

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

TAINÁ XAVIER PEREIRA HÜHOLD

ENCENAR SOBRE RUÍNAS: A FIGURA DA RUÍNA NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO E SUAS IMPLICAÇÕES NO ESPAÇO CÊNICO

Niterói
2023



TAINÁ XAVIER PEREIRA HÜHOLD

ENCENAR SOBRE RUÍNAS: A FIGURA DA RUÍNA NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO E SUAS IMPLICAÇÕES NO ESPAÇO CÊNICO

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-
graduação em Cinema, da Universidade Federal
Fluminense.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. India Mara Martins

Niterói

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

H874e Hühold, Tainá Xavier Pereira
Encenar sobre ruínas : A figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo e suas implicações no espaço cênico / Tainá Xavier Pereira Hühold. - 2023.
252 f.: il.

Orientador: India Mara Martins.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Ruína. 2. Cinema brasileiro contemporâneo. 3. Espaço cênico audiovisual. 4. Direção de arte audiovisual. 5. Produção intelectual. I. Martins, India Mara, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da doutoranda TAINÁ XAVIER
PEREIRA HUHOLD, na forma em que se segue:

Aos 30 dias do mês de junho de dois mil e vinte e três às 10 horas, instalou-se por videoconferência, a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de TAINÁ XAVIER PEREIRA HUHOLD formada pelos seguintes professores doutores: Profa. Dra. Índia Mara Martins (orientadora) - presidente da banca - UFF), Prof.^a. Dr.^a. Eliany Salvatierra Machado (UFF), Prof.^a. Dr.^a. Karla Holanda de Araújo (UFF), Prof.^a. Dr.^a. Elizabeth Motta Jacob (UFRJ), Prof. Dr. Julio Carlos Bezerra (UFMS). Abertos os trabalhos, a/o presidente da banca passou a palavra ao aluno/à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Encenar sobre ruínas: A figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo e suas implicações no espaço cênico**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade do texto, sua fluência e o tom poético, com a assunção da primeira pessoa quando necessária para evidenciar a participação da autora no processo de criação da tese, que dialoga com a sua experiência profissional e os seus afetos. Nesse sentido, a tese também apresenta uma perspectiva original, através do olhar da direção de arte para a ruína como espaço cênico. Este olhar é fundamental para a análise do extenso corpus de 11 filmes, que recebem um tratamento que parte do espaço fílmico, mas não se limita ao espaço diegético, dialogando com as circunstâncias políticas, econômicas e sociais. A tese é uma contribuição importante para o campo de pesquisa em cinema e audiovisual e, especificamente, para a reflexão sobre o potencial da direção de arte no processo de criação, assim como, na produção teórica.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profa. Dra. Índia Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Documento assinado digitalmente
gov.br INDIA MARA MARTINS
Data: 30/06/2023 19:06:19-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Índia Mara Martins - UFF (Orientadora)

Eliany Salvatierra Machado Assinado de forma digital por Eliany Salvatierra
Machado elianysalvatierra@id.uff.br:34368167104
eliansalvatierra@id.uff.br:34368167104 Dados: 2023.07.12 18:25:09 -03'00'

Prof.^a. Dr.^a. Eliany Salvatierra Machado - UFF



Documento assinado digitalmente
KARLA HOLANDA DE ARAUJO
Data: 30/06/2023 19:33:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a. Karla Holanda de Araújo - UFF

Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Motta Jacob – UFRJ



Documento assinado digitalmente
JULIO CARLOS BEZERRA
Data: 30/06/2023 19:58:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Julio Carlos Bezerra - UFMS

Para quem veio antes, quem chegou no meio e quem veio depois. Meus avós, meus pais, meu companheiro e minha filha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, India Mara Martins, por me apoiar neste trajeto, especialmente no difícil contexto de arruinamento e pandemia que marcou o período de 2018 a 2022. Ao PPGCine UFF e a todas as pessoas que o fazem existir agradeço pelas trocas e pela corajosa construção do Programa, mesmo nos contextos mais adversos.

Às componentes da banca de qualificação Angela Prysthon e Karla Holanda pela leitura atenta e contribuições generosas. À banca de defesa composta por Elizabeth Jacob, Julio Bezerra, Eliany Salvatierra e Karla Holanda pelo aceite em participar desta etapa e pela dedicação que isto implica.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa CNPq – Núcleo de Investigação em Direção de Arte Audiovisual: Benedito Ferreira, Iomana Rocha e Nívea Faso, pelas trocas acadêmicas afetivas e pela parceria na construção de espaços de pesquisa em direção de arte.

Aos amigos professores do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, em nome de Virginia Flôres, pelo acolhimento afetuoso e aprendizados coletivos. Aos amigos professores do curso de cinema e audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro, em nome de Pedro Curi, por me mostrarem que é possível mudar a rota e permanecer no caminho. Agradeço aos estudantes destes cursos e de todos os espaços onde estive compartilhando aprendizagens por me ajudarem a renovar a crença na potência da coletividade através do cinema.

À minha turma de doutorado de 2018 do PPGCine pelo apoio mútuo (especialmente na pandemia), pelos diálogos, sugestões de filmes e trocas afetivas. Nesse grupo vivi a feliz coincidência de ser estudante outra vez com Eduardo Valente, formei uma dupla afinada com Luciana Ponso no Seminário de Pesquisa e, na fase louca da escrita, compartilhei com Sophia Pinheiro e Mili Bursztyn as dores e as delícias de sermos doutorandas, mães e mais algumas coisas. Aos colegas de outras turmas com os quais pude trocar pessoalmente antes do isolamento, nas aulas, nos trajetos ou virtualmente, inclusive depois de cursar as matérias. Obrigada pela força na reta finalíssima, Rafael Romão.

A todas as pessoas que encontrei ao longo do processo, em especial a Guilherme Carréra, pela gentileza de compartilhar comigo seu livro *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins*, importante material de consulta com o qual procurei dialogar.

Agradeço a Edylene Severiano pela leitura atenta e sugestões de melhorias.

Às equipes criativas dos filmes aqui examinados, agradeço pela capacidade de sentir e materializar em imagens o que seja viver sobre ruínas. Agradeço a todas as pessoas com quem

já compartilhei um set de filmagem, por me fazer entender que cada parte é muito importante para o todo. Às amigas diretoras de arte do coletivo Brada Diretoras de Arte do Brasil, agradeço a invenção de um lugar de defesa, troca e acolhimento em prol da visibilidade da direção de arte e das trabalhadoras do cinema brasileiro.

Agradeço à CAPES pelo auxílio concedido, que chegou em um momento muito importante.

Agradeço aos povos que construíram este país em que nasci e que, apesar de todo sofrimento e opressão, souberam inventar motivos para sorrir, vivendo sobre ruínas e nos legando as maiores riquezas de que dispomos. Agradeço a todas as pessoas que se uniram para se livrarem de mais um projeto de arruinamento e violência, mostrando que a força da vida sempre pode brotar.

Agradeço a Ana Lucia de Almeida por tudo que me ensina todo dia e pelo apoio no trabalho do cuidado. Sem ela eu não teria conseguido chegar aqui.

Agradeço a toda minha família por me incentivar e apoiar incondicionalmente, participando com interesse e amor de todas as minhas aventuras. A meus pais Marília e Marcos, que me ensinaram a ver e pensar o mundo, meu companheiro Rudy que inventou comigo uma relação de amor, respeito e confiança e nossa filha Pilar, que faz com que tudo faça sentido.

[...]

*Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata:
bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira
sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial
vira sucata. Agora eu penso uma garça branca
de brejo ser mais linda que uma nave espacial.
Peço desculpas por cometer essa verdade.*

Sobre sucatas

[...]

*O destino das latas pode também ser pedra. Elas
hão de ser cobertas de limo e musgo. As latas
precisam ganhar o prêmio de dar flores. Elas têm
de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei
que as minhas latas tivessem aptidão para
passarinhos. Como os rios têm, como as árvores
têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam
do estágio de chutadas nas ruas para o estágio
de poesia.*

[...]

Latas

MANOEL DE BARROS

RESUMO

HÜHOLD, Tainá Xavier P. **Encenar sobre ruínas: a figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo e suas implicações no espaço cênico**. 2023. 252 f. Tese (Doutorado em Cinema) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023

A pesquisa examina a presença de espaços arruinados no cinema brasileiro contemporâneo, partindo do atravessamento da sensibilidade de sua autora por imagens e sensações provocadas pelos traços do tempo na materialidade dos espaços, bem como de sua trajetória profissional no departamento de direção de arte. Examinam-se as implicações que tal conformação do espaço cênico oferece à experiência audiovisual e suas relações com estéticas do cinema contemporâneo. Marcados pela crise da representação, pela renovação do interesse pelo real e intensificação das sensorialidades no audiovisual, os filmes examinados são, em sua maioria, de realizadores jovens. Resultantes de novos arranjos produtivos do cinema brasileiro, as obras interessam também pelas relações que permeiam o processo e as colaborações criativas, em especial com a direção de arte. O contexto de realização da pesquisa, marcado pela pandemia de Covid-19 e pela ascensão de um projeto de extrema-direita ao poder no Brasil, foi um momento em que a imagem da ruína se reiterou no cotidiano. Seja forma concreta, como resultado de deterioração de patrimônios públicos, seja em metáforas sobre o país e a humanidade, a grande ocorrência dessa figura no cinema brasileiro da segunda década do século XXI parecia intuir o futuro. Buscando a ontologia da ruína na arte e na filosofia, encontra-se um debate que a localiza no alvorecer da modernidade e na separabilidade inventada pelos modernos entre os domínios da cultura e da natureza, entre humanos e não humanos e outras dualidades que constituíram o sistema-mundo moderno/colonial. A significação de um espaço como ruína é dada de acordo com uma perspectiva de olhares e sua constituição espaço-temporal se abre a outras temporalidades e agenciamentos. Isso torna a ruína uma figura aberta a muitas conexões. Partindo da pergunta “O que aconteceu naquele lugar?”, uma metodologia de análise conformada pela materialidade do espaço arruinado, que enfatiza tal abertura e seus aspectos de presença e fragmentação, guiou o encontro com 11 filmes brasileiros independentes produzidos entre 2009 e 2021. Os filmes, escolhidos dentre a vasta gama de obras marcadas pela ruína no período, foram agrupados para favorecer o exame de relações que os espaços arruinados parecem revelar como a permanência de estruturas do passado no presente, o refúgio da memória em tempos de fluxos e desterritorialização e a reiteração de práticas da colonialidade no *modus operandi* da modernidade.

Palavras-chave: Ruína; cinema brasileiro contemporâneo; espaço; direção de arte; modernidade/colonialidade.

ABSTRACT

HÜHOLD, Tainá Xavier P. **Staging on ruins:** the figure of ruin in contemporary Brazilian cinema and its implications in the scenic space. 2023. 252f. Tese (Doutorado em Cinema) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023

The research examines the presence of ruined spaces in contemporary Brazilian cinema, starting from the crossing of the author's sensibility by images and sensations provoked by the marks of time in the materiality of spaces, as well as her professional career in the art department in cinema and TV. The implications that such conformation of the scenic space offers to the audiovisual experience and its relations with aesthetics of contemporary cinema are examined. Marked by the crisis of representation, the renewal of interest in the real and the intensification of sensorialities in the audiovisual, the films examined are mostly by young directors. Resulting from new productive arrangements in Brazilian cinema, the works are also interesting for the relationships that permeate the process and creative collaborations, especially with the production design. The context of the research, marked by the Covid-19 pandemic and the rise of an extreme right-wing project to power in Brazil, was a time when the image of ruin was reiterated in everyday life. Whether in concrete form, as a result of the deterioration of public heritage, or in metaphors about the country and humanity, the great occurrence of this figure in Brazilian cinema in the second decade of the 21st century seemed to intuit the future. Searching for the ontology of ruin in art and philosophy, one finds a debate that locates it at the dawn of modernity and in the separateness invented by the moderns between the domains of culture and nature, between humans and non-humans and other dualities that constituted the modern/colonial world-system. The signification of a space as a ruin is given according to a perspective of gazes and its space-temporal constitution is open to other temporalities and agency. This makes the ruin a figure open to many connections. Starting from the question "What happened in that place?", an analysis methodology shaped by the materiality of the ruined space, which emphasizes such openness and its aspects of presence and fragmentation, guided the meeting with 11 independent Brazilian films produced between 2009 and 2021. The films, chosen from the wide range of works marked by ruin in the period, were grouped to facilitate the exam of relationships that ruined spaces seem to reveal, such as the permanence of structures from the past in the present, the refuge of memory in times of flows and deterritorialization, and the reiteration of practices of coloniality in the modus operandi of modernity.

Keywords: Ruin; contemporary Brazilian cinema; space; production design; modernity/coloniality.

RESUMEN

HÜHOLD, Tainá Xavier P. **Encenar sobre ruínas: a figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo e suas implicações no espaço cênico**. 2023. 252 f. Tese (Doutorado em Cinema) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023

La investigación que aquí se presenta es el resultado del cruce de la sensibilidad de su autora por imágenes y sensaciones de contacto con espacios escénicos marcados por el tiempo. Algunas cuestiones apuntan a implicaciones en la conformación del espacio y en la delimitación del proceso creativo de la dirección de arte en relación con otras funciones creativas del audiovisual. Estas son: los nuevos arreglos productivos del cine brasileño, la crisis de representación que genera un renovado interés por lo real y las formas más sensoriales del cine contemporáneo. La pandemia del Covid-19 y el ascenso de un proyecto de ultraderecha al poder en Brasil han provocado que la imagen de la ruina se reitere en la vida cotidiana. Ya sea de forma concreta, como resultado de incendios en edificios públicos, o en metáforas sobre el país y la humanidad, que parecían intuirse en la gran presencia de esta figura en el cine brasileño de la segunda década del siglo XXI. Buscando la ontología de la ruina en el arte y en la filosofía, se encuentra un debate que la sitúa en los comienzos de la modernidad y en la separación inventada por los modernos entre los ámbitos de la cultura y de la naturaleza, entre humanos y no humanos y otras dualidades que constituían el sistema-mundo moderno-colonial. El significado de un espacio como ruina se da según una perspectiva de miradas y su constitución espacio-temporal está abierta a otras temporalidades y agenciamientos. Esto hace de la ruina una figura abierta a muchas conexiones. Partiendo de la pregunta "¿Qué pasó en ese lugar?", una metodología de análisis conformada por la materialidad del espacio ruinoso, que enfatiza aspectos de presencia y fragmentación, guió el encuentro con 11 películas brasileñas independientes producidas en su mayoría por jóvenes directores entre 2009 y 2021. Las películas elegidas entre la amplia gama de obras marcadas por la ruina en el período fueron agrupadas para favorecer el examen de las relaciones que los espacios en ruinas parecen revelar como la permanencia de estructuras pasadas en el presente, el refugio de la memoria en tiempos de flujo y desterritorialización y la reiteración de prácticas de colonialidad en el modus operandi de la modernidad.

Palabras clave: Ruina; cine brasileño contemporáneo; espacio; dirección artística; modernidad/colonialidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Excerto de <i>Subterrânea</i> , Pedro Urano, 2021. Captura de frame de cópia digital fornecida pelo autor.....	27
Imagem 2 – Primeira aparição de ruína em <i>Tava, a casa de pedra</i> (Ariel Ortega, Ernesto De Carvalho, Patricia Ferreira, Vincent Carelli, 2012).....	65
Imagem 3 – A realizadora indígena Patrícia Ferreira observa aparatos turísticos em redução jesuítica. <i>Tava, a casa de pedra</i> (frame).....	70
Imagem 4 – Bethânia (Maevê Jinkings) chega ao engenho da família em uma jangada que navega pelo canal. <i>Açúcar</i> (frame).....	75
Imagem 5 – Casa grande do Engenho Wanderley como ruína. <i>Açúcar</i> (frame).....	93
Imagem 6 – Centro Cultural Cabo Verde. <i>Açúcar</i> (frame).....	94
Imagem 7 – O olhar de Bethânia contempla os espaços do Engenho Wanderley. <i>Açúcar</i> (frame).....	96
Imagem 8 – Exploração sensorial da paisagem pela câmera. <i>Açúcar</i> (frame).....	97
Imagem 9 – No vão à esquerda, apesar do desfoque da imagem é possível ver um dos vultos que assombram a casa grande. <i>Açúcar</i> (frame).....	98
Imagem 10 – Deformação do corpo de Alessandra remete aos vultos. <i>Açúcar</i> (frame).....	99
Imagem 11 – Josefina torra o café. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	103
Imagem 12 – Mão de Iná acaricia paredes revestidas do quarto de Josefina. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	106
Imagem 13 – Iná e João no quarto que foi de Josefina, onde se vê a parede descascada ao fundo. <i>Todos os Mortos</i> (frame).....	106
Imagem 14 – D. Isabel sentada à mesa. A sineta indica o hábito de ser sempre servida. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	109
Imagem 15 – Família Nascimento reunida em torno do mapa de São Paulo, com a cidade contemporânea ao fundo. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	110
Imagem 16 – Colunas de concreto armado em canteiro de obras de 1889. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	111
Imagem 17 – Espaço contemporâneo em cena que João vende frutas. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	111
Imagem 18 – Iná e João em espaço com marcas da insurgência urbana contemporânea. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	113
Imagem 19 – Iná e Antônio se encontram na casa de Dona Doca. <i>Todos os mortos</i> (frame).....	114

Imagem 20 – Ana caminha pela paisagem contemporânea de São Paulo. <i>Todos os mortos</i> (frame)	115
Imagem 21 – Rua de Bella Vista do Norte, ocupada pelo trânsito de carros e pessoas e marcada pela bandeira nacional. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	118
Imagem 22 – Rua de bela vista, sem trânsito de carros e pessoas. <i>Não devore meu coração</i> (excerto)	118
Imagem 23 – Trabalhador limpa poeira da rua com soprador. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	119
Imagem 24 – Casa de Basano. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	120
Imagem 25 – Casa onde vivem Joca, Fernando e sua mãe. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	120
Imagem 26 – Sessenta Esporte Clube. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	121
Imagem 27 – Interior do sessenta esporte clube. Espaço arruinado de encontro da gang do calendário. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	122
Imagem 28 – Interior da Escola Bela Vista. Paredes descascadas revelam a multitemporalidade inscrita na matéria e a ressonância do(s) passado(s) no presente. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	123
Imagem 29 – Monumento Nhandipá ocupado por integrantes da Gang do Calendário. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	125
Imagem 30 – Joca encontra espada remanescente da guerra da Tríplice Aliança. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	127
Imagem 31 – Basano encontra medalha que Joca ganhou de seu pai. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	128
Imagem 32 – Canoa com cadáveres de paraguaios flutua no Rio Apa. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	129
Imagem 33 – Telecatch, líder da Gang do Calendário. <i>Não devore meu coração</i> (frame) ...	131
Imagem 34 – Lucía mata Fernando Dezembro. <i>Não devore meu coração</i> (frame)	132
Imagem 35 – <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame). Sequência de abertura	135
Imagem 36 – Ruína como plano de fundo e ponto de partida. <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame)	148
Imagem 37 – Paisagem de praia vista de uma ruína. <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame)	150
Imagem 38 – Sobreposição de espacialidades e sons extradiagéticos instaura atmosfera. <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame)	154
Imagem 39 – Praia em Atafona, com ruínas ao fundo. <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame)	155

Imagem 40 – Câmera abandona personagens e perscruta o cenário. <i>A fuga da mulher gorila</i> (frame)	156
Imagem 41 – Exemplo de trânsito por espaços liminares (corredor da boate). <i>Elon não acredita na morte</i> (frame).....	159
Imagem 42 – Interior do apartamento. <i>Elon não acredita na morte</i> (frame)	161
Imagem 43 – Prédio vazio em que Elon trabalhava como vigia. <i>Elon não acredita na morte</i> (frame)	163
Imagem 44 – Relevância das materialidades do espaço representado na primeira parte do filme. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame).....	165
Imagem 45 – Objetos ganham importância na imagem após a chegada da fotógrafa. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame)	166
Imagem 46 – Enquadramento tipo retrato individualiza moradores da cidade. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame)	166
Imagem 47 – Fotos de Rita como nova materialidade da imagem-espaço. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame)	168
Imagem 48 – Rita contempla o espaço do silo abandonado enquanto espera o registro da imagem pela câmara escura (pinhole). <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame).....	170
Imagem 49 – Silhueta inscreve a marca de uma ausência, assim como o limo e as rachaduras inscrevem a duração do tempo no espaço da igreja. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame)	171
Imagem 51 – Presenças fantasmagóricas são inscritas no espaço por meio de dupla exposição. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame).....	172
Imagem 51 – Madalena de apresenta à fotografia (e à morte). <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> (frame)	173
Imagem 52 – Aldeia e estádio do Maracanã. <i>Zahy – uma fábula do Maracanã</i> (frame)	182
Imagem 53 – Imagens da remoção da Vila Autódromo. <i>Mormaço</i> (frame).....	183
Imagem 54 – Dona Pequenita visita as ruínas de Pilão Arcado, ressurgidas por conta da redução do volume de água na barragem de Sobradinho. <i>Desterro</i> (frame)	185
Imagem 55 – Paisagem da ilha, vista da terra para o mar, se interpõe a Henrique e Emerson. <i>Ilha</i> (frame)	189
Imagem 56 – Paisagem litorânea, vista do mar para a terra, se interpõe a Henrique e Emerson. <i>Ilha</i> (frame)	190
Imagem 57 – Paisagem litorânea, vista do mar para a terra, se interpõe a Henrique e Emerson. <i>Ilha</i> (frame)	193

