida no invólucro do corpo físico, da pele (*siki*). É a imagem de uma pessoa que a faz estar viva em seu corpo, e, assim, da mesma maneira, quando uma pessoa adocece é à sua imagem que se atribui o adoecimento, cabendo aos xamãs (*hekura*) curá-las, pois são eles que possuem a capacidade de ver essas imagens, ao contrário das “pessoas comuns”. As imagens (*uhutipë*) não necessitam necessariamente de um corpo, e existem em infinitude nas suas formas não-corpóreas, como imagem-essência, e são essas imagens que os xamãs yanomami “fazem descer” para auxiliá-los. Dentre os diversos motivos que podem causar o adoecimento de uma pessoa, está o roubo de sua imagem, e, quando uma pessoa falece, é a sua imagem que deixa o corpo físico e passa a habitar um outro plano, de forma que se deve apagar e destruir quaisquer registros do corpo físico que aquela imagem habitou, permanecendo assim apenas sua imagem-essência. É nesse sentido que a primeira reação do pai de Adriano, respeitado xamã, foi impedir que as imagens de seus familiares fossem levadas embora por aqueles desconhecidos forasteiros quando a equipe de filmagem salesiana chega em sua comunidade. O que eram aqueles equipamentos e pessoas, se não sequestradores de imagens, do componente vital dos Yanomami? Em um primeiro momento, proibir o roubo de suas imagens foi uma estratégia adotada pelos Yanomami para salvaguardá-los de outros adoecimentos para além das novas doenças trazidas pelos brancos. Mas, a partir de um maior contato com os brancos e suas tecnologias, o conceito yanomami de imagem se atualiza e o termo *uhutipë* passa a ser designado também para as reproduções fotográficas e filmagens, atualizando-se também o uso delas em suas estratégias de luta e sobrevivência.

Cuidar de suas imagens é, para os Yanomami, fundamental para garantir a sua existência. Precisamente por isso, a questão da imagem sempre foi, e ainda é, uma grande questão também em suas relações interétnicas, tanto no seu sentido negativo quanto positivo. Diversos foram e ainda têm sido os casos de roubo de suas imagens e usos indevidos, desautorizados e sem consentimento, em prol de interesses pessoais ou institucionais, assim como a produção de equivocadas imagens por mal-intencionados pesquisadores, envolvendo tanto questões éticas e patrimoniais como também danos morais e à própria saúde dos Yanomami. Por outro lado, foi também essa expertise yanomami no cuidado de suas imagens que permitiu potentes encontros com artistas e antropólogos que, em aliança com eles, têm produzido imagens fundamentais para a luta em defesa do povo Yanomami, como, por exemplo, o trabalho de Claudia Andujar, determinante para a demarcação da Terra Indígena Yanomami e pela visibilização da beleza e força deste povo. Nesse sentido, a produção e divulgação de imagens dos Yanomami têm servido também

---

1. KOPENAWA, David; BRUCE, Albert. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 116.

às estratégias empreendidas pelas lideranças e xamãs yanomami para a pacificação dos brancos e de suas tecnologias, buscando transformá-los em aliados na luta pela sobrevivência e existência da terra-floresta yanomami e todos seus habitantes.

Por muito tempo, o acesso às imagens feitas dos Yanomami permaneceu restrito a eles, exceto aquelas que os pesquisadores ou missionários levavam de volta às comunidades, como foi o caso deste filme produzido pelos missionários, mantido restrito aos Yanomami por muitas décadas e sendo utilizado para a propaganda salesiana. Porém, com uma maior circulação nas cidades e a ampliação da conexão à internet, os Yanomami passaram a ter mais acesso às suas imagens, e essa experiência tem promovido muitas reflexões entre eles, tanto sobre as imagens feitas deles em tempos mais antigos quanto as imagens que desejam exibir no futuro. Vemos hoje uma retomada da imagem pelos Yanomami, buscando tanto um maior controle na circulação delas como também mais autonomia na produção de novas imagens. Este é o momento de virada do período em que as imagens conhecidas dos Yanomami eram aquelas que os brancos faziam deles para este novo tempo em que agora os próprios Yanomami estão produzindo imagens de si mesmos e refletindo sobre quais imagens e narrativas eles desejam apresentar ao mundo não indígena, ou seja, fazendo também suas próprias curadorias.

Nesse sentido, passados pouco mais de 40 anos desde a passagem daquela equipe de filmagem salesiana entre os Yanomami na região do rio Marauíá, jovens e lideranças yanomami desta região decidiram criar o seu próprio núcleo audiovisual, e, com o apoio da Associação Kurikama Yanomami e seus parceiros não indígenas, em 2016 foi fundado o NAX - Núcleo Audiovisual Xapono Yanomami. Hoje, o NAX é um centro para formação, produção, apresentação, debate e difusão audiovisual indígena das comunidades yanomami na região do rio Marauíá, através do qual os jovens e as lideranças têm buscado sua autonomia e protagonismo na produção de suas imagens, além de usarem as ferramentas audiovisuais para fortalecer as suas reivindicações e as suas lutas, para o cuidado, a proteção e a promoção de cultura e da terra-floresta yanomami. Assim como a Associação Kurikama Yanomami atua como instituição para a representação política dos interesses das comunidades yanomami da região do rio Marauíá e rio Preto (AM), o NAX atua também como instância deliberativa sobre a circulação e produção das imagens dos Yanomami dessas regiões, sejam elas produzidas pelo próprio núcleo como por outros Yanomami com seus celulares de forma autônoma ou por parceiros não indígenas. Por conterem imagens de falecidos e também pela sua importância política, há um acordo entre o NAX e a associação de que os filmes produzidos pelo núcleo devem circular preferencialmente fora das comunidades yanomami e, por outro lado, os filmes produzidos pelos Yanomami em seus celulares devem circular exclusivamente entre as comunidades e jamais serem publicados na internet. Já os filmes produzidos por parceiros não indígenas devem sempre ser encaminhados previamente ao NAX e à associação para ter sua circulação e publicação autorizada. Assim, além da produção e formação audiovisual, o NAX é também um importante espaço de reflexão e discussão dos jovens e lideranças yanomami sobre a produção e circulação de suas imagens. Desde sua fundação, o NAX produziu 14 filmes, realizados e montados nas

oficinas de formação audiovisual organizadas pelo próprio núcleo e seus parceiros entre 2016 e 2019. São esses os filmes apresentados nesta edição da *forumdoc.bh* em *Nossa imagem é nossa defesa*, “para vocês acreditarem e ajudarem a defender nosso povo e nossa floresta”, como nos diz Sérgio Yanomami, curador da mostra que aqui apresentamos.

**DANIEL JABRA** é graduado em Arquitetura e Urbanismo e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de São Carlos. Desde 2016, trabalha junto ao povo Yanomami em iniciativas para a promoção e defesa de seus direitos, assim como para o fortalecimento das escolas indígenas nas comunidades yanomami do rio Marauaiá (AM). Atua também nos campos da curadoria e mediação intercultural, atualmente trabalha na produção executiva e no acervo da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea.

# DEMARCAÇÃO DA TERRA YANOMAMI COMPLETA 30 ANOS E INDÍGENAS RESISTEM A EFEITOS DO GARIMPO ILEGAL PARA ‘SEGURAR O CÉU’

FABRÍCIO ARAÚJO

Neste ano, a Terra Indígena Yanomami chegou ao 30º aniversário desde que foi demarcada em 1992. No decorrer destas décadas, os indígenas seguem em sua intensa missão de “segurar o céu”, uma tarefa pelo futuro da humanidade.

Habitada por cerca de 30 mil indígenas, que vivem em mais de 350 comunidades no Brasil, o território sofre com o garimpo ilegal e seus efeitos, que se **intensificaram nos últimos três anos, conforme uma pesquisa**<sup>1</sup> dos centros de estudo FA (Forensic Architecture), da Inglaterra, e CLX (Climate Litigation Accelerator), dos EUA. O estudo analisou táticas políticas do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro.

Outro estudo recente aponta a **contaminação dos peixes de rios de Roraima**<sup>2</sup> com mercúrio, substância danosa à saúde e usada na atividade garimpeira para separar o ouro de impurezas.

Não bastasse a contaminação por mercúrio, os indígenas também precisam sobreviver a uma onda de violência que cresce junto ao garimpo. **Reiteradas denúncias**<sup>3</sup> às autoridades apontam o uso de armas de fogo e brancas pelos garimpeiros, tomada de postos de saúde para uso como base de operação logística e outras violações constantes dos direitos humanos indígenas.

Desde o início de 2022, a Hutukara Associação Yanomami já reportou aos órgãos competentes a morte de ao menos nove crianças. Todas vítimas de doenças que seriam fáceis de tratar, se não fossem os postos de saúde fechados, o baixo número de profissionais atuando na área, a falta de remédios e as doenças levadas pelos brancos.

Neste cenário devastador para a natureza, os Yanomami resistem com seus conhecimentos milenares. A **produção de artesanato, arte e produtos para alimentação**<sup>4</sup> são peças-chave na tarefa deste povo na luta para preservar a natureza e defender o próprio território.

## CONTATO COM NÃO INDÍGENAS

A Terra Indígena Yanomami está localizada no divisor de águas dos rios Orinoco e Negro, na região da fronteira entre o Brasil e a Venezuela.

1. <https://isa.to/3et6ojl>

2. <https://isa.to/3Ci4trp>

3. <https://isa.to/3jouqei>

4. <https://isa.to/3CaOMCw>



O território yanomami no Brasil foi reconhecido e homologado por um decreto presidencial em 25 de maio de 1992, mais de oitenta anos após os primeiros contatos com a sociedade não indígena. Até o fim do século XIX, os Yanomami só tinham contato com outros indígenas que viviam em territórios vizinhos.

A situação mudou entre 1910 e 1940, quando os indígenas tiveram contato direto com representantes da fronteira extrativista, membros da Comissão de Demarcação de Limites, funcionários do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e viajantes estrangeiros.

De 1940 a 1960, diversas missões católicas e evangélicas se estabeleceram na região, criando pontos de contato permanente com os Yanomami, seguidos de postos do SPI. O convívio com os não indígenas, em um primeiro momento, deu certa assistência sanitária, mas também causou surtos epidêmicos de sarampo, gripe e coqueluche, que puderam ser controlados devido aos serviços médicos ofertados por estes postos.

Nas duas décadas seguintes, 1960 e 1970, o contato se torna ainda mais frequente. No entanto, desta vez por um projeto de expansão da fronteira agroextrativista promovido pelo Estado brasileiro, que englobava estradas, projetos de colonização, fazendas, serrarias, canteiros de obras e os primeiros garimpos. Essa exposição foi catastrófica para os Yanomami, que sofreram grandes perdas demográficas, fruto de uma crise sanitária generalizada produzida pela invasão garimpeira.

Uma explosão de garimpo ocorreu entre 1987 e 1990. Estes três anos ficaram conhecidos como “a corrida do ouro”, e, neste período, estima-se que quase 40 mil garimpeiros se instalaram no território e centenas de pistas clandestinas foram abertas na parte superior dos afluentes do rio Branco.

Apesar da intensidade da corrida pelo ouro ter diminuído após o ano de 1992, ainda persistiram núcleos garimpeiros exercendo a atividade ilegalmente na área demarcada. Os invasores persistem até os dias de hoje, 30 anos após a demarcação, com a atividade ilegal na Terra Indígena Yanomami. A situação gera, desde sempre, uma tensão na região, que tem se intensificado nos últimos anos.

No ano de 1993, ao menos 12 indígenas foram mortos a tiros e golpes de terço e 22 garimpeiros foram acusados pelo crime. Anos mais tarde, o Supremo Tribunal Federal (STF) acompanhou a decisão da Justiça Federal e entendeu que se tratava de um caso de genocídio, o primeiro e o único reconhecido pelo judiciário brasileiro. O caso ficou conhecido como o Massacre de Haximu.

## DESESTRUTURAÇÃO DA SAÚDE

Em 2020, assim como o restante do mundo, os Yanomami precisaram enfrentar a pandemia de coronavírus. O Distrito Sanitário Especial Indígena Yanomami e Ye'kwana (DSEI-YY) registrou 2.163 casos confirmados e 22 mortes de indígenas em razão da Covid-19 até 14 de setembro deste ano.

Antes dos primeiros casos, autoridades e especialistas já demonstravam preocupação com a possibilidade de garimpeiros levarem o vírus ao território, que já sofria com uma desestruturação na saúde, exposição ao garimpo ilegal e extrema vulnerabilidade a doenças.

Neste ano, a Hutukara Associação Yanomami já reportou a morte de nove crianças por outras doenças, sendo todas tratáveis, ao coordenador do DSEI-YY, à Funai (Fundação Nacional do Índio), à PF (Polícia Federal), ao Exército, ao MPF (Ministério Público Federal) e ao Condisi-YY (Conselho Distrital de Saúde Indígena Yanomami e Ye'kwana).

As crianças viviam em comunidades da região do Xitei, onde há aumento de casos de remoções para tratamentos de saúde. Principalmente nas comunidades Homoxi, Hakoma e Arathau, que estão com os seus postos de saúde fechados em razão do aumento de violência com armas de fogo promovido pelo garimpo.

Em Homoxi, o posto de saúde está fechado há um ano. O local foi tomado pelo garimpo ilegal e agora funciona como apoio logístico da atividade. Os invasores usam a pista de pouso e o posto para abastecimento e distribuição de combustíveis, equipamentos e alimentação.

Após um conflito armado próximo a uma pista de pouso, o posto de Xitei também foi fechado. A violência relacionada ao fornecimento de armas e bebidas entre garimpeiros também levou ao fechamento do posto de Haxiu em março. Também há um baixo número de médicos na Terra Yanomami. Por isso, é possível que o número de mortes de crianças esteja subnotificado.

Em julho, a Corte Interamericana de Direitos Humanos determinou que o Estado brasileiro adotasse as medidas necessárias “para proteger efetivamente a vida, a integridade pessoal, a saúde e o acesso à alimentação e à água potável dos membros dos Povos Indígenas Yanomami, Ye'kwana e Munduruku”. Na mesma semana, a Hutukara Associação Yanomami denunciou o agravamento do caos sanitário na Terra Indígena Yanomami ao DSEI e ao Condisi-YY.

Durante os últimos três anos, a degradação no território tem se intensificado, sendo a atividade garimpeira a principal responsável. O Sistema de Monitoramento do Garimpo Ilegal (SMGI) indica que, do início deste ano até agosto, a área destruída aumentou em mais de 1.100 hectares. Em comparação a dezembro de 2021, houve um aumento de 35% de devastação.

## POLÍTICAS, ATAQUES E CONTAMINAÇÃO

Conforme estudo do FA e CLX, o presidente Jair Bolsonaro é responsável por estimular a situação por meio de propostas políticas. A pesquisa deu enredo a um filme, que detalha a estratégia de Bolsonaro para enfraquecer a proteção do território indígena.

A produção, disponível em inglês e português, aponta que o presidente atua com a diminuição de verbas para a fiscalização, a redução de multas por crimes ambientais e a tentativa de liberar o garimpo em Terras Indígenas através de projetos de lei.

Pesquisadores da Universidade de Nova York usaram técnicas de modelagem da arquitetura forense para reconstituir cenas em que ocorreram violações de direitos humanos, com foco no caso da agressão do crime organizado à comunidade do Palimiú. Para isso, usaram imagens de satélites que monitoram o desmatamento e vídeos da região disponibilizados no YouTube.

Em março de 2019, primeiro ano de mandato de Bolsonaro, uma lavra apareceu

a uma distância de 8 km ao norte do Palimiú e cresceu quase 12 hectares durante os últimos três anos.

Uma reportagem da Folha de São Paulo revelou que as ações de combate ao garimpo durante o governo Bolsonaro atingem apenas 2% das áreas de garimpo e não há aeronaves disponíveis em Boa Vista para o combate à atividade ilegal. Ainda segundo a reportagem, as Forças Armadas têm se recusado a fornecer aviões, e o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) conta com apenas oito veículos do tipo para atender às necessidades no país inteiro. A Fundação Nacional do Índio (Funai) em Roraima não tem um avião disponível e o Ministério Público Federal (MPF) não tem nenhuma aeronave.

Dados do relatório “Yanomami Sob Ataque” também demonstram que a Terra Yanomami vive o pior momento de invasão desde a demarcação, há 30 anos. Lançado em abril de 2022, o relatório registrou um salto de 46% do garimpo ilegal no território entre 2020 e 2021.

O documento contém diversas denúncias de ataques, assédios e mortes causadas pelo garimpo. Além disso, detalha de forma cronológica a situação dos indígenas que vivem em Palímiu, local onde há presença de uma facção criminosa. Pesquisadores indígenas colheram depoimentos de mulheres estupradas pelos garimpeiros após embriagar pessoas das comunidades indígenas.

Ainda de acordo com o documento, o número de comunidades afetadas diretamente pelo garimpo ilegal soma 273, abrangendo mais de 16.000 pessoas, ou seja, 56% da população total. Existem mais de 350 comunidades indígenas na Terra Indígena, com uma população de aproximadamente 30 mil pessoas.

O levantamento evidencia que a malária explodiu em zonas de forte atuação garimpeira, como nas regiões do Uraricoera, Palímiu e Waikás. No Palímiu, em 2020, houve mais de 1.800 casos.

Conforme o relatório, entre os principais fatos para a explosão do garimpo estão o aumento do preço do ouro no mercado internacional, a falta de transparência na cadeia produtiva do ouro e falhas regulatórias que permitem fraudes na declaração de origem do metal extraído ilegalmente, a fragilização das políticas ambientais e de proteção a direitos dos povos indígenas e, conseqüentemente, da fiscalização regular e coordenada da atividade ilícita em Terras Indígenas.

Além disso, o documento também elenca o agravamento da crise econômica e do desemprego no país, produzindo uma massa de mão de obra barata a ser explorada em condições de alta precariedade e periculosidade, as inovações técnicas e organizacionais que permitem às estruturas do garimpo ilegal se comunicar e se locomoverem com muito mais agilidade e a política do atual governo de insistente incentivo e apoio à atividade apesar do seu caráter ilegal, produzindo assim a expectativa de regularização da prática.

Um estudo feito por pesquisadores da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Instituto Socioambiental (ISA), Instituto Evandro Chagas e Universidade Federal de Roraima (UFRR) aponta que os peixes dos rios de Roraima estão contaminados pelo mercúrio despejado pelo garimpo ilegal.

Conforme a pesquisa, que coletou pescados de três pontos da Bacia do Rio

Branco, os animais estavam com nível de concentração de mercúrio igual ou superior ao limite permitido pela Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO) e a Organização Mundial da Saúde (OMS).

Mesmo distante da Terra Indígena Yanomami, foi constatada a contaminação em uma proporção menor. Na capital, Boa Vista, a cada 10 peixes coletados, dois não são seguros para consumo, enquanto no Rio Uraricoera, o ponto mais próximo ao território Yanomami, seis a cada dez têm nível de mercúrio acima do limite. Ou seja, os moradores do estado podem estar comendo peixes contaminados.

## RESISTÊNCIA

Para resistir a toda a pressão na Terra Indígena Yanomami, os povos da floresta encontram alternativas sustentáveis de produção. Do artesanato tradicional a produtos que são vendidos na cidade.

Um dos carros-chefes é o “Ana Amo - Cogumelo Yanomami”, que são os primeiros cogumelos nativos da Floresta Amazônica a chegarem no mercado brasileiro. Ao todo, são 15 espécies de fungo comestível, que podem ser encontrados desidratados inteiros ou desidratados em pó.

Este é um produto extrativista dos Sanõma, um dos subgrupos dos Yanomami, que tem grande conhecimento sobre a biodiversidade do território. Eles habitam a região de Awaris, nas florestas de montanha do extremo noroeste de Roraima.

Outro produto dos Yanomami é o “cacau Yanomami”, extraído direto da Terra Indígena por comunidades situadas nas calhas dos rios Demini e Uraricuera.

Além dos produtos comestíveis, também há artesanatos como cestas, colares e outros tipos de adornos com gravuras e expressões típicas dos Yanomami. Este tipo de atividade é mais comum entre as mulheres indígenas. Estes produtos são convertidos em rendas para as próprias comunidades como forma de oferecer alternativas de produção e evitar que garimpeiros recrutem os indígenas mais jovens para a atividade ilegal de extração mineral.

Para que os não indígenas entendam melhor a missão dos Yanomami de “segurar o céu”, os indígenas têm se apropriado dos meios de comunicação digitais principalmente por meio de parcerias. Com a comemoração dos 30 anos de demarcação do território, associações que formam o fórum de lideranças yanomami e ye’Kwana lançaram um mini-doc que conta parte da história da maior Terra Indígena do país e celebra as conquistas destas três décadas.

O líder yanomami Davi Kopenawa também participou recentemente de um podcast chamado Casa Floresta, feito pelo ISA. Ele conversou com a atriz Maria Ribeiro em passeio por São Paulo, em que relembrou as reflexões de seu livro *A Queda do Céu*. Kopenawa refletiu sobre a situação do povo da mercadoria, contou sobre a relação dos indígenas com a natureza e como seu povo segue segurando o céu.

FABRÍCIO ARAÚJO é jornalista do Instituto Socioambiental.

# ÁRTICO/AMAZÔNIA

NINA VINCENT IANNES

O Ártico e a Amazônia são duas imensas regiões que englobam o que hoje chamamos de diferentes Nações, com fronteiras criadas por efeitos de colonizações iniciadas e mantidas em tempos diversos. Quando falamos da Amazônia, referimo-nos a um território que se expande por nove países (Brasil, Guiana Francesa, Suriname, Guiana, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia), abrigando centenas de diferentes povos indígenas falantes de uma grande diversidade linguística.

O chamado Ártico Circumpolar também engloba, além do norte do Canadá, parte dos Estados Unidos, Noruega, Finlândia, Islândia, Dinamarca, Groenlândia e Rússia. Desde a chegada destes forasteiros, histórias e imagens destes lugares foram se construindo e circulando a partir de olhares impregnados de desconhecimento, fantasia, preconceitos e ferramentas ideológicas que constituíam e legitimavam as formas de dominação colonial. A construção histórica da ideia de “descoberta” do chamado “Novo Mundo” passava pela ideia de ter-se chegado a uma Terra Nul-lis, a lugares que não pertenciam a ninguém, onde não havia ninguém, uma ideia atrelada tanto à desumanização dos habitantes locais quanto à incompreensão das naturezas e paisagens e possíveis formas de sobrevivência nelas, ou com elas. Para um europeu, como imaginar ser possível viver em terras tão geladas como as do Polo Norte? Onde só se enxergava neve, branco, gelo. Uma terra desprovida de vegetação, com noites infundáveis e animais assustadores. Um cenário inverso, porém igualmente temido, era pintado sobre a Amazônia, a selva densa, insuportavelmente quente, úmida. Tão densa e cheia de vida, mas também cheia de perigos, morte e decomposição. Ambas as regiões aparecem nos relatos de viajantes, depois na literatura, em pinturas e diversas referências artísticas como símbolos do desconhecido e da natureza em seu estado prístino, alternando romantismo e preconceito, num fetichismo perverso que afastava o conhecimento aprofundado e o reconhecimento de seus habitantes verdadeiros.

A princípio, as duas regiões parecem opostas em todas suas características. Mas, para além dos contrastes óbvios, têm muitos aspectos em comum: ambas têm histórias sociais, culturais, econômicas e estéticas entrelaçadas entre os povos originários que habitam suas terras desde há muitos séculos e os invasores que ali se instalaram. Essas histórias envolvem processos de adaptação, exploração, colonização, resistência, proteção e reinvenção.

Diferente das percepções europeias, para os habitantes indígenas do Ártico e da Amazônia, seu entorno está longe de ser entendido como um espaço de “natureza pura”. Trata-se de paisagens, ou melhor, de mundos habitados por seres vivos, animados, dotados de consciência e subjetividade, entidades espirituais em constante comunicação e interação com os humanos, desafiando assim compreensões da natureza como um objeto ou recurso a ser explorado. Universos em constante construção e transformação que dependem de um delicado equilíbrio e cuidadosa relação para que seja possível a manutenção da vida.

A adaptação bem-sucedida e as estratégias de sobrevivência destes povos indígenas têm sido discutidas hoje quando se fala da crise ambiental causada pelas mudanças climáticas e seus efeitos catastróficos globais. A história ecológica dessas paisagens e de seus povos se torna especialmente relevante e as duas regiões ganham destaque internacional enquanto focos de discussão dos novos discursos sobre aquecimento global e o Antropoceno. O Ártico, com suas calotas polares e gigantescos icebergs derretendo, ursos polares vagando atrás de comida; a Amazônia, o “pulmão do mundo”, ardendo em chamas, são imagens que vimos circular nos últimos anos com grande preocupação.

Além disso, cresce também a valorização de ambos os territórios enquanto riquezas naturais, tanto do ponto de vista da biodiversidade quanto da exploração pesada de recursos em grande escala, causando grandes impactos e disputas econômicas. Esse entrecruzamento de discursos e pressões leva a grandes mudanças no meio ambiente e nos modos de vida locais, especialmente (mas não somente) das populações indígenas, o que novamente traz o Ártico e a Amazônia para uma situação semelhante e extremamente relevante nas discussões sociais, políticas e ecológicas globais.

Os efeitos desastrosos do modo de vida ocidental capitalista são sentidos ainda mais imediatamente justamente por aqueles que lutam há tempos para resistir a ele. Assim, vemos despontar no cenário global vozes indígenas como a do xamã yanomami Davi Kopenawa, que alerta para os impactos de práticas exploratórias como a mineração na Amazônia a partir de uma perspectiva eminentemente indígena que permite antever consequências drásticas que afetarão não somente seu povo, mas toda a humanidade, e perceber a importância do trabalho cosmopolítico entretido cotidianamente pelos povos da floresta. Assim também advoga a ativista Sheila Watt-Cloutier, ao defender emblematicamente o “direito de ter frio”, título de seu livro, em que conta os horrores da colonização no Ártico, do genocídio cultural e traça caminhos para resistência e soluções para sustentabilidade ambiental.

Ao ouvir as histórias do norte e do sul, não é apenas sobre processos coloniais e suas terríveis consequências que encontramos paralelos. Os povos que habitam estas regiões se relacionam com essas paisagens e constroem esses ambientes desde tempos imemoriais, possuem suas próprias formas de se expressar esteticamente sobre e com elas. Suas cosmologias diversas e conhecimentos tradicionais, seus modos de vida são acompanhados de formas expressivas que moldam e adornam seus corpos, objetos e paisagens, constituindo formas específicas de produção artística, sempre em transformação.

As expressões artísticas contemporâneas vindas do Ártico e da Amazônia tem revelado a enorme criatividade com a qual artistas indígenas reelaboram referências tradicionais e mídias modernas, transformam ferramentas coloniais e armas de resistência para afirmação de suas identidades e transitam entre mundos culturais e zonas de contato impregnadas de violência sabendo encontrar nelas também dinamismo e fecundidade.

Especialmente desde a segunda metade do século XX, encontros entre europeus ou não-indígenas e nativos deixaram de ser apenas marcados pela predação

coleccionista que encheu museus etnográficos distantes por séculos e passou a gerar produções colaborativas cada vez mais conscientemente controladas por seus autores indígenas. No caso do Canadá, vale ressaltar o surgimento das cooperativas instaladas em Cape Dorset, região de Nunavut, que instauraram uma ampla tradição de gravura e desenho, lançando nomes famosos, como Kenojuk Ashevak ou Shuvenai Ashoona, que chegaram a atingir grande reconhecimento e altos preços no mercado de arte. De forma mais experimental, não muito tempo depois, tem-se notícia dos primeiros desenhos em papel sendo feitos a partir de colaborações entre antropólogos e artistas em diálogo com indígenas amazônicos no Brasil, técnica que não era utilizada anteriormente, e que nos anos mais recentes ganharam espaço em grandes exposições de arte, a exemplo dos trabalhos de Feliciano Lana ou Joseca Yanomami.

Assim como sempre foram diversas as expressões criativas ditas “tradicionais”, também são as chamadas “contemporâneas”, atestando o dinamismo cultural e a natureza transformacional das culturas indígenas amazônicas, Inuit e Sami (predominantes no Ártico). Potências poéticas, expressividades que estão intimamente conectadas com os modos de ser destes lugares, com a vida e a paisagem, com os seres que habitam estes mundos e as experiências vividas de ancestralidade e também de conflito, transformação e resistência. Essas criações expressam regimes imagéticos particulares e formas de ver o mundo, transmitir e resgatar memória que se materializam em objetos, pinturas, instalações, filmes, performances, música de todos os gêneros e uma infinidade de linguagens que rompem barreiras e cânones ocidentais e conectam arte e vida, desafiando o público a ver, pensar e experimentar de outros modos.

Em 2017, passei a integrar o projeto Arctic/Amazon, coordenado pelo professor e curador Gerald McMaster no Wapatah: Center for indigenous visual Knowledge da OCAD University em Toronto, Canadá, com objetivo de reunir artistas e pensadores destas duas regiões para discutir essas questões e produzir uma exposição artística. Em 2019, organizamos um Simpósio com seis indígenas do sul e seis do norte, do qual emergiram as questões centrais que guiaram a concepção do projeto como um todo, que inclui também uma publicação (no prelo, a ser lançada em janeiro 2023), um ciclo online de troca de saberes, e culminou na exposição *Arctic/Amazon: networks of global indigeneity*, uma parceria com a galeria The Power Plant, em Toronto, Canadá, com curadoria geral de Gerald McMaster (Crre/Canadá) e co-curadoria de Nina Vincent (Brasil).

A exposição conta com obras de doze artistas de três continentes articulando questões como mudanças climáticas, indigeneidade global e zonas de contato no Ártico e na Amazônia em tempos de crise. Apresenta trabalhos inéditos e já existentes, incluindo pintura, desenhos, escultura, instalações, vídeo e performance. Pretende-se lançar luz sobre discussões geopolíticas e de sustentabilidade que atualmente informam praticas artísticas nestas duas regiões tão diferentes, porém interconectadas.

Nestes diálogos, explora-se as relações práticas e imaginativas entre as pessoas que continuam a construir ambas paisagens. Revelam-se, assim, as

conceitualizações indígenas e ocidentais sobre o chamado “mundo natural” no contexto histórico e em suas expressões na cultura visual, bem como as formas como essas ideias se chocam ou se misturam em situações de encontro.

Durante os encontros promovidos pelo projeto Arctic/Amazon, ficou evidente a importância desses diálogos entre pessoas de regiões aparentemente tão distantes, que têm a diferença linguística como barreira complicadora, mas que contêm em si possibilidades enormes de desdobramentos, identificações e fortalecimentos. Muito do que antes parecia distância e diferença se transformou em aproximação e semelhança. Sem diluição da diversidade, que se tornou a grande mestra. Mas, o mais importante, solidificando uma base de diálogo que não centraliza o elemento colonial, mas sim a relação entre povos indígenas em uma conexão global.

Os encontros de diferentes mundos podem ser ocasiões de exposição de traumas, momentos de cura mútua, de construção de resistência. Encontrar semelhanças não significa buscar uma universalidade, mas sim imaginar futuros diversos em que muitos mundos sejam possíveis. A criação artística e o mundo da arte não são imunes às complexas relações de poder e dinâmicas políticas que desafiam as relações interculturais, mas vêm se mostrando terreno fértil a ser ocupado pelas vozes, corpos e imagens indígenas em suas lutas que transformam e subvertem ao mesmo tempo os próprios terrenos que ocupam.

**NINA VINCENT IANNES** é antropóloga no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) da Paraíba. Autora de *Paris, Maori - O museu e seus outros. Curadoria nativa no Quai Branly* (2015). Cientista Social pela UFRJ, mestre e doutora em Antropologia no PPGSA-UFRJ com a tese “ARTE, TERRA INDÍGENA. Caminhos e relações da arte indígena contemporânea entre mundos” (2021). Co-curadora da exposição Arctic/Amazon: networks of global indigeneity (2022). Atua também como pesquisadora, professora e curadora independente nas áreas de Antropologia, Antropologia da Arte e dos objetos, Arte indígena, visualidade, materialidade, museus, curadoria, exposições, arte e ecologia, patrimônio imaterial, cultura popular.



# “EU SOU UM INUK, EU ESTOU VIVO”

JANE GEORGE

TRADUÇÃO: JÚNIA TORRES

Para experimentar como os adolescentes veem o mundo, um mundo particular, convidamos a assistir ao filme *Inuuvunga*, um documentário concebido e filmado por um grupo de estudantes do ensino médio em Inukjuak, no Canadá. O filme, cujo título significa “I am Inuk, I am Alive” em inglês, apresenta uma visão sem censura da vida através dos olhos das e dos adolescentes Inukjuak, Dora e Rita-Lucy Ohaituk, Caroline Ningiuk, Willia Ningeok, Sarah Idlout, Laura Iqaluk, Linus Kasudluak e Bobby Echalook, que participaram de um projeto do National Film Board. O programa NFB ministrou formação em cinema para os oito adolescentes, que foram orientados por dois cineastas independentes premiados, Daniel Cross e Mila Aung-Thwin. Pierre Lapointe produziu o filme para o NFB. O resultado de sua colaboração é um testemunho da beleza, tédio, dor e esperança de envelhecer no Norte de hoje. É uma jornada tocante e comovente por vidas entre dois mundos: a cultura do sul e os valores tradicionais dos inuit, povos originários que hoje habitam o que chamamos Canadá. Os adolescentes receberam Cross e Aung-Thwin para conduzir as oficinas de cinema no último ano do ensino médio na Innalik School. O objetivo dos cineastas era fornecer aos participantes as habilidades e os equipamentos básicos para que experimentassem a documentação deste ano crucial em suas jovens vidas.

A produção aconteceu após uma onda de suicídios na comunidade. Como resultado, diz Aung-Thwin, as crianças queriam ter algo que não fosse apenas orientado para problemas ou focado nas dificuldades dessas populações. “Uma de suas queixas era que as pessoas só entravam em sua comunidade quando havia um suicídio”, diz Aung-Thwin. As crianças decidiram mostrar suas vidas ao longo do ano. “Eles não queriam fazer um filme baseado em problemas, mas os problemas continuaram surgindo. Acho que houve uma luta durante todo o processo para manter o equilíbrio”, diz Aung-Twin. “E o filme é uma espécie de equilíbrio também para elas. As crianças são crianças, mas viram coisas que as incomodaram”.

Então, o que você vê quando acaba colocando uma câmera nas mãos de um adolescente em Inukjuak?

Primeiro, você obtém um filme cheio de ângulos interessantes, iluminação estranha e movimentos bruscos, olhando para assuntos de maneiras incomuns e fora dos enquadramentos regulares. Com a câmera na mão, Willia Ningeok nos mostra seu quarto e explica como está entediado, enquanto Linus Kasudluak filma sua casa tarde da noite e mostra os membros de sua família dormindo. Em outras sequências, somos postos diante da paisagem e do modo como os corpos estão voltados para a ação ao fundo, por exemplo, de uma manada de caribus. Os adolescentes aparecem por trás. O amigo que segura a câmera está em sinergia com o mundo filmado. Os adolescentes em frente à sua câmera também fazem parte da paisagem. O cineasta

em processo de imersão, uma vez que ele participa da ação tanto quanto seu olhar fílmico, é atraído para ela. Isso pode ser observado em diferentes quadros, na forma como a imagem se move em sincronia com os movimentos dos corpos de quem filma. O adolescente que filma corre nas rochas de gelo, esquecendo que a câmera ainda está em funcionamento gravando imagens. É notável como a cena, permanecendo na montagem final, nos faz perceber e refletir sobre as consequências formais dessa dimensão interna da realização.