Imagem 58 – Paisagem praiana como lugar de fuga e desaparecimento. <i>Ilha</i> (frame).....	193
Imagem 59 – Cenário da casa de Emerson no presente também apresenta espaços arruinados. <i>Ilha</i> (frame).....	194
Imagem 60 – Esboços na parede da casa de Emerson remetem ao processo criativo do filme. <i>Ilha</i> (frame).....	195
Imagem 61 – Imagem de Oxóssi 1. <i>Ilha</i> (frames).....	196
Imagem 62 – Imagens de Oxóssi 2. <i>Ilha</i> (frames).....	196
Imagem 63 – Cenário da casa da infância de Emerson, adequado para a filmagem proposta por Emerson. <i>Ilha</i> (frame).....	199
Imagem 64 – Personagem errante chamada Brasil. <i>Ilha</i> (frame).....	200
Imagem 65 – Montagem de imagens evidencia a mudança na paisagem de Salvador durante o trajeto das baianas. <i>Loná de Asfalto</i> (Montagem com frames feita pela autora).....	202
Imagem 66 – Carrossel de imagens com cenas da vida nas ruínas do Pelourinho. <i>Pelores</i> (frame).....	204
Imagem 67 – Imagens do cinema Guarni/Glauber Rocha sob créditos finais. <i>O Guarani</i> (frame).....	206
Imagem 68 – Escola como lugar do passado bem conservado e contraste para a revolta de Caio. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	208
Imagem 69 – Textura do tempo no espaço cênico do casarão. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	209
Imagem 70 – Paredes brancas e iluminação abundante na casa de Caio favorecem uma imagem de claridade para o desamparo de Caio. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	212
Imagem 71 – Sequência de cenas em espaços pouco iluminados constrói a relação afetiva de Tales com Caio, após o desamparo por seus pais. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	212
Imagem 72 – Caio e Tales produzem o fanzine enquanto Sara e Mateus performam dança e música no interior do Casarão. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	214
Imagem 73 – Centro histórico como lugar do passado não conservado. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	214
Imagem 74 – Imagem de arquivo mostra a comemoração da vitória de Tancredo Neves. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	216
Imagem 75 – Jovens anarquistas chegam para a festa nas ruínas ao som do hino nacional. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	216
Imagem 76 – Ambiente do Casarão iluminado revela a solidão de Tales. <i>Depois da chuva</i> (frame).....	217

Imagem 77 – Fábrica como imagem da eterna construção e destruição. <i>Depois da chuva</i> (frame)	218
Imagem 78 – Caio e Fernanda mergulham no mar e espectadores mergulham no azul esverdeado da imagem. <i>Depois da chuva</i> (frame)	219
Imagem 79 – Fragmento de destroços da Perimetral Com aparência de pedra abre o filme. <i>O Prefeito</i> (frame).....	221
Imagem 80 – Gabinete do prefeito instalado no canteiro de obras. <i>O Prefeito</i> (frame).....	221
Imagem 81 – Prefeito chega ao palácio modernista, espaço de ordenamento formal geométrico. <i>O Prefeito</i> (frame)	223
Imagem 82 – Caracterização do protagonista remonta a outro personagem interpretado pelo ator. <i>O Prefeito</i> (frame)	227
Imagem 83 – Personagem feminina como musa inspiradora, cidade-mulher. <i>O Prefeito</i> (frame)	231
Imagem 84 – Bandeira brasileira nos espaços de trânsito do personagem maltrapilho. <i>O Prefeito</i> (frame).....	232
Imagem 85 – Prefeito como monumento de si mesmo e parte da paisagem. <i>O Prefeito</i> (frame)	233

LISTA DE SIGLAS

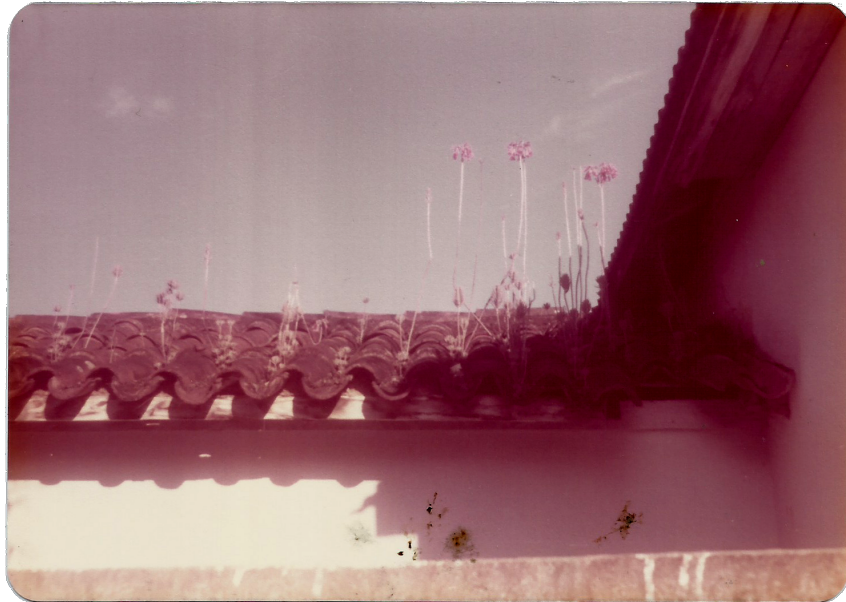
Ancine	Agência Nacional do Cinema
BRICS	Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul
DocTV	Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro
ECA	Escola de Comunicação e Artes
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
INC	Instituto de Cinema
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
PNC	Plano Nacional de Cultura
SAV	Secretaria do Audiovisual
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 ENTRANDO NO ESPAÇO DA RUÍNA	27
1.1 DE QUANDO ACESSAR A RUÍNA? CONTEXTO DO ARRUINAMENTO NO CINEMA BRASILEIRO DA SEGUNDA DÉCADA DOS ANOS 2000	30
1.2 A DIREÇÃO DE ARTE E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO AUDIOVISUAL	32
1.2.1 Olhares para o espaço e a mise-en-scène na teoria cinematográfica	37
1.2.2 Cinema de fluxo, realismo sensorio e direção de arte no cinema contemporâneo	45
1.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RUÍNAS	51
1.3.1 Aspectos sensoriais, históricos e sociais da ruína	54
1.3.2 Habitando a ruína da Tava	62
2 RUÍNA COMO PRESENTE DO PASSADO	75
2.1 VIAGEM, RUÍNA E ALTERIDADE NA MODERNIDADE/COLONIALIDADE	79
2.2 AÇÚCAR E O ESPAÇO ARRUINADO COMO MATÉRIA-DOCUMENTO	90
2.1 Formas de habitar a ruína	94
2.3 ESPAÇO COMO RESSONÂNCIA E PERMANÊNCIA EM <i>TODOS OS MORTOS</i>	100
2.3.1 Ruína como ressonância	102
2.3.2 Invasão do presente nos espaços do passado	110
2.4 OCUPAÇÕES E TRÂNSITOS FRONTEIRIÇOS ENTRE BRASIL PARAGUAI EM <i>NÃO DEVORE O MEU CORAÇÃO</i>	117
2.4.1 Objetos como conectores de tempo(s)	126
2.4.2 Habitantes da fronteira	130
3 RUÍNA COMO REFÚGIO NO PRESENTE	135
3.1 PERSONAGENS EM TRÂNSITO	139

3.2 AS RUÍNAS EM <i>A FUGA DA MULHER GORILA</i>	147
3.2.1 Imagem-espaco de Atafona como não-lugar	150
3.3 HABITAR O LIMINAR EM <i>ELON NÃO ACREDITA NA MORTE</i>	157
3.3.1 Corpo-casa e espaco privado como não lugar	161
3.4 <i>HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS</i>	163
3.4.1 FOTOGRAFIA COMO MORTE E EXPERIÊNCIA	168
4 RUÍNA COMO <i>MODUS OPERANDI</i> DA COLONIALIDADE	175
4.1 PAISAGEM COMO PONTO-DE-VISTA E ATMOSFERA EM <i>ILHA</i>	187
4.1.1 Memória e rememoração em <i>Ilha</i>	194
4.2 <i>DEPOIS DA CHUVA, OU A RUÍNA COMO PARTE DO CAMINHO</i>	201
4.2.1 Espacos alegóricos arruinados como fluxo de esperança e desilusão	207
4.3 <i>O PREFEITO</i>	220
4.3.1 Ruínas de uma (pós) democracia: entre o público e o privado	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	237

INTRODUÇÃO



Lembro de, ainda na infância, especular sobre uma foto feita por minha mãe. A imagem registrava a força da vida que emerge de onde menos se espera: flores que brotam no encontro de telhas em uma casa em Minas Gerais. O que aconteceu naquele lugar para que no instante do registro a planta estivesse ali? Como o acúmulo de terra e umidade tornou fértil aquele telhado? Como uma semente foi parar naquele lugar e brotou?

Talvez a sensibilidade despertada pela imagem tenha me levado a seguir perguntando às coisas sobre suas histórias, tratá-las como seres dotados de uma memória que se expressa em suas próprias formas de existir e a me identificar com a área criativa da direção de arte audiovisual. A escrita da imagem se dá através do encontro de seres (humanos e não humanos) com a câmera que os registra. Fazer esses seres se expressarem sem o uso da palavra pode ser uma definição do principal objetivo da direção de arte. Os seres falam da maneira como se mostram em suas formas, suas cores, suas texturas. Falam por meio de encontros com outros seres, com luzes e sons. Por contrastes e afinidades, por presença ou ausência, por profusão ou economia.

A presente pesquisa se inicia com o projeto proposto no processo de seleção do PPGCine da UFF com o título *Espaços temporalizados: Vestígios do real na direção de arte do cinema brasileiro contemporâneo*. Durante o percurso do doutorado, o processo de pesquisa transforma

a ideia inicial e se desenvolve através do contato com docentes, do diálogo com colegas, das leituras e, especialmente, do encontro com os filmes, pontos nodais de um caminho que me permiti seguir sem saber onde iria chegar.

A presença da materialidade marcada pelo tempo em espaços cênicos do cinema brasileiro contemporâneo parecia sinalizar inicialmente para mim um desejo de retorno ao real por um cinema que já não mais precisava comprovar sua capacidade técnica (como no período pós-retomada) e se diversificava com outras paisagens, outros arranjos produtivos e criativos. O estímulo sensorial que tais materialidades suscitavam oferecia experiências de espaço e de cinema que convocavam referenciais de análise que excediam os exames dramáticos ou narrativos. Por outro lado, os traços e marcas que configuravam essas espacialidades apontavam para fora dos filmes, abrindo-os para especulações sobre passados que transbordavam as particularidades das histórias e se conectavam à História de uma forma ampla.

A rápida modificação do contexto desde minha entrada no programa, em agosto de 2018, marcada pela ascensão de um projeto de extrema-direita ao poder no Brasil e pela pandemia de uma doença tão contagiosa quanto desconhecida, fez com que referências à ruína em sentido mais amplo passassem a ser parte da experiência cotidiana. O violento ataque ao Estado, à soberania, aos programas sociais, à ciência e à cultura expuseram de forma muito clara a força de um projeto que não era novo e que seguia em curso com força: a sujeição de nosso território a um papel subalterno no jogo da colonialidade, ajustado a novos arranjos do poder global. A pergunta “— O que aconteceu neste lugar?” continuava me guiando.

Por outro lado, o Covid-19 expôs a fragilidade da vida humana e as implicações na relação entre humanos e não humanos produzida pelo modo de vida do Antropoceno¹. A extração ilimitada de recursos, o avanço sobre o que resta de reservas naturais e a rápida disseminação de doenças através do globo trazem uma mudança de perspectiva à pergunta que me guia: “— O que vai acontecer com este lugar?”. As imagens de cidades vazias de humanos e habitadas por animais silvestres participaram de um imaginário de que o modo de vida que sustenta os padrões hegemônicos de consumo e poder levaria à ruína da humanidade, mas a vida de outros seres seguiria habitando o planeta, como nas imagens de vida selvagem em Chernobyl.

Entre um país que desmorona e um modo de vida insustentável, encontro-me com os filmes e seus espaços arruinados. Vou buscar outros momentos em que a figura da ruína despertou interesse e serviu de objeto de reflexão para a arte e a filosofia e encontro em Hell e

¹ Para maior aprofundamento sobre o conceito, ver nota 5, página 28.

Schönle (2010) um debate sobre a ontologia da ruína que a localiza no alvorecer da modernidade:

O que hoje chamamos de ruínas começa a ser percebido e preservado como tal durante o Renascimento, quando a consciência das descontinuidades históricas e o desaparecimento de civilizações antigas as elevaram a status de vestígios do passado. Esses vestígios – resquícios arquitetônicos que há muito perderam sua funcionalidade e significado – poderiam ser investidos de diversos atributos: históricos, estéticos e políticos, por exemplo. Revelam um sentido de tempo ambivalente, ao mesmo tempo a consciência de uma insuperável ruptura com o passado que constitui a era moderna e o sentido de que algum traço valioso perdurou e precisa ser valorizado. (HELL; SCHÖNLE, 2010, p. 5, tradução nossa.)²

As figuras de ruína expressam relações espaço-temporais (SIMMEL, 2019) e metáforas de tempo e memória (AUGÉ, 2003). Quando localizadas em territórios da colonialidade, muitas vezes são edificações remanescentes de passados, ou seja, de estruturas coloniais de organização do espaço (LÉVI-STRAUSS, 1996). A própria significação de um espaço como ruína se dá de acordo com uma perspectiva de olhares, onde determinados pontos de vista ressignificam, e, portanto, se apropriam de espaços que, por diversas razões se afastaram de suas funções originárias. Nesse caso, o contexto histórico e o domínio de observação (em geral colonial) é que tornam o espaço uma ruína (VERDESIO, 2010, p. 346). Tal perspectiva encontra eco no exame que o sociólogo George Steinmetz faz das ruínas pós-coloniais na Namíbia e das pós-fordistas em Detroit, observando os diferentes regimes de visibilidade e leituras melancólicas e nostálgicas do passado através de significações atribuídas a esses espaços (STEINMETZ, 2010).

As pesquisas citadas enfatizam a percepção de indeterminação de significados apriorísticos para o espaço da ruína. Tal indeterminação foi incorporada como uma metodologia de análise que me levava, a cada encontro com um filme, repetir a pergunta: “— O que aconteceu naquele lugar?”. Entendendo a ruína como um processo que envolve agenciamentos e leituras do espaço percebi ser necessário perguntar também “— O que fez com que aquele espaço perdesse suas funcionalidades e significados originários?”; “Quem significou tal espaço como ruína?” e “A quem restou habitar o espaço arruinado?”.

² No original: “What we now call ruins began to be perceived and preserved as such during the Renaissance, when the awareness of historical discontinuities and the demise of ancient civilizations raised the status of traces from the past. These traces – architectural remnants which had long lost their functionality and meaning – could be invested with various attributes: historical, aesthetic, and political, for example. They reveal an ambivalent sense of time, at once the awareness of an insuperable break from the past that constitutes the modern age and the sense that some valuable trace has endured and needs to be cherished.”

No processo de reconhecer que meu objeto de análise era composto por filmes de diferentes contextos históricos, geográficos e narrativos, bem como envolvia diferentes relações entre a enunciação e personagens, deixei-me atravessar pelas obras e parti desses contatos para mobilizar referenciais teóricos que as questões que se apresentavam pareciam convocar. Após ajustes de rota, concessões e supressões, delimito a presente reflexão sobre a ruína ao encontro com os seguintes filmes: *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009); *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* (Julia Murat, 2011); *Tava, a casa de pedra* (Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patricia Ferreira e Vincent Carelli, 2012); *Depois da Chuva* (Marília Hughes e Cláudio Marques, 2013); *O Prefeito* (Bruno Safadi, 2015); *Elon não Acredita na Morte* (Ricardo Alves Jr, 2016); *Não devore meu coração* (Felipe Bragança, 2017); *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017); *Ilha* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2018); *Todos os Mortos* (Caetano Gotardo, Marco Dutra, 2020) e *Subterrânea* (Pedro Urano, 2021).

Ainda que a estrutura da tese guarde uma certa unidade de questionamentos, a fragmentação estrutural permanece como característica decorrente do gesto metodológico de me deixar afetar por questões despertadas em cada visionamento. Mais uma vez a figura da ruína, em sua diluição dos contornos originários, me inspirou a permitir que as partes exerçam certo estatuto de autonomia em relação ao todo. Ginsberg (2004) me mostra que os tijolos de uma ruína alcançam nova relação de presença e convivência com quem caminha por esse espaço, saindo de um estatuto de invisibilidade que os oculta em espaços não arruinados. O apreço pela fragmentação seria, então, uma espécie de pedagogia da ruína, adotada aqui como gesto metodológico.

Apesar de certa autonomia, as partes não deixam de dialogar e procuram comprovar a hipótese de que o espaço da ruína é uma figura que, em sua abertura semântica, produz vetores de significação que apontam para processos históricos, políticos e econômicos ligados ao território e suas gentes. A abertura que caracteriza o espaço arruinado faz com que a obra audiovisual, de maneira mais ampla, se abra àquilo que Umberto Eco (2015) denominou como o “Informal”, arranjo no qual a forma surge como um campo de possibilidades, onde o intérprete “se abandona ao jogo das livres relações sugeridas, volta continuamente ao objeto para nele encontrar as razões da sugestão” (ECO, 2015, p. 211). Este jogo, que parte do encontro com a obra, tem na descrição um lugar para se fazer presente no texto. Ao descrever o que vejo e o que sinto no encontro com os filmes e seus espaços arruinados dou o primeiro passo na metodologia de uma análise que busca, como propôs Sontag (1987, p. 21) “um vocabulário – descritivo e não prescritivo – para as formas.”.

Outro impulso que moveu o processo de pesquisa foi a reflexão acerca da delimitação do processo criativo da direção de arte em relação a outras funções da realização audiovisual (especialmente direção e direção de fotografia). Se, no dia a dia da realização audiovisual, a divisão do trabalho em áreas específicas ajuda na organização da produção, no exame do resultado é mais difícil delimitar tais fronteiras. Como não era meu propósito investigar os processos criativos da direção de arte de cada obra analisada, entendi que minhas experiências como diretora de arte foram conformadoras de um olhar atento às materialidades, mas me abstive de especular sobre aspectos técnicos de cada projeto, ou sobre delimitações da contribuição criativa entre as funções. Neste sentido, alterei meus propósitos iniciais de exame da direção de arte para um olhar mais amplo do espaço cênico, de forma menos delimitada, buscando contribuir com as reflexões sobre esta dimensão da obra fílmica ainda pouco explorada em nosso campo de pesquisa. Sem apagar a condição estruturante do espaço pela ação criativa da direção de arte, considereei que os gestos criadores de diferentes equipes se imbricam em imagens que diluem os limites das funções.

Parte da produção contemporânea brasileira, especialmente a elencada neste *corpus*, é marcada por processos colaborativos e formas relativamente independentes de realização que alteram modelos ultra especializados instituídos no mercado hegemônico. Assim sendo, procurei sempre nomear as pessoas responsáveis pela direção de arte dos filmes, mas evito atribuir individualmente a uma ou outra função os méritos pelos resultados estéticos obtidos. Para tanto, busquei em abordagens integradoras da imagem cinematográfica, como as reflexões sobre a imagem-espaço desenvolvidas por Diogo Velasco (2020) ou Antoine Gaudin (2015; 2019), sobre a atmosfera fílmica proposta por Inês Gil (2005) e suas implicações na direção de arte como proposto por India Mara Martins (2017).

Outra questão que me pareceu comum a todas as obras analisadas foi a forma como estas respondem a uma certa crise da representação, que alimenta questionamentos acerca das relações modernas com o real e das alteridades e suas implicações para a arte e para a vida. O fascínio pela ruína e a busca por outras formas de tratamento, mais sensoriais, do espaço no cinema contemporâneo parecem indicar a busca por outros regimes de imagem diante das crises do regime representativo que a arte moderna explicitou e das tensões que marcam o território através de processos históricos, econômicos e geopolíticos. Entendendo que regimes de visibilidade têm implicações éticas e políticas, busquei perscrutar tais implicações a partir das escolhas estéticas e construtivas dos espaços cênicos, bem como da relação que se estabelece entre pessoas, objetos e espaços, nos filmes, nas paisagens do real que servem de matéria-prima para estes espaços cênicos e na relação da imagem com quem a experimenta. Erly Vieira Jr

lembra que muitos espaços de um certo cinema contemporâneo que ganhou a denominação de cinema de fluxo se conectam diretamente a temáticas da “constante reconfiguração das paisagens (em sua maioria) urbanas como tradução de um permanente estado de tensionamento entre uma emergente cultura global e as particularidades locais”, onde “a relação dos corpos filmados com os espaços e paisagens é fundamental para a investigação sensorial da câmera-corpo.” (VIEIRA JR, 2020, p. 43).

Quando me refiro às implicações entre global e local, à condição coletiva da colonialidade, bem como à experiência de espectadorialidade, transito da enunciação em primeira pessoa no singular para a primeira pessoa no plural. Este trânsito marcará toda a escrita da tese, no sentido de não perder aquilo que trago da experiência particular para as reflexões em que dialogo com meu pertencimento a coletividades. Assim como o olhar do etnólogo, que transita entre o estar no campo e o reconhecimento de sua alteridade, procurei exercitar um olhar que constitui meu lugar de dentro da realização audiovisual, a que pertencço de forma profissional desde 1998 e, ao mesmo tempo, reconhecer minha externalidade aos processos criativos de cada obra examinada, em um olhar analítico, que se afasta para melhor compreendê-las.

Após revisão bibliográfica e aproximação com o repertório teórico em torno da figura da ruína, uma análise individual de cada filme se mostrou necessária, como importante etapa do processo de pesquisa, através da qual se consolidaram os grupamentos temáticos de filmes que dão estrutura ao texto da tese. O (re)encontro com os filmes a partir da perspectiva analítica delimitada, mobilizou leituras (ou releituras) de outros textos teóricos, e inspirou conexões ou contrapontos com outros títulos do *corpus*. No processo de perceber (criar) tais articulações, delineou-se o tratamento pretendido da figura da ruína como forma aberta cuja multiplicidade de leituras e significações apresentou-se como um desafio a ser enfrentado.

A delimitação do *corpus* foi uma etapa importante do processo de pesquisa e o decorrer da escrita indicou que seria necessário, para a presente etapa, fazer algumas concessões. Com alguns marcos objetivos como o recorte temporal em filmes da segunda década do século XXI e o formato narrativo/produtivo fixado em filmes independentes de longa-metragem de ficção, o *corpus* se conformou em 11 títulos principais, agrupados em 3 conjuntos que se referem a relações da ruína com temporalidades da modernidade/colonialidade: a permanência de estruturas do passado no presente, a imposição de uma lógica do eterno presente onde existências em trânsito são resultado da aceleração das dinâmicas da modernidade e o arruinamento como *modus operandi* que segue operante na era da globalização neoliberal com implicações nos territórios e democracias da colonialidade.

Dado o grande número de filmes identificados em que a figura da ruína se faz presente, muitos títulos não puderam ser contemplados nesta pesquisa. Dois agrupamentos que tinham sido propostos inicialmente, para pensar o espaço da ruína como lugar de nostalgia ou como imaginação de futuros, precisaram ser suprimidos e serão desenvolvidos em momento oportuno.

Este trabalho se soma a importantes estudos que o antecederam indicando a riqueza do tema e a multiplicidade de desdobramentos que ainda estão por vir. Como exemplos destacam-se o livro de Guilherme Carréra (2021) *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins*, que se propõe a uma revisão da presença da ruína na história do cinema brasileiro e examina documentários contemporâneos; o artigo de Angela Prysthon (2017) *Paisagens em desaparecimento: Cinemas em Pernambuco e a relação com o espaço* e a coletânea *Ruinologias: Ensaaios sobre os destroços do presente* (ANDRADE; DE BARROS; SCHMIDT, 2016) que inclui texto de Denilson Lopes sobre o filme *Histórias que só existem quando lembradas*. As publicações internacionais sobre a temática são muitas, havendo diversas pesquisas que abordam diretamente a relação da ruína com o cinema, como: *Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema* (MOELLER, 2013); a tese *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire de la ruine* (HABIB, 2008); o capítulo “Ruin Cinema” de Johannes von Moltke em *Ruins of Modernity* (HELL; SCHÖNLE, 2010); e o capítulo “The city in ruins and the divided city: Berlin, Belfast, and Beirut” do livro *Cities and Cinema* (MENNEL, 2008), entre outras.

Para uma melhor abordagem do conjunto fílmico em sua inserção no contexto recente do cinema brasileiro, foi preciso fazer algumas concessões aos marcos delimitados. A primeira é a inclusão de um filme anterior ao início do recorte temporal: *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, lançado no ano de 2009 e filmado na região de Atafona, no Rio de Janeiro, lugar importante por figurar em diversas manifestações artísticas que exploram a paisagem arruinada como elemento estético. Por considerar que sua forma agrega às discussões temáticas empreendidas, foi incluído no capítulo 1 um filme documental: *Tava, a casa de pedra*, dirigido por Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patricia Ferreira e Vincent Carelli, de 2012. Este título é importante também por sua enunciação incluir pessoas não pertencentes ao grupo étnico-racial hegemônico (branco) do cinema brasileiro que, não por acaso, compõe majoritariamente a direção dos filmes aqui abordados. A terceira concessão é *Subterrânea*, dirigido por Pedro Urano, um filme lançado em 2021. Além de ser dirigido por um diretor que já se interessava pelo espaço da ruína moderna em documentário realizado em 2011 (HU, codirigido com Joana Traub), o título foi incluído por fazer referência explícita a um espaço relevante para o contexto histórico da pesquisa: o Palácio Gustavo Capanema,

edifício marco do modernismo brasileiro que foi pivô de manifestações contra a extinção do Ministério da Cultura e se manteve fechado desde 2016, o que revela sua importância simbólica para a resistência contra o desmonte da cultura e de um certo imaginário de Brasil Moderno, atacado pela ascensão da direita neoliberal ao poder.

Expostos o pontos significativos do processo, passo agora a uma breve apresentação dos capítulos.

No capítulo 1, intitulado “Entrado no espaço da ruína”, o filme *Subterrânea* introduz uma abordagem do contexto que permeia, tanto o período de realização dos filmes examinados quanto a escrita da tese. Em seguida, examino a relação da direção de arte com o espaço cênico audiovisual e reflito acerca das implicações das espaço-visualidades para as relações da imagem com o real no cinema moderno e contemporâneo. O exame de pressupostos formais de uma produção enquadrada em denominações como cinema de fluxo (BOUQUET, 2005) e realismo sensorio (VIEIRA JR, 2020) indica a intensificação de sensorialidades como importante implicação do espaço em geral e da direção de arte em particular. Nesta trilha, uma breve revisão bibliográfica acerca das relações do espaço arruinado com o debate da modernidade e seus desdobramentos contemporâneos funciona como porta de entrada para o tema geral que permeia toda a tese. Com o visionamento de *Tava, a casa de pedra* iniciamos as experiências de contato com os filmes examinando a relação dos indígenas Guarani-Mbya com as ruínas das reduções jesuíticas, os estatutos e fabulações dessa relação, no presente e no passado.

No capítulo 2, intitulado “Ruína como presente do passado”, a presença de espaços arruinados será examinada em filmes brasileiros contemporâneos de ficção, que apontam para os esgotamentos de projetos de uma sociedade sedimentada sobre violentas bases coloniais escravistas e extrativistas, cujas marcas são ainda existentes em territórios e corpos, em filmes como *Açúcar*; *Todos os Mortos* e *Não devore meu coração*.

As análises propõem uma aproximação ao tema da ruína e uma revisão desta figura à luz de uma visada decolonial, entendendo que, ainda que a figura apresente outras abordagens e relações com o processo da modernidade europeia, ganha contornos próprios em territórios marcados pela colonialidade. Uma imagem importante para este exame foi a inspiração de Claude Lévi-Strauss para Caetano Veloso que se traduziu no verso da canção *Fora da Ordem*: “Tudo parece que era ainda construção, mas já é ruína”. Tal frase dá conta de uma diferença nas dinâmicas da modernidade em territórios marcados pela colonialidade. A partir de alguns imaginários de brasilidade mapeados por Beatriz Sadler (2016), percebe-se a contradição como marca de um território imaginado de fora para dentro. Trabalho assumindo uma posição de trânsito no interior desta contradição, com as visões dos etnólogos Claude Lévi-Strauss (1996)

e Marc Augé (2003; 1994) sobre as ruínas coloniais, relacionando-as ao conceito de pensamento fronteiro de Walter Mignolo (2017).

As ruínas habitadas que se apresentam, guardam em si as contradições da modernidade/colonialidade, e as opressões do acesso ao espaço, são monumentos de uma modernização que, embora virtualmente possível (imaginada e esperada), nunca chegou a se concretizar por ser, desde sempre, impossível. Como aponta Mignolo (2017, p. 19): “o mito do desenvolvimento e da modernização ocultava que os países do Terceiro Mundo não podiam desenvolver-se nem se modernizar sob condições imperiais.”

Os filmes tensionam bases do pensamento moderno que atribuem separações entre natureza e cultura e outras categorias fundantes da modernidade ocidental. As reflexões de Bruno Latour (2019) e Denise Ferreira da Silva (2019) que questionam essas bases serão importantes para o exame das obras que revelam ressonâncias do passado no presente através das materialidades.

No terceiro capítulo, “Ruína como refúgio no presente”, examino filmes em que o espaço da ruína aparece como refúgio da memória em tempos de fluxo e desterritorialização: *A Fuga da Mulher Gorila*; *Elon não Acredita na Morte* e *Histórias que Só Existem Quando Lembradas*. A citação de Vieira Jr (2020), a seguir, dialoga com essa percepção:

A cidade de pedra e concreto parece construída, num primeiro momento, para durar para sempre. Contudo, essa capacidade de permanência do espaço urbano é contraposta ao próprio caráter fugidivo, nômade e obsoleto da modernidade, o que faz da cidade, no fundo, tão quebradiça como o vidro, repleta de signos de efemeridade que confirmam o destino de toda paisagem urbana: tornar-se ruína, para enfim ser afetivamente rememorada pelos que a experienciaram, enquanto ao mesmo tempo é substituída por novas edificações também transitórias, ainda a serem habitadas. (VIEIRA JR, 2020, p. 44)

A figura da cidade-cenário contemporânea de Nelson Brissac Peixoto (1987) é importante para apontar para modos de habitar em fluxo e para a proliferação dos não lugares (AUGÉ, 1994). A força da materialidade da ruína tende a ser um contraponto à hiper estetização de um mundo real (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) cada vez mais mediado pela imagem e conformado através de procedimentos característicos da cenografia.

Nessas obras, a materialidade da ruína funciona como elemento potencializador das sensorialidades que ressoam da imagem. Para abordar tal aspecto, dialogo com o conceito de realismo sensorial (VIEIRA JR, 2020), que aponta a centralidade do corpo na experiência cinematográfica, aspecto relevante dos filmes examinados.

No capítulo intitulado “Ruína como *modus operandi* da colonialidade”, quarto capítulo, serão examinados filmes que parecem atualizar as estruturas coloniais e seus impactos na vida brasileira, inserida na organização geopolítica contemporânea da globalização. Para tal, interessa o debate do neoliberalismo e seus impactos para a democracia e para a eliminação da fronteira entre política e economia, como observa Luciana Ballestrin (2018).

Os filmes apresentam fortes relações entre pressões econômicas e/ou políticas e a modificação dos espaços habitados pelos personagens. A paisagem será examinada como documento material da dinâmica da vida humana no mundo, relacionada à cultura, que, por sua vez, está intimamente ligada à forma através da qual diferentes grupos expressam e reproduzem seu poder. As proposições dos geógrafos Milton Santos e Denis Cosgrove serão importantes para o exame das paisagens como testemunhos materiais, que insistem em nos lembrar que os projetos de mundo (e grupos de poder) que as modificaram estão expressos na conformação do espaço.

Veremos como a transformação do espaço gera impactos e afeta a vida das pessoas, como em *Ilha*, cuja paisagem metaforiza a dinâmica extrativa pós-colonial e mostra a herança dessas relações para o povo negro, confinado a habitar as ruínas de um território exaurido e abandonado, uma ilha de onde não se pode sair. Já em *Depois da Chuva*, a leitura alegórica do filme como imagem de país dialoga com o passado (a redemocratização pós regime militar) e com o presente (o contexto das manifestações de 2013). A relação de transformações urbanas com projetos políticos personalizantes aparece na visão irônica de *O Prefeito*, que expressa imaginários de poder público como corrupção e narcisismo através da construção intertextual da personagem caricata do prefeito delirante.

Ao fim do capítulo final, longe de apontar para uma conclusão, ou síntese das temáticas abordadas, apresenta-se um caminho aberto a novos diálogos e sensibilizações no encontro com filmes e reflexões sobre o espaço arruinado.

Por sua ligação com a modernidade/colonialidade, no passado e no presente, e os desdobramentos que procurei apontar e relacionar com as obras analisadas, assim como por sua abertura semântica, a ruína tem se mostrado uma figura rica a ser explorada.

Vista por Benjamin como um paralelo, no reino das coisas, ao que a alegoria é no reino do pensamento, a ruína é um lugar resultante de processos de descontextualização e fragmentação, aberto a reconstruções e propício a operações de montagem e intertextualidade (JUNKES, 1994). Seja convocando materialmente as dinâmicas de construção e destruição modernas (e pós-modernas), expondo as contradições da condição colonial, ou apresentando-se como refúgio à desmaterialização da experiência e aos apagamentos do passado e da

memória na contemporaneidade, a ruína é uma forma aberta, capaz de potencializar processos criativos do audiovisual.

1 ENTRANDO NO ESPAÇO DA RUÍNA



Imagem 1 – Personagens pulam a cerca do Palácio Gustavo Capanema, dali acessarão uma passagem secreta. *Subterrânea* (frame).

Os fatos que marcam a segunda década do século XXI refletem o processo de inserção do Brasil em dinâmicas geopolíticas globais e as tensões implicadas no papel por meio do qual o país se articula com interesses e poderes internos e externos e no papel que estes últimos entendem como próprio ao país, sua economia e soberania, cultural, econômica e política. A segunda década do século se inicia com a ascensão da primeira mulher presidenta a assumir o cargo máximo do executivo, com a missão de dar prosseguimento às políticas de seu antecessor e ampliar direitos sociais e a inserção geopolítica do país através de fortalecimento de relações bilaterais e alianças entre países como o MERCOSUL e o BRICS, fundado em 2009. A década se encerra com um representante da extrema-direita na presidência, eleito após um golpe de estado judiciário-midiático-legislativo que interrompeu prematuramente o segundo mandato da presidenta e de uma operação ilegítima do judiciário (amplamente amparada pela grande mídia e com relações ainda por serem mais bem explicadas com órgãos de Estado dos EUA) que prendeu o candidato favorito às eleições de 2018. Tal gestão, que tinha o ataque deliberado à cultura como estratégia, produz o desmonte de diversos organismos e instrumentos de política pública, promovendo retrocessos em avanços que vinham sendo acumulados nos últimos 13 anos. Tal contexto, não à toa, vê surgir em produções de seu cinema nacional, uma recorrência do espaço arruinado em diferentes contextos narrativos e estéticos.

Em pesquisa recentemente publicada, Guilherme Carréra analisa a produção de documentários brasileiros contemporâneos à luz da estética das ruínas. Segundo o autor, “as ruínas no Brasil são ruínas de um projeto moderno falido marcado pela noção de subdesenvolvimento – e essa produção cinematográfica contemporânea brasileira torna tais ruínas visíveis na tela.” (CARRÉRA, 2021, p. 6). Segundo o autor, as imagens de ruínas aparecem como testemunhas do fim de um projeto que se revelou inconsistente e levou a um presente caótico, metaforizado, no texto de introdução da publicação, pelo incêndio do Museu Nacional e as ruínas que dele restaram.

Um sobrevivente desta tragédia, o meteoro de Bendegó, é o personagem – guia que introduz o longa-metragem *Subterrânea* de Pedro Urano³. Neste filme, o Rio de Janeiro do passado e do presente se interligam em uma teia onde o que poderia parecer o fim é parte de um fluxo, de um movimento incessante de transformações. Assim como o meteoro de Bendegó, que “guarda a memória do fim de outros mundos” (tendo resistido à entrada na atmosfera terrestre e ao incêndio do Museu Nacional), outras matérias inertes se mostram personagens sobreviventes, dotados de capacidade de comunicação com os humanos, a quem ajudam no desvelamento de um grande mistério.

A investigação de um vazamento na cidade do Rio de Janeiro, possivelmente causado pela demolição do Elevado da Perimetral, leva a geóloga e professora Stein (Silvana Stein) e seu sobrinho/assistente Leo (Negro Leo) a descobrirem pistas sobre o tesouro dos Jesuítas do Morro do Castelo. O enredo de ficção do filme é pano de fundo para reflexões sobre as transformações urbanas do Rio de Janeiro, em particular, e as geradas pelo Antropoceno⁴, em geral. Ao descobrirem, no terreno cercado do Palácio Gustavo Capanema, uma passagem

³ Antes da produção de *Subterrânea*, Urano realizou, juntamente com Joana Traub, o longa documentário *H.U.* (2011). Inteiramente filmado no Hospital do Fundão, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *H.U.* perscruta as ruínas da ala inconclusa deste imponente prédio modernista, mostra entrevistas com profissionais, teóricos e usuários do prédio e termina com imagens da implosão da chamada “perna seca” (como ficou conhecida essa ala). *H.U.* é um dos documentários examinados por Guilherme Carréra (2021) em sua pesquisa.

⁴ O termo Antropoceno tem sido central nos debates sobre as mudanças climáticas e o modelo capitalista de exploração dos recursos naturais, como vemos na apresentação dos editores do livro *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, de Anna Tsing: “Nas últimas décadas, cunhou-se o termo Antropoceno para se referir ao impacto de proporções geológicas que a jornada humana teve sobre a transformação da dinâmica ambiental do planeta. É um debate que tem transformado também os estudos ambientais, tanto nas Ciências da Natureza, quanto nas Ciências Humanas, sob o desafio de observar esse processo em andamento. Na antropologia, em particular, essa é uma questão que causa certo desconforto, pois o termo retoma um universalismo que generaliza a figura humana nos moldes do capitalismo transnacional industrial e em sua maneira de relacionar-se com a vida e a matéria do planeta: como recurso natural. Uma primeira resposta da antropologia tem sido mostrar a diferença, a alteridade de outros modos de relação com seres vivos e materiais não vitais.” (CARDOSO; DEVOS, 2019, p. 8). Como notam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 30), “Esta súbita colisão dos Humanos com a Terra, a terrificante (ou ‘terra-ficante’) comunicação do geopolítico com o geofísico, contribui de maneira decisiva para a o desmoronamento da distinção fundamental da *episteme* moderna – a distinção entre as ordens cosmológica e antropológica, separadas desde ‘sempre’ (quer dizer, desde pelo menos o século XVII) por uma descontinuidade de essência e escala.”

subterrânea que perturba a percepção do tempo e leva a um portal para outra dimensão, os personagens encontram pistas que parecem interligar locais desaparecidos: Museu Nacional, Praça Onze, Viaduto da Perimetral, Morro do Castelo, Praia do Pinto. Espaços arruinados de uma cidade que vem sendo modelada por anos, segundo interesses políticos e econômicos, que têm “A destruição como princípio”⁵.

A intervenção no espaço público da cidade do Rio de Janeiro é parte importante das estratégias de criação da direção de arte de André Weller para *Subterrânea*. Tal gesto adiciona a espaços históricos as pistas do enredo ficcional, ao mesmo tempo que os ressignifica. Como exemplo, temos as inscrições de códigos que aparecem no fragmento da antiga muralha localizada no estacionamento subterrâneo da Igreja de Santa Luzia, no que resta da Ladeira da Misericórdia (que dava acesso ao Morro do Castelo) e em um tapume de obra, localizado na região que vem sendo “revitalizada” pelo projeto Porto Maravilha. A pedra no pátio do Palácio Capanema, cuja inscrição do símbolo da Companhia de Jesus sinaliza o início da trilha subterrânea, é mais uma dessas intervenções. A relação que tais espaços guardam com o histórico de contínuas destruições (e opressões) perpetradas na cidade evidencia uma escolha, não apenas estética, mas política.