*Inuuvunga* percorre toda uma gama de emoções: há ironia e humor em uma seqüência sobre uma falsa caça à raposa, tristeza quando a perda de amigos por suicídio é revisitada, momentos surpreendentes de tensão entre idosos e jovens, bem como de amor e carinho entre avós, pais e filhos. O filme mostra a comunidade vizinha de Inukjuak como um lugar no qual "não há muito para onde ir", onde o aeroporto é "o único lugar para sair da cidade". Mas quando uma câmera capta o som e a visão da neve gelada ou filma o tradicional desfile de snowmobile da véspera de Ano Novo, Inukjuak parece e soa lindo.

O filme também segue as crianças em uma viagem da classe para Montreal. Os jovens cineastas tentaram explorar as contraposições entre velhos e jovens, e Aung-Thwin diz que era "importante que eles descobrissem". Algumas das seqüências mais interessantes de *Inuuvunga* acontecem quando jovens e velhos se enfrentam. Bobby Echalook questiona seu avô que é pego de surpresa. Uma conversa entre mãe e filha sobre adoção revela uma profunda afeição entre Anna e Rita-Lucy Ohaituk. Uma garota queria fazer um curta-metragem sobre jogos de azar na comunidade, mas descobriu que ninguém queria falar com ela.

Durante uma sessão de confecção de kamik [botas tradicionais de pele], as meninas conseguiram trazer à tona o assunto do suicídio com as mulheres mais velhas presentes. É indiscutível como esse tipo de projeto proporciona uma reflexão sobre diferentes aspectos da vida social e sobre como a criação em vídeo pode ser uma forma de "alavanca" para a mudança.

"O documentário investigativo era um conceito estrangeiro", diz Aung-Thwin. "Então, eles tiveram que encontrar um meio-termo entre o farfalhar das penas e fazer uma troca de mão dupla".

JANE GEORGE é jornalista do Nunatsiaq News, Canadá, 2004.

# UM DIA NA VIDA DE NOAH PIUGATTUK (ZACHARIAS KUNUK)

PAT MULLEN, POV MAGAZINE

TRADUÇÃO: JÚNIA TORRES

*Um dia na vida de Noah Piugattuk*, último filme de Zacharias Kunuk (*Atanarjuat: The Fast Runner*, *Maliglutit*) mostra as relações entre colonos e inuits de forma a um só tempo humorística e trágica, ao tratar de uma tradução impossível entre dois mundos. O filme observa Noah Piugattuk (Apayata Kotierk) enquanto lidera membros de sua comunidade, jovens e velhos, na caça às focas que seus ancestrais desfrutavam. Mas quando um homem branco interrompe a alegria do clã em uma missão para persuadir Noah a se mudar para um assentamento em Igloodik, Kunuk, o diretor, apresenta um encontro que diz muito. Por meio das nuances das linguagens e da complexidade de traduzir conceitos tradicionais em línguas que carecem de palavras para expressá-los, o filme de Kunuk observa de forma pungente um momento histórico crucial em níveis micro e macro.

O dia de Noah começa quando ele come e bebe chá em seu igloo. Ele murmura para sua esposa sobre querer açúcar para sua bebida quente e começa o dia sentado em um silêncio feliz. O evento principal do filme mostra Noah ao embarcar em trenós puxados por cães com seus vizinhos. Depois de muito comer, beliscar peixe e saborear o dia, eles são interrompidos pela chegada de um homem branco grosseiro, interpretado por Kim Bodnia, da série *Killing Eve* (2018), apresentado simplesmente como “o chefe” por seu amigo Evaluarjuk (Benjamin Kunuk), que trabalha como seu tradutor. Ele ostenta um baú cheio de guloseimas açucaradas para atrair os inuit, mas o revólver em sua cintura diz mais sobre suas intenções e presença.

The Boss quer que Noah concorde em se mudar para o assentamento e, por meio da tradução de Evaluarjuk, tenta convencê-lo a fornecer uma “data de mudança” definida. Ele atrai Noah com a oferta de um barraco de madeira (alugado ao custo de dois dólares por dia quando Noah não paga nada na residência atual) em troca de estar perto de seus filhos enquanto eles frequentam a escola obrigatória. Algumas das proposições do Boss se perdem na tradução, no entanto. Evaluarjuk tenta simplificar a linguagem, ou talvez não entenda inteiramente os termos que o chefe pronuncia.

Mais frequentemente, as expressões e palavras não se traduzem de forma clara. Como “dinheiro”, que muitos dos inuit que ouvem a conversa não conseguem entender. É um termo alienígena. Outras trocas veem o equilíbrio de poder subvertido pela linguagem. Evaluarjuk e Noah referem-se ao chefe como Isumataq, que significa “chefe”, mas, como observa Kunuk, traduz-se literalmente como “ele pensa por nós”. Mesmo que Noah e companhia não entendam inteiramente o que o chefe está tentando vender, eles estão no jogo e o jogo tem sua comicidade trágica. Essa conversa acontece em tempo real e dura quase uma hora. Piugattuk é lento. O domínio do cinema lento de Kunuk encontra um trunfo em seu dom para

a linguagem à medida que a troca entre Noah e o colonizador se desenrola em um ritmo irritantemente glacial.

De muitas maneiras, o filme se constitui de um equilíbrio de contradições. Dá a sensação de um documentário, mas cada tomada é deliberada e precisa. A história gira em torno de uma longa e frustrante tentativa de comunicação que ilustra de forma hábil a impossibilidade de uma conversa na qual nenhuma das partes pode, nem deseja, entender a outra. *Um dia na vida de Noah Piugattuk* destaca as falhas nas relações governo-índigenas com um aspecto de tragédia no contexto histórico mais amplo. Essa conversa estranha e perigosa, pelo menos inicialmente, parece nada mais do que uma conversa amigável. São essas contradições que o fazem um filme que atrai o espectador, tornando o que poderia ser monótono em cenas hipnotizantes e emocionantes. Essas pequenas dicotomias no filme ganham mais significado quando expandidas para as dicotomias maiores entre os Inuit e o Homem Branco.

A conversa central é filmada em momentos prolongados de beleza e silêncio, aprimorando os rostos dos personagens e mantendo o tempo. O efeito é duplo. Dá ao público tempo para contemplar as verdadeiras implicações do que está acontecendo. Qual é o papel da nossa cumplicidade em sua narrativa? Até onde chegarão as promessas de Boss? Isso é realmente uma necessidade? O que podemos aprender com essa história? Esses momentos de pausa também permitem que o público mergulhe na vida de Piugattuk, uma existência lenta e simples na qual a família é o mais importante. É aí que as apostas do filme realmente estão. Essa perspectiva dá uma visão rara de como o colonialismo significa para uma população indígena – algo que muitas vezes é incompreensível para quem está de fora.

Impulsionado por uma atuação convincente de Kotierk no papel-título, *One Day in the Life of Noah Piugattuk* é um valioso retrato de resiliência. Enquanto os filmes anteriores de Kunuk se basearam mais em elementos de mitos ou tropos de Hollywood com fatias de realismo, Piugattuk ancora-se em uma abordagem mais próxima ao docudrama. O estilo *vérité* de Kunuk ressuscita figuras reais e as histórias que o verdadeiro Piugattuk transmitiu às gerações futuras. Filmado na mesma terra onde Piugattuk desfrutou de sua vida nômade até se mudar para o assentamento para ganhar os parques cheques do governo, o filme homenageia sua vida e a vida da comunidade inuit. *Um dia na vida de Noah Piugattuk* devolve seu herói à sua terra e reafirma os valores que Noah articulou de forma tão eloquente e paciente, mas que caíram em ouvidos surdos.

PAT MULLEN é o editor da POV Magazine. Possui mestrado em Estudos Cinematográficos pela *Carleton University*, no qual sua pesquisa se concentrou em adaptação e cinema canadense. Pat também contribuiu para veículos como *The Canadian Encyclopedia*, *Paste*, *That Shelf*, *Sharp* e *Complex*. Ele é o vice-presidente da Associação de Críticos de Cinema de Toronto.

<https://povmagazine.com/imagenative-review-one-day-in-the-life-of-noah-piugattuk/>

# ZACHARIAS KUNUK E NATAR UNGALAAQ FALAM SOBRE 'MALIGLUTIT'<sup>1</sup>

ENTREVISTA POR JUDY WOLFE E MARC GLASSMAN

TRADUÇÃO: JÚNIA TORRES

O diretor Zacharias Kunuk voltou a trabalhar com Natar Ungalaaq, a estrela do premiado filme *Atanarjuat* (2001), em seu aclamado novo trabalho, *Maliglutit* (2016). Kunuk e Ungalaaq, que codirige e desempenha um papel coadjuvante no filme, oferecem uma visão próxima e em contraponto ao faroeste arquetípico de John Ford, *The Searchers*, que revela a paisagem áspera do Norte como uma nova fronteira. *Maliglutit* baseia-se no enredo do clássico *western*, quando uma disputa entre duas famílias coloca um homem e seu filho em uma jornada intensa para salvar as mulheres de seu clã sequestradas por rivais. Os cineastas propulsionam a caçada com uma trilha sonora genuína, que inclui a cantora tradicional Inuit Tanya Tagaq e se baseiam em mitos e tradições ao longo da narrativa.

**ZK:** Zacharias Kunuk

**NU:** Natar Ungalaaq

**JW:** Judy Wolfe

**MG:** Marc Glassman

**JW:** Vamos começar conversando sobre os personagens. Como podemos distinguir entre mocinhos e bandidos?

**ZK:** Os bandidos são muito rudes. Como você pode ver, eles querem dormir com a esposa de outro homem. Então foi assim que construímos os personagens. Eles não demonstram misericórdia. Eles são caçadores. Eles estão tentando fazer o que quiserem. Eles são como a multidão. Eles não têm medo de ninguém. A maneira como apresentamos os mocinhos – eles são uma família, são caçadores, não assassinos. Há crianças lá.

**JW:** Existe uma história mais profunda sobre a civilização ou mudança devido às armas modernas?

**ZK:** Não há muitas armas e elas têm apenas três balas – queríamos mostrar quando coisas novas começassem a chegar, como a arma, o fogão primus, o prato, o copo, facas de metal.

1. Trechos da entrevista originalmente publicada em *Point of View* - POV - CANADA'S DOCUMENTARY MAGAZINE. Disponível em: <https://povmagazine.com/the-pov-interview-zacharias-kunuk-and-natar-ungalaaq-talk-maliglutit/>

**JW:** Qual era o cenário? Achamos que poderia ser a qualquer momento entre 1850 e 1950.

**ZK:** Foi na década de 1950, mas poderia ter sido antes. Nos mudamos para os assentamentos nos anos 50. Natar e eu adorávamos ver os filmes. Naquela época, nossos pais não tinham dinheiro. Costumávamos chorar por moedas para irmos ao cinema. [Nota do editor: isso teria sido nos anos 60 ou início dos anos 70]. Então, Natar e eu começamos a esculpir. Nós íamos a um show e tentávamos vender peças. Às vezes, vendíamos nossas esculturas e entrávamos. Naquela época, não sabíamos como o sistema funcionava. Tudo parecia enviado por Deus. Lembro-me que nossos pais e mães, iam ao cinema também. Eles não sabiam uma palavra de inglês. Eles conversavam entre si e diziam: 'Esse vai ser você e esse vou ser eu; vamos ver como isso termina'. Eles apontavam a arma para você, era assustador. Éramos caçadores e usávamos a arma para caçar.

**JW:** Como indígena, o que você achou de filmes como *The Searchers*? Os indígenas são os bandidos. Como isso influenciou você?

**ZK:** Os filmes têm uma estrela, e nós estávamos favorecendo essa estrela. Assistimos a muitos filmes de cowboys e índios, então sabíamos que 'esses são os mocinhos, esses são os bandidos'. Mas depois você sabe que está do outro lado, está do lado dos bandidos. Os *Rastreadores* surgiram quando estávamos fazendo *Maliglutit*. Tentamos usar algumas das falas dos filmes de John Wayne. Ele está sempre interpretando um líder militar neles. Ele envia seus batedores e eles não voltam. Eles saem para procurá-los e estão todos mortos. Estão cobertos de flechas, até os cavalos. E Wayne diz: 'Que tipo de selvagem faria isso?' Tentei usar essa linha em nosso filme, mas usar 'selvagem' hoje em dia não é apropriado. Então, ele está chorando e dizendo: 'Que tipo de pessoa faria isso?'.

Usamos esse tipo de narrativa de *The Searchers* para fazer este filme. Muito disso – amarrar as mulheres – eu mesmo vi, quando criança. Eu vi uma mulher sendo amarrada. Era tradição. Era a nossa cultura. No dia em que vi isso, vi esses adultos correndo, um homem e uma mulher, do lado de fora. Ninguém faz mais isso, muito incomum. Eles correram para minha casa de grama. Eu estava curioso. Eu queria saber o que estava acontecendo. Corri para casa. Eu os vi lutando — respiração pesada, sem gritos. Olhei para minha mãe, e ela estava costurando como se nada estivesse acontecendo. Se eu estivesse brigando assim com meu irmão, ela estaria em cima de nós! Essa é a cultura: 'Não é da sua conta'.

**JW:** Fiquei intrigado com a última parte do filme e o surpreendente autocontrole e resiliência que a mulher expressa. "O que quer que aconteça de ruim com você, continue".

**ZK:** Nós a colocamos no centro do filme, falando que, quando eles querem pegar

uma mulher, eles são implacáveis, e nós a colocamos no final. Quando ela começa a contar a história, nós a vemos. É ela sendo amarrada, e nós terminamos com ela. Ele só tem duas balas no final para matar três pessoas, e ele está perdendo, e está prestes a morrer, então a deixamos [matar o bandido].

**MG:** Natar, o que o codiretor faz?

**NU:** Você tem que fazer o que é discutido entre o diretor e o codiretor, até a câmera e o som. Quando chegamos a algo difícil e queremos obter nossa imagem, a chave é colaborar para tentar resolvê-lo. Se não der certo, é escolha dele como diretor [a melhor tomada]. Na cena do crime, ele precisava descansar, então ele [Zacharias] me deixou fazer toda a cena. Foi bem desafiador. Estava frio; estávamos dentro do iglu. Eles iriam quebrá-lo. Tudo tinha que ser montado para evitar que o frio chegasse. Essa foi uma parte desafiadora.

**ZK:** Estava tão frio naquela cena do iglu que meus óculos congelaram e caíram e eu não pude mais dirigir. Algumas vezes, quando eu ficava doente, Natar me cobria. Todo mundo quer ser o diretor! Você não sabe que existe um ditado Qallunaat, ‘quando você tem muitos cozinheiros, estraga (o caldo)’? Você tem que estar preparado. O homem do som era preparado, porque ele era Inuk. Ele poderia lidar com isso muito mais facilmente do que o Qallunaat.

**MG:** Certas escolhas são extraordinárias. Por exemplo, você usa a câmera, fotografando através de uma abertura, na cena de quebra do iglu. Achei extraordinário. Você sabia como dirigir a ação para que fosse perfeitamente enquadrada.

**NU:** Nós construímos o iglu. Tudo era interior. Tivemos que tirar fotos do exterior e depois refazê-lo. O designer era um Inuk. Teve que ser.

**JW:** As imagens de dentro, como as dos cantores guturais – tão bonitas. Como você fez isso de forma tão autêntica?

**ZK:** Os caçadores sabem construir iglus. Nós os contratamos para construir nossos sets. Depois que terminaram, as mulheres entraram e fizeram a roupa de cama, o qulliq, tudo dentro. Do jeito que eles se lembravam.

**JW:** Pensando nos aspectos documentais, você traz muito conhecimento tradicional para isso.

**ZK:** Quando estávamos começando, entrevistamos os mais velhos. Quando encestávamos, como drama, tentávamos recriar o tempo deles. Muitas histórias eu ouvi sobre quando eles eram crianças, como eles queriam ir com seus pais, e eles choravam. Tentei incluir isso com o áudio, enquanto o trenó está se afastando.

**JW:** Outra parte da paisagem sonora: a distinção entre o corvo e o mergulhão. O mergulhão é um totem para o mocinho. O corvo estava apenas com o bandido?

**ZK:** Não, ele não é um cara mau, ele é um xamã que lidera o acampamento. O cara mau tinha um som de urso polar para ele.

**MG:** Isso é o que ela diz antes de ele explodir, 'Eu ouço um urso polar'.

**JW:** Os bandidos e os mocinhos têm times de cães de cores diferentes e parkas de cores diferentes. Eles deveriam ser de comunidades diferentes?

**ZK:** Sim, isso deveria ser o gatilho. Conversamos sobre os cães, que tipo de cães eles usariam. Algumas pessoas escolhem a cor dos cães. A cor branca é linda de se ver. Atirando nos cães brancos que vêm, eles são como cães fantasmas. Tivemos que desenhar as parkas. Para os bandidos, desenhamos suas roupas. Os mocinhos são tradicionais. Tentamos mostrar que eram de comunidades diferentes.

**MG:** E seria uma coisa terrível dizer que você não dividiria sua comida. Você usou os cantores de garganta para quebrar a narrativa?

**ZK:** Usamos os cantores de garganta como ponte.

**ZK:** Ajudou que fosse Tanya Tagaq.

**NU:** Eu ouvi muito dela em áudio. Ouvi-la ao vivo [no TIFF, Festival de Cinema de Toronto], ela foi incrível. Eu fui às lágrimas. A performance, o canto da garganta. Incrível. Ela me disse que estava nervosa, mas eu disse: 'Não adianta ficar nervosa!'.

**ZK:** Nós a usamos em *Atanarjuat*.

**ZK:** No momento estou fazendo uma série de TV chamada *Hunting with my Ancestors*. Caçamos uma baleia-da-Groenlândia neste verão em Igloolik. Vou caçar um urso polar com cães. Fizemos isso uma vez, mas quero fazer de novo com câmeras melhores. Estamos usando animais diferentes – morsa, narval – e caçamos com um ancião, um jovem e um caçador. Eu sou o cara que está falando para a câmera. [Na TV Isuma.]

**MG:** É diferente para você fazer documentário ou ficção?

**ZK:** É verdade que eles são diferentes. Quando você está fazendo um documentário, você é como um detetive, tentando encontrar o máximo de informações sobre o assunto. Quando você está fazendo um longa-metragem, uma ficção, está seguindo um roteiro.



**MG:** Mas você nos deixa muito tempo, um bom espaço. Dá ao espectador muito tempo para absorver um mundo diferente. Aqui embaixo, ao sul, contar histórias é muito rápido. Sua narrativa é muito diferente.

**ZK:** Tínhamos essa ideia de que, quando você está vendo, absorvendo um quadro, há tantas coisas para ver. Não queremos que as pessoas apenas vejam as pessoas falando. Queremos que as pessoas olhem um pouco. É por isso que fazemos isso um pouco mais.

**MG:** Deveria haver um novo gênero. Em vez de chamá-los de ‘westerns’, deveríamos chamá-los de ‘norte’s! (Risos gerais).

**JW:** Você tem como objetivo um programa, uma propaganda?

**ZK:** Queremos que o mundo veja nossa vida, nossa cultura. Queremos ser cineastas, assim como os cineastas daqui.

**NU:** Às vezes é assustador quando você está fazendo um documentário. Quando trabalhei em um documentário, a pesquisa não foi bem feita. Tive feedback dos parentes e familiares. Eles me confrontaram em um bar e me bateram. Então, se eu for para outro documentário, vou ter que perguntar: ‘Foi bem pesquisado?’, se sim, ok.

**ZK:** Fazemos isso desde que éramos garotinhos. Fomos o último assentamento a ter televisão, porque não havia nada em Inuktitut, quando a Inuit Broadcasting começou. Em 1983, cedemos. Antes, exibiam filmes no pequeno salão comunitário. Tínhamos noites de cinema todos os sábados à noite. Era menor do que este quarto. Fui para a escola em 1966. Dois anos depois, minha família veio da terra tradicional. [Sobre os atores] Eles estão apenas interpretando seus papéis. Os atores têm que entrar em seu personagem. Quando eles podem fazer isso, eles são muito bons.

**ZK:** O que estamos procurando são rostos. Quem estiver interessado, deixamos a palavra, falam primeiro. Geralmente, as pessoas estão interessadas. Desta vez, muitos jovens se interessaram. Pegamos seu rosto mais feliz, seu rosto mais malvado, e os colocamos na parede. Então reduzimos. Então comecei a desenhar nos rostos, tatuagens nos rostos das mulheres, cabelos compridos nos homens. Então, se eles derem certo, eles conseguem. Hoje, eles são todos da *Igloodik films*, nossa produtora.

**JUDY** é jornalista e Marc é editor da *Pov - Canada’s Documentary Magazine*.

# O SORRISO DE NANOOK E O CINEMA DE ROBERT FLAHERTY: 100 ANOS DE *NANOOK OF THE NORTH*

MARCO ANTONIO GONÇALVES

*Nanook* sobreviveu à história do cinema e continua encantando plateias até os dias de hoje, proporcionando um engajamento quase imediato do espectador que acompanha com interesse e curiosidade a vida pessoal e cultural de Nanook. O filme funda o gênero documentário e inspira o que veio a se tornar o cinema a partir dos anos 1920. Mas o que falar de novo sobre *Nanook* que já não tenha sido dito pelos críticos e realizadores de cinema de todo o mundo nestes 100 anos? Minha opção, portanto, é fazer uma leitura minimalista do filme, a partir de um fragmento, um sorriso, o riso, o rir dos Inuit e, em especial, de Nanook. Nanook surge sorrindo e gargalhando para a câmera, para Flaherty, para a audiência em inúmeras cenas do filme, e seu sorriso serve de parâmetro (se permanece ou não) em cada momento de corte na edição. Evoca, assim, a inclusão ou não de Flaherty no campo do filme, o que introduz, via o seu sorriso, o universo do antecampo no filme (BRASIL, 2013a), aspecto estrutural da narrativa cinematográfica moderna.

Robert Flaherty (1884-1951) nasceu em Michigan, Estados Unidos. Na adolescência, abandona os estudos para seguir seu pai, um engenheiro de minas, nas prospecções de ouro nos territórios do Ártico. Foi assim que se deu sua relação com os Inuit<sup>1</sup> e sua ideia de realizar um filme sobre seu modo de vida. Com o advento de *Nanook*, Flaherty passou a ser um dos maiores expoentes do documentário moderno, contribuindo de forma significativa para a constituição da linguagem cinematográfica. Deixou-nos um legado de dez filmes,<sup>2</sup> que abordam os mais variados povos e culturas (inuits, polinésios, indianos, irlandeses e americanos) a partir de um método de produzir imagens que relaciona a antropologia e o cinema, a etnografia e a narrativa cinematográfica: a pesquisa intensiva para realização de seus filmes durava em torno de dois anos de permanência nas sociedades que pretendia filmar.

É preciso entender o que significou *Nanook* em sua época para compreender sua real dimensão. *Nanook* está longe de ser um filme captado de forma amadora, realizado por um explorador do Ártico; foi, antes, gestado por mais de dez anos, por Flaherty e por sua esposa, Frances, nos seus mínimos detalhes: roteiros, notas, cenários elaborados por meio de uma convivência longa estabelecida entre Flaherty e os Inuit por mais de oito anos. O contrato de *Nanook* foi assinado em 1920 com os

1. Os Inuit, outrora denominados Esquimó, constituem os povos que habitam a região ártica, como os Yupik e Inupiat. Desde o século XVI, mantêm contato com os europeus atuando no comércio de peles de animais. A partir de 1820, a baía de Hudson (onde foi filmado *Nanook*) passa a contar com vários postos de trocas estabelecidos pela Companhia da Baía de Hudson. Sua população é estimada em 130 mil pessoas, que habitam parte do Canadá, Alaska e Groenlândia.

2. Filmografia: *Nanook of the North* (1922); *Moana* (1926); *The Twenty-four Dollar Island* (1927); *Tabu* (1931, codirigido com F. W. Murnau); *Industrial Britain* (1931); *Man of Aran* (1934); *Elephant Boy* (1937); *The Land* (1942); *Louisiana Story* (1948); *The Titan: Story of Michelangelo* (1950).

Irmãos Revillon (Revillon Frères), grandes comerciantes de peles e artigos luxuosos, com postos comerciais nos Estados Unidos, Canadá e Europa. O contrato de 15 páginas determina que Flaherty receba a quantia de 13.000 dólares (hoje equivalente a 150.000 dólares), que incluía equipamentos, viagens e logística, e, em troca, produza dois filmes: um sobre a empresa Revillon e seus entrepostos de troca no Canadá, e outro que aborde o modo de vida dos Inuit. Em 1922, Flaherty assina um contrato desvantajoso com os Irmãos Pathé para distribuição de seu filme. A Revillon e a Pathé apostaram comercialmente na inovadora proposta de Flaherty. *Nanook* teve uma estreia magistral em 1922 no Capitol Theater em Nova York, um cinema com 5.000 lugares. Foi elaborada uma apostila com mais de 30 páginas para a promoção do filme, incluindo seu *marketing*, divulgação e lançamento. O sucesso de *Nanook* foi estrondoso; as críticas dos jornais reverberavam o advento de uma nova fase no cinema. O público e os produtores de cinema estavam saturados dos melodramas, das estórias “água com açúcar” do cinema hollywoodiano, dos atores teatrais, da *performance* histriônica, do excesso de cartelas. *Nanook* era o demiurgo de uma nova era do cinema moderno, batendo em bilheteria os filmes de ficção de Hollywood de sua geração.

Os Irmãos Revillon, os produtores, e a Pathé filmes, distribuidora, lucraram muito com *Nanook*, o que fez Flaherty (1967, box 21) se arrepender de ter assinado contratos de forma apressada em que visava mais a glória artística do que os dividendos comerciais de sua obra. O sucesso de *Nanook* foi de tal ordem que Flaherty foi imediatamente procurado pelo dono da Paramount filmes, que lhe deu carta branca para rodar um ‘*Nanook 2*’, em qualquer parte do planeta com um orçamento quase ilimitado. Foi assim que Flaherty escolheu a ilha de Samoa no Pacífico, onde residiu por dois anos com sua família, rodando seu novo filme, *Moana*, lançado em 1926.

Paul Rotha (1973) escrevia em 1939 que *Nanook*, com sua atuação espontânea e seu comportamento natural, foi uma das principais influências do documentário moderno ao cinema, que passa, a partir de então, a adotar e a reconhecer esse tipo de atuação como a essência da qualidade cinematográfica. A calorosa recepção de *Nanook* na América, segundo Balikci (1989, p. 5), deveu-se ao fato de que, desde o final do século XIX, os Inuit (Esquimó) faziam parte dos currículos das escolas elementares, onde eram representados como seres adoráveis e felizes. Esse fato cria grande empatia dos jovens à cultura inuit, o que justifica que fosse escolhida pelo Ocidente como a primeira população “primitiva” a ser intensamente imagetificada pela fotografia e pelo cinema. Ainda no século XIX, Edward Curtis fotografa os Inuit em 1901, Thomas Edison os filmou na “Esquimaux Village” durante a Exposição Pan-Americana de Buffalo, em que os Inuit são retratados como alegres e sorridentes, mesmo sendo acentuadas suas escolhas culturais de viver em lugares inóspitos (MARCUS, 2006, p. 209).

Outras características que reforçam a boa recepção de *Nanook* se relacionam às representações de gênero sublinhadas pelo filme, que coincidem com os papéis de gênero no Ocidente nos anos 1920. *Nanook* surge como um caçador viril, matador de animais ferozes, destemido. Nyla, sua esposa, aparece em segundo plano, ao fundo do quadro, ocupada com os filhos e os afazeres domésticos (HUHNDORF, 2000, p.

137). Essa imagem de Nanook foi a responsável por torná-lo um símbolo na América, como atesta sua popularidade depois do lançamento do filme. Nanook passou a ser cantado em música pelas jovens e adolescentes americanas.<sup>3</sup>

De todos os filmes de Flaherty, *Nanook* é, sem dúvida, o que despertou, e ainda hoje desperta, os mais vívidos debates. A recepção do filme é controversa, e a maioria das críticas procura desmascarar suas “grandes farsas”, o abuso e a manipulação da chamada realidade inuit por Flaherty. O nome de Nanook não era Nanook, mas Allakariallak. Nanook era uma abreviação de *nanaaq*, que significa urso na língua inuit. Nyla, a mulher de Nanook na película, era Maggie Nujarluktuk, casada com o filho de Nanook, mas, na verdade, ela foi amante de Flaherty, com quem teve um filho. Os Inuit não caçavam mais com lanças e arpões, e sim com armas de fogo, que foram interditas por Flaherty durante as filmagens. Na época do filme, os Inuit usavam casacos de peles ocidentais, mas Flaherty insiste que retomem suas vestes tradicionais.<sup>4</sup> As caçadas são falsas, a raposa e a foca estavam previamente mortas. O encontro de Nanook com o comerciante de peles no entreposto comercial foi construído para parecer o primeiro contato de Nanook com o gramofone, cena antológica, em que ele morde o disco de ferro. O gramofone pertencia a Flaherty, que, durante toda a sua estada, ouvia óperas com as quais Nanook e os Inuit estavam bastante familiarizados. E, por fim, Flaherty (1967, box 22) é desmascarado quando mente sobre a morte de Nanook, atribuída à fome nos desertos gelados do Ártico quando não consegue retornar de uma caçada. A prova desse fato encontra-se em uma carta de Bob Stewart, o comerciante de peles que aparece dando óleo de rícino para o filho de Nanook na sequência do gramofone. Bob Stewart escreve para Flaherty em 1923, dando notícias de que Nanook caiu gravemente enfermo, provavelmente tuberculose, vindo a falecer muito magro e sem forças. Não morre, portanto, gloriosamente de fome numa caçada ao urso-polar, mas de doença contraída em seus contatos frequentes com os brancos nos entrepostos comerciais do Ártico.

Todas as críticas formuladas a *Nanook* que denunciavam sua irrealidade soavam como truísmo para Flaherty, uma vez que sempre reiterou que habitava o “planeta chamado cinema”. Ele mesmo escreve, pela primeira vez em 1922, sobre como filmou *Nanook*, revelando suas soluções, seus truques e a construção dos personagens.

Flaherty (1967, box 22) se defendia, também, das críticas do excesso de ocidentalismo nas representações sobre os povos que filmava ao retratar suas culturas como intocáveis e eternas: “Não vou fazer filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos. Eu não estou interessado na decadência dessas pessoas sob o domínio do homem branco. O que eu quero mostrar é a antiga majestade e caráter dessas pessoas, enquanto ainda é possível – antes que o homem branco tenha destruído não apenas seu caráter, mas também seu povo. Eles estão desaparecendo”.

Piault (2000, p. 74-77) acentua que foi essa relação cinemática-social que Flaherty

3. Nanook surge retratado numa canção popular de 1922 de autoria de Hagen e Crooker: “Os ursos-polares estão rondando/Ventos de inverno estão uivando/Onde a neve está caindo/Lá meu coração está chamando: Nanook! Nanook!/Homem esquimó, boneco de neve gelado/Oh! Eu te amo tanto!/Você é um homem das cavernas/Você é um homem tão corajoso/Na sua terra de gelo do norte/É uma terra tão legal/Logo, se os sonhos se tornarem realidade, eu estarei contigo” (MARCUS, 2006, p. 213).

4. O figurino do filme foi doado, naturalmente, pelos produtores de pele e do filme, os Irmãos Revillon.

manteve com os Inuit, sobretudo através do *feedback*, que deu a *Nanook* força cinematográfica e sentido etnográfico, afastando-o de uma simplista percepção etnocêntrica e de um excessivo “ocidentalismo”.

A relação de Flaherty com *Nanook* engendra a *episteme* do filme: cada vez que *Nanook* sorri para Flaherty/câmera, ele sorri para o espectador, para quem é o construtor de um ponto de vista, de uma narrativa sobre o filme que se situa nesse plano sensorial.

O sorriso de *Nanook* o presentifica como *Nanook*, dá existência à câmera, a Flaherty e, por consequência, aos espectadores. Visualidade de uma relação que se realiza fora do campo, mas que constitui o campo visual do filme. Nessa condição, o sorriso de *Nanook* ganha estatuto de mediação, corte, afirmação, ambivalência, fenômenos que encerram, por assim dizer, o que constitui a essência de uma relação social.

Stern e Stevenson (2006, p. 162), especialistas em culturas do Ártico, nos dizem que, embora o sorriso tenha sido estereotipado no modo de representar os Inuit, ele é, ao mesmo tempo, emblemático como gesto definidor da cultura Inuit. Os sorrisos organizam as relações do dia a dia e os modos de se relacionar com o outro. É de fato surpreendente a recorrência de os Inuit surgirem sorrindo nas imagens filmadas e, sobretudo, nas fotográficas desde o final do século XIX até os dias de hoje.

O sorriso de *Nanook*, portanto, conforma uma relação entre *Nanook* e Flaherty, e essa recepção sensorial de seu gesto pela plateia aponta para os problemas evocados pelo documentário moderno: realidade, ficção, o autêntico, o inautêntico, imagem, imaginação. Todos esses temas cabem no sorriso de *Nanook*. A insistência de seu sorriso evidencia sua própria percepção de que *Nanook* é ator e que atua como personagem de Flaherty.

O sorriso de *Nanook* estaria situado no plano da própria imagem, gerador de ambiguidade, ambivalência. O sorrir, enquadrado em *close-ups*, amplifica sua sensorialidade receptiva, aproximando, subjetivamente, personagem e espectador.

Além das diversas, complexas e controversas interpretações dos sorrisos, risos e gargalhadas que *Nanook* nos apresenta em imagens, o fato que sobressai é que os Inuit produziram uma poderosa reflexão cultural sobre o rir, o sorrir, produzindo uma copiosa mitologia sobre o tema. Destaca-se que o riso inuit é um modo de construção da socialidade em que o riso tem papel importante na relação com a alteridade.

Os mitos inuit replicam o plano da vida social a partir do conceito de *inumariit*, descrito por Stairs (1992) como a essência da identidade inuit. *Inumariit* faz coincidir a “imagem de si mesmo” com a “imagem do mundo” e é expressado no plano do comportamento social, sobretudo nas relações com o outro. Uma das características de *inumariit* se refere ao englobamento de múltiplas diferenças, que inclui a construção das relações com outros seres do mundo e os brancos, relações em cuja construção o sorriso desempenha papel fundamental.

*Nanook*, sabedor da importância capital do sorriso na construção das relações apropriadas com o outro, evidencia o que significa a identidade *inumariit*. Literalmente, fez uma fusão da imagem de si mesmo e da imagem de seu mundo, coincidindo assim com a própria intenção de Flaherty, que queria criar com seu filme os

laços indissociáveis entre um personagem e uma cultura. O que medeia e constrói essa relação é o próprio sorriso de Nanook, força motriz que arma e estrutura o filme, uma vez que centra na imagem e fora dela a relação Flaherty/Nanook.

## REFERÊNCIAS

BALIKCI, Asen. Anthropology, film and the Arctic peoples. *Anthropology Today*, 5/2, p. 4-10, 1989.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, 20/3, p. 578-602, 2013a.

FLAHERTY, Robert. How I filmed *Nanook of the north*. *World's Work*, p. 632-640, 1922.

HUHNDORF, Shari. Nanook and his contemporaries: imagining Eskimos in American culture, 1897-1922. *Critical Inquiry*, 27/1, p. 122-148, 2000.

MARCUS, Alan. *Nanook of the north* as primal drama. *Visual Anthropology*, 19, p. 201-222, 2006.