A escolha do Capanema como local de acesso à passagem não é ocasional: Marco da arquitetura moderna brasileira, a antiga sede do ministério da Educação e Cultura foi ocupada em 16 de abril de 2016 por centenas de pessoas em reação ao ato de extinção do Ministério da Cultura no primeiro dia do governo interino de Michel Temer, que sucedeu ao controverso impeachment de Dilma Rousseff⁶. Fechado para uma suposta reforma desde a expulsão dos manifestantes, o edifício permanece, ainda na data da escrita deste texto, cercado e esvaziado. Destituído de funções utilitárias e perturbado em sua forma pelo tapume que o aprisiona, o Palácio Gustavo Capnema parece uma ruína da cultura brasileira como bem público. As imagens de Stein e Leo ultrapassando os tapumes e entrando na área externa do edifício, em *Subterrânea*, materializam o desejo de retomada do espaço e do setor cultural no Brasil.

Assim como *Subterrânea*, os filmes aqui examinados são projetos independentes, produzidos dentro de uma certa lógica autoral possibilitada pelo contexto de políticas de

⁵ Fala de Stein no filme.

⁶ No ano de 2016, sob forte ataque jurídico (a operação Lava-Jato que depois se revela tendenciosa) e midiático, a presidenta reeleita Dilma Rousseff foi alvo de um processo de impeachment iniciado por Eduardo Cunha, presidente da Câmara que posteriormente seria condenado por corrupção passiva e lavagem de dinheiro. A decisão pela cassação de um mandato que não cometeu crime de responsabilidade, ocorreu em uma votação na Câmara dos Deputados onde começam a ganhar corpo um conjunto de discursos e imagens que viriam a consolidar a extrema-direita no país. No episódio da votação, Jair Bolsonaro (que seria eleito presidente em 2018) proferiu discurso em memória a um torturador condenado por crimes durante a Ditadura Militar.

fomento ao setor audiovisual, especialmente entre 2002 e 2016, período marcado pela opulência e seguido do ocaso das políticas públicas para o cinema e o audiovisual. Seus realizadores e realizadoras são pessoas próximas aos campos de reflexão e estudos do cinema, cujas ações criativas não se separam do pensamento crítico sobre o campo e o próprio país.

1.1 DE QUANDO ACESSAR A RUÍNA? CONTEXTO DO ARRUINAMENTO NO CINEMA BRASILEIRO DA SEGUNDA DÉCADA DOS ANOS 2000

Holanda (2013) aponta a importância do debate sobre diversidade cultural na virada do século XX para o XXI e suas reverberações na construção de políticas públicas no Brasil. Ocorrido no âmbito de fóruns, conferências, reuniões transnacionais e organizações mundiais, como a UNESCO e a OMC, o debate sobre a diversidade cultural ganha corpo e passa a orientar algumas relações entre cultura e comércio no contexto da globalização e das ameaças de homogeneização cultural. Defendida por França, Canadá e outros países europeus, a ideia de exceção cultural advoga que, no âmbito do comércio internacional, obras culturais (especialmente audiovisuais) “[...] são portadoras de sentido e identidade, portanto não podem se subordinar aos mesmos princípios que regem a cartela de bens e serviços ordinários [...]” (HOLANDA, 2013, p. 25).

No Brasil, a partir da transição entre os governos Fernando Henrique Cardoso e Luis Inácio Lula da Silva, em finais de 2002, eventos e iniciativas da área do audiovisual elencaram objetivos e metas que convergiram no Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado pelo Congresso Nacional em novembro de 2012. O item 1.24 do PNC prevê: “Fomentar a regionalização da produção artística e cultural brasileira, por meio do apoio à criação, registro, difusão e distribuição de obras, ampliando o reconhecimento da diversidade de expressões provenientes de todas as regiões do país.” (MINC, 2010 apud HOLANDA, 2013, p. 23).

O PNC cita, como exemplo de regionalização da produção audiovisual, o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DocTV), instituído em 2003 pela Secretaria do Audiovisual (SAv). Através das quatro edições nacionais do programa, 131 documentários foram realizados em todos os estados brasileiros e exibidos em emissoras públicas em rede nacional.

Uma característica importante do DocTV se manteve nas políticas públicas para o audiovisual: a presença de produtoras independentes como agentes realizadores dos conteúdos

audiovisuais. Tal modelo foi basilar para outras políticas públicas do audiovisual, conduzidas, tanto pela SAV, quanto pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), autarquia criada em 2001 através da Medida Provisória 2228-1 e vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC).

Com a aprovação da Lei 12.485 de 2011, chegou à TV Paga um volume de produção brasileira independente nunca disponibilizada e o impacto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) cujos primeiros contratos foram assinados em 2009 também representou importante injeção de recursos para a produção independente.

Os resultados consolidados dos recursos aplicados no FSA, que foram apresentados em relatório da Ancine em janeiro de 2019, apontam de 2009 a 2018 o crescimento da taxa média de 8,4% no lançamento de filmes brasileiros e 5,3% na quantidade de salas de exibição, que ultrapassam, em 2018, o recorde de número de salas relativo aos anos 1970. Com a obrigatoriedade de programação de conteúdos brasileiros nos pacotes de TV por assinatura, a partir de 2013 há grande crescimento de obras para esse segmento realizadas com recursos do FSA, com destaque para as narrativas seriadas. Os números crescentes de investimento e desenvolvimento do setor, quando contrapostos aos números de audiência parecem indicar, a partir de 2014 uma mudança no ciclo até então virtuoso, como podemos verificar com a queda no número de assinantes da TV Paga em 2015 (após curva ascendente desde 2009) e no volume de público em salas de exibição em 2017. A este contexto soma-se o crescente acesso a conteúdos audiovisuais por meio da internet, especialmente através de plataformas de streaming.

Desde o golpe legislativo-jurídico-midiático que obtém a interrupção do governo da presidenta Dilma Rousseff em 2016, a situação da cultura brasileira em geral e do cinema em particular passa por enormes dificuldades, ainda que já enfrentasse problemas desde antes do impeachment.

O já mencionado edifício Gustavo Capanema situa-se em frente à sede da Ancine. Tal órgão, durante a maior parte da escrita desta tese, encontrava-se igualmente paralisado em sua função de regulação e fomento da produção audiovisual brasileira. Após denúncias contra o presidente Christian Castro, nomeado em 2018 por Michel Temer, bem como em razão de uma auditoria do Tribunal de Contas da União (TCU) que questionou o processo de prestação de contas da Agência (TCU, 2019), uma inação – que até parece proposital – de gestores que deveriam fazê-la funcionar, fez com que a Ancine se encontrasse praticamente inoperante por quase seis anos. A ameaça de transferência de sua sede para Brasília, bem como a ineficácia do órgão, me faziam imaginar a conversão de seu prédio-sede em um local desabitado, outra ruína simbólica do ocaso das políticas públicas para o cinema e o audiovisual, que se juntava ao

célebre edifício Capanema, num grande monumento à morte da Cultura e, especialmente, do Cinema brasileiros (mais uma!) no centro do Rio de Janeiro.

Não muito longe dali, até maio de 2022, parecia, no prédio lacrado da Cinemateca Brasileira em São Paulo, a memória audiovisual do país, arruinando-se a cada dia sem os devidos cuidados. Durante a escrita desta tese, uma tragédia anunciada ocorreu: dia 29 de julho de 2021, um incêndio destruiu parte do acervo depositado em um dos galpões da cinemateca na Vila Leopoldina (G1; GLOBO, 2021). Documentos de órgãos públicos de apoio ao cinema brasileiro, como Instituto de Cinema (INC) e Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), foram permanentemente perdidos nessa tragédia (simbólico, não?).

Como não lembrar aqui do clássico texto de Paulo Emílio Salles Gomes, a que fui apresentada em minha graduação no curso de Comunicação Social – Cinema da UFF, em meados dos anos 1990, contexto igualmente marcado por (uma das) morte(s) do cinema brasileiro.

O cinema norte-americano, o japonês, e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (SALLES GOMES, 1980, p. 85)

1.2 A DIREÇÃO DE ARTE E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO AUDIOVISUAL

Os acontecimentos políticos recentes do Brasil evidenciaram o imbricamento entre Estado e a produção cultural. O paralelo do desmonte de políticas públicas para o audiovisual com a ideia de ruína ou arruinamento parece materializar uma sensibilidade que permeia a criação neste contexto. O cinema se apresenta como uma das possibilidades de resposta expressiva a uma dada experiência de tempo e espaço. Da mesma forma, a relação que se desenha entre os modelos de produção audiovisual e seus objetivos comerciais e ou estéticos, irá se desdobrar no tipo de cinema que se cria e nas formas de organização de sua produção, que podem envolver maior ou menor especialização e compartimentação do trabalho em setores criativos e executivos.

As especializações de funções e delimitações de equipes criativas responsáveis por concepção, projeto e execução das obras audiovisuais desdobram-se de uma constituição

própria de uso narrativo que a linguagem cinematográfica desenvolveu e de uma organização segmentada do trabalho, incorporada por um entendimento da produção cinematográfica como indústria, que se organiza com base na compartimentação do todo.

Assim como em outros lugares do mundo, nota-se no Brasil, em iniciativas de produção cinematográfica com propósitos industriais, como foram a Cinédia ou a Vera Cruz, maior investimento aplicado às áreas técnicas em geral e, em particular, às áreas de cenografia e figurino. A produção de dramaturgia televisiva, com destaque para a TV Globo e suas telenovelas e séries, também se constituiu como um polo de desenvolvimento técnico e criativo para estes campos de criação.

Entendo a direção de arte audiovisual como área criativa responsável pela estruturação espaço-visual-sensória do universo diegético. Em diálogo criativo com outras equipes como direção, direção de fotografia e som, a direção de arte contribui na criação da cinematografia dos filmes, uma vez que, em sua ação estruturante do espaço e conformadora da visualidade-sensorialidade, participa, juntamente com o registro da imagem pela câmera, da construção da “escrita da imagem”, da conformação da mise-en-scène e da criação de atmosferas. Ao se relacionar com o tema e o conceito da obra audiovisual de forma denotativa, simbólica e sensorial, o trabalho da direção de arte localiza espaço-temporalmente a narrativa, mas também pode contribuir com camadas de sensações e leituras que adicionam, ou até perturbam a narrativa.

Pertencem ao campo de ação da direção de arte todos os trabalhos criativos necessários à existência dos espaços cênicos (desde as estruturas até os objetos que os compõem), caracterização de personagens (dos trajes às suas características fisionômicas) e de todos os objetos em cena. Efeitos especiais, veículos e animais também passam pelo crivo dessa área. Com a crescente virtualização da imagem, esse campo também se desmaterializa, sendo responsável pela conceituação e acompanhamento relativos às intersecções digitais relativas às existências anteriormente mencionadas.

Ao se constituir como um campo específico da realização audiovisual, a direção de arte seleciona, combina e adapta, aplicando a propósitos próprios, conhecimentos, técnicas e métodos de outros campos de atuação. São importantes fontes neste processo de criação as artes visuais, a dramaturgia, as artes cênicas (com ênfase para cenografia e figurino), a arquitetura e o design (comunicação visual, design de interiores e design de moda). Também informam as concepções e escolhas da direção de arte, através do processo de pesquisa, a história, as ciências sociais e toda e qualquer área do conhecimento envolvida, tanto nos domínios de personagens quanto na própria execução dos projetos que muitas vezes excedem os campos mencionados

acima⁷, bem como as técnicas de ofícios envolvidos na conformação de todo e qualquer elemento que venha a ser necessário a usos específicos em cena.

No Brasil, a denominação “direção de arte”, para identificar o domínio de ação supramencionado, ocorre pela primeira vez, pelo que se conhece hoje, em 1967, quando no filme *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, encontra-se o crédito de diretor de arte para Luiz Carlos Ripper (FERREIRA DOS SANTOS NETO, 2019). Esse marco, cunhado recentemente pela pesquisa de Bendito Ferreira dos Santos Neto, insere-se no processo de consolidação da área no país, em que pioneiros como Ripper e Anísio Medeiros percebem a necessidade de uma gestão criativa (e de produção) comum das áreas de cenografia e figurino, que vinham sendo desempenhadas no teatro e no cinema por equipes autônomas e independentes.

O diretor Oswaldo Caldeira afirma que na época em que começou a trabalhar com Anísio Medeiros “não tinha ainda ‘diretor de arte’”, e que Anísio “era o único, pelo menos que eu tenha conhecido na época, que sempre fez questão de só aceitar um trabalho em cinema se pudesse acumular as duas funções” (CALDEIRA, 1998, p. 71). Questionado sobre sua atuação como diretor de arte, Anísio responde o seguinte:

Separar é que não é possível, é como se fosse assim: eu cuido da mesa, você cuida da cadeira. É claro que essa especialização existe no cinema, nas grandes produções. Por isso mesmo é que apareceu o diretor de arte, que é quem coordena o que se vê em cena. Agora, eu não acredito na separação absoluta: como uma pessoa pode fazer uma coisa e outra pessoa outra? Eu tive essa experiência porque no Brasil se fazia muito isso, mas comecei a não aceitar, pela dificuldade que tinha em manter a unidade. (CALDEIRA, 1998, p. 71)

Com o marco inicial de creditação no Brasil remontando a 1967, a direção de arte passa a figurar mais vezes em créditos nos anos 1980 e se consolida como função na maioria dos créditos do cinema brasileiro a partir da produção da chamada Retomada. Nota-se nesta época a intensificação da aplicação de técnicas de simulação do real, herdadas da cenotecnia teatral e da pintura ilusionista, bem como de adaptações de técnicas projetivas e construtivas da arquitetura para os propósitos do espaço cênico audiovisual. Integrando um conjunto mais amplo de procedimentos que visavam exteriorizar indicadores de “profissionalização” da

⁷ Um exemplo interessante neste sentido é o trabalho da *production designer* Thérèse DePrez no filme *Água negra* (Dark Water), 2005, dirigido por Walter Salles. No *making of* do filme Thérèse afirma que foi preciso entender a física da água para a construção dos mecanismos de irrigação e drenagem dos cenários construídos em estúdio. Ver entrevista da *production designer*, em <https://www.facebook.com/watch/?v=600266910442989>. Acesso em: 31 out. 2021.

atividade cinematográfica no país, a direção de arte tornava-se, então, valor de produção, vide matéria de lançamento do filme *Canudos* (Sérgio Rezende, 1997):

Para que o filme guardasse proporções à importância e grandiosidade do episódio, a produção não poupou esforços [...]. Seis milhões de dólares – o maior orçamento da história do cinema nacional – foram gastos na construção de uma cidade cenográfica com 500 casebres de pau-a-pique e duas sólidas igrejas, na contratação de 800 figurantes, em efeitos especiais importados de Hollywood e elenco estelar [...]. (RAMOS DE ALMEIDA, 1997)

Os filmes examinados nesta pesquisa são oriundos de um contexto seguinte, em que, já estabelecida como campo de criação no mercado de cinema brasileiro, a direção de arte se expande, não só profissionalmente, mas como lugar de maior colaboração criativa para o conjunto da obra audiovisual. Se até o final do século XX não era um empreendimento muito grande mapear os profissionais atuantes no país, hoje, tal tarefa parece impossível.

Beneficiado pelos investimentos em políticas públicas para o setor audiovisual, o mercado abriu-se para inserção profissional de muitos (e muitas!⁸) jovens profissionais, oriundos de diversas formações⁹, instados a colaborar, tanto em filmes de curta e longa-metragem quanto em séries independentes. Com o incentivo à regionalização, profissionais de regiões historicamente periféricas na produção cinematográfica brasileira passam a atuar e circular por projetos em todo o país, diversificando referências e modos de fazer do cinema e do audiovisual brasileiros.

Um tensionamento da especialização excessiva de funções, e do sistema industrial de produção como modelo, aparece em boa parte das realizações oriundas dos contextos regionais que vimos serem beneficiados por políticas públicas que marcam o início da segunda década dos anos 2000. Aglutinadas em torno de universidades (que se ampliam e se regionalizam na mesma época), em cursos de artes em geral ou cinema em particular, muitas dessas produções se propõem a privilegiar modos de fazer particulares e experimentar linguagens e estruturas que fogem aos padrões estabelecidos do mercado hegemônico. Tal perspectiva se reflete na forma

⁸ Os informes de gênero da produção audiovisual brasileira realizados pela Ancine reconhecem a direção de arte como área majoritariamente exercida por mulheres, esta ocupação, no entanto, não se reverte em reconhecimento proporcional destas profissionais. Para mais aprofundamento nesta questão, ver MARTINS, India Mara; XAVIER, Tainá. A presença do “feminino” na direção de arte. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: Mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau editora, 2021.

⁹ Além das tradicionais formações em arquitetura, artes cênicas e artes visuais, a área passa a incorporar também egressos de cursos de cinema e audiovisual que, a partir de meados dos anos 1990 crescem exponencialmente no Brasil. Para um exame mais detalhado da relação da direção de arte com o campo de formação em cinema e audiovisual no Brasil, ver. XAVIER, Tainá. Direção de arte no Brasil: Um percurso entre o artesanato e a indústria. In: BUTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo (org.). *A direção de arte no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2017.

como se dá, tanto a relação da equipe de arte com as outras equipes criativas, que tende a ser mais colaborativa, quanto na própria forma de organização dessa equipe. Nota-se uma tendência ao trânsito desses profissionais entre criação e execução dada, tanto à ausência de fornecedores especializados, quanto a propostas inventivas, artesanais, muitas vezes explicitantes do artifício (que em modelo hegemônico tende a ser ocultado) e da precariedade como pressuposto estético-político, gesto a que Iomana Rocha denominou estética da gambiarra. A autora examinou a implicação da direção de arte neste tipo de cinema:

A representação da realidade na direção de arte é substituída pela criação de um outro universo, lúdico, livre, no qual as alegorias constroem o posicionamento crítico do diretor frente a questões políticas, desde críticas sociais complexas à questões do próprio modo de produção do cinema brasileiro.

Para isso, a direção de arte vai se utilizar de soluções de baixo custo, materiais baratos ou reutilizados, objetos do entorno, soluções inventivas, explorando ao máximo a capacidade criativa do próprio espectador. (ROCHA, 2019, p. 8)

Por outro lado, a consolidação do papel articulador das espaço-visualidades que a ideia de direção de arte agrega à obra audiovisual, possibilita uma ampliação do escopo de atuação de profissionais e uma diversificação de campos de atuação destes, que passam a atuar (ou assumem tal nomenclatura em suas atuações) em outras manifestações culturais que envolvem espacialidades, como teatro, show, expografia, desfiles e outros. Diante disso, a diretora de arte e pesquisadora Vera Hamburger propõe uma definição abrangente para a área de direção de arte, que evidencia sua relação com a espacialidade:

Quando falamos em direção de arte, estamos nos referindo à concepção do universo espacial e visual próprio a projetos artísticos que caracterizam-se pela situação de imersão do corpo no espaço, alimentando-se essencialmente dessa convivência.

Elemento primordial para a elaboração da obra, ela atua sobre um dos componentes centrais de construção da linguagem, seja visual, performática, teatral ou cinematográfica, a saber, seu aspecto plástico espacial. A espacialidade e a visualidade do espetáculo trabalham de maneira entrelaçada ao jogo corporal, sonoro e textual proposto. Em ação sinestésica, a obra artística é uma experiência de reelaboração de sentidos através da vivência da forma entendida em sua plenitude, isto é, através de complexa rede de percepção e significação múltipla. (HAMBURGER, 2014, p. 26)

Fica claro, na definição de Vera, que o espaço é uma dimensão essencial para a contribuição da direção de arte com os projetos em que participa como co-criadora. Apontado por André Gaudreault e François Jost como “incontornável”, o espaço é uma importante dimensão cinematográfica. Segundo os autores, “Parece até mesmo ser difícil conceber uma sequência de eventos fílmicos qualquer que não esteja, sempre, inscrita em um espaço singular.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 105).

Aintoine Gaudin (2015, p. 5-7) afirma que a noção de espaço é consubstancial à arte do cinema, onde é, simultaneamente, “um dado de representação”, “um problema estético e dramaturgico” e “uma construção, meio empírica, meio imaginária”. Marcada pela noção pré-concebida do espaço euclidiano, esta dimensão tende a ser examinada como autônoma e estática, muitas vezes secundária nos estudos do cinema. Já a dimensão temporal, cuja relação com o movimento das imagens e com a elaboração rítmica da montagem, pareceu dotá-la de atributos “especificamente” cinematográficos e, portanto, determinante no processo de afirmação do cinema como uma arte dotada de linguagem própria, como recorda Gaudin:

Este privilégio da noção de tempo nos estudos cinematográficos explica-se sem dúvida pelo fato de o espetáculo do cinema entregar o tempo “em estado bruto”, ao passo que o espaço só lhe é devolvido em nome da “realidade intermédia”. Ligado às inovações de um cinema moderno da imagem-tempo (que acompanhou a constituição desta tradição teórica e acadêmica), o impacto do tempo fílmico nos nossos modos habituais de percepção e intelecção parece, desde há muito, mais forte e mais envolvente para pensamento, do que o do espaço.¹⁰ (GAUDIN, 2015, p. 8. Tradução nossa)

Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez recordam que a imagem em movimento promove uma ruptura com a perspectiva monocular herdada do renascimento e, com Stephen Heath, ressaltam que a mobilidade figura em diversos aspectos da imagem cinematográfica, constituindo o “filme como constante construção de um espaço” (HEATH, 1981, p. 32 apud ROSÁRIO; ÁLVAREZ, 2019, p. 2).

O exame de tais imbricações entre as dimensões tempo-espaciais interessa ao campo de reflexão da direção de arte na medida em que proporciona suportes epistemológicos para exames que não reduzam o espaço cênico cinematográfico a uma estaticidade que não lhe é própria, ao mesmo tempo que reconhecem suas contribuições na experiência cinematográfica e audiovisual.

1.2.1 Olhares para o espaço e a mise-en-scène na teoria cinematográfica

¹⁰ No original: “Ce privilège de la notion de temps dans les études cinématographiques s’explique sans doute par le fait que le spectacle du cinéma livre du temps ‘à l’état brut’, alors que l’espace n’y est redonné qu’au titre de ‘réalité intermédiaire’. Lié aux innovations d’un cinéma moderne de l’image-temps (qui a accompagné la constitution de cette tradition théorique et académique), l’impact du temps fílmique sur nos mondes usuels de perception et d’intellection a ainsi longtemps paru plus fort, et plus engageant pour la pensée, que celui de l’espace.”

Para melhor aproximação com o tema dos espaços arruinados no cinema, será relevante revisar algumas aproximações teóricas do espaço cinematográfico, especialmente aquelas que reconhecem a importância da materialidade espacial do profilmico como elemento significativo e sensível, estruturante da experiência espaço-temporal que a linguagem cinematográfica proporciona.

As abordagens do espaço na teoria cinematográfica podem figurar de múltiplas maneiras, pois, como recorda Antoine Gaudin (2015), o termo “espaço” é polissêmico. A ideia de espaço se relaciona com as dimensões do profilmico, ou seja, todo e qualquer lugar para o qual uma câmera é apontada, preexistente ou não, modificado ou não, informa a imagem sobre uma dada espacialidade, a que Débora Butruce se refere como primeiro nível de estruturação da imagem cinematográfica (BUTRUCE, 2005, p. 41). Segundo Gaudin, a composição plástica do plano, em adição, também opera um espaço, através do recorte e composição, dentro dos limites impostos pelo enquadramento. Esse limite, por sua vez, instaura, para além do visível, outra espacialidade que participa da experiência cinematográfica, a de fora da tela, que sustenta a virtualidade de uma espacialidade contínua, percebida como parte da experiência espacial do cinema. O espaço percebido resulta também das relações entre diferentes porções espaciais, articuladas por meio da montagem dos planos, que geram novas virtualizações, percebidas como constituintes espaciais da diegese da obra em questão. Por fim, a ideia de espaço (de exibição) também se relaciona ao lugar onde ocorre a experiência audiovisual. Para Gaudin, o cinema constitui em si uma singular estrutura sensível de um espaço que o autor aponta como experiencial, “espaço vivido”.

Diego Velasco, em sua defesa do espaço cinematográfico como uma dimensão dinâmica e constituinte do movimento (assim como o tempo), identifica três eixos através dos quais a teoria do cinema se debruçou sobre a dimensão espacial: “O primeiro diz respeito à percepção, ou seja, à maneira como a imagem faz com que percebamos que ali se trata de uma porção espacial. A segunda é referente à montagem, com as suas fatias de espaço. O último concerne à encenação, com seus procedimentos estéticos que auxiliam na espacialização.” (VELASCO, 2020, p. 150). No primeiro eixo, a percepção da tridimensionalidade da imagem plana é o centro de um debate que pouco se relacionou com outros aspectos da experiência cinematográfica, como a audição ou outros sentidos, capazes de dotar a imagem de volumes e texturas, ampliando a sensorialidade da espacialidade que se vê. No segundo eixo, segundo Velasco, o debate se situa, assim como no primeiro eixo, naquilo que é extensivo e concreto, resumindo-se a pensar as articulações entre porções espaciais preexistentes, que se relacionam em contiguidades, proximidades ou afastamentos pela organização dos planos na montagem.

A terceira forma de aproximação com o espaço cara à teoria cinematográfica, segundo Velasco, é a que examina suas implicações na construção da *mise-en-scène*. Para abordá-la, o autor retoma os estudos de Eric Rohmer: “Ele divide o espaço cinematográfico em pictórico (expressividade e pictorialidade), o arquitetônico (dimensão material) e o filmico (encenação e montagem). O espaço da *mise-en-scène*, então, seria o conjunto dos outros dois (pictórico e arquitetônico).” (VELASCO, 2020, p. 151).

Ainda que não dê conta da questão dinâmica da espacialização que Velasco propõe, a abordagem de Rohmer interessa por reconhecer o campo de atuação da direção de arte como componente estruturante da imagem cinematográfica. Na análise que Cristian Borges (2019) realiza dos textos de Rohmer, há menções aos cenários, objetos e figurinos nas análises de filmes de Murnau. Sobre os cenários, é apontada uma relação entre os espaços e a encenação: “os lugares não servem apenas de moldura para a ação, seu receptáculo; eles pesam sobre as atitudes dos personagens, influenciam sua atuação, ditam seus deslocamentos” (ROHMER, 1991, p. 58 apud BORGES, 2019, p. 139). Já objetos e figurinos são mencionados por suas propriedades de inércia ou pela animação que geram, criando relações com a mobilidade humana (ou animal) e se relacionando com ações ou transformações das personagens, como os figurinos em *Fausto*, onde “a mudança de figurino corresponde quase sempre a uma transformação profunda do ser”. (BORGES, 2019, p. 140). Borges também aponta a implicação espacial da decupagem e da montagem, vistas por outras correntes de pensamento como mais relacionadas ao tempo. É nesta dimensão fílmica que o espaço ganha seu componente dinâmico “em relação direta com o movimento, enquanto campo de exercício de dois tipos distintos de mobilidade: por um lado, a do motivo filmado, no interior do quadro; por outro lado, a da câmera, que muda de posição e, logo, de ponto de vista”. (BORGES, 2019, p. 141). Cristian Borges reconhece a relevância que Rohmer atribui às operações de decupagem e montagem para a *mise-en-scène* cinematográfica, dotando mais importância ao componente espacial que ao temporal na obra de Murnau. Segundo Borges, a atribuição de tal centralidade do espaço na composição fílmica revela estar, Rohmer: “Apegado a uma tradição tipicamente francesa que privilegia, no cinema, uma construção eminentemente racional e narrativa, inspirada em grande parte no romance burguês do século XIX” (BORGES, 2019, p. 142). Reconhecida por Borges como um recurso operativo e pedagógico, tal centralidade apontada por Rohmer não deixa de permanecer como um importante marco para os estudos do espaço na teoria cinematográfica, especialmente se consideramos a escassez das reflexões sob este prisma.

Em seu exame da *mise-en-scène* no cinema, Ismail Xavier também aponta o quanto este componente da estruturação da linguagem narrativa remonta a tradições burguesas. Ao

contrário de negar a relação do cinema com outras artes, Xavier recorda que o cinema clássico narrativo pode ser inserido “numa tradição bem definida de espetáculo” que remonta ao barroco, à adoção do palco italiano e se consolida no “drama sério burguês que Diderot elaborou no Século XVIII” (XAVIER, 2003, p. 61-63). Neste arranjo, o espaço é central para o jogo do ver e ser visto que se estabelece entre os espaços do real (público) e da representação (palco teatral, janela do cinema). Pontuado pelo pensamento romântico em sua demanda por representação de particularidades (de personagens, cenários e conteúdo emocional) e oposição aos códigos rígidos e padronizados da tragédia classicista, o drama sério burguês se desdobra na complexificação das funções criativas responsáveis pela criação do espetáculo.

Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) recorda, também, de um “catalizador histórico” que impulsiona um maior investimento nos aspectos “pictóricos” do espetáculo: o banimento da palavra em teatros populares em Londres e Paris. Com o desenvolvimento do melodrama (e a liberação da cena dialogada após a Revolução Francesa), a sofisticação de elementos a serem considerados (incluindo cenários e figurinos) na passagem do texto à encenação, faz com que ganhe destaque a figura do encenador, ou *metteur en scène*, termo até hoje utilizado na França para identificar a pessoa responsável pela direção de filmes. A responsabilidade pela “arte da coordenação”, ganharia centralidade quando a transposição do texto ao palco, passando a ser entendida como gesto criativo, a ser sempre redefinido (OLIVEIRA JR., 2013, p. 20–21). O mesmo autor indica as implicações da cenografia neste processo:

Mas uma necessidade latente de *mise en scène* se fazia sentir, como ocorria em muitos dramas românticos na França: cada peça exigia uma abordagem original para sua representação, novas soluções cênicas e cenográficas. Havia a demanda de um “espetáculo ocular”. A corrente historicista do século XIX, que prega um cuidado obsessivo com a reconstituição histórica e um tratamento arqueológico aprofundado dos elementos plásticos, vem justamente suprir essa demanda, dando forma à concepção moderna (oitocentista) de cenografia: unidade espacial a serviço da transcrição cênica de um texto particular. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 21)

Com os códigos regentes da encenação herdados pelo cinema clássico narrativo, desenvolver-se-á uma linguagem que se ocultava enquanto representação, um discurso transparente¹¹. Tornada hegemônica por Hollywood devido a fatores estéticos, políticos e econômicos, essa forma narrativa (dentre tantas outras possíveis de utilização da imagem em movimento), ganha um estatuto paradigmático que, perpetuado ou contestado, relaciona-se com as mais diversas maneiras de fazer e pensar o cinema.

¹¹ Para um maior desenvolvimento ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: Opacidade e Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Outra abordagem do espaço cinematográfico a partir da mise-en-scène que vale ser destacada é a que David Bordwell faz do estilo cinematográfico, onde a tridimensionalidade é um componente essencial. Ao propor a análise da encenação em profundidade como um elemento relevante de dotação de estilo às obras, Bordwell (2013), rearticula o objeto da historiografia do cinema e propõe continuidades e rupturas que desmontam teleologias e tendências culturais deterministas em cinematografias regionais. Para tanto, considera que a organização dos elementos visíveis que orienta a atenção do espectador se dá, tanto com a ocupação dos planos de profundidade pelos elementos materiais e ação dos personagens, em relação aos enquadramentos do espaço e suas constituintes tridimensionais, quanto pelos usos estilísticos da profundidade de campo; ou seja, da maneira com que o registro se efetua, de acordo com variantes tecnológicas, estéticas e de contexto de produção.

No exame da cenografia ao longo da história do cinema, que desenvolve no texto “A rampa (Bis)”, do crítico francês de cinema Serge Daney (2007), ecoam as preocupações teóricas com o espaço apontadas por Velasco. Ao olhar para a mise-en-scène a partir da cenografia Daney reconhece três fases que dialogam com os pressupostos estéticos e programáticos dos cinemas “clássico”, “moderno” e de um terceiro tipo, que traria “o cinema como tela de fundo”. No cinema clássico, estaríamos diante da “época de ouro da cenografia” cujo propósito principal seria a fabricação de uma “profundidade desejada”. Daney afirma que “A cenografia do cinema clássico constituiu pois em dispor obstáculos num estúdio, depois as luzes, depois os trilhos para a câmera e, em último lugar os atores”(DANEY, 2007, p. 230). A relação que se estabelece neste cinema com o espaço cênico, segundo o autor, é a de velar e desvelar, onde o cenário se compõe de “objetos-pivô” que cativam o espectador e sua pulsão escópica (DANEY, 2007). Estaria colocado aqui o primeiro problema teórico apontado por Velasco, a percepção do espaço cênico cinematográfico como tridimensional, sendo, portanto, função da cenografia, tratar de ocupá-lo de forma a transmitir tal experiência de espacialidade.

Sobre tal “velar e desvelar” a que Daney se refere, Léon Barsacq, um dos precursores nos estudos do espaço cênico cinematográfico, destaca a contribuição italiana na gênese da cenografia cinematográfica clássica, enfatizando a tridimensionalidade como importante componente deste campo, que se diferencia dos painéis pintados característicos dos fundos de estúdios fotográficos, sofisticando as possibilidades de ocorrência de múltiplos planos de ação, que velam e desvelam os acontecimentos. Segundo Barsacq, é o italiano Enrico Guazzoni quem primeiro constrói um cenário tridimensional para o cinema. Formado na tradição pictural e cenográfica italiana, Guazzoni transporia para filmes como *Brutus* (1919), *Quo Vadis?* (1912), entre outros, a maquinaria complexa que se utilizava na cenografia de óperas e ballets. Ainda

na Itália, cabe destacar também a cenografia de *Cabiria*, de Giovanni Pastrone (1913), cujos cenários com projeto e supervisão de construção do arquiteto Camillo Innocenti influenciaram D.W. Griffith na adoção dos espaços monumentais que viria a utilizar em *Intolerância* (1916) (BARSACQ, 1970, p. 24).

Após a Segunda Grande Guerra, Daney nota uma mudança de propósito no cinema, algo quebra o pacto que sustentava o cinema clássico (e sua cenografia), abrindo espaço para o cinema moderno, que “nasceu – não por acaso – na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, sobre as ruínas de um cinema enfraquecido e desqualificado, sobre a recusa fundamental da aparência, da direção, da cena.” (DANEY, 2007, p. 251).

Velasco aponta a questão das articulações entre espaços como o segundo eixo de exame do espaço pela teoria cinematográfica. Neste sentido, é interessante observar como este problema aparece nas análises do crítico francês André Bazin sobre os filmes do neorealismo italiano, em que o crítico destaca o imbricamento entre o espaço cênico e as novas formas de “operação” da mise-en-scène. Importa ressaltar que, no conjunto de proposições de Bazin em busca de um cinema que expresse a poesia do real, aquilo que o crítico define como “o respeito fotográfico pela unidade do espaço” (BAZIN, 1991, p. 59) ganha centralidade e se converte em um de seus legados para o pensamento e a prática do cinema dali em diante. Em sua visão fenomenológica do cinema, Bazin evidencia a forma como a materialidade do espaço participa da dramaticidade do cinema, que pode, inclusive, prescindir de atores (1991, p. 145).

Do exame que Bazin faz do neorealismo italiano (e de sua posterior repercussão) parece, paradoxalmente, desdobrar-se um apagamento da presença da cenografia, que finda por ser imiscuída num espaço em geral, no “terreno social em que ele [o roteiro do filme italiano] se enraizou” (1991, p. 238). Eclipsado pela natureza indexical (portanto, segundo Bazin, realista) do cinema, o espaço cenográfico parece imbricado na imagem cuja ontologia mesma o incorpora como matéria do real, “espessura do mundo”, que se busca restituir na imagem (desconsiderando, portanto, os procedimentos criativos, de representação e artificios, envolvidos na cenografia).

Em seu ensaio sobre *Ladrões de Bicicleta* (1948), Bazin mostra-se maravilhado com o fato de que “Tudo foi realizado na rua” (p. 267). No entanto, é importante ressaltar que, tanto esse filme quanto *Umberto D*, de 1952, (por sinal, todo realizado na *Cinecittá*), apresentam cenógrafos em seus créditos iniciais. A forma como a questão da cenografia é eclipsada da maioria da teoria e crítica do cinema moderno (a despeito da relevância do espaço para parte desta fortuna crítica) é um tema a ser mais bem explorado, de modo que não será possível aqui esgotá-lo. Interessa, no entanto, apontar as implicações da cenografia em *Ladrões de Bicicleta*,

especialmente nos ambientes interiores, claramente adequados aos propósitos narrativos do filme e aos pressupostos dramáticos que a representação de uma classe social determinada (diferente da dos realizadores, como é importante ressaltar) significava para o neorealismo. Se pensamos, como propõe Gaudin (2015), o espaço cinematográfico, não como uma “realidade intermediária” (concepção que parece ecoar em Bazin), mas como “espaço vivido”, não se pode deixar de notar as diferenças de percepção envolvidas no contraste entre as texturas e a iluminação destes interiores cenográficos em relação aos exteriores de uma Itália em busca de se reerguer de suas ruínas.

Também parece pouco notada, na análise de Bazin (1991), a condição estruturante do cenário onde vivem Umberto e a empregada que trabalha na casa, essencial para a obtenção de uma fluidez na *mise-en-scène* que possibilita a produção de imagens que alcançam “imitação total da vida” (p. 293) que encantou o crítico em *Umberto D.* Se, como vimos, o cenário clássico de cinema tem origem na produção e intensificação de sua tridimensionalidade/profundidade na Itália, também nestes cânones do neorealismo, a arte da cenografia italiana contribui (ainda que de forma não reconhecida) para a materialização dos espaços em filmes que, a partir dos exames de Bazin, ganham centralidade e referência para uma relação da imagem com o mundo, pautada numa certa ideia de como captar o real.

Para Daney, no entanto, é a falta de profundidade que caracteriza a cenografia do cinema moderno em cuja imagem-superfície não cabe mais o ilusionismo da profundidade, uma vez que o espaço se incorporou a uma imagem que se desdobra do olhar de um cineasta¹². No caso do cinema moderno, derivaria, portanto, do conhecimento do estatuto alienante da imagem ilusionista do cinema clássico narrativo, ou do horror perpetrado pela guerra em que se convoca a imagem-propaganda, a progressiva negação da ilusão (de profundidade do espaço, entre outras) como forma de representação. Tal negação parece resvalar para o campo da direção de arte (e, portanto, da cenografia e caracterização de personagens), uma certa percepção de lugar de criação da ilusão (talvez não percebida como tal na abordagem de Bazin, que escolheu a montagem como operação ilusória por excelência). Daí, desdobra-se uma ideia de que a construção do espaço cênico e a caracterização de personagens deveriam ser negadas e, sempre que possível, substituídas pelo “real” de espaços (exteriores com pouca ou nenhuma interferência) e pessoas (atores não profissionais e de classes sociais próximas aos personagens). Outra vertente do cinema moderno irá investir espaços e personagens de componentes de

¹² Como vemos nesta e em outras abordagens, menciona-se o diretor-autor ao tratar-se do espaço cênico, sendo, mais uma vez eclipsada a coautoria dos artistas responsáveis pela criação, projeto e materialização desses espaços.

artifício e reflexividade, dotando a imagem de elementos perturbadores da ilusão. Um interessante exemplo desse caminho é *Pierrot le fou* (O demônio das onze horas), filme de 1965, realizado por Jean-Luc Godard, cujo uso de efeito não mimético das cores saturadas em cenários, figurinos e até mesmo na pele dos atores figura como importante marca estética. Tal inovação criativa vem sendo reconhecida como mérito exclusivo de seu diretor-autor. Nos créditos principais ao fim do filme figuram, nesta ordem, os nomes do diretor de fotografia, dos editores de som, do autor da música e do montador. Em sua pesquisa sobre a cor no cinema moderno, Laura Carvalho menciona a presença de um diretor de arte no filme:

Pierrot resulta de uma complexa fusão entre eventualidade e pretensão, espontaneidade e premeditação. Alain Bergala narra os bastidores do filme e descreve a ambivalência do caráter das filmagens, em que uma equipe múltipla cuidava dos cenários, sob a coordenação do diretor de arte Pierre Guffroy: “esse sentimento de liberdade se desenvolveu a partir de uma filmagem rigorosamente planejada, até no detalhe dos figurinos” (BERGALA, 2006, p. 59 apud CARVALHO, 2013, p. 50)

A não creditação desse renomado profissional (ganhador do Oscar de melhor direção de arte em 1981 por *Tess*) em *Pierrot le fou* é mais um exemplo de negação do olhar que escolhe, projeta e materializa a imagem em seu primeiro nível (profílmico).

Como terceiro paradigma da cenografia de cinema, o texto de Serge Daney aponta aquela que, sucedendo ao advento da imagem televisiva, retorna ao exame do cinema como história e repositório, a cenografia da “visita-guiada”. Syberberg, Coppola, Ruiz, de Palma, entre outros, seriam mestres deste cinema onde “o fundo da imagem é sempre já uma imagem” (DANEY apud OLIVEIRA JR., 2013, p. 170).