PIAULT, Marc. *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan, 2000.

ROTHA, Paul. *Robert J. Flaherty: a biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

STERN, Pamela; Stevenson, Lisa. *Critical Inuit studies. An anthology of contemporary arctic ethnography*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2006.

# A VIDA NA CHUVA E A MORTE NO RIO: CINEMA E RESISTÊNCIA

NHE'EN-MONGARAI – BATISMO DA ALMA (ALBERTO ALVARES, 2021)  
e AMAZÔNIA, A NOVA MINAMATA? (JORGE BONDANZKY, 2022)

**JULIANA FAUSTO**

*Nhe'en-mongarai – Batismo da alma* (Alberto Alvares, 2021) registra os preparativos e o ritual que lhe dá título, no qual crianças recebem seu nome sagrado, revelado ao xamoi da aldeia durante o curso da cerimônia. Trata-se de um filme de celebração da vida intimamente ligada do povo Guarani com os Nhanderu e sua morada, o céu. Não é à toa que a câmera de Alvares privilegia o céu quando ele filma a aldeia, as caminhadas, os crepúsculos e até os carros pelas estradas. O tom é dado logo na chegada à aldeia, momento vertiginoso em que essa vinculação é maximamente presentificada: “No universo, toda alma tem um caminho, um destino, uma chegada, uma partida. Por isso, todas as almas precisam ser batizadas. O batismo é o fundamento da vida, essa conexão da alma que Nhanderu nos ensinou”, ouvimos, enquanto a câmera gira, apresentando o céu prenhe de nuvens carregadas. O céu do ponto de vista terrestre. Depois de um *fade out*, a chuva cai sobre o chão, ligando material e espiritualmente céu e terra. Não é fácil, contudo, manter as junções, o mundo bem encaixado nos dias de hoje; se é justo pedir permissão à taquara para cortá-la, boa parte do trabalho é feito por crianças, já que não há homens adultos disponíveis; quase não há milho suficiente para a feitura do kanguijy; há apenas um *xamoi* na aldeia; está cada vez mais difícil alcançar muitas coisas como outrora, mesmo o canto. Após o ritual, uma exortação é feita para que as pessoas frequentem a casa de reza (há a esperança de que através do *xamoi* atual outros levantem-se). Durante os créditos, descobrimos que as aldeias filmadas estão localizadas em Guaira, no Oeste do Paraná, a cidade mais violenta do estado, especialmente hostil a povos indígenas.

Contudo, o afeto do filme de Alvares não é triste, longe disso. É o registro de um povo vivo, em sua relação com um mundo vivo e atravessado pela divindade, de um território cultivado e uma gente que se cultiva por meio de relações ancestrais de bela sabedoria. Seu canto, sua dança, sua força não contêm uma mensagem, são a própria mensagem de resistência que Alvares se compraz em filmar para que possa ser sempre (re)visitada.

*Amazônia, a nova Minamata?* (Jorge Bondanzky, 2022) abre com um discurso da liderança Alessandra Korap Munduruku em Brasília durante manifestações indígenas contra o governo de Jair Bolsonaro, seguido por cenas dessas manifestações nas quais o foco é o regime de terror imposto aos povos pelo garimpo, sob a chancela e o incentivo do governo federal. Se no filme de Alvares o céu prevalecia, no de Bondanzky abundam aéreas da floresta amazônica e do rio Tapajós, sobretudo. A terra e a água do ponto de vista do céu. E, se ainda parece haver mata, o assassinato do rio causado pelo garimpo é tornado patente por essas imagens. O documentário trata

de um dos aspectos mais destrutivos do garimpo: a contaminação por mercúrio, que é usado na amalgamação do ouro e despejado nos rios, envenenando peixes e aqueles que se alimentam deles e contaminando a terra. Três fios principais são entrelaçados na narrativa; em um deles, acompanhamos o trabalho do neurologista Erik Jennings, da Sesai - Secretaria Especial de Saúde Indígena, em um estudo sobre a intoxicação por mercúrio entre os Munduruku no alto Tapajós. Em outro, conhecemos Alessandra. Enquanto ela se apresenta, conta sobre sua luta e passa a conhecer melhor os perigos do mercúrio. Há ainda um terceiro fio, fundamental para a tessitura da narrativa: a recuperação da história do Desastre de Minamata, nome pelo qual ficou conhecido o envenenamento por mercúrio de centenas de pessoas nos anos 1950 na cidade costeira homônima da ilha de Kyushu, no Japão. A Doença ou Síndrome de Minamata, nome pelo qual ficou conhecido o mal que varreu a cidade, demorou quase duas décadas para se manifestar desde que a empresa Chisso começou a despejar metilmercúrio na água da cidade. A doença, neurológica, ataca a coordenação motora, causa formigamento ou perda da sensação de pés e mãos, problemas de fala e audição, perda da visão periférica e pode levar à morte. É especialmente perigosa para grávidas, pois atravessa a placenta e causa danos ao desenvolvimento do feto. As imagens de arquivo beiram o insuportável, se não chegam a sê-lo. Bodanzky visitou o Museu da Doença de Minamata, conversou com sobreviventes e trouxe de lá uma mensagem para os Munduruku do Tapajós. Jairo Saw, cacique da aldeia Sawré Aboy, comenta

Quando a gente é um ser humano, com tanto sofrimento que a gente vê dessas pessoas que tiveram essa experiência de serem contaminadas... Destruir vidas humanas, eu acho que não é justo. Eu vejo que os parentes japoneses também deixaram essa mensagem para nós. [...] O que a gente quer é que a gente seja fortalecido, não deixar que isso venha a acontecer. E a gente agradece, porque eles também se preocupam conosco. Em nome do povo Munduruku, Sawe!

Dos 109 Munduruku testados por Erik Jennings, 108 apresentaram níveis de mercúrio no sangue muitas vezes mais alto do que os considerados seguros pela Organização Mundial de Saúde. Vários indígenas, crianças inclusive, carregam no corpo os sinais da intoxicação, que surgem em planos detalhe. Assistimos ao incêndio, feito por garimpeiros, da casa da liderança Maria Leusa Munduruku na aldeia Fazenda Tapajós. Tomada pelo terror, ela clama por compaixão, misericórdia: “Venha, por favor. Gente, pelo amor de Deus, façam alguma coisa!”. Quem, no Brasil, se preocupa com eles? Quem, quando o próprio governo federal estimula a invasão de Terras Indígenas e o garimpo? Quem, quando a perversidade é tão grande que alguns indígenas, por falta de futuro, são levados a apoiar o garimpo que os destrói? Quem, quando se sabe que são necessários pelo menos 3 quilos de mercúrio para a obtenção de 1 quilo de ouro? Quem, quando o ouro do garimpo é facilmente “lavado” e exportado e nem o Ministério Público tem ideia de como rastreá-lo?

O grande Primo Levi (2006, p. 5) falava sobre a vergonha de ser homem; sobre a pertença dos carrascos à família humana. Argumentou, certa vez, de forma



contudente, que não conseguiríamos “nos sentir alheios à acusação que algum juiz extraterrestre proferiria contra a humanidade inteira, com base em nosso próprio testemunho”. Não tiro sua razão. Contudo, diante dos Munduruku, creio que nossa vergonha tem outro nome: a de ser *pariwat*.

Alberto Alvares gosta de dizer, e diz em *Nhe'en-mongarai*, que “até mesmo as árvores secam, mas quando guardamos o saber nos filmes, ele nunca se perde”. Ele deseja, ao registrar imagens, que elas possam vir a ser utilizadas em escolas e serem sempre revisitadas no futuro. *Amazônia, a nova Minamata?* termina com a exibição, em aldeia, de imagens do Desastre de Minamata e da mensagem que seus sobreviventes enviaram aos Munduruku.

De fato, há espécies de árvores pouco longevas, mas vivemos em um tempo no qual mesmo aquelas que poderiam perdurar infinitamente mais que um arquivo digital ou em película têm sido mortas antes de seu tempo; por outro lado, trava-se uma guerra também contra os arquivos tradicionais, e observamos a sua desaparecimento acelerada seja por negligência (muitas vezes ativa) ou intenção. O trabalho de transmissão e retransmissão amplificada de mensagens e histórias é tanto mais urgente e necessário. Não apenas para que a vergonha se instaure, mas sobretudo para que as árvores e os povos continuem de pé, os rios fluindo, a terra e o céu interligados. Como uma vez disse Humberto Mauro, cinema é cachoeira.

**JULIANA FAUSTO** é doutora em Filosofia. Autora de *A cosmopolítica dos animais* (n-1 edições, 2020), dedica-se a estudos animais, estudos feministas e artes, com enfoque na catástrofe socioambiental conhecida como Antropoceno.

## REFERÊNCIAS

LEVI, Primo. *A assimetria e a vida – Artigos e ensaios (1955-1987)*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Unesp, 2016

# A CURA NO CINEMA, NO CINEMA QUE CURA<sup>1</sup>

WHERÁ TUPÃ E O FOGOW SAGRADO (RAFAEL COELHO, 2021) e ABDZÉ WEDE'Õ - O VÍRUS TEM CURA? (DIVINO TSEREWAHÚ, 2021)

ANDRÉ LOPES

Em tempos de colapso planetário, em que se sobrepõem crises climáticas, sociais e sanitárias de alcance global, tem crescido o interesse pelos conhecimentos tradicionais de povos originários, principalmente no que diz respeito a seus modos de convivência e interação com os diversos seres que coabitam e compartilham um mesmo ambiente. Esse apelo tardio a soluções ancestrais de modos de bem viver se tornou mais urgente num contexto pandêmico que pôs em suspensão a circulação de pessoas e evidenciou formas problemáticas do sistema capitalista em massacrar animais para consumo em larga escala, destruir ecossistemas fundamentais para o equilíbrio climático e limitar a capacidade humana de se solidarizar e agir coletivamente. É nesse contexto geral que sujeitos indígenas e seus aliados veem como cada vez mais necessárias a transmissão e a multiplicação de certas reflexões e saberes que possam caminhar na direção de evitar ou, pelo menos, adiar o fim deste mundo. Afinal, como os povos que há séculos têm sabido manejar e celebrar a vida em suas diversas formas pensam seus próprios procedimentos terapêuticos? Como eles poderiam oferecer caminhos de cura a modos já tão adoecidos de se pensar e se relacionar no Ocidente?

É nesse terreno comum no qual nascem recentemente dois belos filmes produzidos de formas tão diversas e dirigidos por sujeitos tão diferentes. O primeiro documentário, *Wherá Tupã e o Fogo Sagrado* (Rafael Coelho, 2021), foi produzido por uma equipe externa em colaboração com um xamã Mbya Guarani, e trata dos processos de cura operados pelo rezador, com direção de um realizador não indígena em início de carreira. Enquanto o segundo filme, *Abdzé Wede'õ - O Vírus Tem Cura?* (Divino Tserewahú, 2021), é um trabalho histórico em vários aspectos, que aborda a doença, a pandemia de coronavírus, e a resistência por parte dos Xavante, além de fazer uma reflexão sobre a trajetória do povo e de seu próprio cinema. A produção é centralizada<sup>2</sup> na figura do mais experiente realizador indígena do Brasil, que assina o argumento, a direção e a montagem do trabalho.

O filme feito com os Mbya Guarani é resultado de uma relação do diretor Rafael

1. A ideia de cura por meio do fazer fílmico diante das cicatrizes coloniais vem se disseminando há algum tempo, sobretudo em narrativas indígenas produzidas na América do Norte, onde inúmeras comunidades concebem o cinema como dispositivo terapêutico contra traumáticas experiências passadas. Em 2021, o tema da cura no cinema esteve intensamente presente no *forumdoc.bh*, com conferência, mesas redondas, e uma mostra que priorizou um conjunto de documentários brasileiros de recente produção, inclusive indígenas: “Comunidades de cuidado: fabulações, enfrentamentos e éticas de cura”.

2. Divino também contou com a rede de apoio “Amigos dos Xavantes” (AXAV), que teve participação na produção do filme, reforçando a ideia de que o cinema de Divino é fundamentalmente compartilhado, como veremos à frente.

Coelho com o *karai* (liderança espiritual) Alcindo Wherá Tupã, que se iniciou com uma visita à aldeia em 2013. Nesse período de aproximação e troca com as pessoas da comunidade, o cineasta foi amadurecendo formas possíveis de abordar o tema do filme com o próprio senhor Alcindo e seu filho, Wanderley Karai Vydjú, um importante tradutor e mediador de todo o trabalho; por isso, os três assinam juntos a concepção do filme – uma forma interessante de creditar modos possíveis de colaboração em uma produção externa. Desde a primeira conversa que tiveram sobre a possibilidade de produzirem um filme sobre a cura, o protagonista Alcindo deixou clara sua predisposição e principal condição: “você pode fazer, mas não dá para ser qualquer coisa, tem que ser bem feito” (COELHO, 2022). Ao contemplar o resultado final, o pedido do mestre parece ter sido atendido pelo olhar e pela escuta cuidadosos de Rodrigo e sua equipe, visivelmente afetados pela sensível e sofisticada escuta guarani. Não por acaso, essa prática de apurada concentração é cultivada sobretudo no espaço da *opy*, a casa de reza, onde se desenrola a maior parte das gravações.

As inéditas cenas de cura oferecem um clímax ao filme, trazendo toda força da transformação que o rito imputa aos corpos por meio da agência dos *Nhanderu*, que atuam e se revelam ao espectador por meio da mediação do *karai*. Em seus movimentos verticalizados, enquadramentos atentos aos detalhes e fotografia que evidencia texturas esfumaçadas e intermitências de luzes e sombras, a câmera dialoga intensamente com a relação que o *karai* tem com os *Nhanderu* e, em alguns momentos, sua intenção é mimetizar a perspectiva dessas divindades ou evidenciar a sua presença – algo que Seu Alcindo faz todo o tempo em suas falas, dialogando com a incredulidade dos não indígenas. Nesses momentos, através do filme, o ancião claramente amplifica as *Nhe’e Porã*, as “belas palavras-alma”, transmitindo os ensinamentos de *Nhanderu* não só aos Guarani, como faz habitualmente, mas também indiretamente aos *juruaá*, por meio das novas potencialidades que os recursos audiovisuais passam a oferecer às comunidades.

Fica claro que os Mbya Guarani não pretendem somente se fazer ouvir na relação com os não indígenas, mas nitidamente querem enfatizar para estes as existências e potências de seus espíritos, sobretudo de *Nhanderu*, que também é dono do Fogo Sagrado – elemento mediador central na montagem do filme e nas relações sociais por ele gerenciadas. A abertura da casa de reza e das cerimônias de cura ao olhar externo da equipe que produziu o filme é notável nesse sentido. O diretor enfatiza que diversas vezes, Wanderley, filho de Seu Alcindo, lembrou que “ter a permissão para filmar a cura é um tabu que está sendo quebrado na cultura, e se algum dia a cura chegou a ser filmada esse registro nunca foi divulgado” (COELHO, 2022). O ancião, que na época tinha 109 anos, juntamente com sua falecida esposa foram pioneiros em querer estabelecer uma maior proximidade com os *juruaá* e abrir a casa de reza a eles, o que ocorreu no início deste século.

O filme parece ser, portanto, produto de uma estratégia cosmopolítica mais ampla dos Guarani, a de apresentar seus conhecimentos aos não indígenas em um movimento que deseja obter maior compreensão e, conseqüentemente, conquistar um maior respeito por parte dos *juruaá*, ao mesmo tempo que os coloca indiretamente

em contato com os poderes curativos dos *Nhanderu*. Um apelo para que escutem às mensagens e tentem se reaproximar das belas palavras e dos belos caminhos mbya, onde também pode ser possível a prática do bem viver, o *teko porã*, vinculado às divindades que deram origem ao mundo. Essa rede de relações e reciprocidades que conecta a equipe e os personagens do filme, bem como os extra-humanos aliados dos Mbya Guarani e os próprios espectadores não indígenas é possibilitada e dinamizada pelo cinema e suas formas de escuta e visibilidade, conferindo novas potencialidades à cura na *opy* e aos ensinamentos do *karai*.

Já o filme feito por Divino Tserewahú com os Xavante enfatiza, retrospectivamente, pelo menos três aspectos: os impactos e a resistência local à pandemia de coronavírus, a narração, a partir de seu ponto de vista, da trajetória recente de seu povo e suas práticas culturais, além de sua própria autobiografia enquanto cineasta indígena e a importância dessas ferramentas de registro da perspectiva xavante. Esses três motes são costurados em uma narrativa fragmentada sem que haja uma cronologia rígida, de forma a iluminar-se reciprocamente em eventos e imagens históricos diversos, em nível pessoal, social e contextual.

As inúmeras imagens de arquivo usadas por Divino parecem compor um “filme palimpsesto”, produzidas em épocas diferentes e investidas de potencialidades ativadas a partir de uma perspectiva presente, de um diretor que reconta a sua história passando por múltiplas camadas de memória social que ele mesmo ajudou a construir através de seus registros fílmicos nas últimas três décadas. Essa aproximação dos vestígios de épocas justapostas, sedimentadas ao longo dos anos em experimentos de edição de imagens de arquivo presentes em todos os seus filmes, apresenta de forma enfática um sabor de diacronia e um caráter de longa duração. Esses fragmentos de períodos distintos expõem um modo de ser xavante em constante transformação e, ao mesmo tempo, consistentemente durável e singular, seja no vigor e na alegria compartilhada de seus ritos, no respeito aos anciões e seus ensinamentos, ou ainda nas estratégias diplomáticas e aguerridas para lidar com os não indígenas.

No que se refere à doença, Divino traz um relato detalhado das estratégias que seu povo adotou em relação à pandemia: além do adensamento de práticas rituais fortalecedoras e protetoras que antecederam o isolamento das aldeias, os Xavante também evitaram aglomerações depois que a doença chegou e buscaram seus conhecimentos fitoterápicos, infelizmente sem sucesso diante da virulência da nova doença. À medida que Divino apresenta a recente tragédia demográfica e cultural dos Xavante, além da tristeza e do luto profundo nas aldeias de seu povo (o mais atingido pela pandemia no Brasil, com 466 mortes), ele denuncia o descaso do governo federal com a saúde do grupo, que chegou a ter uma letalidade 160% maior que a média nacional. Só o alento da vacina, e da consequente diminuição da mortalidade dos parentes, possibilitou a retomada das visitas entre as comunidades e a feitura de outros rituais novamente, para alegria e (re)união de todos.

Um dos aspectos mais notáveis do documentário é seu caráter autobiográfico, já que Divino retoma sua trajetória enquanto cineasta indígena reutilizando a maior parte das imagens de arquivo de seus próprios filmes: cinco dos oito documentários

que realizou em sua carreira, desde o final dos anos 1990, cederam imagens para este mais recente trabalho.

Quando postas em movimento na montagem de *Divino*, o reencontro com essas imagens ganha novos sentidos, sensibilidades e potencialidades agregados na voz em primeiro plano do diretor, que reflete sobre uma vida dedicada a “desmanchar o cinema”. A ação que denota o caráter inacabado e radicalmente processual do cinema realizado por *Divino Tserewahú* evidencia também seu caráter múltiplo, negociado e necessariamente compartilhado. Nas narrativas fílmicas constantemente reeditadas e compostas pelo diretor, em suas palavras, é necessário se dispor a “aceitar tudo”. Esse seria o constante movimento de “desmanchar o cinema”: fazer, desfazer, refazer, em suma, abrir um filme a outros olhares, seja o das mulheres ou anciãos da aldeia, seja dos sonhos ou das potências espirituais da floresta (Brasil; Belisário, 2016, p. 602).

*Divino* é um entusiasta do cinema como “arte do ensinamento” e aposta em suas potencialidades mnemônicas e agentivas. *Divino* adverte que “os grandes historiadores do povo xavante estão acabando. Para resistir, nós temos que registrar. Agora, isso é o que vocês jovens vão saber lembrar”. No filme, os anciões falam numa “contaminação” pela comida e pelos costumes dos não indígenas, em discursos de “perda da cultura” que se aproximam ao sentimento crônico de adoecimento. Nesse sentido, o cineasta conclui que o cinema em si “não tem poder de curar”, mas se você assistir no cinema e replicar, aí sim, você pode curar. Se um dos principais dispositivos de cura e fortalecimento corporal e espiritual para os Xavante são os rituais, como o *wai’a*, que têm o poder de “tornar o tempo bonito”, compartilhando alegria e união entre os envolvidos; resta saber se a visualização desses registros não teria um caráter indutor, podendo operar como um gerador de novos rituais, estes sim, “dispositivos plenos de cura”.

Voltemos à cartela do primeiro filme: “Vocês têm televisão: às vezes passa um capítulo bom, às vezes um ruim. Acontece também com o Fogo. Eu vejo as imagens passando em cima do Fogo”. Para o *karai* Alcindo, o primeiro passo para a cura é conseguir ver através do Fogo Sagrado, por meio do qual ele pode “escanear” o corpo do paciente e identificar o local do problema, uma espécie de lente de *Nhandêru*. Ao comparar a narrativa de cura no cinema do filme guarani, em que o Fogo exerce papel de visibilidade central, e a busca pela cura no filme xavante, em que o próprio cinema aparece como possibilidade de um processo terapêutico, concluímos que a visibilidade – através do fogo que revela a doença ou da câmera que apresenta a possível cura – é uma etapa fundamental em qualquer processo curativo, pessoal ou coletivo. Por fim, diante das catástrofes do antropoceno, cabe aos não indígenas buscarmos inspiração em ambos os filmes. Como fazem os Guarani, é necessário que cultivemos melhor a purificação de nossa escuta (e de nossa visão), tanto aos povos indígenas (e seus cinemas) como aos seus aliados espirituais, que continuam nos transmitindo importantes ensinamentos por meio deles.

ANDRÉ TUPXI LOPES é antropólogo e documentarista, membro fundador do Coletivo *Jjã Mytyli* de Cinema Manoki e Myky, povos com os quais trabalha desde 2008. Participou da formação de realizadores indígenas em diferentes povos, produzindo filmes colaborativos na última década.

## REFERÊNCIAS

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

COELHO, Rafael. *Processo criativo do curta “Wherá Tupã e o Fogo Sagrado”* (2021). Disponível em: <https://alemdaimagem.com/espaco-dos-criadores/processo-criativo-whera-tupa-e-o-fogo-sagrado/>. Acesso em: 8 out. 2022.

# A VIDA ENTRE NASCENTES DE RIO E DESVIOS DO CONCRETO

FÔLEGO VIVO (ASSOCIAÇÃO DOS ÍNDIOS CARIRIS DO POÇO DANTAS-UMARI, 2021) e PANORAMA (ALEXANDRE LECO WAHRHAFTIG, 2021)

## CAROL ALMEIDA

“A gente não existe, mas estamos aqui”. A fantasmagoria presente no depoimento de um dos personagens de *Panorama* (Alexandre Wahrhaftig, 2022), ainda que parta de um diagnóstico pessoal sobre um sentir-se invisível nos espaços da cidade, não deixa de revelar também as acudadas disposições (disposição tanto de estar disposto como também dos arranjos formais) do próprio filme. Dentro de uma fenda cercada por torres de metros quadrados milionários, um shopping center de jardins suspensos e as pistas velozes da marginal Pinheiros em São Paulo, resiste a comunidade do Jardim Panorama. É nesse território onde o documentário dispõe sua câmera produzindo algo que é precioso no intento de trabalhar com uma dimensão referencial da imagem (eles existem, eles estão ali!), mas é, simultaneamente, muito moderado na produção de uma resposta ao estado das coisas (eles existem, mas eles estão ali habitando apenas nos limites daquelas imagens, não transbordam para fora delas).

É preciso colocar em contexto que o empreendimento fílmico de Wahrhaftig é particularmente atento ao sufocamento do viver e do habitar grandes centros urbanos como a cidade de São Paulo e isso se manifesta com uma adesão formal de seus filmes ao próprio entorno cromaticamente cinza, frio e impessoal que o objeto filmado impunha. Seus curtas *E* (de “estacionamento”), coassinado com Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos em 2013, e *O Castelo*, que fez também com Helena, Miguel e Guilherme Giufrida em 2015, são exemplos bem notórios desse exercício. São trabalhos que estão em sintonia com uma filmografia dos anos 2010 marcadamente absorvida por questões do direito ao território – urbano ou não – como uma dimensão central na luta anticapitalista. Nesses curtas, havia uma atenção particular ora aos enquadramentos estáticos que reproduziam a sensação de imobilidade desses ambientes – estacionamentos ou shoppings, são todos iguais –, ora aos movimentos notoriamente maquínicos (câmeras dentro de carros, elevadores) desses espaços.

Em *Panorama*, Wahrhaftig sai do circuito da imagem-máquina e chega, de fato, nos corpos dos sujeitos que sofrem frontalmente com os maldisfarçados sistemas de *apartheid* urbano. Entre modos observacionais e entrevistas mais expositivas, ele segue algumas pessoas que habitam aquele enclave na Zona Sul de São Paulo, bem perto dos muros erguidos pelos condomínios do filme *O Castelo*. Com isso, constrói aos poucos uma tessitura de memória e, portanto, de legitimidade daquele território. Antes dos “boca-rica” chegarem, as pessoas sempre existiram e estiveram ali. As fotos e vídeos de arquivo estão lá, a conversa entre vizinhas está lá, os poetas-músicos das rimas de resistência estão lá. Assim como está lá, no signo sonoro mais presente em todo o filme, o barulho do “mosquito de ferro”, helicópteros

zunindo a sensação de constante estado de controle e vigilância.

No entanto, o teto do voo parece sempre baixo demais. Como o longa espiritualmente se localiza distante tanto dos filmes de intervenção social quanto dos documentários reflexivos que questionam o estatuto da enunciação, da própria máquina cinematográfica e até onde ela consegue chegar, tem-se sempre a sensação de que há uma distância segura entre a equipe do filme e os moradores do Jardim Panorama. O artifício usado ainda no começo do longa de pedir para uma moradora desenhar num papel a planta da casa que ela gostaria de construir, algo que poderia se transformar em uma fabulação para além das limitações impostas diariamente àquelas pessoas, é subaproveitado como ferramenta de imaginação, e mesmo de memória, para se transformar somente em um recurso gráfico usado como fundo de tela nos créditos finais.

Reproduzo a pergunta feita pela pesquisadora e curadora Amaranta César quando se pensa sobre cinema militante: “o que pode o cinema, no tempo presente da ação das imagens, diante do desejo de ação das imagens?” (CESAR, 2017, p. 16). *Panorama*, nesse sentido, não nos move para o desejo de ação das imagens, opera sempre dentro do limite da exposição dos problemas sem se implicar com eles.

O mais próximo que o filme consegue chegar de um afeto mobilizante acontece nos momentos em que os poetas e rappers que ali moram fazem vibrar na voz suas crônicas sociais: “Antes da marginal, deixa nossa terra natal e vem pra capital/ são brasileiros e brasileiras em busca de progresso/construíram o Morumbi, mas não conseguiram o ingresso”. Se fosse ditado por esse ritmo e por essa base melódica, se estivesse de fato à disposição do “risco do real” (Comolli, 2001), o filme com mais facilidade sairia de uma zona de proteção demarcada por enquadramentos calculados e por uma montagem sóbria, que fazem todo sentido quando aquilo que se filma são estacionamentos e torres de prédios, mas se desconectam do mundo quando do outro lado da câmera se ergue a dimensão humana.

## INUNDAÇÕES

Igualmente trabalhando em um território modificado e cada vez mais cercado por grandes obras pensadas à revelia das existências humanas que ali vivem, *Fôlego vivo* (Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari, 2021) se implica um pouco mais na imagem. Tenta, de alguma forma, transformar o real a partir de encenações que a diretora elabora para um grupo indígena do povo kariri, comunidade da Chapada do Araripe, na zona rural do Crato, Ceará, que foi diretamente afetada pelas obras de transposição do rio São Francisco. Portanto, há um jogo entre o fato e a resposta performática a esse fato (o trabalho da diretora com artes cênicas voltada para os povos originários explica bastante suas decisões sobre as imagens).

A visualização do fato se dá pelas imagens de uma obra que, naquele momento, em 2021, se encontrava abandonada. Canais vazios, lodo se acumulando, tubulações largadas no espaço. Dentro dessas tubulações ou diante desses canais, a realizadora propõe uma *mise en scène*: reunir parentes kariri que, juntos e cercados por esses cenários, criem movimentos de inspirar e soltar o ar dos pulmões. A encenação se articula, naturalmente, com o nome do filme, que, por sua vez, se explica



já numa cartela de abertura do filme: os Tapuias Bravos, hoje conhecidos como os kariri, eram também chamados de Fôlegos Vivos dada a sua valente resistência à primeira grande inundação, a chegada dos colonizadores.

A nova inundação a qual o filme faz referência é de ordem semelhante. Desta vez, a ameaça são os herdeiros dos colonizadores. Gente branca que, atenta às possíveis alterações do território com a chegada das águas do São Francisco (e antes ainda, com a construção de um açude), começa a invadir área indígena. A constante colonização desse território se manifesta quando a mesma performance do inspirar e expirar se repete em vários pontos da cidade do Crato, onde empresas usam do nome “cariri” como uma demarcação de pertencimento a um território que a elas não pertence.

O filme se torna, assim, uma tentativa de jogar com o universo simbólico dos kariri a partir de um exercício cênico entrecortado por depoimentos ora de duas mulheres mais antigas nesse território, ora de uma parte do grupo que aceita produzir as performances propostas pelo filme. Ao mesmo tempo que há um gesto externo que, em vários momentos, amarra o curta (trata-se, afinal, de uma repetida performance pensada não pelos kariri, mas pela diretora), servindo tantas vezes apenas como sequências de transição em uma montagem instável, há também uma predisposição para uma escuta sincera particularmente das duas mulheres acima citadas, pessoas cujos relatos produzem o sentido da existência (e do respiro) do filme.

Quando no final escutamos um dos personagens narrar que “um dia, os descendentes dos povos originários, guiados pelos espíritos de seus ancestrais, voltarão para vingarem-se do homem branco, destampando todas as nascentes e inundando todo o vale”, a imagem corta para uma terceira mulher, também mais velha. Mas ela nada fala, só respira. Talvez seja essa a imagem que, ainda que muito breve diante de nossos olhos, tenta destampar nascentes.

**CAROL ALMEIDA** é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba. Atualmente, dá aulas de Produção Audiovisual e Linguagens e culturas visuais na Universidade Federal de Alagoas, como professora substituta.

## REFERÊNCIAS

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. *C-Legenda Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, n. 35, p. 11-23, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte, 2001.

# A TAREFA DE LUTO DIANTE DA HERANÇA MALDITA<sup>1</sup>

HERANÇA MALDITA: DO CICLO DO OURO AO NEOLIBERALISMO (TOMÁS AMARAL, 2021)

PEDRO RENA

*E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo  
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro  
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios  
“Os bens e o sangue” (1951), Carlos Drummond de Andrade*

No início da década de 2010, o cineasta Oswaldo Teixeira filmou um processo de despejo de moradores do antigo distrito de Noschese para a construção de um terminal de cargas dedicado à empreitada extrativista naquela região. Filmado entre 2011 e 2012, a equipe de *Erosões* se instalou durante dois meses e meio em uma casa alugada no Fecho do Funil, na interseção entre Brumadinho, Bicas e Mário Campos, bem próximo da retomada da terra indígena Naô Xohãh. Há trechos do filme rodados de forma clandestina na Serra de Igarapé, na BR-381, e em Itatiaiuçu, pois eram áreas que tinham o acesso proibido pelas empresas mineradoras. Alguns anos antes dos desastres dos rompimentos das barragens de Mariana e Brumadinho, Teixeira se utilizou da máquina do cinema para entrar em embate contra a máquina mineradora, denunciando a atividade predatória do extrativismo, em um gesto crítico que se tornaria recorrente no cinema brasileiro contemporâneo.

Em sua análise do cinema da primeira década do século XXI, Oswaldo Teixeira (2008, p. 61) estava interessado em perceber como a “máquina cinematográfica” se colocava diante das novas transformações do capitalismo daquela época. Naquele tempo, se iniciava, segundo ele, um novo mundo, e também uma nova idade do capital. Trata-se de um tempo de “profunda precariedade (...) no que diz respeito ao estabelecimento de vínculos com o mundo, vínculos comuns”. Para ele, a força política da “máquina cinematográfica” não reside apenas em “tornar sensível a miséria e a crueldade do atual estágio do capitalismo”, mas também, e principalmente, em tornar sensível “a vida daqueles que resistem e insistem em fazer suas escolhas em meio a essas ruínas”.

Se fizermos um recuo de um século, voltando nossos olhares para o ano de 1910, poderemos então observar como a poesia de Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 14) já percebia, desde então, a chegada dos “ingleses que compravam a mina” na cidade de Itabira, enquanto os “homens olhavam para o chão”, os “meninos seguiam para a escola” e Tutu Caramujo<sup>2</sup> “cismava na derrota incomparável”.<sup>3</sup>

1. Agradeço a César Guimarães e Natacha Rena pelos diálogos que foram fundamentais para a escrita deste texto, que dialoga com assuntos discutidos na minha dissertação de mestrado, financiada pela FAPEMIG.

2. Personagem histórico que se refere ao ex-presidente da Câmara Municipal de Itabira.

3. Nos referimos ao poema “Itabira” da seção “Lanterna mágica” do livro de estreia do poeta, *Alguma poesia*

Lendo esta poética no século XXI, depois que a hecatombe mineradora devastou o Rio Doce onde existiam aldeias indígenas, Ailton Krenak (2020, p. 24-25) escreve que “Drummond é meu escudo. (...) Quando tudo está entrando em parafuso, você tem que ter alguém pra chamar – eu chamo Drummond”. Em uma conversa recente com Ailton Krenak, José Miguel Wisnik nos diz que, com os recentes rompimentos das barragens de Mariana e Brumadinho, “foi então que os olhos do Brasil, nossas retinas fatigadas, viram o poder da devastação”, pois o desastre, que estava “em estado de emergência” desde o começo do século XX, veio à tona, transformando a promessa de modernização em catástrofe incomparável.<sup>4</sup>

Podemos pensar que Drummond, este poeta participante das causas sociais anticapitalistas do século XX, refletia seu tempo não como espelho, mas como escudo. Este poeta, chamado por alguns críticos como “antimoderno” (BAPTISTA, 2010), se defendia de seu tempo com suas armas e máquinas poéticas, entrando em confronto com a sua época. No livro *Claro enigma* (1951), Drummond realiza um acerto de contas com a sua própria herança maldita, pois o poeta é descendente dos fazendeiros escravocratas do século XIX. Pensando sobre o conceito de herança, o filósofo Jacques Derrida (1994) escreve que “a herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros”.

No livro que abriga o poema “A máquina do mundo”, obra que Wisnik lê em relação com a mineração, Drummond realiza um constante trabalho de luto diante de sua história pessoal, assim como com os ideais socialistas da história política no século XX. Nesta poética, a herança colonial se vê em constante erosão, pois finada a exploração do ouro, se deu a exploração do minério; finada a exploração do minério, o Brasil se verá diante de uma terra arrasada, de um “vale sinistro”. Os ingleses que compraram tudo são os mesmos que, no final dos anos de 1970, instauraram o neoliberalismo com Margareth Thatcher, no contexto em que foram implementadas as medidas econômicas de austeridade, o controle estatal da economia foi desestabilizado, as leis trabalhistas foram enfraquecidas, houve o processo de desindustrialização que levou à instauração da sociedade pós-industrial.