Não é raro notar, em parte desta cinematografia da pós-modernidade, consciente da mediação da imagem e do imaginário pela TV e publicidade, que os aspectos plásticos e o espaço cenográfico ganham centralidade na mise-en-scène, como é o caso de *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). Por outro lado, a relação com as imagens já feitas, com todos filmes já filmados do cinema clássico e do cinema moderno, pode dar lugar a um olhar nostálgico, que percebe que algo se perdeu para sempre, que faz a imagem se esgarçar em outra experiência de espaço-tempo. Ao dialogar com a pergunta “Então, o barroco?”, que encerra o texto de Daney, Oliveira Jr. aponta para o surgimento de um cinema do “retorno à matéria”, da “transformação da mise-en-scène num movimento contínuo de energias e forças.” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 170), conforme abordaremos no próximo tópico.

1.2.2 Cinema de fluxo, realismo sensório e direção de arte no cinema contemporâneo

O cinema do retorno à matéria a que Oliveira Jr. se refere tem implicações diretas na forma de atuação da direção de arte, dada a intensificação das sensorialidades como pressuposto. O interesse pela sensorialidade, para além do binômio visão/audição ganhou espaço no pensamento acerca do cinema e do audiovisual, somando-se a outras áreas das humanidades, na atribuição de centralidade ao corpo na modernidade e no apontamento da relevância dos afetos, sentimentos e sensações nas experiências, em geral, e nas artes, em particular.

Thomas Elsaesser e Malte Hagener, ao proporem uma introdução à teoria do cinema através dos sentidos, reconhecem que os filmes “pressupõem um espaço cinematográfico que seja físico e discursivo, um espaço onde o filme e o espectador, o cinema e o corpo se encontrem.” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 13). A empreitada, que revisita a teoria e a história do cinema buscando responder, a cada contexto teórico-produtivo, “ - Qual a relação entre o cinema, a percepção e o corpo humano?”, percorre as abordagens teóricas (hegemônicas, ocidentais) do cinema, a partir de 1945 até o presente. É no capítulo “O cinema como pele: corpo e toque” que fica mais explícito que “a inclusão do corpo na teoria do cinema é uma forma de superar os obstáculos do modelo representativo e de exigir um conjunto de abordagens mais diverso para conceituar a experiência cinematográfica.” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 155). Tais abordagens são apontadas em teorias que partem da fenomenologia de Merleau-Ponty, como proposto por Vivian Sobchack e Laura Marks (que também se referencia pela filosofia de Gilles Deleuze), no questionamento da primazia da narrativa e das teorias psicanalíticas por Steven Shaviro, no exame do papel desempenhado pela corporeidade do espectador, em Linda Williams e Barbara Creed ou em abordagens associadas aos estudos pós-coloniais como Hamid Naficy ou Shohat e Stam. Segundo os autores: “Não por acaso, portanto, as abordagens teóricas que pertencem, em sentido amplo, ao paradigma do contato tratam de filmes que ultrapassam de diferentes maneiras o paradigma clássico [...]” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 141).

Por outro lado, as maneiras de pensar o cinema, da mesma forma que são influenciadas pelo que se produz neste campo, também influenciam criativamente o campo de produção, como vemos num certo cinema contemporâneo que se renova na busca de outras relações experienciais entre filme e público, da intensificação de sensorialidades e da interlocução com as artes visuais contemporâneas, especialmente com obras instalativas. Nessas produções, o drama, a significação, a cena, em suma, aquilo que se entendia como a estruturação do filme

pela mise-en-scène clássica se esvai, sendo, em muitos casos substituído pelo conceito de dispositivo, através do qual o cineasta “se torna um instalador de ambiências ou um provocador/intensificador de realidades” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 138). Oliveira Jr. (2013) lembra que Stéphane Bouquet reconhece David Lynch, David Cronenberg, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Wong Kar-Wai, Abel Ferrara, entre outros, como cineastas-artistas. Nos filmes desses realizadores, o corpo é acionado a experiências sensíveis, que podem ocorrer em espaços não instituídos em bases pictóricas ou teatrais, mas instalativas. Segundo Bouquet:

A instalação provoca um deslocamento do corpo que não pertence à ordem do imaginário (como na ficção clássica), e sim a uma ordem mais sensorial e infraintelectual. O que o cinema podia reter (e reteve) da instalação foi, antes de tudo, a ideia da cenografia, isto é, a ideia de que o mundo não é uma paisagem real que é preciso captar, nem sequer um teatro (como foi para certos autores antigos). O mundo cenográfico dos cineastas-artistas é um espaço museológico que há de se construir com os materiais que cada um escolhe (BOUQUET, 2005, p. 165 apud OLIVEIRA JR., 2013, p. 139).

Outro conceito de Bouquet, o de cinema de fluxo, relaciona-se com a forma fílmica que emerge nesse cinema contemporâneo, pois é dessa maneira que se dá o escoamento das imagens, que parecem não mais contidas pela ideia de plano. Já Erly Vieira Jr., observa no cinema de fluxo um contraponto à produção audiovisual hegemônica:

Sob esse rótulo, são comumente incluídos filmes realizados a partir do final da década de 90 do século XX, em que podemos observar uma série de outras possibilidades de construção temporal, outras formas de se apreender o tempo como experiência, e não como mero encadeamento linear/cronológico, como se fossem alternativas a uma tendência de homogeneização da experiência individual operada em escala global – e traduzida, de alguma forma, em boa parte da produção audiovisual hegemônica. (VIEIRA JR., 2020, p. 15)

Segundo Vieira Jr (2020, p. 16), tal estética permeia os trabalhos de cineastas asiáticos contemporâneos, como Hou Hsiao-Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang, Jia Zhangke, Naomi Kawase, realizadores como o português Pedro Costa, a francesa Claire Denis, a argentina Lucrécia Martel, o norte-americano Gus Van Sant. Ele afirma que alguns críticos incluem realizadores como Wong Kar-Wai, Abel Ferrara e os irmãos Dardenne nesse grupo. Já no cinema brasileiro, o autor inclui o trabalho de Karin Aïnouz (em especial *O céu de Suely*, 2006) e filmes como *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011), *Os monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, 2011), *O homem das*

multidões (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2013), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), entre outros.

Thomas Elsaesser aponta no cinema mundial contemporâneo uma nova forma de realismo, uma “volta-ontológica” (ou marco dois da ontologia, tendo a baziniana como o marco um), na qual se observa um retorno do real marcado pelo aumento da importância das coisas: “O que é típico destes filmes é que objetos, espaços e casa assumem um tipo particular de presença ou atividade [...]” (ELSAESSER, 2015, p. 46). É possível, no entanto, a criação de um real descolado da indexicalidade, da ontologia baziniana do espaço dado a priori, que agora pode assumir-se como produto de um processo criativo que, sem perder sua potência de real, reconhece-se como artifício.

Erly Vieira Jr. propõe a categoria de realismo sensório para examinar a experiência que este novo regime de imagem proporciona. Neste cinema, a noção de realismo não se reduz a uma perspectiva mimética, sim à busca de “efeitos de real”¹³, onde se cria, “uma experiência afetiva que envolva espectador e obra”. (VIEIRA JR, 2020, p. 39). No trecho a seguir, o autor diferencia este de outros realismos do cinema moderno e aponta a centralidade da relação dos corpos com o espaço (e aqui Vieira Jr. se refere aos corpos de personagens, espectadores e do próprio filme):

Não mais veículo de manifestação de um realismo revelatório marcado por uma continuidade narrativa e perceptiva (Bazin) nem um risco de naturalização da imagem cinematográfica a serviço do consumo (Pasolini), muito menos um recurso desnaturalizante (como nas surpreendentes coreografias de Miklos Jancsó) ou uma possibilidade de expressar uma cosmovisão de coletividade presente nas comunidades andinas (Sanjinés): no cinema do realismo sensório, o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se dessa vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. (VIEIRA JR, 2020, p. 45–46)

Vieira Jr. também nota uma especificidade espacial do cinema de fluxo que aponta para “a constante reconfiguração das paisagens (em sua maioria) urbanas como tradução de um permanente estado de tensionamento entre uma emergente cultura global e as particularidades locais.” (VIEIRA JR, 2020, p. 43). Tal tensionamento aparece no debate que estamos propondo para os espaços arruinados da colonialidade que, não por acaso, marcam parte da produção brasileira contemporânea aqui examinada. Ao negar a permanência e relacionar-se com o mundo como puro devir, a estética do fluxo reconhece a instabilidade das coisas e, neste sentido,

¹³ Aqui Vieira Jr. cita Hall Foster em “O retorno do real” (2014).

relaciona-se com a própria figura de ruína, em sua materialização da duração, do efeito do tempo nas transformações do espaço.

Os filmes examinados nesta pesquisa, sob diferentes aspectos, incorporam elementos do cinema de fluxo, ainda que dificilmente se enquadrem completamente neste recorte (apenas *Histórias que só existem quando lembradas* é apontado por Vieira Jr.). Grande parte dessas obras mantém alguma estrutura dramática, mais ou menos delineada em arco narrativo e sucessão de cenas, modulando o desenrolar de ações e diálogos com intensificação sensível e criação de atmosferas.

A atmosfera como figura fílmica, conforme proposto por Inês Gil (2005) é trabalhada por India Mara Martins para dar conta do imbricamento entre os campos criativos da produção audiovisual e a produção de propriedades, qualidades e intensidades à experiência espectral, sendo a direção de arte partícipe deste processo:

A nossa hipótese é que determinadas estratégias utilizadas pelo *production designer/diretor de arte* podem levar à constituição de certas atmosferas e favorecer a sua criação, dando-lhe tangibilidade e permitindo, inclusive a análise de sua eficácia no campo da recepção. O que se busca mostrar é que a atmosfera pode ser tratada como um elemento concreto de criação, viabilizada por diferentes técnicas pré-fílmicas, alcançadas com a composição visual, a escolha de locações, a construção cenográfica, a iluminação e, extrafílmicas, como efeitos visuais e especiais, fazendo uso das tecnologias disponíveis na atualidade. (MARTINS, 2017, p. 89)

As relações que estabelecem com o real permeiam tanto o olhar para o cotidiano quanto a intensificação sensorial da imagem através de estratégias diversas, dentre as quais a exploração da materialidade da ruína. As obras participam, de modos particulares, de debates e disputas acerca da ocupação de territórios, dos reflexos de suas inserções geopolíticas e dos desdobramentos de tais questões para as identidades em cena. Nesse sentido, interessa destacar a ressalva que Bouquet aponta na estética de fluxo, explicitada por Oliveira Jr. como “um cinema alheio à alteridade e ao conflito” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 145), marcado pela “primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso” (p. 147).

Outro ponto a ser considerado é o exame das relações que tanto a enunciação quanto a recepção podem estabelecer no arranjo entre subjetividades que este cinema apresenta, conforme nota Elsaesser, no

[...] entendimento tácito ou explícito que o público não é mestre, nem ingênuo, mas que espectadores são parceiros em convenções negociadas, que tornam o campo social, ou melhor, visual, uma arena onde contratos podem ser firmados, onde há condições e condicionalidade, especificando quais as regras do jogo, ou indicando que uma renegociação das regras é necessária. (ELSAESSER, 2015, p. 43)

Esta relação, conforme Vieira Jr. aponta a partir de artigo de Tatiana Monassa, ocorre de forma particular pelo espectador do século XXI. Familiarizado tanto com os códigos do cinema clássico quanto com as vertentes do cinema moderno, o espectador contemporâneo experimenta um retorno da “crença da imagem, como afirmação da crença no mundo” (MONASSA, 2004, p. 1 apud VIEIRA JR, 2020, p. 27). Esta, no entanto, não é uma adesão desmedida, “mas sim a uma espécie de ‘acreditar desconfiando’; ainda assim, esse espectador está muito mais disposto à fruição do real que se apresenta diante dele do que diante de várias propostas narrativas autorais e desconstrutivas dos anos 1960, 1970 e 1980.” (VIEIRA JR, 2020, p. 28).

Tal disposição implica numa mudança de propósito da direção de arte, na medida em que, neste regime sua tarefa não se resume a apenas oferecer representações, ou seja, construir, para a diegese substitutos do mundo com lastros em um real que lhe é externo. Interessa, portanto, produzir espaço-visualidades capazes de colaborar com a fruição dos efeitos de real, onde cabe aos espaços transbordarem registros de presença e ressonância do mundo.

Se, como procurei ressaltar até aqui, a teoria cinematográfica pareceu, em muitos momentos, eclipsar a importância constitutiva do espaço em geral e mais ainda da cenografia e da caracterização de personagens, portanto, da direção de arte como campo constituinte da escrita da imagem em movimento, a ênfase na produção de experiências sensoriais do cinema contemporâneo evidencia a dimensão material em sua potência afetiva, ao mesmo tempo que a reconhece como sujeita a ações criativas, escolhas e articulações produtoras dos universos particulares da obra audiovisual e de seus efeitos de real.

Ao se buscar na imagem uma nova forma de relação com o mundo, mais próxima das coisas, se restabelece uma força da materialidade, reprimida pela função de apoio ao drama e às ações dos personagens em outros regimes de imagem. A relação sensorial que essas obras propõem é capaz de trazer a materialidade do espaço para o primeiro plano, produzindo “alguma dose de tatilidade da imagem”, como definiu Vieira Jr. Para melhor estimular esta dimensão, a que Laura Marks denominou visualidade háptica, percebe-se em muitos filmes contemporâneos, a intensificação de uso de relevos e texturas, o trabalho com superfícies reflexivas e refrativas, a incorporação cada vez maior de fontes luminosas e outras estratégias destinadas a oferecer à câmera subsídios para a intensificação sensorial da imagem, sendo a presença de espaços arruinados ou marcados pelo tempo mais um desses recursos.

Ainda que não seja possível um grande aprofundamento na estética contemporânea da direção de arte brasileira, vale apontar aqui algumas estratégias que parecem apontar caminhos

visíveis, a título de exemplo, no trabalho de Marcos Pedroso, especialmente em suas colaborações com Karin Aïnouz, desde *Madame Satã* (2002), ou no trabalho de Renata Pinheiro, especialmente em suas colaborações com Cláudio Assis, desde *Texas Hotel* (1999). Ainda que esses marcos, indicadores de um certo estilo contemporâneo de direção de arte no Brasil, não se enquadrem nas definições de realismo sensorio, é perceptível a busca de uma intensificação da sensorialidade pela câmera na forma como esta lida com as materialidades da direção de arte, mesmo em imagens que flertam com o artifício. Do brilho dos paetês e purpurinas de Satã aos blocos de cores fechadas e desgastadas das paredes do hotel, a direção de arte brasileira vem intensificando as materialidades passíveis de gerar sensorialidade na imagem e, com isso, colaborando com a criação de novas visualidades do cinema brasileiro.

Os filmes analisados nesta pesquisa (com exceção de *Tava, a casa de pedra*) contam com a colaboração criativa fundamental (creditada) de diretoras e diretores de arte, ainda que se utilizem predominantemente de locações e eventualmente recorram a atores não profissionais ou pouco conhecidos. É importante ressaltar que projetos de arte orientaram as ações de escolha e/ou intervenção no real do profilmico (locações e corpos em cena) para adequá-los aos propósitos dramáticos, narrativos, estéticos e sensoriais pretendidos, ou seja, operaram as materialidades do mundo no processo de torná-las imagem. Ainda que não seja objeto desta pesquisa se ater à recuperação de procedimentos, remontando aos processos criativos caso a caso, a constatação da contribuição desta área criativa é um dado a priori de aproximação com os filmes.

O ponto de partida de cada exame das imagens aqui empreendido é sempre a compreensão do cinema como um processo criativo coletivo cujo produto final é resultante da trama de olhares, escolhas e ações de diversos agentes. Um certo indiscernimento de limites entre as áreas criativas que este cinema apresenta, bem como a multiplicidade de arranjos produtivos e dinâmicas criativas que caracteriza a produção brasileira contemporânea, fazem com que seja mais complexa a percepção da divisão do trabalho de produção da obra audiovisual. O reconhecimento de que as contribuições particulares de cada área da criação são menos identificáveis neste cinema contemporâneo, por outro lado, pode favorecer o exame de um todo orgânico, que é diferente da invisibilização ocorrida anteriormente, ao mesmo tempo que retira da figura da direção o reconhecimento exclusivo pelos méritos da obra. Entendo que toda e qualquer materialidade do espaço e dos corpos tem relação com a direção de arte, seja por escolha, articulação ou intervenção nas matérias do real. Interessa aqui observar como se desdobram de tais materialidades as significações e/ou sensações que ajudam a conformar o filme.

Sendo integrantes da produção independente de cinema brasileira, os filmes aqui abordados não se utilizam de estruturas industriais, como a dos estúdios estadunidenses, ou de grandes empresas televisivas brasileiras, como a Globo, que contam com grandes instalações em que se constroem cenários de interiores e cidades cenográficas para espaços externos. A quase totalidade das produções aqui examinadas filma em espaços preexistentes. O termo locação será utilizado para definir estes locais preexistentes que, escolhidos pelas equipes criativas (com relevância da direção de arte), podem ter sido modificados ou não. Entendendo que o espaço filmado é diferente do espaço em sua existência anterior ao registro pelo filme (e não sendo o propósito deste exame se debruçar sobre a arqueologia das intervenções que porventura tenham sido realizadas nestes locais), utilizarei os termos cenário ou espaço cênico para indicar o espaço tal como se apresenta diegeticamente, ou seja, como se articula com o mundo da narrativa e é construído como espaço de experiência na fruição do filme, ou seja, constituiu-se a partir da noção fenomenológica de “espaço vivido”, conforme propõe Gaudin para o exame do espaço cinematográfico.

Na escolha por privilegiar obras de ficção, pretendo investigar, além da forma como a questão da ruína se insere na arena de debates sobre o nosso tempo-espaço contemporâneo, se a utilização de espaços reais marcados pelo tempo sinaliza uma certa recusa da representação, das técnicas miméticas, de falseamento do real como procedimento estético da direção de arte, mas não só. Essa questão interessa de forma mais abrangente, pois é parte da relação que o filme estabelece com o mundo, na medida em que certas obras examinadas buscam afetar o espectador para além da dimensão representativa, ressoando, através da marca material, outras temporalidades e espacialidades, exteriores à diegese, que apontam para esgotamentos e contradições da sociedade moderna em geral e brasileira em particular.

Caso se confirme na pesquisa uma certa recusa às metodologias falseadoras do espaço (ou outras técnicas tradicionais de representação), uma pergunta importante é: haveria neste gesto, além de escolhas estéticas ou econômicas, motivações éticas e/ou políticas?

1.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RUÍNAS

O interesse pela ruína não é novo. A bibliografia sobre o tema é extensa. Já no cinema, esses espaços também não são raros. Um breve exercício de memória é capaz de apontar dezenas de filmes que apresentam a imagem de ruínas no cinema moderno, com especial

destaque para o cinema europeu pós Segunda Grande Guerra. Diversas manifestações artísticas na modernidade se utilizaram do imaginário das ruínas, como demonstra Andreas Huyssen:

A modernidade *como* ruína já era um *topos* bem antes do século XX e, com certeza, antes do pós-modernismo. A ruína autêntica não deve ser entendida como uma essência ontológica de ruínas, mas como uma constelação conceitual e arquitetônica significativa que aponta para momentos de decadência, desintegração e arruinamento já presentes nos primórdios da modernidade, no século XVIII. (HUYSSSEN, 2009, p. 94–95)

Já Julia Hell e Andreas Schönle (2010) localizam esse interesse em uma época anterior, o Renascimento. Os autores chamam a atenção para um entendimento sobre o espaço das ruínas, que teria despertado nesta época “quando a consciência das discontinuidades históricas e do desaparecimento de antigas civilizações [as] elevou ao status dos vestígios do passado”¹⁴(HELL; SCHÖNLE, 2010, p. 5, tradução nossa). Nesta acepção, torna-se evidente a importância do olhar para o estabelecimento das relações de significação atribuídas ao espaço arruinado. Veremos que são diversas as relações empreendidas entre as percepções e usos desses espaços, a se considerar desde onde se lança o olhar. Na apresentação dos textos da coletânea *Ruins of Modernity*, Hell e Schönle atestam essa importância, onde “O observador define a ruína e a ruína não poderia existir sem essa apropriação criativa. Como resultado, a ruína é frequentemente o playground de estratégias especulativas que nos dizem mais sobre o observador do que sobre a ruína ou seu ambiente original.”¹⁵ (HELL; SCHÖNLE, 2010, p. 7, tradução nossa).

A relação ruína e modernidade indicada no título do livro de Hell e Schönle (2010), aparece em muitos autores, como Michael Roth, que afirma que “apenas em um mundo secularizado as ruínas se tornam objetos considerados adequados para estudo ou contemplação”¹⁶ (ROTH apud HELL; SCHÖNLE, 2010, p. 5. Tradução nossa).

É também tal percepção de temporalidade e historicidade que Johannes von Moltke aponta como característica comum entre cinema e ruínas. Tal semelhança residiria na indexicalidade, tanto na forma de registro da imagem no suporte no primeiro quanto do traço material no segundo, que exprimem conexões inexoráveis entre passado e presente. Segundo

¹⁴ No original: “when the awareness of historical discontinuities and the demise of ancient civilizations raised the status of traces from the past.”

¹⁵ No original: “The beholder defines ruin, and the ruin could not exist without such creative appropriation. As a result, the ruin is often the playground of speculative strategies that tell us more about the beholder than about the ruin or its original environment.”

¹⁶ No original: “As Michael Roth argues, only in a secularized world do ruins become objects deemed suitable for study or contemplation.”

Moltke “a obsessão secular do cinema pela imagem das ruínas, por sua vez, é apenas a manifestação visível da função comum do cinema e da ruína de visualizar tempo e história na modernidade.”¹⁷ (MOLTKE, 2010, p. 396. Tradução nossa.)

Na tese defendida na Universidade de Montréal e intitulada *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire de la ruine*, André Habib (2008) não só examina as ruínas que o cinema filmou, como também a ruína como estado material do filme. Nesta segunda categoria, a materialidade fílmica é sujeita à decomposição, fragmentação e apropriação pelos filmes *foundfootage*, que o autor reconhece como uma prática ruinística. O autor aponta, então, a cinefilia como uma prática melancólica, ligada a uma experiência de imagens que é vivida como uma experiência perdida ou sendo perdida, que é similar ao fascínio pelas ruínas. Nas palavras do autor:

É antes o sinal de uma experiência do tempo, uma forma de experimentar (e pensar) o trabalho e o peso do tempo “próprio” do cinema, a parte imponderável, muitas vezes inarticulável da História que arquiva e projeta, mesmo na ponte entre o passado e o futuro. O “tempo decomposto”, melancólico, do cinema, nada mais é então do que a percepção sensível do múltiplo do tempo, a sua inscrição na História, e a experiência de sua passagem. (HABIB, 2008, p. 362, tradução nossa.)

Em *Luz Fulgurante de um Astro Morto*, Jean-Louis Comolli também examina essa relação e afirma que o cinema “filma suas relações com o tempo – as relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada e conseqüentemente com o tempo da tela mental.” (COMOLLI, 2008, p. 113). Mais à frente o autor adiciona: “No decorrer do tempo do filme, sou testemunha do envelhecimento, mesmo que ínfimo, dos seres e das coisas filmados” (COMOLLI, 2008, p. 113). Tal reconhecimento do paradoxo do cinema em Comolli (2008), que põe em contato diferentes temporalidades em jogo na imagem, será particularmente inspirador para o presente estudo. Ao perceber, a partir de Comolli, a relação do tempo presente da filmagem com o presente da audiência, pode-se pensar, também, em outras relações possíveis, dentre as quais aquelas que exploram as temporalidades inscritas na matéria arruinada dos espaços cênicos, que buscarei explorar nas análises dos filmes do *corpus*.

Os filmes aqui reunidos nos desafiam a refletir sobre o sistema de temporalidades de suas imagens e refletir sobre como o tempo anterior à filmagem, convocado materialmente pelo vestígio, pela inscrição (ou revelação de camadas de matéria anteriormente cobertas), está (ou não) colocado em relação ao presente da filmagem, numa espécie de montagem espacial e

¹⁷ No original “the century-long obsession of cinema with the image of ruins, in turn, is but the visible manifestation of cinema’s and the ruin’s common function to visualize time and history in modernity.”

temporal. Se consideramos que também o presente da análise participa desse jogo (e o contexto de escrita dessa tese coincidindo com o mandato de Jair Bolsonaro na presidência não pode ser apartado do que aqui se apresenta), temos nestas reflexões o encontro de (ao menos) três temporalidades. Tal encontro dá a ver aquilo que Moltke apontou como a possibilidade da ruína de representar e ativar temporalidades tão complexas quanto as do cinema, enquanto meio indexical com a capacidade de (re)estruturar e reverter o tempo linear (MOLTKE, 2010, p. 398).

Os agrupamentos temáticos dos filmes aqui trabalhados possuem em comum o espaço cênico marcado pelo encontro da materialidade do passado com o presente da encenação. O processo da pesquisa parte, então, do gesto de lançar um olhar para tal encontro, desde a perspectiva analítica do presente da análise, cujo contexto foi brevemente apresentado anteriormente.

Não será possível aqui examinar todos os filmes em que o espaço da ruína aparece, contidos no recorte temporal estabelecido. Por isso, gostaria de marcar a ausência de obras audiovisuais como documentários, clipes, curtas ou mesmo longas-metragens de ficção que, embora ausentes do *corpus*, ajudam a compor a imagem do espaço arruinado como marca do audiovisual brasileiro da segunda década do século XXI: *HU* (Pedro Urano e Joana Traub, 2011); *Esse Amor que nos Consome* (Allan Ribeiro, Douglas Soares, 2012); *Desterro* (Cláudio Marques, Marília Hughes, 2012); *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013); *O Porto* (Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, 2013); *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2014); *Matéria de composição* (Pedro Aspahan, 2013); *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014); *Eu, travesti?* (Leandro Santos, 2014); *Cobertor* (clipe musical Anitta, 2014); *O Último Cine Drive In* (Iberê Carvalho, 2015); *Amor Marginal* (clipe musical Johnny Hooker, 2015); *A Seita* (André Antônio, 2015); *Medo do Escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2015); *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016); *Deserto* (Guilherme Weber, 2016); *Crônica da Demolição* (Eduardo Ades, 2017); *O Desmonte do Monte* (Sinai Sganzerla, 2017); *Sobradinho* (Marília Hughes, Claudio Marques, 2020); *Casa de Antiguidades* (João Paulo Miranda Maria, 2020) entre muitos outros.

1.3.1 Aspectos sensoriais, históricos e sociais da ruína

Estar diante de uma ruína é uma experiência relacional, de inserção do corpo no espaço, que se efetiva com todos os sentidos a partir do encontro humano com a matéria arruinada, como descreve Robert Ginsberg:

A ruína se anuncia para a experiência prática, para a experiência de caminhar. Movendo-nos, tocamos os tijolos, compartilhamos seu espaço, participamos de sua presença. O estar juntos dos tijolos e da pessoa significa uma nova convivência para cada um. “Como vai você?”, podemos dizer com um sorriso para o tijolo exposto, enquanto damos um passo à frente para conhecê-lo.¹⁸ (GINSBERG, 2004, p. 4. Tradução nossa)

O autor indica como o espaço da ruína, por seu aspecto de diluição da unidade formal original, favorece um olhar que perscruta as partes, vasculha os excertos. Descrevendo um grupo que chega numa ruína em uma expedição turística, Ginsberg afirma que seria possível acompanhar, através dos motivos para onde as câmeras fotográficas se direcionam, um olhar que vai da tentativa de abarcar o prédio como um todo à busca pelos detalhes, pela fragmentação das partes, que na ruína revelam, por si, unidades próprias. Este apreço pela fragmentação, segundo Ginsberg, seria a qualidade que a ruína ensinaria ao olhar, à audição e até mesmo ao paladar (GINSBERG, 2004).

O corpo funciona como referência no contato com as espacialidades da ruína. O maravilhamento pela escala imponente de construções do passado é recorrente nas crônicas de viajantes em busca de ruínas, como demonstra Lily Litvak (2016) em registros de expedições espanholas ao Oriente Médio no século XIX. Já Ginsberg aponta a força da materialidade nesta experiência, onde as paredes são “Impressionantes em força, tamanho e escopo, elas são agradáveis em forma, estilo e substância” (GINSBERG, 2004, p. 7). Os sentidos são convocados e conformam, cada um a sua maneira, a experiência, entendida como a interação do ser com o ambiente que o envolve.

A relevância dos sentidos aparece no estudo etnográfico em que Anna Tsing constrói, com os cogumelos matsutake, uma pesquisa sobre “a indeterminação e as condições de precariedade, isto é, a vida sem promessa de estabilidade.” (TSING, 2022, p. 40). No prefácio da edição brasileira de *O cogumelo no fim do mundo*, Joana Cabral de Oliveira nota que as “descrições vívidas e sensuais das cenas, lugares e acontecimentos” fazem parte de “um esforço

¹⁸ No original: “The ruin announces itself for hands-on, walk-in experience. Moving about, we touch the bricks, share their space, participate on their presence. The together-being of brick and person spells a fresh acquaintanceship for each. ‘How do you do?’, we might say with a smile to the exposed brick, as we step forward to meet it.”

de tradução de outras formas de vida” para além do humano (OLIVEIRA, 2022, p. 13). Refletindo sobre o olfato e sua importância na relação com os cogumelos, Tsing escreve:

Cheiros são elusivos. Seus efeitos nos surpreendem. Não sabemos bem como descrever um cheiro em palavras, mesmo quando as nossas reações são fortes e incontestáveis. Os humanos respiram e sentem cheiro pelo mesmo influxo de ar. Descrever cheiros parece ser tão difícil quanto descrever o ar. Mas o cheiro, diferente do ar, é um sinal da presença de um outro ao qual já começamos a responder. As reações nos levam a um lugar novo; não somos mais nós mesmos – ou, pelo menos, não como éramos: tornamo-nos nós mesmos no encontro com um outro. (TSING, 2022, p. 95-96)

As reflexões da autora nos fazem pensar nos cheiros do espaço arruinado, e no quanto esses revelam do status ao qual o espaço está alçado no território em que ocupa. Quando reincorporadas pela vegetação, as ruínas ganham o cheiro da terra, da umidade e dos fungos. Já abandonadas em áreas habitadas, podem ser ocupadas por dejetos ou servirem a usos que se afastam dos propósitos de suas construções, como aponta o dominicano Médar Serrata, ao examinar relatos que expressam diferentes formas de olhar para os edifícios coloniais de Santo Domingo. Serrata chama atenção para a indignação de viajantes europeus e norte-americanos com “o estado de imundícia e abandono” em que se encontravam as imponentes construções espanholas nesta outrora importante cidade do Novo Mundo (SERRATA, 2016).

Em *O culto moderno dos monumentos*, reflexão de 1903, o historiador da arte austríaco Alois Riegl localiza, na Itália do século XV, a “formação de um novo valor de memória” e o “despertar de um interesse propriamente histórico”, que vai implicar na relação com os monumentos e indicar o início de uma mudança em relação à valorização ocidental moderna das produções humanas do passado (RIEGL, 2014, p. 40). Riegl afirma que esse valor varia com o tempo. O século XIX seria o século do valor histórico, no qual se consolida uma mudança, da crença em um cânone restrito e objetivo da arte (a Antiguidade Clássica) para a assunção de valor histórico a toda a produção artística precedente. Com isso se dá a ampliação dos estudos de história da arte e o desenvolvimento das noções de patrimônio e preservação de monumentos. Já no século XX, Riegl afirma que:

A mudança caracteriza-se pela tendência cada vez maior de entender toda experiência física e psíquica, não mais na sua essência objetiva, como em geral se dava nos períodos precedentes da civilização, mas em sua aparência subjetiva, ou seja, por meio dos efeitos sensorial-perceptível ou intelectual conscientes que ela exerce sobre o sujeito. (RIEGL, 2014, p. 45)

Para examinar as variações na relação com os monumentos através do tempo, o autor distingue três categorias de valores de memória: *i) volíveis*, são aqueles monumentos que foram erguidos com propósitos memorativos ou comemorativos; *ii) históricos*, os reconhecidos por relação com outros tempos, ainda que não tenham sido construídos com fins memorativos; *iii)* já os que possuem valor de *antiguidade* são aqueles que, por marcadores materiais de inatualidade (desgastes, estilos do passado ou incompletude formal), se pode atestar que “sobreviveram” de outros tempos, independentemente de seu sentido original ou de relações com fatos históricos considerados relevantes. É, pois, no apelo à sensibilidade que reside o interesse no valor de antiguidade, muitas vezes exemplificado por Riegl através da figura da ruína, como se vê no trecho a seguir:

Tão logo o objeto individual, elaborado pelo homem ou pela natureza, esteja enformado, começa a atividade destruidora da própria natureza, isto é, as suas forças mecânicas e químicas tendem a desagregar novamente o indivíduo em seus elementos, a fundi-lo novamente na natureza amorfa. É pelos traços desse processo que reconhecemos que um monumento não se originou em um tempo recente, mas em um tempo mais ou menos passado e é na percepção desses traços que seu valor de antiguidade repousa. O exemplo mais drástico, como já foi dito, é oferecido pelas ruínas de um castelo com a progressiva e lenta desagregação de partes palpáveis. A antiguidade se exprime mais pelo efeito óptico da decomposição da superfície – influência do tempo, pátina –, do desgaste de ângulos e cantos, que revela, portanto, a inexorável e implacável ação de dissolução provocada pela natureza. (RIEGL, 2014, p. 51)

Segundo o autor, os valores históricos e de antiguidade são os mais recentemente atribuídos a monumentos, já que monumentos volíveis, construídos desde um passado muito longínquo, pereciam após o desaparecimento daqueles aos quais se dedicavam ou daqueles que se interessavam pela perpetuação destes propósitos de criação. A formação de novos valores de memória derivaria, então, de uma ideia de continuidade entre passado e presente, sob uma perspectiva evolucionista. Isto fica claro na busca pela glória do Império Romano por pensadores do Renascimento. Riegl nota, ainda, que o interesse por construções do passado é sempre informado pelo valor de atualidade relativo aos períodos históricos, que ora reconhecem os monumentos por um valor de arte (ou religioso) supostamente universal, hora pela relação, de continuidade ou contraste com a atualidade, como o autor afirma ser o caso do culto barroco às ruínas, baseado numa percepção de decadência desse tempo em face ao passado. Por fim, já no século XX, o culto moderno às ruínas, que se dá pelo valor de antiguidade e responde a uma satisfação à sensibilidade moderna, vê esses espaços como testemunhos da ação do tempo e do curso natural e inevitável sobre tudo que existe e um dia se esvai, desagregando as formas, em movimento contrário à criação humana, que seria movida pelo desejo de integralidade.

Outras reflexões sobre as ruínas enfatizam essa dimensão que Riegl localiza na sensibilidade moderna, seu caráter temporal, como vemos na declaração do etnólogo francês Marc Augé no prólogo de *O tempo em ruínas*:

A contemplação das ruínas permite vislumbrar fugazmente a existência de um tempo que não é o tempo de que falam os manuais de história, ou daquele que as restaurações buscam ressuscitar. É um tempo *puro* ao qual não se pode atribuir data, que não está presente em nosso mundo de imagens, simulacros e reconstituições, que não se situa em nosso tempo violento, um mundo cujos escombros, por falta de tempo, não alcançam converterem-se em ruínas. É um tempo perdido cuja recuperação compete à arte. (AUGÉ, 2003, p. prólogo. Tradução nossa).¹⁹

Na concepção de Augé, as ruínas, como a arte autêntica, dão a perceber “a distância entre um sentido passado, abolido e uma percepção atual, incompleta” (AUGÉ, 2003, p. 31), em tal incompletude reside a percepção do tempo, “da evidência súbita e frágil do tempo” (p. 31). A concepção ecoa o conceito de *aura* de Walter Benjamin, onde o traço, o toque, a marca do artista conservam-se, ao mesmo tempo que aponta uma distância, uma ausência. O mesmo movimento de busca pelo que falta apresenta-se nas reflexões do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman que, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), reflete sobre aquilo que não é visível, mas “nos olha”, como algo que se perdeu, cuja presença reside justamente na ausência, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

Diversos exemplos nos apontam, no entanto, que a relação com as ruínas, não se resume apenas à sua dimensão temporal. Médar Serrata reconhece, no já citado exame das diversas formas de olhar para Santo Domingo, que o papel desempenhado pela posição social do sujeito tem relação com o sistema de criação e valorização das ruínas (SERRATA, 2016, p. 69).

Serrata busca explicar esta implicação partindo dos estudos de Michael Thompson, que problematizam o sistema de criação de valor da teoria econômica que baseiam apenas no desgaste físico a desvalorização dos edifícios. Thompson defende que “as propriedades físicas dos objetos são o efeito e não a causa do processo através do qual se determina o valor” (THOMPSON, 1979 apud SERRATA, 2016, p. 69). Assim como Riegl, Thompson propõe três categorias, neste caso, categorias cognitivas de criação e de destruição de valor dos objetos, que Serrata apresenta como: “efêmeros ou transitórios (aqueles cujo valor está diminuído),

¹⁹ No original: “La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.”

duradouros (aqueles que, contrariando qualquer lógica, consideram-se eternos e cujo valor aumenta com o tempo), e descartáveis (aqueles cujo valor se esgotou).” (THOMPSON, 1979 apud SERRATA, 2016, p. 69).

A partir dessa lógica, o valor não tem mais a ver com o tempo de existência dos edifícios, mas com a inserção social dos mesmos em interação com as propriedades físicas, que os inserem em determinadas categorias. Esta categorização, no entanto, é flexível e pode mudar, assim como edifícios deteriorados podem ser reconhecidos como duradouros e passarem a ser tratados (e preservados) como monumentos. O que a análise de Serrata traz de interessante é mostrar que, além dos valores de memória ligados aos tempos históricos, a outorga de valor dos objetos depende também da posição social do espectador na ordem simbólica que orienta as categorizações dos espaços. Este é o caso dos viajantes estrangeiros que se indignam com o estado de deterioração ou os desvios dos usos e funções para as quais os edifícios de Santo Domingo foram erguidos. Após declínio econômico, abandono, saques e desastres naturais, para pessoas que seguiram habitando aquele território em ruínas era natural utilizar-se do que restou das construções coloniais, outrora imponentes, para as atividades mais essenciais da vida, como despejo de lixo ou guarda de animais. Para os viajantes, estes usos são vistos como distúrbios ou subversões de uma ordem simbólica outra que, abstraindo do que de fato ocorreu com o território, busca valor naquilo que idealmente seria possível caso aquelas construções não tivessem mudado de categoria, como explica Serrata:

A indignação que o espetáculo das ruínas desperta no estrangeiro tem um caráter de um ato ritual com o qual se procurava corrigir uma falha no sistema cognitivo: a desaparecimento dos limites entre passado e presente, entre esplendor e imundícia, entre os bens duráveis e os objetos carentes de valor. Por outro lado, a capacidade de ver história onde os locais veem tão somente bons espaços para jogar lixo ou para guardar bois confirma a certeza de que o viajante tem de sua superioridade cultural e moral e, desse modo, justifica o projeto civilizador da potência imperial que ele representa. (SERRATA, 2016, p. 78–79)

Em seu exame das ruínas, Gustavo Verdesio trata dessas diferentes formas de perceber as ruínas explorando a relação que os espaços arruinados estabelecem com aquilo que se mostra ou não, ou melhor, com aquilo que os regimes de visibilidade permitem (ou não) que seja visto, e, portanto, investigado e estudado. Pensando sobre as escolhas dos locais de escavação nos sítios arqueológicos, Verdesio percebe como a episteme ocidental privilegia determinados aspectos em detrimento de outros, além de ignorar a forma como os habitantes locais se relacionam com as ruínas que os cercam. Ele chama atenção para o fato de que a colonialidade instaura um regime de visibilidade próprio, que condiciona o olhar e a significação dos espaços.

Utilizando-se da revelação de ruínas maias em um filme documentário, Verdesio aponta com clareza como as ruínas só aparecem graças à ação de arqueólogos e exploradores, que removem a vegetação que as encobria. É, portanto, essa ação de quem não vive naquele lugar que torna possível a existência (invenção), tanto da ruína como objeto de estudo quanto da imaginação sobre os usos daquele espaço no passado. Verdesio prossegue:

O olhar que clareou a paisagem fez surgir uma cidade e um objeto de estudo é, sem dúvida, colonial ou neocolonial.

Isso se deve à forma como o olhar ressignifica e, portanto, apropria-se do espaço onde um Outro ou Outros viveram. Além disso, apropria-se do espaço em nome do conhecimento científico, um conceito ocidental, com total desrespeito para os pontos de vista dos descendentes do povo que construiu as ruínas. (VERDESIO, 2010, p. 346).²⁰

No mesmo sentido, vemos que a abordagem da ruína por Marc Augé, expressa com clareza a relação do empreendimento colonial europeu com a existência das ruínas recentes em territórios coloniais ou ex-colônias. Não por acaso, estes são os territórios do Outro, frequentados pelos antropólogos. Nesses lugares, as ruínas (bem como os visionários e profetas mágicos das religiões sincretizadas com a cultura europeia) têm a capacidade de dar a ver “vestígios do passado e estigmas da derrota”. Augé afirma: “Nos países em que tradicionalmente trabalha o antropólogo, as ruínas não têm nome nem estatuto. Sempre têm a ver com os europeus, que em algumas ocasiões são seus autores, com frequência seus restauradores e, invariavelmente, seus visitantes.”²¹ (AUGÉ, 2003, p. 27. Tradução nossa.)