Diante dessa *Herança maldita: do ciclo de ouro ao neoliberalismo* (2021), como é o nome do filme de Tomás Amaral, que compreende um arco do século XVIII ao século XXI, o cineasta se propõe a fazer uma dupla tarefa de luto: por um lado, o luto pela vida das pessoas atingidas e assassinadas pela escravidão e pelos desastres ambientais; por outro, o luto por um país que se viu assaltado pelo governo neoliberal do PSDB desde a década de 1990 e pelo governo genocida de Jair Bolsonaro. Seu cinema engajado é um escudo contra a atividade exploratória da mineração que pretende tanto denunciar os crimes das empresas estrangeirizadas e privatizadas – como a Anglo American, a Samarco e a Vale – quanto dar visibilidade e voz aos

---

(1930). O poema resgata uma cena da infância do poeta em 1910 e a projeta em seu tempo presente.

4. WISNIK, José Miguel. Palestra Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LtPITXDee9s>>. Acesso: 5 de outubro de 2022.

sujeitos que resistem, de forma individual e coletiva, na militância contra a extração inconsequente dos recursos da terra, dessa atividade econômica que exporta a matéria-prima que retorna ao país com valor agregado, em bens industrializados.

Em seu livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, José Miguel Wisnik (2018) nos mostra uma publicidade da empresa Vale do Rio Doce (de 1970), em que lemos o verso canônico de Drummond apropriado ironicamente pela empresa (“Há uma pedra no caminho do desenvolvimento brasileiro”) em um “anúncio ufanista da CVRD” que “transpira um tom de revanche contra Drummond e suas opiniões pouco lisonjeiras sobre a operação da empresa em Itabira” (WISNIK, 2018, p. 112). A Vale do Rio Doce cria esta mitologia para dizer que o poeta e outros militantes contrários à mineração predatória criam “obstáculos” para a modernização econômica do Brasil. O anúncio mostra como a poesia tinha uma repercussão social e midiática (assim como o cinema do século XXI) em seu posicionamento crítico diante do extrativismo no país. Na publicidade da Vale, lemos o seguinte “Somos especialistas em transformar pedras em lucros para a Nação”. A passagem dos anos nos mostrou como o lucro foi se concentrando cada vez mais nas mãos de poucos e as alarmantes desigualdades do país não foram resolvidas pela modernização. A ação criminosa da mineração causou a devastação do território, assim como das vidas das pessoas que tiveram suas casas destruídas pelos rompimentos das barragens. A pedra a que a Vale se referia como provedora de toneladas de riqueza no anúncio se transformou em toneladas de rejeitos. Depois de se instalar em um território, a empresa exaure os recursos minerais e encerra seus trabalhos, abandonando os trabalhadores até então envolvidos na exploração da terra. Nos anos de 1940, Drummond participava de um debate público defendendo que o minério de ferro ligado à empresa extrativista deveria ser transformado em aço pela indústria siderúrgica no Brasil, como lemos na “Confidência do itabirano” (1940): “esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil”, em um posicionamento político contrário à exportação de matéria-prima (ANDRADE, 2015, p. 63).

Na polifonia constitutiva do filme de Tomás Amaral, escutamos diversas vozes, desde lideranças importantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como João Pedro Stédile, e do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), como Joceli Andrioli, até as vozes de pequenos agricultores e sujeitos atingidos (física e psicologicamente) pela mineração, como Dero, produtor de queijo, e Daniele, militante do Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM). Diante do gigantismo da devastação, o filme nos apresenta, em planos gerais, filmados do ponto de vista do céu por drones, a enorme extensão da catástrofe. O filme, no entanto, também faz a passagem dessa escala máxima para uma escala mínima,<sup>5</sup> mostrando em planos detalhadamente como a ação extrativista atinge a vida mais cotidiana das pessoas que tiveram suas casas destruídas. Vemos a concretude da destruição nos peixes assassinados nos rios tomados pelos rejeitos. O discurso dialógico do filme realiza também a passagem de uma dimensão macropolítica

---

5. Esta reflexão acerca das escalas máximas e mínimas que se colocam à imagem diante da catástrofe está presente no texto “Fotografia e catástrofe”, de Eduardo Sterzi (2016).

– como nos diagnósticos que escutamos das lideranças nacionais – a uma dimensão micropolítica – como nos gritos de revolta que escutamos nas vozes dos atingidos. Traçando uma cartografia entre diferentes municípios de Minas Gerais atingidos pela mineração, vemos como o capitalismo produz crateras no espaço e no tempo.

Depois de dar visibilidade à tragédia, o filme nos faz ver, também, como em toda parte os sujeitos estão engajados em forças comunitárias que resistem coletivamente diante da devastação. Recorrendo a imagens de arquivo, vemos como os próprios moradores filmaram o momento de rompimento das barragens. Essas imagens nos dão a ver um real que salta aos olhos de forma brusca, momento em que irrompe o “sono rancoroso do minério”. Vemos também imagens de arquivo da Companhia Vale do Rio Doce que ilustram a defesa da mineração como estratégia possível para a modernização conservadora durante a ditadura.

Como no filme *Erosões* (Oswaldo Teixeira, 2012), Tomás Amaral filma de forma clandestina, pois os agentes da mineração fazem de tudo para esconder sua destruição, fazendo com que a mineração seja invisível aos olhos do Brasil. O gesto político de Amaral é torná-la visível. Diante da *herança maldita* brasileira, o cineasta e os sujeitos filmados afirmam suas vozes resistentes, engajadas coletivamente na luta pela Terra. “Mas viveremos”, como escreveria Drummond, após a tarefa de luto: “toda melancolia dissipou-se/ em sol, em sangue, em vozes de protesto” (ANDRADE, 2015, p. 182).

**PEDRO RENA** é mestre em Comunicação Social pela UFMG e é formado em Letras pela mesma instituição.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. *Drummond antimoderno*. Lisboa: Angelus Novus, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STERZI, Eduardo. *Fotografia e catástrofe*. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2016.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. Palestra Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LtPITXDee9s>>. Acesso: 5 de outubro de 2022.

# O TEMPO PRESENTE, PARA A POSTERIDADE

NÃO VIM NO MUNDO PRA SER PEDRA (FABIO RODRIGUES FILHO, 2022), PROCURA-SE BIXAS PRETAS (VINICIUS ELIZIÁRIO, 2022), SOU POINT 44, AMOR, UM ARCO-ÍRIS MULTICOR (MÁRCIO PAIXÃO, 2022) e MUTIRÃO: O FILME (LINCOLN PÉRICLES, 2022)

## GABRIEL ARAÚJO

“O tempo bom é o tempo que eu vivo”, responde Grande Otelo numa entrevista à TV Mulher, em 1980, em cena recuperada pelo filme *Não vim no mundo pra ser pedra* (2022), de Fabio Rodrigues Filho. O ator continua, e reforça que este, o tempo presente, é “o tempo que todos deveriam viver. O tempo presente é um tempo de esperança”, Otelo conclui.

O curta parece estender e eternizar essa esperança que o Grande menciona, presentificando-a no momento atual, e o faz recuperando cenas de filmes protagonizados pelo ator, entrevistas que ele deu ao longo de sua carreira e trechos do *Macunaíma* de Mário de Andrade, numa montagem que articula o arquivo-imagem e o arquivo-palavra para homenagear esse “monumento que é gente, sensível, humano e cheio de ternura”, como escreveu dona Ruth de Souza em 1987.

Não é novidade e nem recente a discussão que concilia cinema e eternidade. A imagem gravada, o registro, é testemunho de um tempo, de uma cultura, da história de um momento passado. Quase sempre, tal registro costuma sugerir mais do que a própria intenção de quem o gravou, e por isso diz muito tanto sobre o período em que foi filmado quanto sobre o instante em que tal imagem encontra o espectador. Há sempre algo que escapa, no final das contas – proposta já trabalhada por Rodrigues Filho em seu curta anterior, *Tudo o que é apertado rasga* (2019). Ora, o “rasgo” nada mais é do que o presente que sobrevive por meio da imagem, o arquivo que permite o acesso a algo que, talvez, a observação material não consegue decupar em tempo real.

Situação semelhante toma conta de *Mutirão: O Filme* (2022), de Lincoln Péricles – ainda que guardadas as devidas proporções. No curta, uma criança é responsável por mediar a nossa relação, enquanto espectadores, com os arquivos que o filme monta: fotografias que compõem o acervo da Associação Povo Em Ação, grupo responsável pela ocupação e construção do Cohab Adventista, Capão Redondo, São Paulo. De cara somos apresentados a Maria Eduarda Isaú, principal narradora do filme, inicialmente registrada enquanto ela mesma dá cabo das próprias obras no que parece ser o jogo Minecraft. É ela quem nos conduz às histórias dessa comunidade, preservadas nas imagens mostradas ao longo do curta. Atualiza o tempo presente das memórias passadas por meio de uma narração em suma descritiva, opinativa até, que está mais preocupada em preservar sensações e situar um espírito de coletividade do que em necessariamente reconstituir uma história linear com fatos, informações e contexto. O contexto é a sua voz de menina, que olha para aquelas que poderiam ser sua tia e avó, e reconhece a luta empreendida

para a conquista dos direitos de uma quebrada.

De São Paulo a Cabo Frio, os arquivos também conduzem às histórias de outra luta. Por meio de entrevistas, arquivos pessoais das personagens e recortes de televisão, *Sou Point 44, amor, um arco-íris multicolor* (2022), de Márcio Paixão, apresenta a trajetória de David dos Santos Araújo, pioneiro no movimento LGBTQIA+ na cidade. Num momento em que as pautas e vivências *queer* nem sequer chegavam a ser uma questão para a região – quando não rechaçadas com violência –, David construiu um bar e fundou uma escola de samba onde pessoas de gênero e orientação dissidentes pudessem se expressar, se reunir, se organizar e celebrar suas próprias existências.

Tanto David quanto o Point 44, bar fundado por ele, são reconstituídos no filme de Paixão. Longe da observação fria e pouco empática ao movimento, que caracteriza inclusive algumas das imagens de arquivo utilizadas pelo diretor, o tom adotado no filme é de reverência. Não apenas para honrar e valorizar os que vieram antes e abriram caminhos, mas para presentificar suas atuações na contemporaneidade e incidir, politicamente, sobre as discussões que permeiam o campo hoje.

Por isso é curioso a ponte que pode ser feita entre *Sou Point 44, amor, um arco-íris multicolor* e *Procura-se bixas pretas* (2022), filme de Vinícius Eliziário que também compõe a sessão. Se, no documentário de Paixão, é traçada a trajetória de alguém que lutou para que, hoje, pessoas *queer* pudessem existir e experimentar o mundo com mais desejo e liberdade, o curta de Eliziário abraça os sentimentos, contradições, aflições e anseios dessas pessoas. Tudo isso com um aparato relativamente simples, ainda que não simplório. Numa estratégia que muito me lembra o *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, *bixas pretas* são filmadas enquanto compartilham o seu testemunho. Não importa a veracidade das histórias contadas e nem interessa a (falta de) identificação das personagens com os atores e atrizes do filme. Importa o relato, o contar, essa relação íntima que é estabelecida entre a corpa que fala e o espectador que escuta, se admira, se vislumbra nas histórias contadas. Aqui, o registro do testemunho também se transforma em arquivo, em arquivo que burla as noções do tempo e do espaço para transmitir, sobretudo, uma experiência de vida.

“Falar de Otelo é falar de mim”, narra Rodrigues Filho em determinado momento de *Não vim no mundo pra ser pedra*. E o cinema, essa experiência na qual afetividade e alteridade caminham quase que lado a lado, acaba por confirmar a beleza dessa relação que é mediada entre quem filma, quem é filmado e quem assiste. Na qual o tempo se embaralha, as narrativas convergem e as experiências se multiplicam – observar o outro, observar a si.

**GABRIEL ARAÚJO** é jornalista, crítico e curador de cinema. Cofundador da INDETERMINAÇÕES, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro, e do Cineclubes Mocambo. Integra ainda os coletivos Zanza, de crítica, e Lena Santos, de jornalistas negras e negros de Minas Gerais.

# PRETO-ALVO-PRETO-IMAGEM- PRETA-CÂMERA-PRETA-TINTA

O PANTANAL É PRETO (RAYLSON CHAVES, 2022) e PRIMO DA CRUZ (ALEXIS ZELENSKY, 2022)

## LORENNA ROCHA

Como uma lupa que mira para um objeto à sua frente, um círculo desvela os detalhes – mãos, rostos, pés, roupas, sapatos – de diferentes fotografias que parecem habitar um tempo que não é o presente, mas que também não deixam de ocupar o agora. Uma lupa ou uma mira? Como um alvo à deriva, aquilo que está por trás da vermelhidão da tela parece ter raízes familiares, onde peles brancas, avermelhadas e escurecidas compõem uma genealogia complexa estruturada pela racialidade, sendo esta uma marca profunda do território que nomearam como “Brasil”. Em *O Pantanal é Preto* (Raylson Charles, 2022), a pergunta “quem são vocês?” aparece como um mantra às avessas. A voz distorcida por uma frequência sonora que a torna robótica lança a questão para quem está dentro e diante das imagens, retornando, inclusive, para o próprio realizador.

O teor investigativo e autorreflexivo se elabora à espreita, onde câmera revela imagens, que revela memórias, que revela o desejo por (auto)identificação. O jogo de mostrar e ocultar, provocar e se autointerrogar, nos mobiliza a olhar para *Primo da Cruz* (Alexis Zelensky, 2022) a partir do entrelaçamento entre câmera-mira-alvo-imagem. Acendidos pela lupa cinematográfica de Raylson, e ainda pelas matérias das obras de Cristiano Abreu de Almeida, o artista Primo da Cruz, perguntamos: como olha esse personagem? Como o seu diretor o vê? Para onde essas imagens documentais apontam? O que elas (não) revelam? Como elas (não) revelam?

## PROJÉTIL Nº 1 - PRETO-ALVO

De uma lixeira de resíduos até um ateliê instalado numa laje entre as vielas da Rocinha, no Rio de Janeiro, acompanhamos, por meio da câmera de Alexis Zelensky, um homem negro artista. Se sua residência nos fagulha nuances de sua realidade sociogeográfica, as paredes brancas da Igreja do Reino da Arte nos levam até um culto “à altíssima arte”, onde está sendo realizado o “dízimo” de Primo da Cruz, que está exibindo 10% de seu portfólio individual no espaço também situado na Rocinha. Nas portas de madeiras e micro-ondas e demais suportes recolhidos nas ruas de sua comunidade, Primo da Cruz elabora a realidade de violência experienciada em seu entorno por meio das artes plásticas. No filme que traz em seu título a assinatura do artista, assistimos a tentativa de compor, na tela do cinema, um retrato desse homem que largara o tráfico e está tentando a ressocialização através do mundo da arte.

A aderência do discurso da “arte contemporânea enquanto salvação” aparece de maneira complexa na Igreja do Reino da Arte, nas palavras de redenção enunciadas por Primo da Cruz quando fala sobre sua trajetória fazendo menções às doutrinas neopentecostais e na própria estrutura fílmica. O longa de Alexis Zelensky parece



se interessar em fazer ver como essa relação entre arte e religiosidade engendra a subjetividade de Cristiano Abreu de Almeida e como isso impacta, em maior ou menor grau, no seu exercício criativo. Poderíamos dizer que o filme está dividido em duas partes: a primeira, dedicada à circulação de Primo da Cruz na arte contemporânea; a segunda, após uma decepção do artista da Rocinha com o mundo da arte e do conflito entre ele e a mãe, quando decide fazer uma espécie de êxodo e sai em busca pela religiosidade cristã, até que seja revelado, pelo filme, o seu assassinato ocorrido em condições até então desconhecidas.

Se fora alvo da polícia em vida até o dia de sua morte, dentro do cenário da arte contemporânea, Primo da Cruz tem a violência reacendida pelo campo simbólico. Alvo da brancura de uma elite artística, o documentário, que parece querer apresentar ao público esse “artista promissor favelado”, deixa escapar os mecanismos sutilmente perversos de captura dos saberes negros, a reatualização da *plantation cognitiva*.

A arquitetura das artes visuais, que é ouriçada pela “vivência do homem negro ex-trafficante” e pelo desejo de “fazer inclusão [social]”, como diz a apresentadora de um leilão documentado pelo filme, tenta controlar uma energia e um modo de fazer artístico muito particular de Primo da Cruz. Ele, que não está nas Belas Artes, mas é aceito pelo campo da arte contemporânea justamente pelos seus códigos de “autenticidade” e “genialidade” apesar de sua “realidade social adversa”, parece trair tal estrutura e, no limite, o próprio gesto fílmico de Zelensky.

## PROJÉTIL Nº 2 - PRETO-IMAGEM

Com um formato convencional e imagens precárias, montadas sequencialmente de modo a contar a história de Primo da Cruz, a ideia de retrato, da promessa de superação da violência estrutural que persegue o personagem, é ludibriada pelas vivências e pelo modo como Primo da Cruz devolve o olhar ao circuito artístico em que está envolvido. Se a mirada de Ralyson se impõe enquanto afirmação, Primo da Cruz ginga, voluntária e involuntariamente, para dentro e para fora da arte contemporânea, uma performance que não “alegra qualquer lugar mostrando a realidade carioca”, como projeta a apresentadora do leilão.

A imagem do ex-trafficante ressocializado e descoberto pela “altíssima arte” é totalmente fraturada. Não apenas pelo contraste entre a realidade vivida do artista, com sua mãe e filha na Rocinha, e pelo o que o mundo da arte oferece. Mas, ainda, pela desconfiança e a insubmissão que a forma – fora das regras – de fazer suas obras e de ocupar o espaço institucional que tenta traduzir o intraduzível daquilo que Primo da Cruz pinta e apresenta mnemonicamente. A redenção não se cumpre nem no (para o) próprio cinema. Não, não vamos ver a história bem-sucedida de um homem negro que tenta dar as costas a um destino até então fadado. Se, por um lado, tomar conhecimento de sua morte pela polícia aponta para “mais um” fuzilado pelo genocídio negro que corre as ruas deste país, por outro, apresenta uma história de traição ao próprio registro fílmico, em seu desejo de enquadramento e retratação.

### PROJÉTIL Nº3 - PRETA-CÂMERA-PRETA-TINTA

O desenho de programação que une um filme autorreferencial a um em que a Outridade aparece como problema, em suas hierarquias e o olhar “de fora”, poderia nos deslocar para o apontamento de uma diferenciação “negativa”, que se remonta nos dilemas entre discussões sobre representação-representatividade. O material sensível e o modo controverso de aproximação do diretor branco em relação ao artista negro, além do racismo estrutural – nada novo – que vibra nas relações interpessoais e de trabalho do Primo da Cruz poderia tornar “fácil” ou “lógico” traçar um diagnóstico para o longa de Alexis Zelensky.

No entanto, a instabilidade de um personagem como Primo da Cruz faz com que o filme “perca seu próprio controle”. Não falamos aqui de intenção ou de premissa fílmica, mas a materialidade que nos lança a encontrar nos meandros dessa conhecida história – o homem negro que sai do tráfico e do encarceramento para tentar ser reinserido na sociedade como conhecemos e acaba morto pelo dia a dia e pela polícia – uma subversão.

Se a preta-câmera de Ralyson compõe o gesto de tomada de posição e de auto-determinação, um movimento-tendência (histórico e contemporâneo) do cinema negro brasileiro, é a preta-tinta de Primo da Cruz, por sua vez, infectada pela ideologia neopentecostal, pela violência urbana e pela promessa de prosperidade da doutrina evangélica, que anuncia a própria blasfêmia em ato: um personagem que o sistema – da arte contemporânea, do cinema, da representatividade, da instituição igreja – desejava encontrar reparação e, em certo sentido, adequação, mas que se mostra incontornavelmente insubordinado em suas controversas escolhas ou diante da impossibilidade de poder fazê-las.

O descontrole fílmico, provocado pelo personagem indomável e *anarcogospel*, como diria Negro Leo, está na pintura que curadores tentam decifrar, na espera por um terreno a ser enviado por Deus e no conflito psicológico que contém fúria e culpa pela situação estrutural que atravessa sua subjetividade. Se Ralyson aponta a câmera-mira para sua própria história, Cristiano Abreu de Almeida nos atinge contra nosso projeto idealista de benevolência. O reino de Primo da Cruz não é deste mundo.

**LORENNA ROCHA** é historiadora (UFPE), pesquisadora, crítica cultural e programadora. Co-fundadora da INDETERMINAÇÕES - plataforma de crítica e cinema negro brasileiro. Editora-chefe da camarescura - estudos de cinema e audiovisual. Ministra cursos e oficinas acerca dos cinema e teatros negros brasileiros e da crítica.

### REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, GG. Meu reino não é deste mundo: o anarcogospel de uma igreja experimental. *Volume Morto*. Recife, Pernambuco. 02 de fevereiro de 2017. Acesso em: 14 out. 2022. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/meu-reino-nao-e-deste-mundo-o-anarcogospel-de-uma-igreja-experimental/>.

ALZUGARAY, Paula. Entrevista sobre ANoiva - Igreja do Reino da Arte. *Select Art*. 27 de novembro de 2019. Acesso em: 14 out. 2022. Disponível em: <https://www.select.art.br/entrevista-anoiva/>.

# HABITAR O CORPO, HABITAR O MUNDO

TRANSVIAR (MAÍRA TRISTÃO, 2021) e GERMINO PÉTALAS NO ASFALTO (CORACI RUIZ, JULIO MATOS, 2022)

## TATIAN MONASSA

Na existência do ser humano como um animal gregário, que se organiza comunitariamente nessa disposição altamente complexa que chamamos de sociedade, muitas são as moedas de troca que possibilitam a um indivíduo fazer parte de um coletivo e se sentir, por meio desse pertencimento, um ser *inteiro*. *Transviar* e *Germino pétalas no asfalto* exploram algumas dessas moedas de troca estruturantes da vida social, articulando-as em torno de um “capital” particularmente fugidivo e ao mesmo tempo primordial em nossas vidas: o gênero.

Categoria central na construção de si enquanto corpo fenomenologicamente visível que é também vidente – nos termos de Merleau-Ponty –, o gênero é o capital simbólico que, paradoxalmente, talvez mais sofra de uma estratégia generalizada de invisibilização visando a essencializá-lo como dado natural, ou mesmo transcendente – estratégia que destitui, via de regra, os sujeitos do direito de controlar seus meios de produção identitária. Debruçar-se sobre esse *processo de produção* significa, portanto, e por si só, oferecer um ponto de vista crítico fundamental em relação às dinâmicas materiais e históricas das sociedades humanas, que constituem o cerne destes dois filmes.

Em *Transviar*, a conexão entre a inserção econômica da personagem no seu meio social e sua transidentidade é frontalmente tematizada pela metáfora da “modelagem”: tal como ela molda a argila para fazer panelas, Carla da Victoria declara dar uma “modelada” no seu corpo para que corresponda melhor a quem ela é. Ao vermos a personagem dar forma ao barro em planos próximos, para depois queimá-lo, o imaginário do Golem aponta inevitavelmente em nosso espírito, seguido pela figura de Prometeu, transmissor do fogo divino à humanidade. Mas o filme de Maíra Tristão não envereda pelo campo do mito, preferindo um plácido registro imanente sobre fundo histórico-social: no Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, em Vitória do Espírito Santo, esse artesanato de origem indígena constitui uma atividade de subsistência eminentemente feminina, registrada como patrimônio imaterial no livro dos saberes do Iphan. É, portanto, a profissão de Carla que sanciona a autoconstrução de sua identidade, na medida em que as técnicas são transmitidas de mãe para filha tradicionalmente. Reivindicando e reiterando explicitamente sua inscrição em uma longa linhagem de mulheres – ela é a quarta geração de paneleiras na sua família – Carla afirma a um só tempo seu pertencimento a um coletivo familiar e a um coletivo social que, intimamente ligados pelo trabalho, permitem que ela *pertença a si mesma*. Ao filme cabe torná-la audível pela voz off, e plenamente visível pela arte do retrato. Captando gestos das mãos e dos pés, Maíra Tristão oferece-lhe um quadro onde pode posar confiante em “fotografias” em movimento reminiscentes dos *Screen Tests* de Andy Warhol.

Se a construção identitária de Carla parece fluir suave e espontaneamente como as águas do rio em que ela se lava e no qual observa seu reflexo, a de Jack Celeste, personagem central de *Germino pétalas no asfalto*, emerge como objeto de um trabalho aplicado e contínuo, levado a cabo por meio de uma série de iniciativas práticas e de atos de linguagem que observamos no curso do filme. O longa-metragem abre e fecha com imagens de Jack falando sobre sua identidade: no início, com quinze anos de idade, ele se apresenta e revela para a câmera seu gênero masculino, projetando uma imagem de si dez anos depois como um homem de barba “trabalhando normalmente” e “visível na sociedade”; no fim, cinco anos mais tarde, Jack reflete sobre o caminho percorrido, especialmente no que diz respeito às mudanças na sua concepção da transidentidade, graças à sua integração em coletividades *queer*. Entre esses dois planos, a obra de Coraci Ruiz e Julio Matos articula uma rica reflexão sobre dinâmicas comunitárias afirmativas que oscilam entre os âmbitos mítico-religioso e político. Em contraponto, a montagem faz intervir o contexto histórico-social brasileiro contemporâneo à transição de gênero do personagem, marcado pela ascensão da extrema-direita – para a qual elementos mítico-religiosos são combustíveis de uma política de Estado que visa à restrição de liberdades e promove o aniquilamento do coletivo enquanto valor agregador.

A conquista de uma inserção social à altura da visibilidade que Jack projeta para o futuro se desenha assim a partir das margens: é sobretudo na esfera privada e em espaços de resistência que o personagem estabelece progressivamente o seu lugar no mundo. No apartamento em que vai habitar com seu amigo Fauno após ser convidado pelo pai a sair de casa, vemos o jovem lavar louça, arrumar a cama, trocar a lixeira, cuidar dos gatos. Essas cenas de trabalho doméstico dentro de uma configuração familiar “livre” dão a dimensão de uma emancipação precoce e necessária, cujo pano de fundo é a luta pelo direito à autodeterminação, que tomará a forma de um outro tipo de trabalho: o engajamento político de Jack e Fauno junto à UNA (União Nacional LGBTI+) de Campinas, no momento de sua fundação, enquanto responsáveis da diretoria de juventude.

Tal movimento de organização coletiva se completa com os encontros promovidos pela “bruxa travesti” Helena Agalenéa, que invoca a deusa suméria Inana Ishtar como entidade protetora das pessoas transgênero. Encontrando nesse mito antigo uma alternativa às religiões constituídas, em sua grande maioria autoritárias e cisheteronormativas, ela instaura uma vivência espiritual adequada à existência física de “corpos na encruzilhada”, como diz uma des participantes dos encontros. O sentimento do sagrado funciona, então, como energia de congregação, possibilitando a circulação da palavra de forma autêntica e legitimadora. Além desse aspecto “sociológico” da prática mística, os rituais celebrados por Helena – também atriz – ganham espaço no filme quase como pequenos momentos de ficção com função encantatória. Seus apelos de proteção parecem impulsionar a vida dos “adeptes” – a de Jack em primeiro lugar –, e encorajá-les a firmar suas existências no mundo, a começar pela inscrição de frases assertivas nas paredes da cidade por intermédio de grafittis. O potencial dionísaco das celebrações, assim como as manifestações de contracultura que as acompanham, evocam o anarquismo *queer*,

com seus “transmarginais”, e, por extensão, a memória do cinema marginal, no qual a ilegalidade convivia lado a lado com a “desregulação” dos corpos, num mesmo movimento de contestação do capitalismo e da ditadura.

*Germínio pétalas no asfalto*, no entanto, não aposta na contracultura como solução aos impasses vividos por aqueles e aquelas que ousam *produzir seu gênero*. Se o filme acompanha seu e suas personagens em ações de afrontamento do *status quo*, o que subsiste é o florescimento de um projeto de sociedade libertária em meio às rochas de uma sociedade normativa, na qual os corpos e identidades são regulados por um sem número de instituições. Trata-se, de certa forma, de se imiscuir nas brechas desse funcionamento para mudá-lo, tal como o provimento do Supremo Tribunal Federal de 2018 reconhecendo o direito de autodeterminação das pessoas contornou o “congelamento” do projeto de lei que tramitava na Câmara há mais de uma década, e, curiosamente, fez do Brasil um dos países mais avançados do mundo em termos de acesso à alteração do registro civil. Vemos, assim, Jack retificar com alegria sua certidão de nascimento, dando um passo definitivo na sua visibilidade social.

Curtos-circuitos legais como esse são sem dúvida capazes de provocar pequenas fissuras no modelo sedimentado de sociedade, como parecem sugerir os *glitches* que vêm periodicamente estriar a imagem do filme de Ruiz e Matos. Ao chamar a atenção para o estatuto de artefato da imagem, essas pequenas intervenções no “tecido” plástico do filme – que encontram um equivalente nos véus fotográficos do 16mm de *Transviar* – murmuram ao pé do nosso ouvido que os corpos, sejam eles individuais, coletivos ou filmicos, são frutos de um trabalho material de produção, e só nos resta reconhecê-lo.

**TATIAN MONASSA** é crítico de cinema e pesquisador. Editou a revista eletrônica *Contracampo* de 2007 a 2011 e atualmente é professor do curso de cinema da Université Paris Cité (ex-Paris 7-Diderot).

# FILMAR A MEMÓRIA, CONTINUAR

INTERIOR (ELISA MENDES, MARIA LUTTERBACH, 2022) e NO VAZIO DO AR (PRISCILLA BRASIL, 2022)

LARISSA MUNIZ e ROBERTA VEIGA



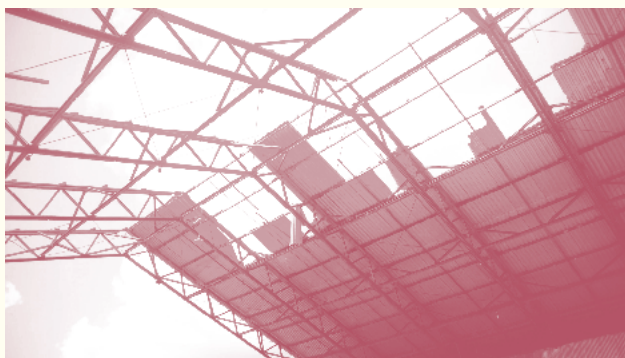
Frame do filme *Interior*, de Elisa Mendes e Maria Lutterbach (MG, 2022)

Histórias esquecidas. Histórias que parecem pequenas demais para serem guardadas nas grandes narrativas do cinema. Histórias que parecem tentar guardar um instante, numa pequena cidade ou num lugar largado às ruínas, para se deixarem ser filmadas.

No interior de Minas Gerais, uma menina, Laura, lista para a câmera as propriedades das ervas de seu jardim – o mesmo jardim da sua mãe, da sua avó e da sua tia. A câmera tenta acompanhar a menina e seu olhar: filma suas mãos, que buscam identificar diferentes folhas; se agacha junto dela para ficar na mesma altura de seus olhos. Laura interroga o antecampo que não vemos, mas escutamos, sobre as informações que passa para nós, espectadoras, como que buscando confirmar se suas explicações estão corretas, relembando o nome de umas e outras plantas e seus poderes de cura.

O curta *Interior*, de Elisa Mendes e Maria Lutterbach (MG, 2022), não entra de uma vez na casa dessa família. As diretoras se aproximam aos poucos das histórias e saberes dessas “macumbeiras da floresta”, como Dona Maria define (as bruxas atuais). O filme não tenta dar conta narrativamente do contexto complexo desse lugar e dessas mulheres – pouco sabemos delas, para além dos nomes e dos fragmentos de saberes e histórias contadas. Ao invés disso, a câmera se aproxima devagar e de forma sensível, retratando uma parte da vida dessas personagens que elas estão dispostas a compartilhar. Porém, vemos o espaço precário que habitam e a forma como dominam os elementos da terra que as circundam. Dentre os depoimentos, há algumas referências sobre o difícil embate entre formas de medicação natural (antiga bruxaria), que aquelas mulheres manipulam com sabedoria, e a medicação farmacêutica (a ciência), dos antidepressivos que parecem imprescindíveis para a sobrevivência de Pinha, uma das integrantes da família.

Laura, pequena curandeira – filha, neta, sobrinha –, olha para o jardim e de volta para a câmera, guardando no presente um conhecimento que pode se perder fora da casa, um dia, no futuro – como já se perdeu tanto no passado. Já no interior, algo se preserva. Uma dinâmica familiar própria, que guarda um saber empírico e histórico: uma alquimia mundana, específica da experiência próxima das ervas cultivadas e suas funções curandeiras. Entre fragmentos de sonhos e pesadelos narrados oralmente pelas vozes femininas, a câmera consegue captar significativas nuances da casa, da família e dessas mulheres que prologam uma tradição. Em meio ao abandono, à escassez, à vulnerabilidade, ao ímpeto de desistir, filma-se – e se é filmada. Uma parte da memória perdura, num tempo de recolhimento e de olhar para o passado que, no filme, nos é presente. Nesse *Interior*, nos aproximamos de um mundo lento, cujas ervas descansam por dias e meses para, então, ser cura. Um mundo solitário e afetuoso que dá a ver sopros de vida e sofrimento, de geração em geração que, apesar de tudo, sobrevive. Se o mundo encantado dos saberes que a ciência e o afã racional tentou apagar ainda resiste, é porque um senso de comunidade, um elo com um passado comum, constitui-se nas crenças daquelas mulheres numa ancestralidade encantada que se põe em cena na disputa contra a biopolítica capitalista, colonialista e machista: os remédios psiquiátricos nos ultrapassam.



Frame do filme *No vazio do ar*, de Priscilla Brasil (PA, 2022)

No norte do país, em Belém, Priscilla Brasil, diretora e narradora de *No vazio do ar* (PA, 2022), investiga a precariedade da aviação na região. O filme parte de uma busca incessante da cineasta para entender o desejo de voar, reunindo informações fragmentadas de sua memória e arquivos do seu tio, morto num atropelamento no aeroporto em que trabalhava.

Patrícia, piloto e uma das entrevistadas do filme, conta sobre a limpeza de seu avião como se falasse da limpeza de sua própria casa. “Colocar sujeira pra debaixo do tapete é coisa de homem”. Ela fala sobre voar como um sonho que, se ela abandonasse, estaria desistindo de si mesma. Aos poucos, entendemos que esse sonho não é tão simples e que uma rede maior de poder interfere diretamente na profissão dessas pessoas e na vida social, cultural e econômica de tudo que a circunda – envolvendo garimpo ilegal, tráfico de drogas e disputas entre milícias.

Patrícia é uma entrevistada que, aparentemente, não tem nenhuma conexão com o tio da diretora, assim como outros personagens do filme. Isso se dá porque muitos dos pilotos que trabalharam com ele já estavam mortos, e restou à cineasta traçar outras linhas de conexão para dar prosseguimento ao documentário. É nesse fracasso da busca que o filme expõe seu processo e ensaia uma frustração com as imagens. Priscilla se pergunta: existe vida para além das fitas cassetes que mostram uma família feliz, com um tio vivo que alegra a casa? Seu tio existiu para além daquelas gravações?

Ao duvidar da natureza das imagens que a fizeram realizar o filme em primeiro lugar, a diretora filma, a partir do encontro com outras personagens, seu luto infinito e sua indignação – com a morte, com o fim das imagens, com a falta de estrutura num país em que não se pode sonhar. Se você sonha, você morre – ou é deixada às moscas, numa pilha de sucatas.

Ao final, a cineasta descobre que o único vestígio da passagem de seu tio pelo aeroporto (uma placa com seu nome) é retirada do local. O aeroporto está abandonado, é um grande vazio inabitado – como um Brasil entregue a homens poderosos inomináveis (ninguém sabe por que o projeto do parque que seria inaugurado no lugar foi abandonado) que ocupam o espaço público e impedem qualquer possibilidade de existência coletiva na cidade. Trata-se de uma paisagem destruída, sem explicações, tomada por um poder que corrói aos poucos as vidas ao seu redor – uma máquina silenciosa, na qual nem as imagens podem mais durar. Resta uma memória lacunar e uma busca constante, eterna, curiosa, que guarde alguma coisa desse passado recente de modo a impedir que ele desapareça por completo.

Os dois filmes trabalham com a matéria fugidia da memória. Uma memória que pode enganar pelas narrativas de uma vida que já se foi, de alguém que existiu naquelas imagens e, anos depois, reaparece no cinema, pelos olhos da sobrinha, sobrevivendo apenas por vagos vestígios, por histórias paralelas que ligam algumas estradas e linhas de voo. Ou, por outro lado, uma memória contada, passada de mãe para filha, de avó para neta, da neta para nós; contada entre as folhas do jardim e um café da tarde, entre um fragmento de existência e outro, que vai se reinventando e virando um conhecimento outro – agora filmado em sua crença de que deve sobreviver às máquinas sem pele.

Pode uma vida existir apenas em imagem? Pode um conhecimento de outras vidas ser guardado no cinema? Uma imagem pode passar de geração a geração. Ela pode envelhecer, ser alterada pelos ruídos do tempo, ser guardada, resguardada, até fazer algum sentido numa nova comunidade que ainda virá, ou voltar a fazer sentido para uma que já se foi. A imagem também pode materializar a falta, uma ausência inenarrável de um presente que só existe na memória. E assim ela lampeja, brilha uma centelha que nos inspira e nos move. Uma pessoa que se foi, uma cidade que já não existe mais, um sonho que precisou ser esquecido, uma credence desfeita. Tem algo nas imagens guardadas, e depois retomadas – seja por meio do arquivo, do testemunho, seja por meio da filmagem presente que olha para trás –, que ecoa uma vontade de guardar o que for possível, de lembrar do que podemos, de dar um jeito de permanecer aqui, mesmo que o tempo – e às vezes o próprio



cinema – não seja tão maleável a essa permanência.

Estes são filmes que querem continuar. Traçar mais um retrato, gravar mais uma risada solta. Tentar mais um nome e um saber que possa ainda estar vivo, contando histórias, reinventar velhas disputas: como as das ervas contra os remédios manipulados. Tentar voltar naquela fita cassete que um dia registrou uma felicidade que já não volta mais, ou naquele chá que, se bebido, vai curar uma ferida aberta. Continuar, dar um jeito de prosseguir crendo num comum, em meio ao esquecimento, ao que apodreceu e à vontade de desistir. Resistir ao trabalho do tempo e da terra, ou seja, da história, que apaga tudo aos poucos, é continuar filmando, é persistir no cinema que recria elos frágeis, porém vitais.

**LARISSA MUNIZ** é pesquisadora e realizadora. No mestrado (UFMG), pesquisa narrativas experimentais feministas das décadas de 1970 e 1980. Dirigiu os curtas-metragens *ela viu aranhas* e *eu vi nos seus olhos, da janela, eu vi, que era o fim*, contemplado pelo 6º Prêmio BDMG Cultural/FCS. Também atua nas áreas de curadoria, crítica e montagem.

**ROBERTA VEIGA** é professora da UFMG. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas; do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual (COMPÓS); do ST Cinemas Mundiais entre Mulheres (SOCINE). Autora de artigos e do livro recente de poemas feministas *Cavalo e Caramelo* (Quintal Edições, 2022).

# FUMAÇAS SAGRADAS E SUAS IMAGENS

BENZEDEIRA (SAN MARCELO, PEDRO OLAIA, 2021), EXU YANGÍ (HENRIQUE CARTAXO, 2021)  
e MARIA CONGA (MARCELO PEDROSO, NOSHUA AMORAS, 2022)

**VAGNER GONÇALVES DA SILVA**

**EXU YANGÍ (HENRIQUE CARTAXO, 2021)**

Na cena inicial, três copos são preenchidos por cachaça lembrando uma oferenda ritual típica das religiões afro-brasileiras em homenagem a Exu. O título do filme “Exu Yangí” aparece escrito em vermelho sobre um fundo preto e as retas que formam o “X” de Exu se expandem para cima e para baixo como caminhos que se estendem ou veios de sangue que escorrem. Exu, senhor das encruzilhadas, do encontro, orixá do preto e vermelho, guardião dos sacrifícios, tem assim suas características apresentadas numa iconografia sofisticada e inteligível sobretudo para quem faz parte do sistema religioso ou sabe decodificar seus elementos litúrgicos.

A cartela que anuncia a “Parte 1 – Carnaval” também apresenta uma transformação gráfica do número 1 em tridente. O tridente e a transformação do número indicam outras duas características: Exu faz da encruzilhada (tridente) seu símbolo de poder, pois é nela que os caminhos se encontram ou se transformam, a esquerda vira direita e o alto vira baixo (ou vice-versa). Em voz *off* ouvimos um narrador em primeira pessoa descrevendo que, bêbado numa terça-feira de carnaval em Salvador, bateu a cabeça num poste, decretando assim o fim daquele carnaval e o começo de uma transformação em sua vida de boêmia e de riscos. Lê o acidente como uma mensagem de Exu para a necessidade da mudança de rota. Cenas de formigas caminhando entre as passagens em cruz formadas por blocos de construção nos lembram que a terra onde as formigas e cupins fazem suas casas são utilizadas nos assentamentos de Exu. Um mito narra que o rei dos cupins desafiou Exu achando que, por ter muitos soldados e se esconder no subsolo, ele não seria atacado. Mas Exu deu paus e enxadas aos homens para destruir os cupinzeiros, fazendo dos cupins alimentos para os humanos (SILVA, 2022, p. 439).

Na “Parte II – Leituras”, vemos ao fundo velas sendo acesas e o narrador informa que a leitura de dois livros (“Exu: Poder e Perigo”, de Liana Trindade, e “Os Nagô e a morte”, de Juana Elbein dos Santos) motivou a produção do filme. Apresenta então longos trechos de cada um deles. Mostra que o primeiro livro aborda o culto de Exu enquanto estratégia pragmática para a resolução de problemas concretos do cotidiano enquanto o segundo entenderia Exu relacionado às estruturas tradicionais da religião. Imagens de pessoas atravessando as ruas se “diluem” nas faixas de pedestres e velas queimam enquanto o texto é lido.

Na leitura do segundo livro, Exu é apresentado como agente da movimentação do axé e/ou da força que assegura a existência dinâmica da vida. Vemos cenas de azeite de dendê, alimento preferido de Exu, borbulhando sob a ação do fogo. Luzes

coloridas. A narração apresenta então a teoria dos três sangues (vermelho, branco e preto) que supostamente embasaria a teologia do candomblé nagô (iorubá), na qual Exu assume um papel fundamental. Essa teoria, entretanto, como mostrou Pierre Verger (1982) tem a ver com os povos Ndembu, e não com os iorubás. Apresenta o mito da criação do mundo segundo uma certa tradição iorubá na qual Exu Yangí aparece como o primeiro elemento criado por Olorum e transportador de axé.

Na “Parte III - Partículas elementares”, são apresentadas teorias e hipóteses científicas sobre os quarks (partículas subatômicas), glúons (partículas mensageiras), cor e anticor, enfim, elementos e forças que permitem que a matéria se mantenha coesa. Essas teorias científicas são associadas à cosmologia de Exu: “Nó quântico que sustenta a realidade é amarrado por Exu”.

Vemos então que o percurso do filme se realiza. A partir de um acidente do narrador durante o carnaval que mudou sua vida, da leitura de obras que iluminaram seu entendimento de Exu e da relação deste orixá com as teorias científicas sobre a matéria, o narrador conclui que existir é interagir e isso se aplica tanto à matéria como às pessoas.

Exu Yangí deu-lhe a compreensão do todo e da parte, do ser e da transformação; do homem como vetor de vetores da eterna transformação do mundo. Vemos imagens de uma aura circular com três pontos dentro, círculos feitos de montículos de pequenas pedras que, como Exu, se movimentam sob a ação do sopra. Laroyê!!

### **BENZEDEIRA (SAN MARCELO, PEDRO OLAIA, 2021)**

O filme aborda a vida de Maria do Bairro (Manoel Amorim), benzedeira da região de Tamatateua, município de Bragança, área costeira do nordeste do Pará que compreende a Reserva Extrativista Marinha Caeté-Taperauçu.

Na abertura, vemos cenas aéreas belíssimas da região, que mistura paisagens de matas, rios e mar. Ouvimos Maria cantando e saudando: “Agô, Oxóssi, misericórdia meu velho, vamos entrar na mata”. A câmera aterrissa e vemos a benzedeira caminhando pela mata e narrando a sua própria vida. “Vida de negro é difícil, mas é gostosa” (risos). Já morou em Belém e no Rio de Janeiro, mas voltou para viver onde está hoje. Vive só em contato com a natureza, que lhe provê as ervas para fazer os remédios utilizados no atendimento a quem a procura. Diz: “Eu gosto de ficar só com Deus e meu povo”. Aqui, “povo” pode se referir tanto às entidades espirituais como à comunidade a quem atende. Leva uma vida muito simples. Coleta lenha na mata para cozinhar os alimentos e preparar os remédios com folhas maceradas.

Na região, ela luta pela preservação do meio ambiente, contra a derrubada da mata e a invasão, e por isso sofre intimidação. O som ao fundo, de pássaros e galos cantando, galinhas cacarejando, pintinhos piando, nos dá a paisagem sonora que tanto encanta a narradora, bem como o espectador.

Atende às pessoas dando banhos espirituais e receitando remédios naturais (caseiros). Numa cena, canta durante um banho: “A Jarina é flor, mamãe, ela é flor do mar. A Jarina é flor, papai, ela é flor do mar. A Jarina é flor, papai, é dos orixás. Olha como ela vem, Oxóssi, abeirando o mar. Olha como ela vem, Oxalá, abeirando

o mar. Ela vem andando de praia em praia, mamãe, mas vem ajudar. Jarina é moça nobre, filha de homem faceiro. Quem duvida de Jarina, morre pobre sem dinheiro”.

Como vemos, seus ensinamentos e sua prática religiosa são em grande parte provenientes do tambor de mina e do tambor da mata que se desenvolvem sobretudo na região do Maranhão e do Pará. Nesses sistemas, prevalecem o culto às entidades jejes e nagôs como os voduns e orixás. Não é sem motivo que ela, ao adentrar o espaço da mata, saúda e pede permissão (agô) à divindade caçadora iorubá (Oxóssi). Sobre a encantaria (termo que designa o culto às divindades que se encantaram na natureza), ela narra as “profundezas” desse reino: “Tem parte que tu vai e tu pensa que não volta, mas volta”. Se fosse para escolher entre um reino e outro ela diz: “Maria, você quer viver na terra ou na encantaria. Eu queria na encantaria. Tem menos atribulação”. Maria vai se situando assim como um intermediário entre dois mundos, quase como um ser prestes a se encantar.

Ao anoitecer, recolhe o gado e canta: “Meu pai Oxalá, venha me valer...”

Durante o dia, reza uma pessoa com ervas e incenso e defende os medicamentos caseiros contra as “químicas” presentes na alimentação e em outros remédios da indústria farmacêutica: “Com saúde todo mundo é rei”.

Para se preservar das energias negativas e demandas dos doentes e aflitos que a procuram, defuma-se numa espécie de autodescarrego: “Chica Baiana não quer casca de coco no terreiro”. Nem ela quer resíduos, em sua casa e em seu corpo, das atribuições dos outros que ela ajuda a resolver.

A câmara foca na fumaça do defumador, fumaça que funde numa única nebulosa as tradições dos xamanismos dos povos originários, os incensórios do catolicismo popular e as cosmologias africanas que uniram as duas matas às margens do Atlântico. Letreiros aparecem, enquanto Maria canta seu bairro e seu continente: “A vida que passa sorrindo e trazendo aventura da grande nação. Por isso eu canto e relembro esta linda canção. Venha, venham ver, um cigano cantar. Quem canta seus males espanta, meu bem. Eu canto para não chorar”. Ah, mas não tem por que chorar...

### **MARIA CONGA (MARCELO PEDROSO, NOSHUA AMORAS, 2022)**

Na abertura do filme, cenas da abertura da gira. Na cartela inicial, ficamos sabendo que Maria Conga é uma preta velha da jurema e da umbanda, patrona do Centro Espírita Preta Velha Maria Conga no Alto José do Pinho, em Recife, Pernambuco. Em maio, a entidade é homenageada quando se manifesta em Mãe Nina de Xangô, dirigente do Centro. Em 2022, Mãe Nina pediu que a festa fosse filmada para que ela pudesse ver a entidade que recebe desde os vinte anos e que nunca tinha visto. O filme surge, assim, de uma demanda um tanto incomum, considerando que em muitos terreiros pede-se para não filmar, sobretudo as entidades incorporadas.

Nas cenas iniciais, vemos uma imagem em gesso de Maria Conga num altar com oferendas alimentares. A orquestra composta de xequerê, atabaques, agogô e cabaça toca para iniciar as atividades e, como é de praxe, Exu é o primeiro a ser saudado: “Saravá, Exu! Aê, Aê, Baba eu vou abrir meu Caicó”. São Invocados Seu

Viramundo, Tranca Rua e Malunguinho, uma entidade típica da jurema e cuja imagem é a de uma criança negra de côcoras.

“Exu já bebeu. Exu trabalhou. Exu vai embora que Zambi chamou. Exu corre gira”. Com esta cantiga, a invocação se dirige a Ogum: “Eu tenho sete espadas para me defender. Eu tenho Ogum na minha companhia”.

Tendo saudado os orixás que abrem os caminhos (Exu e Ogum), a gira invoca as entidades da mata: “Okê! Caboclo!”. A expressão “Okê” em geral se dirige a Oxóssi, que é tido como caçador, padroeiro das matas e chefe da linha das entidades que nela vivem, como caboclos e encantados. Exu, Ogum e Oxóssi são irmãos responsáveis pelo sistema de caça, coleta, agricultura e guerra, por isso vêm em primeiro lugar na abertura das giras.

Caboclos se manifestam em mulheres e homens que, posicionando os dedos indicadores em forma de lança, dançam performatizando a atividade de caça e guerra. Após os caboclos, manifestam-se os pretos velhos, espíritos dos negros escravizados que retornam a este mundo para ajudar muitas vezes os descendentes de quem os escravizou. Os médiuns, quando manifestam estas entidades, costumam andar com dificuldade, alquebrados, apoiando-se em bengalas. Em geral, utilizam cachimbos, produzindo fumaça sagrada com a qual benzem as pessoas e os objetos. Apreciam o vinho. Tanto essa bebida como a fumaça são continuidades simbólicas das práticas xamanísticas dos povos originários do Brasil vistas sob a ótica das populações negras, como Mãe Nina.

Maria Conga manifestada caminha pelo barracão apoiada numa bengala branca e se senta num banquinho. Ouvimos: “No terreiro de meu pai tem pempa. No terreiro de meu pai tem mironga. Agora que eu quero ver a velha Maria Conga”.

Pempa e mironga são termos dos povos bantu trazidos ao Brasil. O primeiro é um pó (giz) branco que representa o mundo dos ancestrais e dos mortos que estaria abaixo do solo. Maria Conga toca com seu cajado branco este universo. E o segundo refere-se aos mistérios e às magias provenientes deste mundo. A relação do ritual com estas tradições dos países da África Central é reafirmada pela cantiga: “Eh! Congo mais Cabinda quando vêm beirando mar. Congo vem por terra, Cabinda vem pelo mar”. Essa relação terra/mar é fundamental nos sistemas simbólicos dos bantu pois indica a continuidade entre dois mundos que se separam por uma superfície de água chamada Kalunga.

Maria Conga benze as pessoas com um maço de folhas de arruda. Ela molha este maço na água colocada numa bacia onde algumas pétalas brancas de margarida foram depositadas. Aqui, vemos as folhas simbolizando a terra ou as matas tocando as águas onde jazem pétalas brancas, símbolo de pempa ou ancestralidade.

Em outra cantiga ouvimos: “Lá no alto daquela serra tem duas velhas feiticeiras: uma é filha de Xangô, a outra é catimbozeira”. O encontro entre as tradições iorubás, como na menção a Xangô, rei do Império de Oiô, e às do catimbó, sistema de influência indígena e bantu, se faz presente.

Espíritos ancestrais e seus descendentes, passado, presente e futuro vão assim se encontrando e se tocando como nas cenas em que Maria Conga benze uma criança com flor de pétalas brancas e o ventre de uma mulher grávida.

Após os trabalhos, Maria Conga se levanta e arcada se move lentamente até os atabaques mexendo os ombros e indicando que poderia até dançar se o peso da idade não a impedisse. Saúda os tocadores, puxa algumas cantigas e se despede. Aos poucos o corpo de Mãe Nina vai se erguendo enquanto a entidade vai se desvanecendo, voltando à terra dos ancestrais, abaixo da Kalunga. Entra a cartela de créditos enquanto ouvimos as pessoas da casa pedindo uma cadeira para a mãe de santo se sentar. As memórias ou espíritos de nosso passado de violência ainda pesam sobre os ombros deste país que busca continuamente, entre as fumaças sagradas dos terreiros, se redimir por meio do acolhimento, fé e esperança em tempos de cura, justiça e alegria.

VAGNER GONÇALVES DA SILVA é antropólogo e professor na Universidade de São Paulo.

## REFERÊNCIAS

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. Pierre Verger e os resíduos coloniais: o outro fragmentado. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, ISER-CER, n. 8, 1982.

TRINDADE, Liana. *Exu: Poder e Perigo*. São Paulo: Ícone, 1985.

VERGER, Pierre. *Etnografia religiosa iorubá e probidade científica*. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER-CER, n. 8, 1982.

SILVA, Wagner Gonçalves. *Exu. Um deus Afro-Atlântico no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2022.

# CIÊNCIAS DA REVERÊNCIA

NOSSOS PASSOS SEGUIRÃO OS SEUS (UILTON OLIVEIRA, 2022), EU SOU RAIZ (CÍNTIA LIMA E LILIAN DE ALCÂNTARA, 2022) e O DIA DA POSSE (ALLAN RIBEIRO, 2022)

## LUÍS FERNANDO MOURA

Tão distintos entre si, os personagens centrais de *Nossos passos seguirão os seus* (Uilton Oliveira, 2022), *Eu sou raiz* (Cíntia Lima e Lilian de Alcântara, 2022) e *O dia da posse* (Allan Ribeiro, 2022) guardam correspondências plurais com histórias partilhadas no Brasil, e que aos seus modos próprios dão a ver particularidades de percursos coletivos, fundacionais a nossos territórios, à medida que suas individualidades, mais ou menos públicas ou privadas, são expostas para estes projetos artísticos, projetos de filme.

Os três argumentos parecem surgir do reconhecimento de que os respectivos personagens são especiais – virtuosas entidades em história ou em filme – e, as formas fílmicas, de repertórios variados, apostar num mesmo princípio geral: o de que o cinema é capaz de criar condições, contingenciais ao modo de cada relação, para uma colaboração ativa entre escrita da individualidade e expressão histórica. Ao passo que reverencia aquele que é filmado, certas dimensões de seu legado ou relato, quando perquiridas em ato fílmico, mediam revelações e revisões históricas a tornar-se objeto de um investimento documentário.

Em *Nossos passos seguirão os seus*, há o problema histórico circunscrito, que se revela e se desdobra formalmente enquanto o personagem central ganha densidade documental. Diante de nossas histórias proletária e racial, alhures pouco postas em relação, o curta-metragem retoma a memória de Domingos Passos que, filho de pai e mãe negros que haviam sido escravizados, fora líder sindicalista revolucionário emergente no Rio de Janeiro, preso diversas vezes e desaparecido entre as décadas de 1910 e 1920. A espessura histórica do episódio, aqui amparada em uma presença latente da figura, deverá ser fruto de um jogo de equiparações fílmicas: notícias de jornais da época sobre a perseguição a Passos interpeladas por imagens filmadas de violência policial; fachadas de instituições policiais hoje sobrescritas pela leitura de discursos do líder em contexto de militância e luta.

O documentário derrama: para ter Passos entre nós agora, o filme de Uilton Oliveira toma parte no recorrente ferramental contemporâneo que põe em relação criativa cinema e performance, e assim investe na encenação: luzes e sombras, cenário, gênero cinematográfico, cinema; o ator, negro, reencarna o rosto do líder operário outrora abstrato, virtualmente branco, em corpo desse outro homem, indiciando com a retomada histórica a certeza de uma outra imaginação dos rebeldes nacionais, que conquista aqui pequeno monumento de curta duração. A nação derrama: se Passos iniciara fuga após perseguição e extradição dentro mesmo do país, no filme o homem corre pela mata, e os históricos das perseguições, as de raça e as de classe, as da colonização e as da exploração por patrões e sequestradores, congregam-se em espiral.

A visão retorna ao índice: o cinema de ação direta aposta na ficção como meio

– o filme de Uilton Oliveira se devota ao dever de viabilizar, com o artifício, certas imagens não vistas, para que possamos agora enfrentar sua versão encarnada –, e então faz o caminho de volta, servindo-se das enciclopédias do presente para determinar uma direção, subjetiva e coletiva, à história que difunde: terminamos diante das imagens de manifestantes negros nas ruas do Brasil recente, com suas placas mais uma vez reveladoras.

De outro modo, em *Eu sou raiz* reverencia-se personagem em vida, ao qual o cinema se dirige, a se escutar e registrar, para a confirmação de que certos encontros filmados têm dimensão oracular, capazes de emprestar ao tempo histórico uma inerente circularidade, passível de ser denotada à historiografia enquanto transfigurada em filme. A mestra Mariinha, do Quilombo da Mata de São José, em Orocó, Pernambuco, conduz uma breve viagem pelo presente da comunidade onde vive, exibindo ao cinema suas tecnologias medicinais, sua cozinha, as cores e os ritmos do Reisado quilombola.

A alusão aos antepassados, recorrente em sua fala, inscreve imagens e relatos numa lógica de historicidade alternativa à cronologia dos Eventos brancos, esculpidos com letra maiúscula. No lugar dela, a percepção forte, vívida como é a de uma câmera que encontra interlocuções, de uma comunidade tradicional a não se deixar de notar em nossas filmografias, com a qual se adensa a incursão de nossos filmes por uma geografia ainda pouco cinematografada diante de outras, e que imprime consigo cosmologias laterais: as dos quilombos no Nordeste brasileiro, suas particularidades e seus mestres e mestras. Mariinha é creditada como corroteirista.

Heroicidade e maestria se cruzam para além de suas âncoras imediatas, e logo a reverência do cinema diante de um personagem feito com o filme ganha as formas de um jogo estendido, prolífico em sentidos históricos, liminar enquanto argumento feito em curso, desenvolvido em longa-metragem, ao passo que estamos diante de fabulações feitas em anonimato, de onde latejam suas potências de cinema. Em *O dia da posse* estão postas as condições materiais e históricas – o isolamento em pandemia – para a transformação de um filme de amor em filme de descoberta, fascínio e convicção de cinema diante do sujeito filmado – e vice-versa. Mais uma vez, o sujeito com quem o cinema se relaciona é tão objeto do filme quanto é, de um outro modo, convocado, pela virtuosidade do processo de filmagem mesmo, a ser coautor. Assim, à maneira de um ensaio centrado no binômio si/outro, escreve-se uma história de Brasil contada da cama de um apartamento no Rio de Janeiro.

Allan Ribeiro, por um lado, dá sequência a investimentos caros a sua filmografia, como em *Esse amor que nos consome* (2012) ou *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015). Novamente, explora contornos formais de um filme de encontro, entre realizador e um outro, cujo ponto de partida é a sua forma contingencial (espaço físico, modos de acesso àquele ou àqueles com quem se convive, temporalidades da convivência), com frequência em tom de um cinema feito aos poucos, sem que haja pretensões historiográficas macroscópicas evidentes, e, no entanto, com induções e reverberações sempre nítidas, que constroem dramaturgias calcadas em formas latentes de paixão e de compaixão.

*No dia da posse* surge de uma convivência sem intervalo, em situação de



confinamento, mediada pela intimidade da própria residência do realizador, e durante a qual Allan Ribeiro descobre e desbrava um dispositivo com o qual se proliferam cenas de cinema a partir de seu fascínio – e agora o nosso – pelo próprio namorado, que aos poucos expõe, em uma série de diálogos, de jogos de estar e de dizer, um histórico de migrações, aspirações de classe, desejos individuais.

Brendo Washington, jovem de 23 anos nascido na Bahia e estudante de Direito no Rio, apresenta ao filme rara desenvoltura para transformar suas projeções íntimas em passagens de um microespetáculo que, por outro lado, vai adquirindo abrangente legibilidade histórica, consequência. Ele quer ser presidente: ao menos, enquanto expõe à câmera de Allan planos de vida bem calculados, concomitantes a um projeto de carreira, vai gravando discursos aos-modos-de-um-presidente, que publica em rede social, fazendo as vezes de candidato às eleições ou de chefe de governo, e que vai encenando para o cinema enquanto discutem o filme doméstico que fazem de pijamas, ou o *Big Brother*.

Quantos saíram dos interiores do país para tentar uma vida na cidade grande, construindo um projeto de si no léxico de um sonho hegemônico? Brendo e Allan, um e outro, indagam, afirmam e supõem percepções sobre si e sobre tudo à medida que se comunicam com suas famílias, trocam carinho e deboche, fazendo juntos um patrimônio de visões e impressões sobre uma vida partilhada em contexto de pandemia, e sobre o qual, mais uma vez, se põe e se distende uma percepção de Brasil, seja como diagnóstico do presente ou como perspectiva de percursos trilhados e por se trilhar, solitariamente, em parceria e em sociedade. É um ensaio de bricolagens e um drama familiar de fragmentos, um depoimento histórico em processo e um pequeno compêndio de intenções à deriva. Brendo entra na cena de *O dia de posse* para permear a forma-filme de perguntas, feitas para, por ou com Allan, e para responder ao cinema que pessoas, próximas a uma câmera ligada, mediarão perspectivas de cinematografia e de comunidade, de aliança e de resiliência, e o cuidado com o sujeito, com a entidade e com a existência se tornarão uma ciência própria ao exercício cinema.

**LUÍS FERNANDO MOURA** é programador, curador, pesquisador e gestor, é coordenador de programação da Janela Internacional de Cinema do Recife, tendo programado outros festivais e mostras. Chefe de Audiovisual, Arte e Tecnologia na Fundação de Cultura Cidade do Recife. Desenvolveu a plataforma fuga ([fuga.hotglue.me](http://fuga.hotglue.me)). É mestre em Comunicação Social pela UFMG.

# FORMAS DE (DES)ENQUADRAR UM CORPO: ENTRE RETRATOS, (RE)DISTRIBUIÇÕES E COREOGRAFIAS

GAROTOS INGLESES (MARCUS CURVELO, 2022) e VOCÊ NOS QUEIMA (CAETANO GOTARDO, 2021)

FÁBIO RAMALHO

Ganha proeminência no cenário brasileiro contemporâneo um conjunto de proposições audiovisuais que, interessadas em diferentes texturas e possibilidades de criação, transitam entre linguagens, suportes e formas de inscrição da materialidade sensível na(s) tela(s). Tais obras se constituem entre cinema, performance, videodança, vídeoensaio, literatura, fotografia e, cada vez mais, como um fluxo entre outros, mais difusos, que permeiam os ambientes digitais. *Garotos ingleses* (2022) e *Você nos queima* (2021) intervêm de maneira produtiva nesse contexto fortemente intermediário (PETHÖ, 2011), propondo usos singulares para os diferentes recursos audiovisuais de que dispõem a fim de articular perspectivas, subjetividades e gestos políticos.

Nos dois casos, o cruzamento de formatos e linguagens desemboca ainda numa relação peculiar com a forma do retrato, marcada por reinvenção criativa e subversão. Tanto no curta de Marcus Curvelo quanto no longa de Caetano Gotardo há olhos que miram a câmera/espectador; rostos que, enquadrados no ato de (nos) olhar, compõem retratos. As duas obras jogam com a instabilidade dessa forma artística que, em sua história, manifesta uma permanente oscilação entre a habilidade de capturar traços distintivos de um indivíduo e o intuito de representar tipos ou categorias mais amplas; entre a apreensão de características físicas e a expressão de uma personalidade, estado psicológico ou “vida interior” do retratado (WEST, 2004).

Em *Garotos ingleses*, o ato de inscrever o corpo no plano perturba a solenidade do Cemitério dos Ingleses, local em cujas lápides encontram-se impressas as histórias de pessoas a quem foi concedido o benefício de uma monumentalização *post mortem*. A produção de monumentos fúnebres assume contornos políticos inequívocos, uma vez que implica a simbolização de outro traço menos evidente: o privilégio de ostentar signos de origem e zelar pela evocação do nome próprio. As manifestações de raiva – expressa em choro e riso, melancolia e deboche – servem para atacar as pompas com que se revestem os corpos dos colonizadores e, com elas, a arbitrariedade dos critérios de distinção – linhagens, supostos laços de sangue, sobrenomes, origens. Quanta descendência é suficiente para adentrar o reino dos ingleses mortos?

A ironia capturada pelo filme de Curvelo está encapsulada no desnudamento da condição histórica que garante a certos mortos o acesso a recursos materiais – incluindo-se aí o requinte da vista para o mar – que são negados a uma multidão de vivos. A desigualdade na distribuição de terra, na relação com o território e na possibilidade mesma de ritualizar o luto é uma condição que precede nascimentos

e que nem a morte é capaz de extinguir. *Garotos ingleses* constata, enfim, com uma carga afetiva que se torna ainda mais pungente devido ao contexto da pandemia do novo coronavírus, que nem a morte encerra a brutal hierarquização de corpos e histórias. Se há um reino dos mortos, esse reino é esquadrinhado pelos mecanismos de distinção de classe; ele se pretende, na perspectiva das elites, herdeiro e reprodutor da ordem social e de seus modos de distribuição da violência “exposta como ferida na paisagem das cidades” (MOMBAÇA, 2016). Contra a carga simbólica dessa distribuição que organiza inclusive a estratificação social dos mortos, a frontalidade dos corpos que se postam diante da câmera rasura a paisagem do cemitério e “profana” os túmulos com gestos de irreverência.

Se é na realidade física da carne que se travam as batalhas de vida e morte, o curta aponta vislumbres de como configurar um corpo coletivo: seja na mobilização de uma comunidade para levantar recursos destinados ao enterro de um jovem vitimado pela Covid-19, seja no gesto de fusão dos rostos numa imagem-síntese final que subverte o caráter individualizante do retrato. A sobreposição dos primeiros planos dos rostos rompe a dinâmica de campo e contracampo, enlaça os dois amigos numa mesma imagem – espelhando o momento do abraço na praia – e afirma seus traços como designações de outra linhagem e outra maneira de estar no mundo, que não aceita o apagamento das existências, mas também não se aferra ao encastelamento da individualidade.

Em *Você nos queima*, por sua vez, colocar-se diante da câmera é um gesto que expressa o interesse pela produção de rastros como espécie de garrafa ao mar, aposta movida pelo desejo de conexão que estremece o corpo e o abrasa. Não por acaso, o filme começa com a descrição de uma série de fotografias, vestígios que nos falam de desejos velados ou apenas intuídos que impregnam outros registros e outros corpos. Não obstante, a voz que descreve essas imagens que nunca chegamos a ver se aferra a uma operação de desvio. Ela se deixa levar pelas superfícies e texturas das pedras; detêm-se nas ressonâncias entre as poses sustentadas ao longo da série de fotografias, de tal modo que o rosto se torna um detalhe esquecido, algo que já não é possível recuperar.

O filme de Gotardo toma esse movimento desviante inicial e o desdobra. Nele, predomina uma câmera que olha para baixo, compondo assim miradas mais oblíquas, modos de olhar que desviam de outros olhos para repousar em outras partes do corpo: mãos, nuças, pequenos detalhes (a meia que desponta entre a barra da calça e o sapato), e muito notadamente pernas e pés. Chama a atenção, aliás, a profusão de calçados que percorrem as imagens. Esses itens de vestuário, tão banais quanto expressivos, deixam-se ver como artefatos que parecem condensar a tensão entre repetição e variação, serialidade e diferença, na qual entra em jogo a questão do estilo.

A mirada oblíqua, enviesada, é a mirada do introspectivo e também, em certo sentido, um traço característico dos habitantes das metrópoles. Como tal, ela poderia ser tomada como gesto de evitação, mas também como recusa a assumir uma atitude invasiva, encapsulando pelo contrário a predisposição de quem, no meio da aglomeração e assumindo um código tácito de respeito ao espaço alheio, propõe um

arranjo mútuo no qual a proximidade é suavizada pela delicadeza. Nessa pequena distância medida entre quem olha e quem é olhado, a mente curiosa do transeunte encontra um terreno fértil para a imaginação: pés que contam histórias, dedos que tamborilam ritmos secretos; braços que seguram sacolas, abraçam mochilas e bolsas – reservatórios que comportam alguns pertences banais e secretos e, com eles, histórias insondáveis. As bolsas, aliás, por vezes agarradas muito juntas ao corpo, talvez funcionem também como uma modalidade tátil e simbólica de reserva diante desse outro que, enquanto deixa o olhar passear pelo espaço, talvez nos mire em segredo.

Desde ao menos *O menino japonês* (2009), encontramos no trabalho de Gotardo não só uma relação muito peculiar com a palavra, como também esse interesse pela constituição de uma cena urbana específica: o vislumbre de alguém que, em sua própria qualidade de ser visto, constitui uma presença fugidia que desencadeia reverberações muito pessoais. Em *Você nos queima*, essa centelha provocada pelas aparições urbanas se dissemina, esparrama-se por muitos corpos encontrados nos metrô e nas ruas – essas figuras emblemáticas da transitoriedade – e nesse movimento mesmo também se pulveriza; abdica da integridade de uma única figura epifânica e de um episódio de interlocução – a breve interação com o menino japonês no parque – para espriar-se por um fluxo aberto de corporeidades que não chegam a alcançar uma síntese.

Quando observado com atenção, cada um dos corpos na rua e no metrô, assim como aqueles outros que, em pares e grupos, dançam nas pistas, dão a ver um repertório de gestos que se alterna e contrasta com a coreografia íntima do corpo para a câmera no espaço mais reservado do apartamento, que, no filme de Gotardo, constitui o espaço ritualístico da performance autoconsciente e filmada, bem como da produção do autorretrato. De todo modo, tanto *Você nos queima* quanto *Garotos ingleses* se interessam por uma espécie de coreopolítica – penso aqui com André Lepecki (2012) e as múltiplas ressonâncias que ele traça entre corpo, chão, espaço urbano, dança e política – que toma o próprio audiovisual como campo de intervenção a partir do corpo-imagem. Entre o poder de polícia que rege as lógicas de distribuição no (e esquadrihamento do) espaço e as formas da política que organizam olhares e percepções, arrisca-se uma coreografia que se instaura entre presenças e ausências, enlaces e colisões.

FÁBIO RAMALHO atua como professor e pesquisador na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, é codiretor da Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) e membro do coletivo de audiovisual Surto & Deslumbramento. E-mail: fabioallnm@gmail.com

## REFERÊNCIAS

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha (Revista de Antropologia)*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

PETHÖ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. UK: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 21-41.