Menos que afirmar as ruínas coloniais como descoladas de outros processos de arruinamento característicos da modernidade por todo o planeta, interessa a esta pesquisa perceber as particularidades, processos, leituras, usos e apropriações aos quais este espaço está sujeito em tais territórios. Ao notar as imbricações da questão temporal com a social na categorização dos edifícios, fica clara a necessidade de se lançar um olhar particular para as ruínas da colonialidade, buscando refletir sobre os diferentes agenciamentos e modos de habitar desse território, ou seja, procurando examinar, a cada filme, quem construiu ou inventou e quem habitou/habita as ruínas que marcam os espaços cênicos dos filmes examinados. O olhar para a

²⁰ No original: “The gaze that cleared the landscape to make a city and an object of study emerge is, no doubt, a colonial or neo-colonial one.

That is so because of the way in which the gaze resignifies and therefore appropriates the space where an Other or Others once lived. Moreover, it appropriates the space in the name of scientific knowledge, a Western concept, and with total disregard for the views of the descendants of the people who built the ruins.”

²¹ No original: “En los países en los que tradicionalmente trabaja el antropólogo, las ruinas no tienen nombre ni estatuto. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes.”

ruína como processo revela as camadas materiais, históricas e sociais que se entrecruzam na produção e leituras desses espaços.

Por sua ligação com a modernidade/colonialidade e seus desdobramentos aqui apontados, assim como por sua abertura semântica, a ruína tem se mostrado uma figura rica a ser explorada. Vista por Benjamin como um paralelo, no reino das coisas, ao que a alegoria é no reino do pensamento, a ruína é um lugar resultante de processos de descontextualização e fragmentação, aberto a reconstruções e propício a operações de montagem e intertextualidade (JUNKES, 1994). Ao examinar a concepção da alegoria em Benjamin, iluminada pela experiência barroca, Ismail Xavier (2012), afirma:

Na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando atenção para o lado perecível das coisas e, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fósil. O olhar barroco é melancólico, desvitaliza, tira organicidade do que o cerca; contempla o mundo como “coleção de objetos” disponível para receber as significações que o alegorista aí projeta e é incapaz de irradiar um sentido que emane de sua própria vida e inter-relações. Desvitalizados, os objetos podem participar de associações que algo (ou alguém) transcendente lhes impõe e estão aptos a funcionar como peças de uma montagem que instaura um todo descontínuo, não orgânico. (XAVIER, 2012, p. 459)

Por revelar-se como uma imagem de sentido deslizante, cuja significação está sujeita a variações no decorrer do tempo e na perspectiva do olhar, por materializar de forma indexical traços do tempo, ou ainda, por evocar experiências do corpo e dos sentidos, entendo a ruína como uma forma de abertura do espaço audiovisual, capaz de expandir sua leitura para além de seus aspectos dramáticos e narrativos mais explícitos.

Ao examinar a ruína em suas múltiplas possibilidades, a partir dos filmes elencados, a ideia de figura adiciona a camada de prenúncio que a alta presença de espaços arruinados nesta produção brasileira contemporânea parece sinalizar. A partir de Eric Auerbach, Xavier afirma:

A leitura “figural” da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. (XAVIER, 2012, p. 450)

Diante do exposto, as análises que se seguem perscrutam os traços do tempo nas materialidades do espaço cênico a fim de vislumbrar as sensibilidades e reflexões adicionadas aos filmes pelas escolhas de ambientes arruinados como: uma usina de açúcar (*Açúcar*), das cidades de São Paulo (*Todos os mortos*), Belo Horizonte (*Elon não acredita na morte*),

Salvador (*Depois da chuva*) e Rio de Janeiro (*O prefeito*), da fronteira entre o Brasil e o Paraguai (*Não devore o meu coração*), do interior do estado do Rio de Janeiro, seja na região litorânea de Atafona (*A fuga da mulher-gorila*), seja em uma cidade decadente do vale do café (a fictícia *Jotuomba*) ou na região do recôncavo da Bahia (Ilha Grande de Camamu, em *Ilha*). Ainda que seja impossível dar conta de tal tarefa em sua totalidade, a alta ocorrência de tais espacialidades na produção do cinema brasileiro independente da segunda década do século XXI, já indica, por si só, um desejo comum de exploração das potencialidades desta figura e de tudo que ela convoca.

1.3.2 Habitando a ruína da Tava

Com o documentário *Tava, a casa de pedra*²² (Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patricia Ferreira, Vincent Carelli, 2012), começo a refletir sobre o que seria habitar as ruínas. O filme apresenta, desde a perspectiva do alijamento indígena, a conversão do espaço da ruína jesuítica em *commodity* turística como metáfora da apropriação mais geral dos territórios Guarani-Mbya²³, primeiro pela evangelização/colonização jesuítica e depois por outros agentes.

Observo como o filme aborda as apropriações (e resistências) do território e da cultura indígena pelo processo colonial, utilizando-se, como exemplo concreto, das camadas de significações e usos atribuídos às ruínas das reduções jesuíticas, como a de São Miguel Arcanjo, que já havia figurado em documentários anteriormente realizados por Ariel Ortega em parceria com Jorge Ramos Morinico e Germano Beñites (*Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*, 2008) e com os mesmos parceiros de *Tava...* Patricia Ferreira, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho (*Desterro Guarani*, 2011).

Com entrevistas a indígenas que vivem em diversas aldeias Guarani-Mbya, o filme resgata as mitologias relacionadas àquelas construções, colocando em evidência os cruzamentos entre as materialidades do espaço, a cosmogonia desse grupo indígena e a evangelização jesuítica. Mas o documentário, dirigido por indígenas (Patricia e Ariel) e não indígenas (Carelli e Ernesto), também se debruça sobre representações do povo Guarani e de

²² Único documentário examinado nesta pesquisa, *Tava* não conta com o trabalho “especializado” da direção de arte. No entanto, o filme nos interessa pelo fato de sua enunciação partir de realizadores indígenas, os primeiros a habitarem ruínas no Brasil, assim como pela forma como apresenta, muito claramente os deslizamentos de sentido do espaço das ruínas, sendo um exemplo muito concreto de diálogo com teorias com as quais refletimos sobre as formas que um certo cinema brasileiro contemporâneo está apresentando o habitar das nossas ruínas.

²³ Essa temática será desenvolvida em profundidade por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli em *Martírio*, filme de 2016.

seus espaços em duas obras, o espetáculo turístico de luzes e sons encenado nas ruínas da redução jesuíticas de São Miguel Arcanjo (RS) e o filme *A Missão* (Roland Joffé, 1986).

Sendo narradas como um lugar de passagem para as entidades denominadas Nhanderú Mirim, as Tavas figuram em depoimentos de indígenas, ora como templos anteriores à chegada dos colonizadores, descritas como lugares imateriais (Tava Mirim), que “a gente não vê porque não fica nessa terra”, ora inseridas no processo de apropriação/sincretização da cosmogonia dos indígenas através da evangelização (ganhando as denominações Tava Sagrada, Ruína e Tava Imperfeita).

A relação dos jesuítas com a cosmogonia Guarani-Mbya também se apresenta de formas diversas. Ora, como menciona o casal mais velho da Aldeia Cantagalo em Porto Alegre (RS), os jesuítas são reconhecidos como as entidades sagradas Nhanderú Mirim, ora como aqueles que queriam se passar por seres sagrados, queriam se passar por Jesus, se chamavam jesuítas “mas eram só brancos mesmo”, como declara Mariano Aguirre, da Aldeia Koenju, São Miguel das Missões (RS).

A sobreposição de significações às mitologias originárias, abordada por meio da figura da Tava no filme, exemplifica muito bem aquilo que Walter Mignolo denominou de pensamento fronteiriço, no qual os povos (e territórios) do Novo Mundo são submetidos a uma dupla significação. Para Mignolo, o binômio colonialidade/modernidade revela as implicações epistemológicas (e, porque não, materiais) da exploração colonial para o desenvolvimento da modernidade. O autor denomina de pensamento fronteiriço “uma nova forma de pensar induzida pela expansão imperialista da modernidade e a matriz colonial do poder que o expansionismo moderno necessariamente implica.” (MIGNOLO, 2007, p. 35, tradução nossa)²⁴. Nesse processo se produzem perspectivas diferentes em relação à experiência de vida na colônia. Na evangelização, por exemplo, a sobressignificação das mitologias Guaranis pelas jesuíticas produz esse pensamento que se constitui sobre uma base dupla, que compete apenas aos indígenas, uma vez que aos catequizadores não coube a assimilação das cosmogonias e da cultura indígena, ainda que tivessem aprendido o seu idioma.

Por outro lado, as múltiplas leituras de um mesmo espaço (e a confrontação de diferentes representações desse espaço em obras de autores brancos) oferece um bom exemplo de uso do espaço arruinado como significante aberto a diversas leituras e relações (de poder, inclusive) com o mundo extra filmico, tese que procurarei investigar nesta pesquisa.

²⁴ No original: “una nueva forma de pensar inducida por la expansión imperialista de la modernidad y la matriz colonial del poder que el expansionismo moderno necesariamente implica.”

Para tanto, será empreendido um esforço de compreensão das formas materiais do espaço arruinado, buscando perceber o que as faz abertas a múltiplos sentidos. A discussão da forma aberta aparece em Heinrich Wöfflin (2000) ligada ao barroco e seu dinamismo, que desafia os limites impostos pelo contorno, seja das molduras, na pintura, seja dos invólucros (nichos, colunas) ou das próprias bases que as sustentam, no caso da escultura. Poderíamos pensar nas ruínas como formas que diluem seus contornos, e os excedem, perturbando um ordenamento formal imposto quando de sua construção. Umberto Eco se refere às obras abertas como aquelas dotadas do Informal, onde: “O exemplo do Informal, como de toda obra aberta, nos levará, portanto, não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a *forma* como *campo de possibilidades*.” (ECO, 2015, p. 210). Refletindo sobre a fruição deste tipo de obra, Eco aponta para a importância da descrição para a fruição da obra informal, onde o intérprete

[...] no próprio momento em que se abandona ao jogo das livres relações sugeridas, volta continuamente ao objeto para nele encontrar as razões da sugestão, a maestria da provação, a essa altura não desfruta mais unicamente sua própria aventura pessoal, mas desfruta da qualidade própria da obra, sua qualidade estética. (ECO, 2015, p. 211)

Para o presente diálogo com o debate proposto por Eco, pouco importa se os lugares arruinados que compõem os espaços cênicos dos filmes examinados foram ou não construídos, ou seja, conformados especificamente para aquela obra. Na medida em que essas formas, dotadas das propriedades de abertura acima mencionadas, compõem o todo formal da obra audiovisual, elas participam dessa composição, agregando suas propriedades a este todo. Da mesma forma, a metodologia analítica aqui empregada, o voltar “continuamente ao objeto” se constituirá em gesto recorrente, cuja descrição será o resultado.

Isto posto, volto ao exame de *Tava...* O filme começa com um cortejo ritual de enterro indígena. Uma legenda nos informa tratar-se da localidade de Salto do Jacuí, RS. Um grupo de aproximadamente 20 pessoas caminha por uma estrada de terra, uma mulher indígena fuma seu cachimbo e canta uma melodia acompanhada por um violão. Ao chegarem a um determinado local em meio à vegetação, depositam o caixão (ornado com uma imagem do Jesus crucificado em sua tampa) em uma cova na terra. Pessoas choram, se aproximam do caixão, baforam a fumaça de um cachimbo, enquanto uma senhora canta palavras em idioma guarani, que as legendas informam tratar-se de palavras de invocação de forças das entidades sagradas e de resistência.

Após os créditos, somos introduzidos a um espaço, primeiramente através de uma exibição de imagens de santos católicos esculpidos em madeira, cuidadosamente limpos por uma mulher uniformizada cujos cabelos pretos e lisos e pele castanha sugerem um biótipo indígena. Em seguida, outra imagem, agora de Jesus, tendo ao fundo dois trabalhadores uniformizados (também de feições indígenas) varrendo o chão de um pátio onde, em seguida, se exhibe a primeira ruína de um imponente edifício jesuítico, sobreposta pelo título do filme *Tava, a casa de pedra*.



Imagem 2 – Primeira aparição de ruína em *Tava, a casa de pedra* (frame)

O som ambiente tranquilo, pontuado apenas pelo ruído da vassoura e pelo canto dos pássaros, nos informa da contiguidade espacial em que agora se mostra uma mulher indígena (não uniformizada) organizando sobre o chão forrado, pequenas esculturas de bichos de madeira. O plano que se segue, mais aberto, revela que há outro ponto de exibição de artesanato indígena: colares e maracás, também expostos no chão. Outra imagem revela a chuva que cai sobre o amplo gramado aparado, onde está fincado um grande crucifixo de dois braços feito de pedra, característico das missões jesuíticas. O plano seguinte enquadra, agora exclusivamente, as ruínas da catedral da Redução Jesuítica de São Miguel Arcanjo, no RS, identificada por uma legenda. A chuva, bem como a ausência de uma ocupação funcional do espaço (e consequente inserção deste numa dinâmica social, de comunidade), proporcionam uma tranquila atmosfera melancólica, que parece se relacionar com a sequência anterior do enterro. A conexão entre estes segmentos gera um sentido de ausência àqueles espaços da redução, outrora ocupados

pelos indígenas em seus rituais. Quem sabe até em cerimônias fúnebres, em caixões ornados pela imagem de Jesus?

Após esta apresentação do espaço, o filme passa a exibir um registro do show noturno de luzes e sons, cuja legenda nos informa tratar-se de espetáculo apresentado diariamente desde 1978, na voz de Fernanda Montenegro. O texto narrado diz: “O tempo prosseguia, acrescentando prosperidade aos povos Guaranis, aos quais a Companhia de Jesus se orgulhava de ser apenas pastora, fundindo sua cultura artística e política com a habilidade dos índios, que se desdobravam com os frutos de sua união. Em 1706 foi fundada a última das reduções, a de Santo Ângelo Custódio, que vem unir-se as seis outras: São Nicolau, São Borja, São Lourenço, São João Batista, São Luiz Gonzaga e São Miguel, a capital.”²⁵

O espetáculo, cujo pequeno trecho é mostrado no filme, é exibido à noite e consiste em uma série de projeções luminosas acompanhadas de sons. A própria estrutura formal do espetáculo favorece uma atmosfera de fantasmagoria: a escuridão na noite, as vozes (de Fernanda Montenegro e outros atores renomados) com efeito de reverberação, os ruídos incidentais que intensificam a dramaticidade das falas, pontuados por cânticos e melodias instrumentais barrocas. A inexistência de corpos humanos para enunciar o texto é suprida pela proposta narrativa de que a enunciação seja iniciada pelas personagens “Terra” e “Ruína”. As falas de tais personagens referem-se, não por acaso, aos domínios da “natureza” e do “espírito humano”.

O sociólogo alemão Georg Simmel se dedicou às ruínas, na virada do século XIX para o século XX, e em suas reflexões propôs o espaço da ruína arquitetônica como local e figura de reconciliação do espírito humano (que erigiu o edifício, modificando as matérias dadas) com a natureza (que toma suas matérias em retorno no processo de arruinamento). Em sua visão romântica, Simmel enxerga na ruína a aparição de um sentido novo, de uma unidade que revela a existência de uma raiz comum entre o espírito e as forças da natureza. Simmel dissecou o fascínio que os espaços desgastados despertam:

A harmonia misteriosa que faz com que a obra se torne mais bela pelo elemento químico-mecânico, com que o que aqui foi produto de uma intenção se transforme sem que haja uma vontade ou uma imposição em algo patentemente novo, muitas vezes mais belo e de novo constituindo uma unidade – é esse o encanto fantástico da patina, que está para além do que pode simplesmente ver-se. Mantendo esse encanto, porém, a ruína ganha ainda um outro da mesma ordem: o facto de a destruição da forma espiritual pelo efeito das forças naturais, aquela inversão da ordem típica, ser

²⁵ O texto narrado no espetáculo está disponível, na íntegra, no site Portal das Missões, disponível em <http://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1623/roteiro-e-texto-sobre-espetaculo-som-e-luz.html>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

sentida como o regresso à “boa mãe” – como Goethe chama à natureza. (SIMMEL, 2019, p. 61–62).

Sabemos que a própria ideia de separação entre os domínios do Espírito e da Natureza (que pode – e deve ser problematizada) está no cerne do que Bruno Latour denominou de Constituição Moderna. Adiante retornarei a isso, mas por hora, retornemos ao espetáculo de luzes apresentado na Redução Jesuítica de São Miguel.

Em trecho não apresentado no filme *Tava...*, após um longo diálogo entre “Terra” e “Ruína”, entram em cena vozes de personagens humanos, invocados pela “Terra” a participar do diálogo, o que torna a fantasmagoria ainda mais explícita²⁶. O texto da narração tematiza o conflito entre Portugal e Espanha pela posse do território sob controle dos jesuítas, e finda mencionando a batalha de Caiboaté, na qual mil e duzentos Guaranis foram dizimados.

Enquanto o espetáculo turístico apresenta “aquele povo tão belo” (os Guaranis) como morto, ausente, fantasmas de um espetáculo de personagens desencarnados, vemos, em *Tava...*, indígenas Guaranis contemporâneos assistindo ao filme *A Missão* (1986), com Robert de Niro e Jeremy Irons na tela. Uma reconstituição cenográfica do grande templo jesuítico de São Miguel, ocupado por indígenas vestidos de batas brancas que recebem, com cânticos, a visita de Altamirano (Ray McAnally), eminente funcionário da Coroa Portuguesa encarregado de vistoriar o território para posterior entrega à Coroa espanhola (e dizimação dos que ali habitavam).

A montagem do documentário intercala às imagens do filme de ficção, intertítulos que informam que, segundo a história oficial, indígenas abdicaram de suas crenças em favor da conversão ao cristianismo, construindo entendimento diferente dessa afirmação quando alterna o rosto perplexo do ator Ray McAnally com a caminhada de Mariano Aguirre, vivo, ativo, em meio a uma trilha na mata.

Em *Duas aldeias, uma caminhada*, o mesmo Mariano Aguirre é filmado na redução de São Miguel, onde vai vender seus artesanatos. Lá chegando ele afirma

— Por aqui andaram nossos parentes, mas os brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúme desse espaço. Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso. (MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ – DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA, 2008)

²⁶ O texto do espetáculo está disponível na íntegra no site da Portal das Missões. Disponível em <http://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1623/roteiro-e-texto-sobre-espetaculo-som-e-luz.html>. Acesso em 6 de abril de 2023.

A fala de Aguirre dialoga, tanto com a visão de Augé sobre as ruínas coloniais, quanto com a afirmação de Verdesio sobre a apropriação do espaço da ruína, o “ciúme” a que se refere. No entanto, em sua forma possível de resistência, que atualmente inclui a produção audiovisual, os Guarani-Mbya seguem relacionando-se com o território e perpetuando sua cultura e sua história. Em *Tava...* vemos o indígena Mariano na pedreira de São Miguel das Missões (RS), de onde foram retiradas as pedras para a construção do templo daquela localidade. Junto a ele, mais dois indígenas, encarnados: Ariel e o neto de Mariano que, diferentemente daqueles personagens do show de luzes, são vozes que têm corpos. Questionado por Ariel sobre o esforço e motivação para um trabalho tão duro por parte dos indígenas no passado, Mariano, sempre olhando ou tocando as pedras, explica como foi o processo de construção. Ao fim de sua fala, observado por seu neto, diz: “É andando por esses lugares que você saberá realmente como foi. Você vai lembrar, meu avô me falou dessas histórias”.

Tal declaração é como uma síntese da forma como o filme se organiza, através da andança dos realizadores (“para saber realmente como foi”), por diversos lugares em que os Guaranis seguem vivos, exercendo sua cultura e refletindo sobre a marca da evangelização jesuítica, da colonização e da colonialidade e suas relações com os espaços em que habitam ou já habitaram. O contato com as histórias e mitologias por meio da oralidade é um elemento importante na construção de outras camadas de sentido acerca das *Tavas...* e da relação com os jesuítas. A importância da palavra falada, o respeito pelos mais velhos e a escuta atenta dos realizadores-personagens (Ariel e Patrícia) permitem ao espectador o vislumbre de outras imagens mentais para