# SÕ O CAPETA LINGUARÃ

CAIXA PRETA (SASKIA, BERNARDO OLIVEIRA, 2022), ESCASSO (GABRIELA GAIA MEIRELLES, CLARA ANASTÁCIA, 2022), AS LAVADEIRAS DO RIO ACARAÚ TRANSFORMAM A EMBARCAÇÃO EM NAVE DE CONDUÇÃO (KULUMYM-AÇU, 2021), TENHO RECEIO DE TEORIAS QUE NÃO DANÇAM (GAU SARAIVA, 2021)

**JULIANO GOMES**

Ao passo que o necrocapitalismo de dados avança, o problema da linguagem, dos complexos de códigos, se adensa. Os sistemas de perfilamentos e previsibilidades necessitam controlar os acontecimentos e suas regularidades via língua, controlando o horizonte de codificação, produzindo imaginário e perspectiva simbólica. O que se convencionou chamar ultimamente de “guerra cultural” é justamente esta ênfase nas disputas políticas do campo dos códigos e suas séries. E a expressão da extrema-direita no Brasil e no mundo atentou com muita vivacidade a esse problema, jogando sistematicamente a peleja da linguagem para além da dimensão da comunicação, performatizando tudo, opacizando os acontecimentos, confundindo a mensagem, numa mórbida chanchada insuportavelmente contínua.

Mas o que um conjunto de filmes num festival de filmes documentários e etnográficos tem a ver com esse pandemônio? Tudo. Festivais, filmes, são situações de treino de estratégias de intervenção, são laboratórios de sociabilidade e expressão, proposições sensoriais comunitárias. Projeções. E agora, mais do que nunca, nosso campo não poderá cair na burrice carola da confiança na “comunicação”. Portanto, nos embrenhemos no esculpir de nossas vertigens, para disputarmos essa farsa com as armas que os filmes nunca pararam de gerar. Neste pequeno conjunto de obras a que este ensaio se dedica, dá pra sacar de cara a atenção ao problema da linguagem, entendida como instabilidade – diferentemente em cada um. Tanto a fala quanto a forma, nos quatro filmes aqui reunidos, são vetores de insegurança, perigo, farsa e experimental moral e semiótica.

Em menos de cinco minutos, Gau Saraiva e Dodi Leal bailam sobre a linha tênue entre hackeamento e adesão de códigos plásticos do filme publicitário, da pictorialidade das redes sociais e de institucionais turísticos, para deliberadamente criar uma espécie *videobook* praiano refletidamente produtor de alfabetos. O letreiro constante sobre a imagem reitera a pororoca de neologismos criados pela autora-modelo-de-praia, que estranha e confirma os códigos das imagens de drone e sua estabilidade cinética sintética e maquinal. Palavras não se criam, se alimentam de outras, de forma que a aparente propaganda turística na praia paradisíaca é filtrada como “arte cínica” – termo trazido pela própria Dodi Leal na narração. O filme é uma espécie de ritual de autoafirmação, centrado sobre um ego que se exhibe e se expande e, ao mesmo tempo, a evidência da ruína inerente a todo esforço na direção deste tipo de formato. *tenho receio de teorias que não dançam* é uma espécie de antivideoclipe teórico que leva ao paroxismo as estratégias de estabilidade do imaginário ao trocar somente a estrela do proscênio. E é justo esse jogo de confirmação, desconfirmação e ironia que pode talvez fazer ver a rachadura deste *plugin* plástico e alusivo que – como um véu – cobre nossa referência de o que é uma “cena

bonita”, uma “luz bonita”, um lugar “paradisiaco”. O inventário de poses e carões, acompanhado da narração e da fabricação de palavras, sugere uma forma de telecurso transeducacional que se banha e estranha as convenções mais *standards* do que podemos chamar de “beleza tropical litorânea”. Pois o queer como dimensão é essencialmente inversão, é dobrar a aposta do hegemônico e revirá-lo, e fazer do xingamento identidade, reutilizar o padrãozinho pelo avesso, trafegando no fio da navalha da afirmação cínica como tática vital de quem fia sua sobrevivência à ambiguidade.

O jogo de cena e suas variações constituem o coração de *As lavadeiras do Rio Acaraú*, transformam a embarcação em nave de condução, de Kulumym-açu. O curta cearense, igualmente, concentra-se numa constante degustação vocal de palavras, con-fundindo sílabas, recriando e furando a língua, abordando – pela metodologia – as táticas de invenção e sociabilidade das lavadeiras. O gesto ancestral do trabalho é desdobrado em suas mais variadas dimensões, como locus de transformações – e não como um tema que se aborda. Por isso a variação entre instâncias narrativas, da animação à teatralidade sincrônica em *tableau*, constitui a carne e a ânima do filme. Para Kulumym-açu, a beira do rio Acaraú é um teatro experimental, centrado neste achado da invenção da letra: “falavra”. É o trabalho braçal, a lavra da palavra, a palavra e sua expressão como sabor e labor, que fertilizou histórias, canções, teceu texturas e quarou memórias. É em torno destas práticas que a estrutura heterogênea do curta se erige e se justifica como intervenção do repertório de aproximações etnográficas que, até os dias de hoje, insiste em considerar a língua como estabilidade, perdendo, justamente, a vista do acontecimento. O que vemos aqui é prática sobre prática, braço por braço, palco por rio, multidão por trio, remissão pela duração, identificando que o trabalho histórico das lavadeiras opera essencialmente pela dimensão formal, per-formando. A beira do Acaraú é uma caixa impessoal e coletiva dos segredos de voo.

Uma investigação tagarela é o que também observamos em *Escasso*. A farsa é o espaço para novamente atravessarmos uma narrativa que tem seu sol central num único corpo, que se confunde com o haver cena. Ao invés da beira-mar, o lar – aqui extraviado, plurifarsesco. A estratégia cínica volta a trabalhar buscando tensionar padrões de classe, raça e moradia, estudando a figura histórica e sempre renovada do tropo “carioca extrovertida do subúrbio”. O lance é falsear o falso do jornalismo e produzir um breve inventário de uma etnografia reversa de classe, como uma visita guiada extra-viada, que, na sua superfície, arrisca ao assumir-se como um estudo de personagem também em derramamento “egolombra” – abundante e centralizado. Novamente, um filme que trafega no perigo da reiteração das ciladas simbólicas e assume sem nóia o risco da empreitada, tentando entrar e sair da linguagem, dobrando a performance como comentário de si, investigando o limite e o truque de um *si-nema*. Vestida de vermelho, ela é puro verter, extra vertida.

Bernardo Oliveira e Saskia decidem abrir a caixa-preta da negritude brasileira, como uma criança abre um baú infinito, atochado de brinquedos, armas e vibradores. É como se Godard tivesse reencarnado no Estácio ou na Casa Fanti Ashanti, ou como se Arthur Jafa tivesse descoberto a energia pluriversal do afro heavy metal

samba gospel da Pastora Ana Lúcia que encerra o antiensaio de Saskia e Bernardo. A noção de racialidade liberal-conservadora direitinha que vigora nos setores universitários de classe média no Brasil – um antirracismo fofo de boutique – não terá instrumentos pra lidar com esta pletora de signos que é um braço do revolucionário projeto Ciranda do Gatilho – que inclui também Negro Léo (autor do fonograma Mulato, que encerra *Escasso*). A constância da tela em negro nos lembra que esse retângulo é, via de regra, uma caixa, preta. E o filme trata de ocupá-lo de diferentes maneiras constantemente: grafismos, efeitos, arquivos, pinturas, resoluções variadas, letreiros e ruído. Mais transborda do que aborda. Caixa é também nome de um instrumento crucial nas sonoridades amefricanas. Caixa é também cabeça, meu coco, é também pulmão, torácica, é espaço vazio (tema da epígrafe do filme), platô de preenchimentos mil – “o oxigênio está me matando”, diria a Voz em *Vaga Carne*, psicografada por Grace Passô. A imagem negra aqui é, acima de tudo, múltipla, contraditória, rasurada, pois entende-se que o que funda o racismo é a ideia de propriedade. Portanto, mergulhemos no piche do impróprio. “Piorou”, diria Tantão – outro linguará citado e excitado neste magma. Para tal lúdico voo no abismo, tudo é apropriado, tudo é, afinal, impróprio, sem direitos de imagem, mas sim devires e deveres. Deveres éticos de fazer de uma estética constantemente variante a forma de uma inquietação driblante, perigosa, que enxerga ponte entre o terreiro e o culto, entre a estereotipia beijuda e a mais lírica melodia. Caixa-preta como toda grande teoria gosta de problema, alimenta-se deles, não desvia, se lambuza, bebe violência e expele graça.

Afinal, o trabalho das con-danadas da terra – fio que une este grupo de trabalhos – é essencialmente um expediente de transmutação que faz da expressão seu treino e sua nascente. O labor trans-secular das práticas de sociabilidade não tuteladas se especializou e aguçou a produção de línguas como forma básica de ser e estar. Portanto, hoje, mais do que inovar estratégias de agitar os linguajares, já é hora de olhar o patrimônio onipresente e invisível de táticas ruelas de investigação expressiva. E o que esses filmes dizem e desdizem é que essa matéria viva e duracional, vivida, mora aqui, na beira do rio, na casa tomada, no fio desencapado, parado na esquina, na gira da vigília, justamente no vazio disfarçado da caixa, esperando que alguém dê um toque e reative o que mora em todo lugar.

**JULIANO GOMES** é crítico, professor e diretor. Coeditor da *Revista Cinética*. Publicou na *Film Quarterly*, *World Records Journal*, *Filme&Cultura*, *Folha*, *Piauí* e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi júri do *forumdoc.bh*, *DocLisboa*, *Mostra Tiradentes* e *Cachoeira Doc*. Foi do comitê de seleção do *Sheffield Doc Fest*. Lecionou na AIC-Rio. Escreve também sobre teatro, música e artes visuais.



# NOTAS SOBRE ARQUIVOS E ENCONTROS EM *ME KUKRODJO TUM: O CONHECIMENTO DOS ANTIGOS E CURUPIRA E A MÁQUINA DO DESTINO*

JULIA FAGIOLI

*Me Kukrodjo Tum: O Conhecimento dos Antigos* (2021) e *Curupira e a Máquina do Destino* (2021), cada um de maneira muito singular, realizam um esforço de resgate da memória através das imagens de arquivo. No primeiro caso, em uma imersão no Museu de Arqueologia e Etnografia da USP, no acervo Lux Vidal. No segundo, os arquivos da construção da Transamazônica são retomados de maneira pontual e precisa, mas remete, ainda, a um arquivo filmográfico que fica no fora de campo: *Iracema – Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Pedro Novaes e Pedro Guimarães, em *Me Kukrodjo Tum: O Conhecimento dos Antigos*, registram o encontro do povo indígena Xikrin do Cateté com a antropóloga Lux Vidal no Museu de Arqueologia e Etnografia da USP para o Projeto Memória Xikrin. A antropóloga iniciou suas pesquisas de campo nos anos 1960, e, em 1977, publicou *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*, a primeira etnografia completa acerca dos Xikrin. Sobre o trabalho de Vidal, Bruna Keese dos Santos (2019, p. 21) afirma: “Sua contribuição é marcada pelo compromisso com os índios e pela compreensão da relevância das manifestações artísticas produzidas por eles, promovendo a afirmação de suas culturas”.

*Me Kukrodjo Tum* é um filme de encontro, de partilha de histórias e memórias, mas, principalmente, de encontro com este acervo composto por imagens, objetos, registros de pinturas corporais e desenhos. A visita dos Xikrin possibilita um reencontro com sua memória. O que vemos é o momento futuro ao qual o arquivo se destina quando é produzido (DERRIDA, 2001), ao ser acessado, para evitar o esquecimento. Cada objeto e cada fotografia despertam lembranças, tornando vivos o arquivo e a memória de um povo. O registro desse encontro faz reverberar a pesquisa de Lux Vidal, mas, particularmente, os relatos dos Xikrin em contato com as fotografias e objetos, suas texturas e cheiros. O gesto do filme explicita o caráter coletivo da preservação ao articular os relatos às imagens, desenhos e animações que remontam a tradição do povo Xikrin. Assim, não apenas há um encontro entre um povo e sua memória, mas ela ganha visibilidade. Das fotografias em p&b às coloridas, percorremos a história dos Xikrin através dos anos, o que ressalta também o enorme esforço de registrá-la.

O depoimento de Pai-Nhotire Xikrin, segurando a fotografia do avô nas mãos, ressalta a importância de não esquecer sua tradição e seu modo de viver. Ela diz: “Isso é a foto do meu avô. É ele que conta toda a história”. Afirma ainda que os jovens

que vão estudar na cidade precisam voltar para a aldeia para ficarem indígenas. As imagens despertam um desejo de resgate da memória, porém é a vivência da aldeia, o contato com a terra e a proximidade dos parentes que possibilitam, de fato, o “ser indígena”. Os arquivos guardam vestígios desse ser indígena, mas sozinhos não fazem com que a tradição sobreviva. Eles precisam ser vistos e manipulados por seu povo para que o cheiro de urucum e fuligem nunca se dissipe do maracá.

Já em *Curupira e a Máquina do Destino*, de Janaina Wagner, reencontramos o fantasma da personagem Iracema, de *Iracema – Uma Transamazônica*, em um encontro com uma curupira. Enquanto a figura de Iracema nos remete à destruição da floresta ao ser cortada pela rodovia, a Curupira representa a proteção da floresta. Os dois seres, ao longo do filme, desaparecem e reaparecem na tela de maneira intermitente, na Estrada Fantasma, no Amazonas. O projeto desenvolvimentista da década de 1970, nos informa a legenda, pregava o desaparecimento de curupiras e macunaímas. O filme, porém, recupera as figuras míticas, colocando Iracema, por sua inocência, ao lado delas. O filme de Bodansky e Senna, que foi censurado entre os anos de 1974 e 1980 por contrariar a propaganda oficial da ditadura militar, reaparece agora evocado como um arquivo que está no fora de campo.

Enquanto Iracema observa as fotografias da região da Transamazônica, como se estivesse em um velório, as vozes ao fundo indagam sobre a existência da curupira, após uma reportagem na televisão anunciar que uma delas teria sido vista. Enquanto escutamos as histórias de curupira, a câmera se aproxima da imagem de arquivo da Transamazônica do período de sua construção, até que, após a frase “curupira existe”, há um corte e vemos a tela preta. Em seguida uma luz de farol e outra de vela aparecem na tela, junto com um canto sussurrado. Após imagens recentes da rodovia, vemos o fantasma de Iracema entrar na floresta e, como que num retorno ao passado, o filme retoma, na montagem, imagens em p&b da construção da Transamazônica, remetendo à violência e à destruição causadas pelas obras. Em seguida, acompanhamos Iracema, que nada mais pode fazer, a não ser vagar pela floresta, até que finalmente se encontra com Curupira, com chamas em seus cabelos, que diz que aqueles que se salvaram trazem a notícia de que o mundo é grande e cresce todos os dias entre o fogo e o amor e, assim, seu coração também pode crescer, entre o amor e o fogo, a vida e o fogo. O filme termina com a inscrição na tela: “Curupira tudo existe”, nos lembrando que a floresta existe e resiste.

De modo muito singular, cada um dos filmes ressalta a importância da história para se pensar e viver o presente; da memória para reconhecer e reparar injustiças, para fazer sobreviver a tradição, ainda que de maneira intermitente. As sobrevivências, como afirmou Georges Didi-Huberman (2011, p. 84), dizem respeito à imanenência do tempo histórico, elas são lampejos passeando nas trevas: “Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua”. Assim, uma política das sobrevivências dispensaria o fim dos tempos e, para isso, as imagens podem nos oferecer pequenos lampejos.

**JULIA FAGIOLI** é professora, pesquisadora e curadora. Mestre e doutora em Comunicação Social pela UFMG. Atuou como professora substituta no curso de Comunicação Social da UFMG. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFJF.

## REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KEESE DOS SANTOS, Bruna. *Corpo-papel: um estudo imagético sobre o acervo Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin*. Dissertação (Mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo: FAU-USP, 2019.

# MORADA TEMPO

DIÁRIOS DE UMA PAISAGEM (ANNE SANTOS, GABRAZ SANNA, 2022), SOLMATALUA (RODRIGO RIBEIRO-ANDRADE, 2022) E NENHUMA FANTASIA (GREGORIO GANANIAN, NEGRO LEO, 2021)

**DENISE DA COSTA**

Meu corpo quer fazer morada na liberdade. O oceano – sempre ele – surge redundante, se faz presente. Realiza o elo entre as florestas de conchas plantadas em cabelos com barro e sementes. O que dizer da liberdade? Liberdade para quando? Entre vielas, uma criança corre, faz careta, brinca. Seria ela livre? Qual o futuro para ela? O vermelho queimado com o azul petróleo lançam água no mar meio que dizendo: “Sonho!” Sonho porque meu corpo oceânico quer fazer morada no mar.

*Solmatalua* é um filme-sonho. Sons, imagens, cores. Tudo isso parece um sonho em que a busca pela morada-mãe é gramática. O traslado Atlântico foi (é) um crime. Crime que se atualiza na precariedade da morada nas favelas; na migração contemporânea de africanos; no fato de que a diáspora segue vagando, procurando de onde vem. Talvez nos sonhos também estejamos em busca. Busca de respostas, busca de respiro. Esse filme parece ser uma grande busca.

Aqui, o filme *Orí* (Raquel Gerber, 1989), a partir da presença doce da voz de Beatriz Nascimento, é convocado. Não apenas intertexto, mas também citação. São trinta e três anos de distância, ou de aproximação? O que nos remete à reflexão sobre o tempo para a diáspora negra: nosso tempo é roubado, sempre atualizado, e não caminha em linha reta. Mais uma vez, Beatriz Nascimento vem ao nosso encontro e mostra como o tempo é um espiral que se atualiza mais uma vez e mais uma vez. Vai, vem e volta. O tempo, este que revela que algo foi e é arrancado de nós. Talvez uma das buscas seja esta, do tempo.

Se *Solmatalua* é sonho, *Nenhuma Fantasia* é assombro. Assistir ao filme me pôs em contato com a loucura, com o trauma, com a perturbação. Temas também caros à diáspora negra. O mundo se despedaça e nós aqui, assistindo a tudo isso como espectadores. A máscara sufocante, a guerra. O confinamento, a televisão. As telas. E se somos espectadores, o personagem principal também o é. Mas ele, ao contrário de nós, também fala. Fala insistentemente, canta, conclama. Se ele é também espectador, a perturbação também nos atinge. E o quadro da tela vai se multiplicando, se multiplicando. E multiplicam-se os espectadores. Quem é o espectador? A qual filme estamos assistindo?

E ainda: se há fala, quem escuta?

Ali, vê-se o desmanche do mundo. A presença neste território é perturbadora, densa. Quem irá filmar o fim do mundo? *Nenhuma fantasia* é a distopia. Talvez a humanidade não seja excepcional. Talvez ela nem sequer precise sobreviver a esse caos. Mas o corpo do filme-assombro é um corpo negro. Então dizer que: “No fundo você só quer chegar na velhice com netos, bisnetos, filhos... quem tem um, não tem nenhum... (...) Cresceis e multiplicai-vos!”, é dizer sobre como nossos corpos almejam sobreviver em território para onde fomos arrancados. Onde somos mortos, sempre. Insistentemente.

Assim como *Solmatalua*, *Nenhuma fantasia* especula sobre o futuro. Um futuro no qual há mesclas de vida humana e não-humana. Tudo cantado em tom de brincadeira ao som dos tapas no piano. O tom jocoso brinca com o desespero. Com a aflição. O tempo aqui também é verbo. E se o tempo é verbo, no primeiro minuto do filme *Diários de uma Paisagem* já anuncia o seu tempo. Tempo de banzo, tempo de trabalho, tempo de frio, tempo. O banzo dura o tempo que tem que durar. Melancolia. Cotidiano. O filme *Diários de uma paisagem* traz o tempo como narrador. Em vários momentos, é possível acompanhar o desenhar do artista Tantão, que escuta música e desenha com muito foco. Acompanhá-lo é lidar com o tempo arrastado e melancólico.

Tempo também de estar na intimidade do artista que o filme acompanha. Seja falando, seja escutando rádio, cantando ou bradando. Assim como *Solmatalua*, o mote da liberdade emerge no filme. Qual a mobilidade que se pode ter? Qual liberdade se pode almejar? O tempo em suas variabilidades se mostram marcantes nestes três filmes. Tempo espiral, tempo do fim, tempo do tempo.

DENISE DA COSTA é antropóloga, professora da UNILAB/CE, ensaísta. Amante da estética negra e dos penteados afro, pesquisa sobre cabelos e a capilaridade do tema, desembocando na moda, estética e consumo. Sempre negra, sempre afro.

# CARTA PARA ALAN DO RAP

ALAN (DIEGO LISBOA e DANIEL LISBOA, 2022)

**PAULA KIMO**

Alan, satisfação imensa te conhecer, mano. Assisti ao seu filme e fiquei anestesiada por um tempo. Pensando. Você invadia os palcos, mano! Você planejava as invasões. Isso é muito foda porque ao mesmo tempo que você mandava a letra da favela pra questionar o sistema, você já dava um curto-circuito no próprio sistema, saca? Abria uma fissura, gerava um ruído, um chiado... Só assim mano. Eles são grandes demais e querem manter as coisas como elas estão, daí pra pior. De cara você já manda a letra:

Sabe que a vida, ela é feita de altos e baixos, a vida é feita de lágrimas e sorrisos, de ganhos e perdas. Se um jovem da periferia e jovens de rua, se não houver uma oportunidade, se não houver um incentivo, ele vai ser sempre um descaso social.

Eu queria muito ter visto uma invasão ao vivo. É foda um show de rap, de reggae, as ideia que os cara manda, essa realidade é muito dura mesmo, mano. Tem que denunciar, tem que contra-atacar. E a arte tá aí pra mandar a letra, na resistência sempre. A arma é a caneta como tu mostra no filme. Mas uma invasão em um show, isso mano... é um acontecimento. Uma coisa que acontece e muda algum sentido na ordem “lógica”, saca? Que espalha. Que vai pra televisão, que desloca no tempo e gera outros encontros lá na frente. Uma coisa que muda algo no destino de cada um que tava ali vibrando com a invasão, que muda o seu destino, só Deus sabe tudo que você provocou, mano. Tu fez sua parte, cara. Tentou demais... O filme tá mostrando isso e é claro que o filme não consegue mostrar tudo que você fez pela favela, pela sua família, pelos jovens pretos favelados, por você, saca?

Você é um guerreiro, mano. Mas quantos guerreiros nós já perdemos nessa porr\* de guerra? Sinto muito, mano. Eu assisti ao filme duas vezes. Na primeira vez que assisti, fui até às imagens que mostram você com uma pistola e um revólver na mão, do lado tinha os menino de rosto coberto. O seu rosto aparece no centro da tela e você fala assim com pulso firme:

É pro Brasil se chocar ao ver isso? Um jovem mostrando o rosto com duas máquinas? Não? É pro Brasil se chocar quando um político desgraçado de gravata desvia bilhões e bilhões que é pras criança poder ir pra escola, pro jovem ter um emprego. Isso aqui é a polícia que dá, chega aqui e vende. A gente compra. Isso aqui foi comprado na mão da polícia, porra. Eles vende e depois vem querer matar. É eles que bota a droga. E depois o que faz? Vem matar os mano da favela.

Você manda a letra, dá um tiro pro alto e devolve as armas pros menino. Você fala que tá largando o mundo do crime, talvez uma forma de mudar o destino. Este que você bem diz que *muda os traços das pessoas*. É uma trajetória né, mano? É o

caminho possível diante de uma sociedade governada pelas elites. Aí eu precisei parar de assistir ao filme e não vi o final naquela hora, mas fiquei pensando como você cresce com o filme, mesmo quando tá preso, nos altos e baixos da vida que você bem relata e rima.

Desde quando você cantava com a banda Opus da Paz, lá atrás, já tinha a música “Favela”, não é mesmo? Depois a gente vê a invasão no show do Racionais, aquela cena que mostra o Edi Rock te dando a mão pra subir no palco. Que cena linda, mano. Fiquei pensando como o seu caminho se fez ao lado dos seus, dos pretos. Também nas duas invasões nos shows do Alpha Blondy. O gringo é firmeza. A repórter branca não entende nada, mas o mano captou a sua mensagem e abriu espaço, mandou a letra na televisão.

Mas você também deu a mão pro irmão branco e me parece que ele é um cara muito importante nessa caminhada aí. A relação entre você e o Diego, tem também o Hari, que você cita muito, me parece uma parada de irmandade mesmo. Os caras te acompanharam nesse longo tempo da curta vida e filmaram com uma proximidade que nos coloca do teu lado. Parecia que eu estava ali sentada na calçada também, escutando suas histórias. Você também filmou, ali tem o seu olhar. Os caras foram te visitar na cadeia, mano. Pediram pra tirar suas algemas. Bonito demais quando você abraça a equipe do filme. Naquele momento, a presença da câmera era mais que um futuro de imagem, era a possibilidade real da presença, do afeto e do amor. Era uma ação no mundo, uma intervenção no sistema prisional que serve à reprodução de uma lógica desumana de separação e extermínio. E essas imagens históricas? Teve um trabalho de pesquisa forte ali, mano. As conversas com o pessoal do Hip Hop, todo mundo te conhece e fala de você. É uma comunidade. Você se sentiu sozinho naquele tempo-espço do presídio, mas o movimento que você gerou no mundo, e que gerou a produção de um filme, já estava abalando o sistema, pode saber. Tinha muita gente junto com você ali e ainda tem.

Mas, voltando aqui, porque já estou me perdendo. Da segunda vez que assisti ao filme, fui até os créditos finais. Porr\*, mano! Te mataram, cara. Talvez o filme já tivesse sinalizado esse final, mas eu não queria acreditar. Que aperto no peito! Dessa vez não consegui pensar nada. Fiquei um tempo em silêncio.

Um dia depois, comecei a pensar nessa parada de escrever um texto sobre o filme *Alan*, de Diego e Daniel Lisboa, produzido em Salvador com imagens e sons gravados entre 1999 e 2012 e lançado em 2022. Depois desse filme, o que ainda é preciso dizer? Teria sido o filme um lugar que organiza e reverbera a posição política e social de Alan do Rap no mundo? Seria o cinema um espaço de enfrentamento das desigualdades e da violência institucional sofrida por Alan e milhares de jovens pretos brasileiros que cantam versos de um lugar próprio e comum? É o filme que posiciona Alan no mundo? Ou é a batida do rapper que move o dispositivo que produz o filme? Surgiram algumas questões quando me deparei com o desafio da escrita deste texto. Mas a todo tempo eu escutava a sua voz nas gravações de dentro da cadeia. *Alô, tá ouvindo?* Eu pensava nas suas fotos de família e revisava os trechos das cartas que você escreveu. Pensava nesse fio-filme que te conectava com o mundo aqui fora. *Amiga liberdade, há 3 anos que estou longe, sei que sou culpado por*

*esta separação...* Daí que veio a vontade de te escrever uma carta, de ampliar ainda mais as palavras que você diz. Você não me conhece, mas por meio do filme eu te conheço e honro a sua história de vida. Sua música não sai da minha cabeça. É isso que você nos pede o tempo todo, não é mesmo? *Tá ouvindo? Tá me entendendo?* E acho que é isso que o filme faz. Para além de um gesto político no mundo que remonta traços de toda uma comunidade (uma coletividade), o filme te escuta e te entende. O filme te abraça e nos coloca diante da possibilidade de te abraçar. Como eu queria te abraçar com meus braços, real mano. E é isso que o cinema precisa fazer. Isso é urgente. Ninguém aguenta mais as pessoas falando não sei o quê, tirando não sei de onde, pra agradar não sei quem. A sua carteira de trabalho morreu em branco, mano. Você perdeu seu título de eleitor durante as chuvas na favela. É isso mano, até os nossos tão aí na correria, uns passando na frente do outro porque a máquina chega comendo a carne e triturando o pensamento. Mas o filme dos meninos é diferente. Tem uma parceria ali e você sabe disso bem mais do que eu. A gente não é nada sem nossos amigos e você teve bons amigos, mano. Ah! Que foda a mana que gravou sua música! Pra você ver que Alan do Rap segue vivo desse lado de cá, incomodando o sistema, fazendo revolução. É isso, mano, satisfação. Tamo aqui em 2022, na correria. Na luta para eleger o cara que tirou o país do mapa da fome mundial, mas que a sociedade insiste em chamar de “ex-presidiário”. Eles nunca foram presos, vivem pelas praças da liberdade, eles não sabem de nada.

**PAULA KIMO** é uma mulher branca, mãe. Trabalha com cultura, pesquisa e curadoria no cinema. Percebe que estar no mundo só é possível diante de um olhar sensível e inquieto perante as distintas realidades. Respeita e fortalece as culturas da rua. Integra a Associação Filme de Rua, que realiza filmes com jovens e adultos com trajetória de rua na cidade de Belo Horizonte, entre outras construções.



# ADEUS, CAPITÃO DE VINCENT CARELLI E A TRILOGIA DO MARTÍRIO<sup>1</sup>

CÍNTIA GIL

TRADUÇÃO: DANIEL RIBEIRO DUARTE

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despençar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos.

Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020)

Em abril de 2022, o indigenista, ativista e cineasta brasileiro Vincent Carelli estreou *Adeus, Capitão*, codirigido por Tatiana Almeida (Tita). Este último filme é a peça final de uma trilogia que começou em 2009 com *Corumbiara*, seguido por *Martírio* (2017), codirigido por Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho. Com material de 1987 a 2019, Carelli e seus colaboradores filmaram diferentes povos, lugares e contextos, sempre com um aspecto comum: o desejo de testemunhar e de estar ao lado daqueles que vivem uma história coletiva trágica com o peso de séculos.

Eu sou portuguesa: meus privilégios para acessar este filme são a minha língua materna e o fato de que há um passado comum entre nós. Venho do país que invadiu o Brasil há cinco séculos atrás e começou um demorado genocídio dos povos indígenas. Depois de encontrar o trabalho de Carelli em 2017 no festival Fronteira, em Goiânia, eu o estive seguindo de perto e aprendendo com ele. Isso foi a porta de entrada para encontrar a incrivelmente rica e multifacetada produção cinematográfica de numerosos realizadores originários. Este texto é uma tentativa de proporcionar algum contexto para os filmes, de gerar curiosidade naqueles que não falam português e ainda não conhecem esta obra. Devo sublinhar que este texto carece certamente de detalhes, assim como de nuances históricas e culturais. Estes filmes são parte de um corpo de trabalho extenso e altamente complexo que merece a nossa atenção coletiva.

Carelli começou a sua carreira como indigenista na Funai (Fundação Nacional do Índio) nos anos 70. Em 1979, ele fundou o CTI (Centro de Trabalho Indigenista), uma ONG independente e sem fins lucrativos, com um grupo de antropólogos; em 1986, ele fundou, junto com a sua companheira – a antropóloga Virgínia Valadão – o projeto Vídeo nas Aldeias. Como Carelli explica na abertura de *Corumbiara*, os primeiros passos do projeto consistiram em filmar pessoas na comunidade Namibiquara e imediatamente devolver as suas imagens para elas – ‘devolver’ é, aqui, um verbo-chave. Este encontro imediato com imagens deles mesmos produziu um

---

1. Este texto foi publicado originalmente em GIL, Cíntia. Vincent Carelli's *Farewell Captain and the Martyrdom Trilogy*. *Outskirts Magazine*, Tenerife, v. 1, ago. 2022. A tradução para o português foi gentilmente revisada pela autora.

choque fundamental nas populações destas comunidades; elas entenderam imediatamente o poder disponível para elas: controlar a própria representação, como vemos, a título de exemplo, no fascinante *O espírito da Tv* (1990).

### **“Para um povo guerreiro, o contato é sempre uma rendição”**

Em *Corumbiara*, acompanhamos Marcelo Santos, um indigenista que trabalha na Funai que encontrou vestígios de um massacre contra índios isolados na Gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. Enfrentando o desprezo com que tais vestígios há muito foram tratados e com a necessidade de reunir evidências mais efetivas, Santos contactou Carelli, que, nos idos de 1987, começava a trabalhar com o vídeo como uma ferramenta de ação e mudança – de “militância”, como ele mesmo coloca. Carelli imediatamente compreendeu a importância deste chamado: num sistema baseado na cumplicidade entre instituições governamentais, autoridades regionais e fazendeiros que impiedosamente expandem as fronteiras de suas terras, filmar estes processos pareceu a maneira mais eficiente de reunir provas irrefutáveis. (A ideia de filmar como prova retorna novamente, anos depois, na segunda parte da trilogia, *Martírio*, na qual Carelli dá câmeras aos Guarani-Kaiowá para que eles possam documentar diretamente a violência dos fazendeiros e de seus capangas.)

Durante as filmagens que aconteceram em 1987, a equipe foi expulsa pelos advogados da fazenda onde o massacre ocorreu, e a produção foi interrompida. Vinte anos depois, em 2006, os dois amigos – Santos e Carelli – se reuniram para terminar o projeto. Toda essa trilogia existe no seio desta aparente dicotomia entre visitar e resignificar imagens para reconstruir o passado. Cada um dos filmes constrói o seu próprio espaço de resistência e aliança, ambos no presente e para o futuro. Em *Adeus, Capitão*, o último dos três, encontramos Krohokrenhum, do povo Gavião, que persistentemente trabalha para retomar o seu mundo (‘retomar’ vai se tornar um verbo importante): reunificar o seu povo, reivindicando a sua linguagem, reconectando as gerações mais novas com a sua herança e história coletiva. Em certo ponto, depois de sermos informados sobre a forma como a aldeia do Capitão se dispersou após o primeiro contato com os brancos, pescamos uma frase quase descartável: “para um povo guerreiro, o contato é sempre uma forma de rendição”.

Após os primeiros vinte minutos de *Corumbiara*, Carelli filma o momento de um primeiro contato. Marcelo está no centro do plano, descendo por uma trilha da floresta, quando ele percebe que dois indivíduos do povo que eles procuravam estavam perto. Purá e Tiramantu, irmão e irmã do povo Kanoe, vêm do fundo do plano, enquanto a câmera se posiciona da melhor maneira para capturar o encontro. Aqui está a questão: como filmar um primeiro encontro? Como enquadrar um momento como este, situado entre o imperativo de documentar a existência dessas pessoas, de assegurar os seus direitos através da imagem, e agir – criar imagens – com a consciência da assimetria de posição entre os participantes?

Depois de hesitações e tentativas, a câmera quase envergonhada atrás de Marcelo toma o seu lugar, se reposicionando para enquadrar os rostos extraordinários deste homem e desta mulher. Juntos, eles experimentam sons, gestos e tentativas

de trocar palavras – a confiança entre todos é o que está em jogo aqui. Afinal, os irmãos convidam a equipe para segui-los. Alguns minutos depois, na aldeia onde Purá e Tiramantu vivem, eles estudam os objetos trazidos pela equipe, trocando sorrisos e gestos: entre os objetos e a linguagem corporal de cada um, compreendemos que estamos assistindo a um jogo de possibilidades.<sup>2</sup> Tiramantu explica algo, se levanta, coloca alguns instrumentos debaixo do braço. Claramente, ela está imitando alguém. A narração de Carelli explica: “a mulher discursava com tanta veemência que a gente ficou achando que ela tava contando ali uma tragédia. Eu gravava tudo. Tempos depois a gente ficou sabendo que na verdade ela estava interpretando a nossa aproximação, que ela tinha acompanhado desde o início”. A mulher estava performando uma descrição do “primeiro contato” momentos atrás – aquele que assistimos naquele plano com Marcelo. Aquelas imagens eram ao mesmo tempo o documento de uma rendição e a prova da existência de Purá e Tiramantu – sua validação civil perante o Estado. Deste momento em diante, o aspecto abissal dessas imagens ganha uma presença duradoura em todo o filme. Ele retornará, como um fantasma, ao longo de toda a trilogia. O que é uma aliança em cinema? Como forjar esse tipo de lugar de redistribuição de poder?

### **“A chave para compreender este momento histórico foi traduzida 25 anos depois”**

Em *Adeus, Capitão*, o Capitão Krohokrenhum trabalha e luta para retomar a língua de seu povo, uma língua que muitos esqueceram, desaprenderam, ou simplesmente nunca usaram. A ideia de ‘retomar a língua’ está conectada com a ideia de ‘retomar a terra’: uma questão de sobrevivência e autonomia, identidade e comunidade, uma continuidade compartilhada entre o passado e um potencial futuro. Ambas são questões vitais, como o Capitão diz: “é importante para a nossa segurança”, explicando que um indígena que perdeu a sua língua vive como se não tivesse ancestralidade – separado de uma parte fundamental de seu ser político e espiritual, exposto à invasão e à submissão, colonizado. No filme, vemos um movimento tomando forma: majoritariamente feito por mulheres nascidas na diáspora, afirmando o ‘Movimento de Retomada da Língua’ e organizando as comunidades por meio do ensino, da transmissão oral da memória ou da recuperação de tradições coletivas.

Em *Corumbiara*, Purá e Tiramantu falam uma língua que a equipe de indigenistas e antropólogos não consegue reconhecer. Ainda assim, eles entendem que é uma língua pertencente a um grupo linguístico específico – falada por um outro homem que eles conhecem, que também foi separado de seu povo alguns anos antes, durante um ataque de fazendeiros. Quando eles se encontram, fica claro que eles pertencem ao mesmo grupo. A tradução torna-se, portanto, possível. Só a partir desse momento do filme Carelli legenda os diálogos dos irmãos – agora nós podemos entender o que eles dizem. Em um filme marcado pelo desaparecimento iminente

---

2. Nota do tradutor: jogo de mímica em que um objeto é dado para uma pessoa do grupo. Um de cada vez, alguém tem que ficar na frente do grupo e demonstrar um uso para esse objeto.

de um povo, o estilo de Carelli é assombrado pela busca contínua por vislumbres de uma possível continuidade – traduzir a língua dos irmãos é um deles. A primeira cena de *Martírio*, filmada em 1988 durante a primeira viagem de Carelli ao Mato Grosso do Sul, retrata uma assembleia de líderes das aldeias situadas no Brasil e no Paraguai. O filme conta a história extraordinária da luta dos Guarani-Kaiowá para retomar as suas terras depois de séculos de espoliação e violência. Espectadores que não entendem a língua falada pelo povo não conseguem entender as palavras ditas nesta assembleia – a sequência não é legendada. Enquanto assistimos, talvez possamos decifrar apenas a palavra ‘capitalismo’ em algum ponto do burburinho de vozes.

Na segunda metade de *Martírio*, vemos a mesma cena de novo – agora legendada. 25 anos depois, os cineastas tinham conseguido uma tradução do diálogo daquela assembleia. Agora compreendemos o que estamos assistindo e ouvindo: a discussão da chamada ‘aculturação’ dos povos indígenas, da sua ‘integração’ por intermédio de políticas públicas específicas destinadas a tomar suas terras para abrir caminho à expansão do agronegócio. Em outras palavras, para a aniquilação da cultura indígena do mapa político, cultural e social do Brasil. A palavra ‘capitalismo’ agora surge sob nova luz – com a ajuda das legendas, entendemos que o falante indígena esteve dizendo “nós também estamos envolvidos no *capitalismo* – é por isso que eles falam de *aculturação*. Nós não somos aculturados”. Na narração, Carelli adiciona então um comentário: “A chave de compreensão daquele momento histórico, que fora enunciada desde a minha primeira filmagem, só foi traduzida 25 anos depois. Naquele momento, os Guarani-Kaiowá haviam entendido perfeitamente as intenções do Estado brasileiro de dissolução das populações indígenas”.

Este jogo entre materiais do passado, tradução (pela legendagem) e narração nos coloca, como espectadores, exatamente onde nós não podemos controlar a interpretação destes mesmos materiais, onde nós nem sempre temos o entendimento completo daquilo que vemos e ouvimos. Este é frequentemente o lugar do cineasta. Os filmes fazem isto através da construção de possibilidades: as possibilidades trazidas pela tradução, por um esforço de escuta, e por valorar memórias individuais e coletivas. Se há uma dimensão pedagógica dos filmes de Carelli, que está certamente longe de qualquer didatismo inútil, ela está precisamente neste processo de encontro entre o espaço fílmico e o espectador. A tradução é uma ação que transforma a leitura do passado e traça possíveis ações para o futuro; ela é um trabalho de atenção e transmissão, e é também em si mesma uma questão cinematográfica e narrativa nas mãos de Carelli.

Esta forma documental, por outro lado, enfatiza que paciência e escuta são questões cinematográficas, éticas e políticas. Em contraste com a tendência a reduzir o cinema documentário à ‘explicação’ do mundo por meio de fetiches como o ‘acesso’ (ao outro), o ‘herói’ (um indivíduo), ou mesmo a ilusão de um certo tipo de justiça direta adquirida pelo ato de fazer documentários, estes filmes sublinham a necessidade de um esforço individual e coletivo real de repensar estas categorias: “acesso” a esses povos indígenas foi um dos princípios fundantes do genocídio do qual eles têm sido vítimas nos últimos 500 anos. Contrariamente à ilusão da vontade individual que decide agir “escolhendo o bem contra o mal”, aqui nos deparamos

com uma escolha coletiva e transgeracional que deve, para estes povos, ser tomada em conjunto e ativamente: existir e persistir. Em certo ponto de *Martírio*, um policial ameaça prender o líder de uma comunidade. Eles respondem juntos: “Nós somos todos líderes”.

Nesse contexto, o cinema só pode existir, simultaneamente, como “arquivo”, “aliado” e “devolução”. Em 2022, eu perguntei a Carelli sobre o sentido de tempo que permeia as primeiras e as últimas imagens que foram filmadas para a trilogia. Ele falou sobre mostrar os vários filmes e materiais para as comunidades onde filmou: “O Vídeo nas Aldeias está fechando uma trajetória que começou com a devolução imediata das imagens para as pessoas e agora termina com uma devolução final para as novas gerações”. Como acontece com a palavra “retomar”, “devolver” as imagens não é uma mera figura de retórica. Não é só uma questão de “mostrar” as imagens para os protagonistas, mas sim de restituir, para aqueles que estão agora vivos, as imagens e as sombras dos vivos e dos mortos que pertencem a eles. Novamente, é uma questão de sobrevivência: das imagens, das memórias e dos povos. Falar da imagem de um filme, nesse contexto, significa realmente falar explicitamente de “aliança” e “construção fílmica” como conceitos interligados. A câmera, ao longo de toda a trilogia, é operada por Carelli, Ernesto de Carvalho e outros, passada entre indigenistas amigos e amigos de dentro dos grupos com os quais os filmes são feitos. A câmera assume papéis diferentes, desde os mais tradicionais de um observador ou amigo contemplativo até papéis que questionam o cinema mais diretamente. Nenhum filme existe completamente fora de um complexo de relações e tempos; é precisamente aí que, no trabalho de Carelli, os filmes encontram a sua forma cinematográfica.

Em *Corumbiara*, os realizadores procuram pelo “índio do buraco”, um homem cuja presença foi rastreada diversas vezes devido a um buraco no chão das cabanas onde morou. Entretanto, ele ainda está isolado, muito provavelmente com medo de ser massacrado, e ainda não foi identificado. É urgente produzir imagens dele; sua vida só vai ser protegida quando a sua presença na região for provada, já que isso vai impor limites legais ao “proprietário” da terra. Totalmente desligado do mundo, ele recusa qualquer contato com estranhos, e ainda mais com os brancos. A câmera tenta roubar uma imagem de seu rosto através das rachaduras das paredes. “Roubar” é a palavra certa – aqui, dar visibilidade por meio da câmera é, simultaneamente, proteger e também invadir e tornar vulnerável; é nesse lugar tenso e difícil que estes filmes nos colocam. Esta cena em *Corumbiara* nos separa da ilusão de um cinema moralmente puro, indiferente à complexidade.

Em *Martírio*, a família da Cacique Damiana mora perto da estrada que passa em meio a uma fazenda construída em terras que foram roubadas de seu povo. Eles planejam ocupar a casa principal e precisam se proteger do pistoleiro enviado pelo fazendeiro. Os cineastas os visitam e dão câmeras a eles para que possam filmar os ataques. Num certo sentido, a câmera também pode protegê-los ao filmar os pistoleiros e mantendo-os imputáveis. Vemos silhuetas de homens junto à cerca, disparando impiedosamente contra a família, num plano aberto feito por alguém que está simultaneamente buscando proteção e confrontando a violência, testemunhando

e traçando um caminho pela real imputabilidade. Esta cena de *Martírio* é eloquente na sua forma de dar visibilidade ao agressor, e, ao fazê-lo, ela o traz de volta para a esfera civil e coletiva.

### **“Eu tive a honra e a alegria de ser seu soldado”**

A partir de um enquadramento histórico que parte do século XVIII e vem até hoje, os três filmes da Trilogia do Martírio documentam e desenrolam o processo de transformação forçada dos povos indígenas em mão de obra explorada – uma população espoliada de suas estruturas econômicas, sociais e culturais básicas. Em *Martírio*, uma liderança fala ao seu povo, justificando a sua decisão coletiva de lutar pelas suas terras até o amargo fim: “Nós não dependíamos de ninguém para sobreviver. E os não-índios vieram e tiraram tudo da gente e agora nós que somos vagabundos? Nós que somos invasores?”. A trilogia de Carelli revela a associação íntima entre as ações estatais e a elaboração de narrativas sobre a identidade indígena – as ideias de “índio emancipado” ou “índio aculturado” vêm para dar significado àqueles que, aparentemente integrados à sociedade branca (frequentemente percebidos assim somente porque são vistos vestindo roupas associadas aos brancos), perderam como consequência o seu direito ancestral à terra; a difamação como “invasores”, que os lobistas do agronegócio associam aos índios que estão retornando às suas terras; a ideia de “resistência” apropriada pelos grandes latifundiários como uma narrativa para a defesa do direito à propriedade (“propriedade é a coisa mais sagrada que o ser humano tem”, diz um dos membros do Congresso Nacional). *Martírio* dedica longas sequências a um material de arquivo dos debates e das intervenções de políticos no Congresso Nacional, e, especificamente, aos conservadores e ruralistas. Carelli dá a estas vozes e rostos o benefício do tempo, insistindo em sua presença no filme de uma forma quase obsessiva. Dessa forma, o desdobramento de tudo isso torna-se uma maneira de dismantelar estas narrativas e identificar um “combate” entre os indígenas e os latifundiários e políticos.

Simultaneamente, testemunhamos as diferentes formas como esta guerra foi enquadrada juridicamente pela legislação, novas leis aprovadas e constantemente revisadas – nós observamos como estas ideias diametralmente opostas da sociedade são desenhadas diante dos nossos olhos. Representar a arena política e financeira em todos esses contextos é outra das linhas estruturais do filme. Seguindo uma perturbadora cronologia de progresso e retrocesso no reconhecimento dos direitos indígenas (entre eles, o direito à terra como princípio de subsistência e identidade histórica e espiritual), os filmes de Carelli apresentam um retrato poliédrico de um país sequestrado por interesses latifundiários. É particularmente chocante ver que havia um projeto de lei no Congresso em 2014, a PEC 215, que revertia o poder de demarcação de terras da Funai para o próprio Congresso – um organismo altamente dominado pelos partidos ruralistas. Diante de tamanha ameaça – com o número de mortes indígenas crescendo, com povos sendo assassinados nas terras em que seus parentes nasceram e foram sepultados – um grupo de indígenas protesta nos salões do Congresso: “Queremos Dilma! Assassina!”. É chocante entender

que esta política genocida não deriva do governo Bolsonaro, mas é um *continuum* do qual ele é uma consequência trágica e extrema. Tal imagem do mundo, e do Brasil, não é compatível com a visão promovida pelo mercado de boas intenções que prevalece hoje em muitas das instâncias de financiamento do cinema documentário: o mundo é bastante mais complexo do que aquilo que desejamos pagar para ver. Os clichês das tensões e lutas entre esquerda e direita no Brasil, e também entre as forças democráticas e antidemocráticas, são questionados ao longo destes filmes: de certa forma, historicamente, esta equação foi insuficiente – a existência destes povos prova isso, já que eles são o obstáculo permanente para uma ideia de progresso construída pelos colonizadores e baseada na propriedade privada e no crescimento capitalista. Ver o mundo e a história se desenrolarem através desta aliança entre os poderosos é, acima de tudo, aceitar desapontar-se com as formas como nós conceitualmente organizamos tudo isso.

*Adeus, Capitão*, a terceira parte da trilogia de Carelli, é, novamente, um duplo movimento em direção ao passado e à interrogação de um possível futuro. No entanto, tem um tom distinto dos outros filmes, vindo do adeus ao Capitão do título e do reconhecimento explícito de processos históricos imparáveis. A relação dos povos indígenas com o capital e a sua entrada no sistema capitalista é um desses processos. Novamente, as “negociações” e as tensões na zona de contato entre o mundo indígena e as instituições do mundo branco são fundamentais. Ao contar a história da reunificação do povo Gavião, o filme também conta a história da sua transição desde a escravidão – explorados na coleta de castanhas no sul do Pará – até uma situação em que eles são os novos donos da terra: a comunidade se torna a proprietária coletiva destas terras ricas, empregando inclusive membros de outras comunidades.

Depois de uma longa negociação sobre o deslocamento da sua aldeia para a instalação de um complexo hidrelétrico – a Eletronorte –, o povo Gavião concordou com um assentamento de compensação. Diante de seu potencial desaparecimento, eles foram forçados a assimilar o poder capitalista, representado pela usina hidrelétrica, enquanto cuidadosamente reconstruíam e refundavam o seu espaço identitário enquanto povo originário. *Adeus, Capitão*, então, está em algum lugar entre uma alegoria quase universal sobre a história do capitalismo e a despedida de um mundo específico e das pessoas que o habitam. É também, em certo sentido, o adeus de Carelli à história de mais de três décadas de trabalho, encapsulado e incorporado em três filmes, a sua Trilogia do Martírio.

Constantemente retornando ao passado e aos seus materiais constitutivos, e voltando ao aqui e agora e ao encontro com o Capitão e seus parentes, *Adeus, Capitão* novamente desenvolve e sustenta, em seu âmago, uma contradição. O filme segue a reconstrução do frágil mundo Gavião enquanto reconhece que ele passa a ser para sempre dependente das corporações industriais ativas na região. De fato, o plano do enterro do Capitão Krohokrenhum é eloquente em dirigir-se a um mundo atravessado pela impossibilidade: em um contra-plongée com a câmera bem próxima ao chão, vemos o monte de terra escavada num plano aberto, visualmente dominado por um poste da usina hidrelétrica. Depois de uma vida procurando

por autonomia, esta foi a única autonomia possível: a construção de um espaço inesperado para a coexistência – um túmulo – onde o elemento comum continua sendo o comércio de capital e de valor. Estamos de volta ao início da história. Anos depois da “hecatombe do contato” com os brancos, a luta dos indígenas pela sua autonomia finalmente forçou-os em direção à mesa de negociação, mas nos termos dos colonizadores. Como Carelli diz sobre o Capitão, “com a sua partida a era do índio selvagem foi encerrada, como você sempre dizia. Eu tive a honra e a alegria de ser seu soldado”.

Na mesma linha que o trabalho de cineastas como Rithy Panh, Patricio Guzmán ou Marcel Ophüls, a trilogia de Carelli está entre as obras que podem ser associadas a um fôlego histórico-cinematográfico único. É um cinema de aliança, tomando para si a tarefa de construir alianças com os seus protagonistas até as últimas consequências – não apenas nos filmes, mas também nos modos de devolver e circular as imagens depois do ato de filmar, criando os contextos para continuar a fazer, mostrar e ver. O trabalho do Vincent Carelli indigenista não existiria sem a obra do Vincent Carelli cineasta e vice-versa. Seus filmes existem precisamente na encruzilhada entre o espaço coletivo para o qual as histórias e as pessoas são devolvidas, e o espaço íntimo do pequeno gesto, a amizade construída ao longo dos anos, o aprendizado comum, a experimentação com a linguagem, a liberdade e a proteção. As aporias na obra de Carelli dão a ela esta força única, e o fato de que os filmes se recusam a oferecer uma resolução é o que permite a eles que ajam efetivamente na realidade. Ninguém sai intacto destes filmes.



# DO REENCONTRO: TESES SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA

ADEUS, CAPITÃO (VINCENT CARELLI e TITA, 2022)

## ANDRÉ BRASIL

### Devolver as imagens

Estamos diante de uma imagem enigmática, desacompanhada de explicação senão a câmera ágil a seguir Krôhokrenhûm, o Capitão, em uma espécie de demonstração ou reencenação. Em seguida, vemos o *travelling* pela cidade de Marabá ao som de *Quem eu quero, não me quer*, de Raul Sampaio: o pôr do sol no rio Tocantins, casas antigas e o hotel local – “no meu quarto de saudades, a solidão mora comigo” – que, em um corte seco, se substituem pelo prédio de vidros espelhados, o agrosopping e a estátua *fake* que anuncia a presença greco-alienígena da Havan – “o que será da sua vida, da minha vida o que será, não sou capaz de ser feliz”. A música é então interrompida pelos ruídos do trem e da rodovia, linhas de transmissão a cortar transversalmente o quadro. De carro, Vincent Carelli vai ao encontro de Madalena, viúva mais velha de Krôhokrenhûm, para devolver a ela os registros em áudio e imagem de Frei José, que esteve junto ao povo Gavião no período pós-contato, nos anos 1960.

### Chegadas e partidas

Cenas de chegada e partida são recorrentes, constituidoras, diríamos, da tessitura narrativa dos filmes da trilogia de Vincent Carelli, realizada junto a seus parceiros Tatiana Almeida (Tita) e Ernesto de Carvalho.<sup>1</sup> Trata-se, assim, de um cinema do reencontro, algo que Cláudia Mesquita já notara em relação aos desdobramentos de *Cabra Marcado para Morrer* (1964-84), de Eduardo Coutinho, em *A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes de Galileia*, ambos de 2014. Mas se a obra de Coutinho se notabilizou – alcançou sua singularidade estética – pela centralidade metodológica que confere ao “encontro” com personagens que se constroem e se elaboram diante da câmera, em Carelli predomina mais fortemente a figura do “reencontro”. Compartilhando, muitas vezes, a cena com o diretor, as personagens parecem retomar o fio de uma conversa e de uma relação anterior, que é acolhida pela câmera, ela também a participar da cena.

Impressiona, antes de tudo, que estes reencontros aconteçam entre tantas pessoas – conhecidos, companheiros e amigos de aldeias, retomadas e acampamentos de tantos povos. Essa atenção ampla e generosa a experiências tão diversas não impede a dedicação àqueles que se tornam amigos e companheiros de jornada, em um entrelaçamento entre a própria vida, a vida de grupos e coletivos indígenas e, dado o largo arco temporal que esses encontros e reencontros abarcam, a própria história do país. Como já notavam Clarisse Alvarenga e Bernard Belisário, em sua

---

1. *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009, 117min.); *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida, 2016, 161min.); *Adeus, Capitão* (Vincent Carelli e Tatiana Almeida, 2022, 175min.).

abordagem de *Corumbiara* (2009), estamos no âmbito dos filmes-processo, nos quais a forma fílmica se entrelaça ao vivido;<sup>2</sup> obras irremediavelmente marcadas pela história, como acrescenta Mesquita. “Através de formas muito singulares, porque engendradas caso a caso, as escrituras desses filmes acolhem e ao mesmo tempo se fendem, se modificam, fortemente marcadas pelos processos vividos”.<sup>3</sup> Experiência histórica que se inscreve na narrativa e na matéria expressiva dos filmes, estes que alcançam, cada qual a seu modo e em sua escala, intervir no próprio curso da história.

### Juntar fragmentos

Ainda de dentro do carro, Vincent Carelli avista Madalena, que espera a chegada do amigo em seu retorno, dois anos após a morte de Krôhôkrenhûm, com quem Carelli cultivava o projeto de “difundir os registros do seu legado para as futuras gerações”. Como diante de um álbum de família, Madalena vai, aos poucos, identificando e nomeando as pessoas no registro feito por Frei José Caron. Ela vê as fotos, realizadas em 1951, por José Medeiros, para a revista *O Cruzeiro*, de outro grupo Gavião, que teria desaparecido, sem que se saibam ao certo as causas. Vê ainda fotografias de Krôhôkrenhûm, jovem guerreiro, de olhar firme e altivo.

Juntam-se aos dois Coiquira, irmã do Capitão, e Jojoré. Nas fotos, Coiquira, criança, vestida de Rainha da Castanha na festa em Marabá. Sabendo da epidemia pós-contato que assolava a aldeia do Igarapé Praialta, a esposa do prefeito de Itupiranga, Margarida, conhecida por Nêga, buscou as crianças para tratamento na cidade. Muitas delas não foram devolvidas quando curadas, algumas levadas para Marabá. “Toda vez que planejavam me buscar, sempre tinha alguém que me escondia. E realmente foi minha salvação, hoje eu tô aqui. Talvez, se eu tivesse voltado, eu não estava aqui”, conta Jojoré.

A cena, no início de *Adeus, Capitão*, cifra o sentido destes reencontros mediados pelas imagens. Movidos pela devolução de imagens feitas por outrem, sobreviventes do contato buscam reconstruir a narrativa da dispersão “pós-hecatombe” (na definição de Carelli), “tentam juntar fragmentos de suas histórias de vida”. A foto de 1964 mostra os sobreviventes do contato, Madalena, Krôhôkrenhûm e os jovens órfãos, estes conhecidos como “meninos do Capitão”. A narração continua, para enfatizar que aqueles jovens passariam a ser seus amigos na aldeia, Manoel, Raimundo e Pedro.

### Reclamar o nome

Nomear, um a um, na fotografia de outrora é, na conhecida formulação de Walter Benjamin, reclamar o nome daqueles e daquelas que ali viveram e que não querem

2. ALVARENGA, Clarisse; BELISÁRIO, Bernard. O cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*. In: VEIGA, R.; MAIA, C.; GUIMARÃES, V. (Org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Selo do PPGCOM/UFGM, 2015.

3. MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: *forumdoc.bh.2014*: 18º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 216.

se extinguir na “arte”.<sup>4</sup> Para que a imagem fosse feita, era preciso, por iniciativa do fotógrafo indigenista, reunir aqueles que se dispersaram. Algo que, no presente, *Adeus, Capitão* busca também fazer, a seu modo: reunir fragmentos de uma história de dispersão e de exílio na própria terra. Os nomes ditos e escritos sobre a imagem sugerem uma cisão que atravessa todo o filme: Madalena, Raimundo, Manoel, Pedro, José, João, Alzira... e os nomes em língua Timbira: Krôhôkrenhũm, Kaprêktyire, Akukãre, Jôxarati, Ajanã, Puhêre, Inxôre, Xôntapti, Kukakrykre, Kãtyki...



### Vindos de um sonho

A conversa em torno das fotografias prossegue com Pedro, que logo se depara com a imagem da mãe e do pai, antigo cacique, sobre cuja morte ele não sabe ao certo. Na imagem precária, quase a se desfazer, eles parecem vindos de um sonho, como se nos indagassem de outro tempo, de um mundo outro. Mas, aqui, o que a fotografia testemunha é não apenas o olhar dos ancestrais Gavião, mas a entrada de um mundo no outro, o atravessamento de uma por outra história.



4. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Como várias nesse filme, esta é, de fato, uma cena do reencontro, uma conversa entre dois amigos, Pedro a contar, sem pressa, um pouco de sua trajetória de vida ao amigo. O diretor persiste seguindo o fio da narrativa que ouve, reencontrando, aqui e ali, as personagens de uma história dispersada por Marabá e Belém. “Hoje”, a narração nos diz, “me deparo com as chaves para compreender as questões que eu não ousava perguntar quando Capitão era vivo”.

A cena do reencontro – *cena*, porque mediada pela câmera e, de alguma maneira, organizada e endereçada a ela; e do *reencontro* porque sensivelmente construída no afeto, na fala e na escuta francas e na amizade de há muito – reaparece ao longo de todo o filme (há ali imagens feitas nas décadas de 1980, 1990, em 2010 e em 2017): com Madalena, com Pedro, com Manoel, com José, com Matias, com o próprio Capitão.



A cena se distribui entre as pessoas que participaram da história da família e que o filme permitirá reencontrar, como Dona Edna, que acolheu as crianças em Itupiranga e que permanece na cidade. Vendo as fotos de Frei Gil, ela comenta: “morreu muito índio naquele tempo. Quando saíram daqui pra Mãe Maria, já eram só 43, dos 73 que havia”. D. Edna tem suas próprias fotos daquele momento: em uma delas, Krôhokrenhũm com seu arco e flecha, e, em outra, ele novamente, experimentando uma Pepsi.

### Vida em imagens, vida entre imagens

Como em outros filmes da trilogia, os reencontros são mediados pelas imagens, sejam os arquivos convocados em cena, provocando os testemunhos ou mobilizados na montagem; sejam as novas imagens produzidas por uma câmera sempre presente. Como dizíamos, em outro texto, trata-se de “reencontrar pessoas e imagens, reencontrar pessoas nas imagens, fazer as pessoas reencontrarem imagens da própria história”.<sup>5</sup>

Mais uma vez, o trabalho do Vídeo nas Aldeias coloca o cinema a serviço da

5. BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: *forumdoc.bh.20anos*: 20º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

história dos indígenas em uma deliberada articulação entre filmar, pesquisar e montar. De um lado, todo o trabalho de produzir arquivos (a partir dos registros, em direto, das mais diversas experiências e também da pesquisa e salvaguarda de registros feitos por outros, como, aqui, os registros de Frei José). Vale, nesse ponto, ressaltar que, com mínimos e insuficientes recursos, o trabalho do VnA se dedica insistentemente aos arquivos e acervos de imagens, algo que remonta à experiência fundante do Centro de Trabalho Indigenista. Por outro lado, trata-se de montar estes arquivos em narrativas que nos mostram histórias que o discurso do progresso e do desenvolvimento tratou de negligenciar; histórias que expõem, portanto, o avesso – contracolonial – da imagem da Nação.

Produzidos em sua longa parceria com Capitão, os registros de Vincent Carelli, convivem na montagem com outros arquivos, que fazem da trajetória de Krôhökrenhũm uma vida em imagens (alguém transformado em imagem, para lembrar a formulação de Pajé Agostinho naquele filme do VnA, feito em outro contexto, mas sobre uma experiência histórica de contato, epidemia, dispersão, escravização e retomada afim a esta).<sup>6</sup> Ele e seus parentes estão lá, por exemplo, trabalhando nos castançais, no filme etnográfico do cinegrafista tcheco Vladimír Kozák. Neste momento, logo após o contato definitivo do grupo Gavião com os brancos (uma “rendição”, em se tratando de um povo guerreiro, como ressalta Carelli), buscando escapar do estigma do “índio bravo”, eles abandonam a língua nativa, casam-se com não indígenas e se transformam em trabalhadores explorados pelo regime do “barracão”, organizado pelos próprios órgãos governamentais que deveriam protegê-los. Na montagem do filme, a música de Raul Sampaio, interpretada pelo irmão do Capitão, retorna para acompanhar as fotografias dos Gavião no momento mesmo em que sua história é atravessada por outra, cindida entre a vida anterior ao contato e aquela cativa do trabalho precarizado.

### **Habitar a destruição**

O que o filme nos mostra – e nisso as imagens feitas por Vincent Carelli e seus aliados são protagonistas, diferindo-se talvez de outros documentos –, contudo, é a constante reinvenção de um povo, a criação de modos de habitar a destruição de seu mundo. Afeitas a seu indigenismo alternativo e a um olhar duradouramente engajado nas experiências que filma (um cinema do reencontro é, antes de tudo, resultado deste engajamento), o que as imagens de Vincent Carelli acompanham é a busca pela autodeterminação de um povo, o que significa a tentativa de retomada da língua, dos grandes ciclos rituais e a construção de sua autonomia política e econômica. Se esta busca é eivada de contradições, é porque as mazelas do contato não cessam de se atualizar, ganhando novas configurações – sucessivas frentes de expansão do capital: a exploração nos barracões, as linhas de transmissão de energia elétrica, gerada em Tucuruí; a ferrovia de Carajás; a estratificação social provocada pela chegada de grandes quantias de dinheiro à aldeia, a dependência das empresas da eletricidade e da mineração.

---

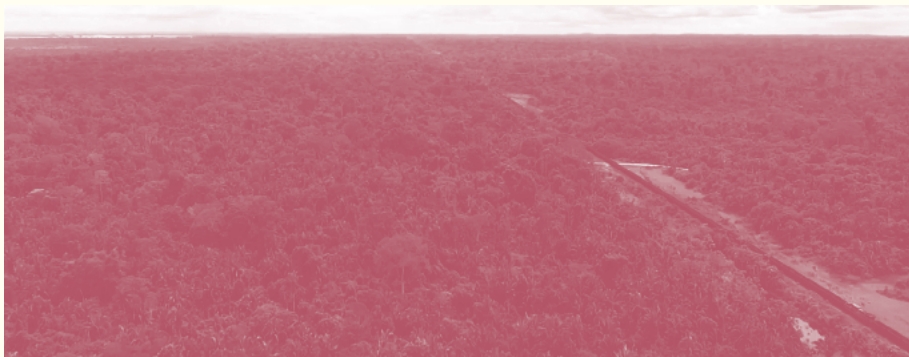
6. *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008, 31 min.)

### Repetição diferida

Se a história não é linear, é porque marcada por uma espécie de repetição diferida, que se inscreve na montagem do filme (talvez, para estruturá-la): a cada evento que parece se repetir, ele se mostra complexificado, expondo novas cisões e contradições. A história pregressa de Krôhôkrenhúm como “índio bravo”, protagonista de guerras internas, retorna em testemunho do próprio Capitão, acompanhado de imagens de arquivo e da voz *over* de Vincent Carelli; o registro que abre o filme, lá se propondo como enigma, retorna junto à narração. A dimensão sensível da imagem – a reencenação do Capitão – é atravessada pela elaboração da história: sabemos agora que o registro foi feito por Raimundo, “filmador” do grupo, formado por Vincent; as guerras internas, sabemos ainda, não são tão internas assim, mas resultantes da pressão das frentes castanheiras que intensificam rivalidades do grupo na disputa por um território crescentemente assediado e invadido. Há, ainda, as armas adquiridas após o contato, que vêm alterar a letalidade da guerra. O comentário às imagens tem o sentido de dar a ver as tensões internas em um território que se vê, a partir de então, cortado por grandes empreendimentos, rodovias, ferrovias e redes de transmissão elétrica.

### Silêncio e luto

Esse corte, essa cisão de uma história por outra, evidencia-se tanto nas imagens e testemunhos ligados à vida do grupo – a transformação dos modos de vida, sua alteração pela exploração do trabalho – quanto em imagens que mostram as intervenções mais amplas no território, a floresta cortada transversalmente pela linha reta das estradas e pelo avanço do desmatamento e da mineração.



Sobre a imagem da floresta crescentemente tomada pelo pasto, ouvimos o Capitão a lembrar que, antes, não havia “kupen” (o homem branco), este que surgiu “como saúva mesmo, pra pegar a folha dos outros”. Em determinado momento do filme, as imagens aéreas que acusavam o crescente desmatamento, com o *travelling*, vão dando lugar novamente ao verde denso da floresta, como se o avanço da câmera produzisse o efeito de recuo na história para o momento anterior ao contato: “Aqui, essa terra era toda dos índios, dos Parkatêjê”. A montagem nos leva então para o

interior da floresta, retomando, no presente da filmagem, a narrativa do contato, enunciada pelo Capitão. Eis que, em determinado momento do testemunho, uma tela preta interrompe as imagens das trilhas, picadas, igarapés e riachos no interior da mata para durar um pouco mais que o esperado. Sobre a tela preta, o silêncio povoado pelo cintilar de sons da floresta. A mata parece, contudo, escutar aqueles que se aproximam. “Aí ele me chamou e calou”. Diante da catástrofe por vir, este se torna também um silêncio enlutado. O momento do contato é assim narrado, reen-cenado, expondo, no hiato que a montagem prolonga, uma “hecatombe” silenciosa, que traz junto a si um amontoado de mortos, e que continua, ao longo da história, alterando sua face e seus efeitos.



### **O fio do canto**

Surgido de um fundo infinito, como de um tempo imemorial, rosto coberto de tinta, Zé Preto canta, e seu canto parece se prolongar dentro do filme, ressoando tantos outros cantos entoados por Krôhôkrenhũm e seu grupo. Cantos de iniciação, cantos de luto, cantos de cura, que produzem, ali, o fio de reexistência que o filme persegue, conduzido pela persistente e incansável liderança do Capitão.

### **Uma a outra epidemia**

Depois de narrar o momento do contato e as mortes por epidemia que o sucedem, a montagem liga uma a outra epidemia: como se nos instalássemos em certo grau



zero, originário do capitalismo, a morte lenta que ele produz, sua violência visível e invisível. Percorrendo as casas de alvenaria, que preservam em sua organização o desenho de meio-círculo característico das aldeias Jê, Manoel elenca as mazelas do sistema de mercadorias, que atrai os jovens para os modos de vida dos brancos. Na montagem, em um corte seco, passamos da imagem de Manoel, no presente, para a fotografia, em que ele, jovem, sorridente, na proa do barco, atravessa o Tocantins rumo a Marabá. O salto na montagem nos faz perceber como tantas alterações, tantos e contundentes abalos históricos possam caber, afinal, no curso de uma vida. Aquilo que se dá de modo visível, extremamente visível, mas também insidioso – que é, afinal, a ameaça à existência de um povo, exigindo, assim, que ele lute por se reinventar –, se entrelaça à experiência de uma, duas gerações.

### Tarefa do cinema

Essa vida tornada imagem permite apreender metonimicamente, em seus saltos temporais, o corte de uma história por outra – como a rodovia Marabá-Belém, recém-construída, a atravessar as terras de Mãe Maria para onde o grupo do Capitão foi removido. Entre a foto de Krôhokrenhũm, jovem guerreiro, feita no limiar do contato, e o registro, tempos depois, realizado para a CPI do Índio – o Capitão em sua casa, às margens da rodovia, rosto sofrido e exaurido –, vemos o destino de muitos indígenas no Brasil, forçados a se transformar em *kupen*; tornados, primeiro, “índios” e, depois, trabalhadores precarizados, muitas vezes, escravizados.



Chegadas junto ao contato, as imagens da fotografia e do cinema filmaram a destruição em curso. Capitão faz parte de uma geração “transformada em imagem”, antes, à sua revelia, depois, por seu arbítrio e participação. Como em outros filmes da trilogia, aqui também, em *Adeus, Capitão*, encontramos o questionamento em torno da tarefa do cinema, ao menos aquela que Vídeo nas Aldeias encampa: testemunhar e acusar as violentas transformações pós-contato sem deixar de enfatizar as formas de se resistir a ela, os modos de reinvenção, as alianças, a busca pela autodeterminação de um mundo no interior de outro mundo; mostrar como vêm de antes os encontros (de aliança e de guerra) entre os povos, a despeito daquilo que costumamos nomear como “primeiro” contato.

### Na defasagem de si mesmos

Como em *Corumbiara*, também neste documentário, revisitamos as imagens de *Festa da Moça* (Vincent Carelli, 1987, 18min.), filme originário do longo trabalho do VnA, que tem na devolução das imagens (e naquilo que essa devolução pode acionar) um de seus princípios. Ver-se na imagem, perceber-se na distância de si mesmo, faz com que a história de um coletivo não seja um curso linear e irreversível, mas um lugar de reencontros, revisitas e retomadas. Como a experiência emblemática entre os Nambiquara que, ao se verem nos registros feitos e logo exibidos para a comunidade, resolvem “requalificar a própria imagem” e retomam o ritual de furação há muito abandonado. Experiência que repercute em outros grupos, entre eles, os Gavião. O ato de se verem na defasagem de si mesmos – defasagem que é a da história, que é a do cinema na história – reaparece em outros momentos da trajetória do VnA, mostrando-se como uma estratégia definidora. Em meio aos estímulos do consumo e ao assédio das igrejas evangélicas, as imagens intervêm em um campo de disputa, no interior do qual os jovens se definem e se redefinem.



## Reemergências

Se, em sua devolução à comunidade, as imagens são esta espécie de espelho que reflete tanto o passado quanto a possibilidade de futuro, elas também são capazes de dar a ver aquilo que a narrativa do progresso – e seu correlato, a destruição – quer apagar: novamente, a possibilidade de retomar o que teria sido destruído, o que significa reinventá-lo. Pontuando a história de uma vida – que coincide, parcialmente, com a história de um povo –, os reencontros com as imagens e, por meio delas, com a ruína (o arruinamento, a catástrofe) possibilitam a reemergência, em seu interior, do fio quase invisível, mas resiliente, de uma sobrevivência. O que se apaga, se recalca, o que adormece, o que quase se extingue, pode, em uma história que não se queira inexorável, encontrar as condições para sua reemergência – que, como também nos ensina o filme, não é resgate, mas criação.

Por isso, em *Adeus, Capitão* (assim como nos dois outros filmes da trilogia), o espelho se endereça também para nós, espectadores brancos, de modo a interrogar o modo mesmo como concebemos e contamos a história; o modo como, ao fazê-lo, sob a forma do sentido único, recusamos a possibilidade das contradições, dos desvios, das pequenas reviravoltas, das reemergências; a possibilidade de que o fio de uma sobrevivência possa ser reencontrado e retocado por uma coletividade. A aliança de muitos anos entre Vincent Carelli e Krôhôkrenhũm vai no sentido dessa retessitura (com atenção para o prefixo “re”, como em “reencontro”): junto aos cantos e à língua, junto às imagens, reencontrar o fio, ou melhor, os fios; criar com eles novos desenhos, tendo em vista as condições, sempre adversas, do presente.

## A história cindida...

O encontro entre Carelli e Krôhôkrenhũm nos anos 80 se dá no momento em que os Gavião, exauridos pela exploração e as injustiças que sofriam, estavam “mudos como arara mordendo pau”, mas começavam a encontrar as condições da retomada de aspectos de seu modo de vida tradicional: com ajuda da antropóloga Iara Ferraz, a Caturé, o povo Gavião enfrenta o jugo do Serviço Nacional do Índio, tornado Funai, e busca sua autonomia na coleta e comercialização da castanha. Outros grupos Gavião, cada qual vivendo à sua maneira as pressões e violências dos projetos de desenvolvimento do “Brasil Grande”, as invasões de garimpeiros e madeireiros, assim como o assédio dos missionários evangélicos, agora se reencontram em Mãe Maria. Os Gavião do Maranhão, monolíngues, são também deslocados para a nova terra indígena, trazendo de volta os jogos de flecha, a corrida de tora e a possibilidade de retomada da língua e das brincadeiras. Capitão encampa este encontro das novas gerações com os rituais e os cantos e percebe nas imagens um poderoso instrumento de memória e transmissão: sua sombra permanecerá cantando e brincando com seu povo.

Na aliança com Vincent Carelli, essa aposta resulta não apenas nos registros da cultura, mas em documentos de uma experiência constituída na contradição, na medida em que, ali, como reiteramos, as pessoas veem sua história ser cortada e cindida por outra história que lhe é alheia (e com a qual precisam continuamente lidar e se debater): os jovens veem-se premidos entre o desejo de aprender os cantos

e a língua nativa, os apelos do consumo e o proselitismo religioso. As indenizações devidas e necessárias vindas das empresas de eletricidade e da mineração despejam na vida da aldeia uma grande quantidade de dinheiro, introduzindo, como efeito, a estratificação social e econômica, além da dependência do grupo às corporações. Desanimado ante a negligência dos jovens em relação às práticas tradicionais de seu povo, Capitão se retira. Mostra-se, no filme, uma liderança admirada por seu legado e desiludida com o abandono da vida ritual, retirando-se para um sítio fortificado fora da aldeia. Os Gavião do Maranhão vão, pouco a pouco, abandonando a língua Timbira, as brincadeiras se descaracterizam, distraindo-se dos protocolos rituais, e o grupo que se reuniu novamente nos anos 1980 divide-se em novas aldeias (brotos de uma raiz forte, como dirá Carelli em sua carta, ao final do filme).

Vemos a partida de Krôhökrenhũm. Seu enterro se faz aos pés de uma imensa torre de transmissão. Jôprãmre, a jovem que se afligia pelo futuro indígena das novas gerações, tem três filhos, a quem dá nomes em língua Timbira. Como nos conta a narração, ao presenciar um ritual de cura por um pajé Tembê, ela abandona a Assembleia de Deus.



### ...e suas contradições

Em *Adeus, Capitão*, a montagem vai das grandes intervenções no território aos anseios e aflições de uma vida, de várias vidas. E destas às novas e traumáticas intervenções. Como em *Corumbiara* e *Martírio*, a montagem se quer didática, organizando, de modo generoso e politicamente estratégico, a trajetória de um povo. Mas caracterizá-la assim talvez esconda algo mais profundo que a define: junto a seu didatismo, constituindo-o por dentro, está o gesto de expor, a cada sequência, a cada reencontro, a cada repetição, a cada salto de uma a outra imagem, a contradição das situações vividas, a dimensão incontornavelmente contraditória da história, mais ainda aquela que se atravessa pelas violências do colonialismo e do expansionismo do capital. Sustentar a duração de cada cena de reencontro; fazer acompanhar as imagens dos testemunhos pelas conversas e da narração em voz over – bastante presente ao longo do filme; apostar, na montagem, em uma repetição diferida, na qual, a cada volta da imagem, ela ganhe uma nova camada de legibilidade; aproximar, por saltos, diferentes momentos no tempo e diferentes

escalas da destruição, assim como as respostas contingentes a ela (respostas indeterminadas em seus efeitos históricos), estas são maneiras de talvez garantir que as imagens não sejam apaziguadas de suas contradições.

### Carta ao Capitão

Ao final do filme, a foto do jovem guerreiro nos encara novamente. Em cena, Carelli traduz um áudio em francês: “Krôhôkrenhûm vai dar o nome de todos que estão aqui presentes.” Com a carta lida, em seguida, por Vincent para o amigo, o filme se revela despedida, fazendo jus ao título. Trata-se da tentativa de completar, após a morte do Capitão, o trabalho longamente compartilhado entre os dois companheiros.



Apostando na contradição, mostrando afinal o que é viver em um mundo repetidamente destituído, destruído, *Adeus, Capitão* revela-se uma crítica avassaladora ao capitalismo predador e à geopolítica de Estado que deixou como único caminho as compensações da parte dos empreendimentos que avançaram sobre as terras dos Gavião. Entre o que está visível na imagem e seu entorno invisível; entre as grandes intervenções no território e a experiência cotidiana dos que nele vivem; entre as trajetórias individuais e a reexistência coletiva de um povo, ao mesmo tempo em que organiza e nos dá a ver uma parcela da história do país – seu avesso –, o filme complexifica – e muito – o entendimento da experiência indígena no Brasil, recusando as leituras apressadas e dificultando os julgamentos precipitados.

Afinal, a distância que o autor assume, necessária para esse trabalho de elaboração, tem sua medida no modo como este mesmo autor se engajou na história que elabora, tendo, ele também, parcialmente vivido e partilhado com Krôhôkrenhûm suas contradições.

**ANDRÉ BRASIL** é professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisador do CNPq, co-coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG/CNPq). Integra o comitê pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG.

# O SAMBA TEM FEITIÇO: CURTAS JORNADAS NOITE ADENTRO DE THIAGO B. MENDONÇA

PEDRO ASPAHAN

*O samba tem feitiço  
O samba tem magia  
Não há quem possa resistir  
ao som de uma bateria*

*É lindo a gente ver  
o samba amanhecer  
cheio de poesia*

*O sol aparecendo  
e a lua indo embora  
e a lida tão sofrida vem pra rua  
**mas enquanto houver samba  
a alegria continua  
a alegria continua  
a alegria continua***

Mauro Duarte e Noca da Portela

No plano inicial, Paulo, personagem do músico e compositor Renato Martins, e Edgalo, personagem do também músico Ronaldo da Cuíca, fumam um cigarro ao som de acordes lançados a esmo em algum canto da periferia paulista, à espera do feitiço do samba que vai acontecer noite adentro em algum boteco da quebrada (no caso, o Bar do Surdo), enquanto vemos os créditos iniciais. E o samba acontece em um plano-sequência vertiginoso que abre o filme. Filmada de modo documental, essa sequência de abertura apresenta uma pulsação verdadeira do acontecimento *roda de samba*, regada a cerveja e alegria, e lança, na letra do samba, o mote que parece guiar toda a estrutura fílmica que se segue: “O samba tem feitiço / o samba tem magia / não há quem possa resistir / ao som de uma bateria / é lindo a gente ver / o samba amanhecer / cheio de poesia / o sol aparecendo / e a lua indo embora / e a lida tão sofrida vem pra rua / mas enquanto houver samba / a alegria continua / a alegria continua / a alegria continua” (repete indefinidamente).

A música parece sintetizar brilhantemente a proposta cinematográfica que se inaugura. Seis integrantes de um grupo de samba chamado *Zagaia*, criado especialmente para o filme, driblam a dureza da vida e os desafios da sobrevivência na periferia por meio da magia irresistível do samba, que permite um espaço de liberdade, de expressão e de poesia em meio à marginalidade, e faz da lida tão sofrida do subemprego, do trabalho precarizado e da discriminação, uma jornada pela sobrevivência do samba, e é assim que a alegria continua.

A roda de samba construída especialmente para o filme também pode ser tomada como elemento estrutural, uma vez que ela apresenta cada um dos personagens na roda, seus rostos e mãos em belos planos fechados, com sua participação singular instrumental (cavaquinho, violão, cuíca, bumbo, conga, pandeiro, reco-reco de bambu, chocalho, voz), suas expressões corporais, gestos e dança. Em seguida, acompanhamos, de modo também circular, ao longo da narrativa, as idas e vindas dos fragmentos da vida e do cotidiano desses personagens, seus longos deslocamentos pelas periferias de São Paulo, retomando sempre os momentos dos encontros musicais e da performance coletiva em roda.

Como na roda, cada um tem o seu papel e sua singularidade, seu instrumento e sua história, suas dores e seus amores, mas a música é uma só, expressão coletiva, assim como a alegria e o sonho de viver por meio da música, de ser descoberto e ter sucesso na profissão. Como disse certa vez o clarinetista Nailor Proveta a respeito das rodas de choro, e que podemos afirmar também sobre as rodas de samba, gêneros musicais irmãos: “A nossa música é circular. Falando mais tecnicamente, se você pegar a memória da cultura brasileira com os negros, é uma dança circular. Não tem vencedor, como na capoeira, é uma dança. É uma música que circula de uma pessoa para outra”. A musicalidade fílmica de *Curtas jornadas noite adentro* é também circular, o que faz redobrar ainda mais a força da ancestralidade negra africana que resiste na matriz do pouco conhecido samba paulista. E os personagens acabam por ganhar um caráter mais abrangente e coletivo, incorporando para si histórias de inúmeros grandes sambistas anônimos que enfrentaram as dificuldades, a perseguição e a marginalização em função da escolha pelo samba, especialmente se pensarmos na história do samba paulista, originário no meio rural, por músicos escravizados, de origem africana, que trabalhavam nas fazendas de cana e café no século XVIII e XIX, e que se manteve marginal e perseguido por muito tempo. Como afirma Olga von Simson (2007, p. 9):

A origem do samba rural, uma manifestação tipicamente paulista, estaria no Jongo, dança ritual realizada nas fazendas de cana desde o século XVIII, mesclado ao samba de roda, trazido por escravos crioulos importados do Nordeste pelos cafeicultores da região de Campinas, após 1850. Dessa junção surgiram tanto o batuque de umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari como o samba de bumbo campineiro.

*Curtas Jornadas* faz questão de afirmar essa origem africana do samba rural paulista em algumas passagens, como na sequência em que, após capinarem um matagal alto, parecido com um canalial, Nino, personagem do ator Carlos Francisco, juntamente com Marçal (Tiganá Macedo) e Edgalo (Ronaldo da Cuíca), canta um samba que clama a união e a resistência dos povos africanos e de suas entidades espirituais ligadas ao candomblé e a outras religiões de matriz africana: “Somos Ketu, Efan, Ijexá, Xambá, Oyó, e Nagô, Egbá. Somos Fanti, Ashanti, Ewé. (...) Somos Congo, Umbundo, Angola, Benguela, Cabinda, Cassange, Macua. Inquices nós somos, somos Orixás, também somos Voduns. Somos todos por todos. Porque todos nós somos um”. Em outro momento, o sambista Dadinho, bamba da velha guarda da

Escola de Samba Camisa Verde e Branco, falecido pouco tempo após o término do filme e que interpreta o pai de Paulo (Renato Martins), pergunta se o filho está se cuidando espiritualmente e alerta: “tem que cuidar do seu santo, viu?”, antes de entoar um de seus belíssimos sambas à capela diante da imagem embaçada da cidade ao fundo, pois o samba não pode parar.

O filme é também forma de fazer homenagem à velha guarda do samba paulista, em defesa de sua trajetória de resistência e de suas características, trazendo um repertório de músicas de compositores majoritariamente do estado de São Paulo e de várias regiões da cidade, sejam contemporâneos ou mais antigos, e com diferentes expressões, desde o samba mais tradicional tocado na roda, ao partido alto, com a presença do improviso, os sambas que narram crônicas da marginalidade à la Bezerra da Silva, os constantes conflitos com a polícia e a relação com as drogas, até a cena crítica da cantora branca de classe média performando um samba-canção em festa de elite (cujos participantes pedem, ironicamente, para ela cantar funk), acompanhada pelos músicos negros de periferia, que garantem a cozinha da instrumentação. O gesto de resistência e afirmação da cultura negra do samba no filme é de enorme importância diante de uma sociedade brasileira extremamente racista, excludente e discriminatória, que buscou produzir, em várias instâncias, o apagamento dos fundamentos negros que sustentam a nossa cultura, num projeto sistemático de genocídio e branqueamento da cultura.<sup>1</sup>

Em contrapartida à perseguição sistemática, a resistência negra do samba faz seu giro para tornar, da tristeza, uma alegria que continua, marca característica do samba.

Nesse sentido, é interessante observar o processo de construção do filme na relação com o real. Embora não seja um documentário *stricto sensu*, o filme, ao lançar mão de procedimentos de ficcionalização, parece alcançar camadas mais profundas da realidade. O diretor, que é também compositor, Thiago B. Mendonça, parte de sua vivência nas rodas de samba periféricas da cidade, de sua amizade com vários dos personagens dessa história e da parceria na construção do roteiro com Selito SD, que é, nas palavras do diretor, um dos proeminentes intelectuais orgânicos do samba paulista, para construir os elementos dessa história. A estratégia de criação é muito rica, ao reunir o grupo de músicos e atores para formarem um grupo de samba que vai sair pelas casas de show em busca de espaço para se apresentarem noite adentro. Eles criam, para o filme, uma roda de samba no Bar do Surdo, que acaba se tornando um refúgio seguro para o grupo, em contraposição às dificuldades de entrada em outros ambientes. Desse modo, o trabalho de criação conta com um longo processo de ensaios e de contribuições coletivas na finalização do roteiro que faz com que o espectador, em vários momentos, se pergunte qual é a natureza daquilo que ele vê diante dos seus olhos. Assim, o filme parece apontar para uma tradição do cinema brasileiro que faz da ficção um caminho singular para dar a ver a profunda complexidade do real, para além do simples registro documental.

---

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

A montagem do filme, assinada pela grande montadora do cinema brasileiro, Cristina Amaral, é primorosa nesse sentido, ao concatenar tantas histórias paralelas, contrapondo a dureza da vida dos personagens com os encontros musicais nas rodas, a peregrinação pela cidade, os tempos mortos da espera e do trabalho, os deslocamentos nos transportes públicos, as tentativas sempre frustradas de emplacar shows em casas noturnas, produzindo um equilíbrio na construção do ritmo e da pulsação da narrativa. Assim vemos a vida da Madá (Monalisa Madalena), percussionista e secretária de uma biblioteca; de Marçal, pandeirista e segurança de uma faculdade; de Jeguedé (Marquinho Dikuã), cavaquinista e guarda penitenciário; Nino, percussionista e chofer de madame, senhor mais velho, incompreendido pela esposa evangélica que o chama de vagabundo pela sua vida boêmia e por seus poemas. Ele está em liberdade condicional e acaba preso numa batida policial. Edgalo, cuiqueiro e locutor da mercearia do Timaia, e Paulo, violonista e compositor. Entre idas e vindas, na circularidade dos conflitos familiares, amorosos, de trabalho, a música sempre retorna, oferecendo o samba como um caminho de liberdade e de sonho diante de um horizonte triste e melancólico.

As letras dos sambas apontam caminhos poéticos e retornam na espiral da montagem, fazendo caminhar a narrativa. Ao final, o grupo, parecendo arruinado e triste após rodar pela cidade sem conseguir um lugar decente para tocar, e tendo Nino preso, retorna ao bar do Surdo. É ele mesmo, o surdo, que toca o instrumento de percussão marcando o ritmo do samba, num jogo entre a deficiência auditiva (a surdez para a história do samba paulista, poderíamos pensar) e o nome do instrumento que é fundamento do samba junto com o bumbo. Samba de bumbo é um dos gêneros tradicionais do samba paulista, como vimos. Na bateria das escolas de samba, o surdo faz a resposta ao bumbo, na base rítmica de marcação e variação dos tambores. Aos poucos, após o fracasso e a derrota da última noite, o grupo começa a tocar e a cantar e acontece o feitiço do samba, numa volta ao início, transformando a tristeza em alegria, fazendo do samba um gesto contínuo de resistência à dureza dos nossos dias.

**PEDRO ASPAHAN** é professor adjunto de Teoria e História do Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Comunicação pela UFMG, com estágio doutoral na King's College London, estudando as relações entre Cinema Moderno, Música Contemporânea e a Estética do Serialismo na obra de Straub-Huillet. Tem pós-doutorado em Comunicação e coordena o laboratório audiovisual do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG: [www.saberestradicionalis.org](http://www.saberestradicionalis.org). No campo do cinema, atua principalmente como Diretor, Técnico de Som e Montador, especializando-se no campo do documentário.

## REFERÊNCIAS

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

SIMSON, O. R. de M. von. O samba paulista e suas histórias: textos, depoimentos orais, músicas e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 9-34, 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645648>. Acesso em: 11 de outubro de 2022.







# ARTE DO FORUMDOC.BH.2022

## UÝRA

Emerson, 30 anos, indígena da Amazônia Central. É biólogo, mestre em Ecologia, e atua como artista visual, arte educadora e pesquisadora. Mora em Manaus, território industrial no meio da Floresta, onde se transforma para viver UÝRA, uma árvore que Anda. Destaque da 34ª Bienal de SP, da Bienal Manifesta! e vencedora do Prêmio PIPA 2022, UÝRA utiliza o corpo como suporte para narrar histórias de diferentes Naturezas via fotoperformance, performance e instalações. A partir da paisagem Cidade-Floresta, se interessa pelos sistemas vivos e suas violações, com ênfase na memória e diáspora indígena. Seus trabalhos compõem Acervos como da Pinacoteca de São Paulo e Museu Castello Di Rivolli (Itália).

# ÍNDICE DE FILMES — FORUMDOC.BH.2022

- Abdzé Wede'õ – O Vírus Tem Cura? **39**
- Adeus Capitão **63**
- Alan **39**
- Alcindo **61**
- Amazônia, a Nova Minamata? **40**
- As Lavadeiras do Rio Acaraú Transformam a Embarcação em Nave de Condução **40**
- Associação Kurikama a rë yawëanowehei Komixiwë a xapono ha - Criação da Associação Kurikama Yanomami na comunidade Komixiwë **23**
- Being Prepared **31**
- Benedeira **41**
- Caixa Preta **41**
- Curtas Jornadas Noite Adentro **63**
- Curupira e a Máquina do Destino **42**
- Diários de Uma Paisagem **42**
- É Noite na América **64**
- Eami **61**
- Escasso **43**
- Eu Sou Raiz **43**
- Exu Yangí **44**
- Filmagem Xapono **28**
- Fôlego Vivo **44**
- Garotos Ingleses **45**
- Germínio Pétalas no Asfalto **45**
- Hekura **25**
- Herança Maldita: do Ciclo do Ouro ao Neoliberalismo **46**
- Interior **46**
- Inuuvunga – I Am Inuk. I'm Alive **31**
- Karemona **26**
- Kôkamotima Kurikama xapono Bicho-Açu a ha – 3ª Assembleia Geral da Associação Kurikama **24**
- Kurikama no uhutipi rë wawëmanowehei - Instalação da Placa da Kurikama **24**
- Lá nas Matas Tem **64**
- Les Esprits du Koniambo - En Terre Kanak **68**
- Makoromi: O Espírito cuja Testa Quebrava até Castanhas **26**
- Maria Conga **47**
- Mato Seco em Chamas **15**
- Me Kukrodjo Tum: O Conhecimento dos Antigos **47**
- Mutirão: O Filme **48**
- Nanook of the North **32**
- Não Vim no Mundo para Ser Pedra **48**
- Nenhuma Fantasia **49**
- Nhe'En-Mongarai / Batismo da Alma **49**
- Nuit Obscure - Feuilles Sauvages **62**
- No Vazio do Ar **50**
- Nossos Passos Seguirão os Seus... **50**
- O Dia da Posse **51**
- O Pantanal é Preto **51**
- One Day in Life of Noah Piugattuk **30**
- Panorama **52**
- Pëma ki reahumou mi hui! – Vamos à Festa! **28**
- Primeira Oficina de Vídeo **23**
- Primo da Cruz **52**
- Procura-se Bixas Pretas **53**
- Qapirangajuq - Inuit Knowledge and Climate Change **30**
- Ropehaoni raxa ki rëkai, raxa hi ki riya ha hãrikamani – Roberval Apanhando Pupunha para Torrar Farinha **27**
- Sem Título # 8: Vai Sobreviver **90**
- Sertânia **65**
- Solmatalua **53**
- Sou Point 44, Amor, Um Arco-Íris Multicolor **54**
- Tambu **65**
- Tenho Receio de Teorias que Não Dançam **54**
- Terremoto **66**
- Território Pequi **66**
- Transviar **55**
- Um Filme para Ehuana **29**
- Você nos Queima **55**
- Wherá Tupã e o Fogo Sagrado **56**
- Xaraasi Xanne (Vozes Cruzadas) **62**
- Yanomami da Região do Alalaú **29**
- Yipimouwei të rë yaitaprohëriiwei naha - As Mudanças do Ritual da Primeira Menstruação **27**

# ÍNDICE DE DIRETORAS E DIRETORES

- Adirley Queirós **15**  
 Alberto Alvares **49**  
 Alexandre Leco Wahrhaftig **52**  
 Alexis Zelensky **52**  
 Allan Ribeiro **51**  
 Ana Vaz **64**  
 Anne Santos **42**  
 Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari **44**  
 Bernardo Oliveira **41**  
 Bobby Echalook **31**  
 Bouba Touré **62**  
 Brett Gaylor **31**  
 Caetano Gotardo **55**  
 Carlos Adriano **90**  
 Carol Kunnuk **31**  
 Caroline Ningiuk **31**  
 César Guimarães **64**  
 Cíntia Lima **43**  
 Clara Anastácia **43**  
 Coraci Ruiz **45**  
 Daniel Cross **31**  
 Daniel Lisboa **39**  
 Diego Lisboa **39**  
 Divino Tserewahú **39**  
 Dodi Leal **54**  
 Dora Ohaituk **31**  
 Elisa Mendes **46**  
 Fábio Iximawëteri **26**  
 Fabio Rodrigues Filho **48**  
 Gabraz Sanna **42**  
 Gabriel Martins **66**  
 Gabriela Gaia Meirelles **43**  
 Gau Saraiva **54**  
 Geraldo Sarno **65**  
 Gregorio Gananian **49**  
 Henrique Cartaxo **44**  
 Ian Mauro **30**  
 Janaina Wagner **42**  
 Jean-Louis Comolli **68**  
 Joana Pimenta **15**  
 Jorge Bodanzky **40**  
 Julio Matos **45**  
 kulumym-açu **40**  
 Laura Iqaluk **31**  
 Leandro César **65**  
 Lílian de Alcântara **43**  
 Lincoln Péricles (LKT) **48**  
 Linus Kasudluak **31**  
 Louise Botkay **29**  
 Máira Tristão **55**  
 Marcelo Pedroso **47**  
 Márcio Paixão **54**  
 Marco Antônio Gonçalves Júnior **65**  
 Marcus Curvelo **45**  
 Maria Lutterbach **46**  
 Marielza Pukimäpiwëteri Yanomami **26, 27**  
 Miguel Dores **61**  
 Mila Aung-Thwin **31**  
 Negro Leo **49**  
 Noshua Amoras **47**  
 Paz Encina **61**  
 Pedro Aspahan **64**  
 Pedro Guimarães **47**  
 Pedro Novaes **47**  
 Pedro Olaia **41**  
 Priscilla Brasil **50**  
 Rafael Coelho **56**  
 Raphaël Grisey **62**  
 Raylson Chaves **51**  
 Ribamar Ironasiteri Yanomami **23, 26**  
 Ricardo Amaroko **26**  
 Ricardo Yanomami **26, 27, 28**  
 Rita Ironasiteri **26**  
 Rita-Lucy Ohaituk **31**  
 Robert Flaherty **32**  
 Rodrigo Ribeiro-Andrade **53**  
 Romeu Iximawëteri Yanomami **25, 26**  
 Roni Raitateri Yanomami **23, 24, 26**  
 San Marcelo **41**  
 Sarah Idlout **31**  
 Saskia **41**  
 Silvano Jacinto Yanomami **23, 26, 27, 28**  
 Sylvain George **62**  
 Takumã Kuikuro **66**  
 Thiago B. Mendonça **63**  
 Tita (Tatiana Almeida) **63**  
 Tomás Amaral **46**  
 Tomás Iximawëteri Yanomami **24, 26, 27**  
 Uilton Oliveira **50**  
 Vincent Carelli **29, 63**  
 Vinicius Elizário **53**  
 Willia Ningeok **31**  
 Zacharias Kunuk **30**

# forumdoc | 2022

# bh 26

festival do filme  
documentário  
e etnográfico  
de belo horizonte

## Organização geral

Arthur Medrado, Cora Lima,  
Júnia Torres

## Coordenação de produção

Júnia Torres

## Mostra Imagens Indígenas do Sul e do Norte: cinemas yanomami-inuit

Cora Lima

Júnia Torres

Renata Otto

Ruben Caixeta de Queiroz

## Seminário/colaboração

Roberto Romero

## Mostra Contemporânea Brasileira

### Comissão de seleção

Maya Da-Rin

Milena Manfredini

Ewerton Belico

Paulo Maia

## Produção

Layla Braz

## Sessões Especiais

Carla Italiano

Daniel Ribeiro

Júnia Torres

## Homenagem Jean-Louis Comolli

Cláudia Mesquita

César Guimarães

Ruben Caixeta

## Catálogo

### organização

Glaura Cardoso Vale

Júnia Torres

### produção editorial

Glaura Cardoso Vale (coordenação)

Cora Lima

Layla Braz

### revisão técnica português

ensaios e apresentações

Lucas Morais

### demais conteúdos

Equipe forumdoc.bh

## Projeto gráfico & diagramação

Marco Chagas

## Arte | fotografias e vídeo- performance /vinheta

### UÝRA

A Mata Te Se Come, 2018.

Foto: Lisa Hermes

A Última Floresta, 2018 e 2019.

Foto: Matheus Belém

Caos e Boiúna - Série Mil Quase Mortos, 2018 e 2019.

Foto: Matheus Belém

Elementar Lama, 2017.

Foto: Keila Sankofa e Sindri Mendes

Elementar Escuridão, 2018.

Foto: Rodrigo Tomzhinsky

Uýra Sodoma, Comer de Si Mesma e Fogo, 2018. Foto: Matheus Belém

**Produção | Arte**

Arthur Medrado

**Produção logística**

Arthur Medrado

**Executivo financeiro**

Fernanda Vidigal

Andreza Vieira

**Prestação de contas e  
assessoria em gestão**

Alcione Rezende | Sinergia Gestão  
de Projetos

Bárbara Navarro

**Produção Executiva**

Fernanda Vidigal

Júnia Torres

**Gestão administrativa**

Fernanda Vidigal

Andreza Vieira

**Elaboração de projeto -  
mecanismos de incentivo**

Andreza Vieira

Carla Italiano

Cora Lima

Júnia Torres

**Produtor e produtora assistentes**

Labibe Araújo

Marcos Alves

**Website**

Gustavo Teodoro

Mariana Nunes

Pedro Aspahan

**Autoração digital de cópias**

Hatari Filmes

Julio Cruz

**Registros Audiovisuais e  
transmissão on-line**

Bruno Vasconcelos

Pedro Portella

Arthur Medrado - gravações online

Assistente: Fernanda T. Campos

**Vinheta**

Bruno Vasconcelos

**Tradução**

Daniel Ribeiro Duarte

Luiz Fernando Coutinho

Isadora Barcelos

**Legendagem**

Isadora Barcelos

**Redes sociais  
gestão de redes**

Thamira Bastos

Arthur Medrado

**design de conteúdo**

Patrícia Fernandes

**Assessoria de imprensa**

Mateus Meireles

**Acessibilidade  
Intérpretes LIBRAS**

Bruna Michele Pereira

Flávia Ribeiro Coelho

**Contabilidade**

Manassés Aguilar

**Momentos festivos**

Arthur Medrado  
Vina Jaguatirica  
participação  
Dj Sosti  
Dj Marupiara

**forumdoc.ufmg**

Cláudia Mesquita  
César Guimarães  
Paulo Maia  
Ruben Caixeta

**Palácio da Artes  
[Diretoria Cultural]**

Bruno Hilário  
**Diretor**

**Cine  
Humberto Mauro  
[Gerência de  
Cinema]**

Vitor Miranda  
**Gerente**

Roseli Miranda  
**Suporte**

**Administrativo**

Matheus Antunes  
Julio Cruz  
Sara Paoliello

**Produção**

Leonardo Gontijo  
**Estagiário**

Milton Célio  
Rafaela Ada  
**Projeção**

**MIS -  
Cine Santa Tereza**

**Coordenação**  
Vanessa Santos

**Programação**  
Karina Vasconcelos

**Produção**  
Gilberto Cesar

**Projecionistas**  
Wagner Roberto de  
Souza  
Yuri Oliveira Dias  
Borges

**Bilheteria**  
Núbia Fraga  
Ramiro Fernandes

**Educativo**  
Susan Barnes

**Biblioteca**  
Glaucia Grossi

**Estagiária**  
Glaucia Grossi  
Julia Lopes

**Auxiliar de Limpeza**  
Marta Maria Gregório  
Gizelle Alvim  
Elaine Gonçalves

**Porteiro**  
José Henriques  
Gomes  
Samuel Coelho  
Cristiano Gomes  
Carlos Alberto Pereira



fontes  
noka e elza text (blackletra type foundry)

ISBN: 978-85-63837-27-1  
ISBN: 978-85-63837-26-4 (on-line)

**associação filmes de quintal**

Avenida Brasil | 75/sala 06 | Santa Efigênia  
CEP 30140-000 | Belo Horizonte-MG | Brasil  
Telefone: +55 31 3889-1997  
filmesdequintal@gmail.com  
www.forumdoc.org.br

# AGRADECIMENTOS

Embaixada da França no Brasil, Serviço de Cooperação e de Ação Cultural para o Estado de MG, Vincent Nédélec, Anderson Gonçalves, Ginette Lavigne, Paula Sarno e Bárbara Cariry, Wanda vanderStoop - TV Isuma, Frédéric Savard - National Film Board Of Canada (NFBONF), Armazém do Campo BH, Ana Carolina Antunes, Luiz Bretz, Bernard Machado, Diana Gebrim, Rafa Barros, Bruno Pinheiro Wanderley Reis, Diretoria FAFICH/UFMG, PPGCOM, NPGAU/ UFMG, Milene Migliano, Renata Marquez, Wellington Caçado, Ana Gomes, Kety Nasser, Ricardo Tayra, Ricardo Cassimiro, Francisco Rocha, Ana Carvalho, Pedro Leal, Rogério Lopes, Charles Bicalho, Isabel Casimira, Vanessa Santos, Renato Sztutman, Sophia Pinheiro, Olívia Sabino, Eryk Rocha, Tatiana Carvalho Costa, Daniel Queiroz, Vanda Lúcia Ferreira, a todas as autoras e autores dos ensaios deste catálogo, realizadoras e realizadores que compõem as mostras e sessões especiais.





Lei de Incentivo à  
**CULTURA**

**PATROCÍNIO**



Projeto executado com recursos do  
**FUNDO ESTADUAL DE CULTURA.**  
Protocolo N 2022.2201.0015/FEC



**MINAS  
GERAIS**

**GOVERNO  
DIFERENTE.  
ESTADO  
EFICIENTE.**

**APOIO**

**Fundação  
Clóvis  
Salgado**

CULTURA E  
TURISMO



**MINAS  
GERAIS**

**GOVERNO  
DIFERENTE.  
ESTADO  
EFICIENTE.**

**FaE**

Programa de Pós-graduação em Antropologia UFMG  
Programa de Pós-graduação em Comunicação UFMG  
Video nas Aldeias

**npgau**



**AMBASSADE  
DE FRANCE  
AU BRÉSIL**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**REDEMINAS**



**EMPRESA MINEIRA  
DE COMUNICAÇÃO**

**APOIO ARTÍSTICO**



**CO-REALIZAÇÃO**

**FAFICH**



**UFMG**

**INCENTIVO**

**LMIC**  
LEI MUNICIPAL DE  
INCENTIVO À CULTURA

**CULTURA**



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

TRABALHANDO POR UMA CIDADE + FELIZ

**REALIZAÇÃO**

Esse projeto foi realizado  
com recursos da Lei Municipal  
de Incentivo à Cultura de  
Belo Horizonte

Nº 2298/2021



**FILMES DE QUINTAL**

SECRETARIA ESPECIAL DA **CULTURA** | **MINISTÉRIO DO  
TURISMO**



**PÁTRIA AMADA  
BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL



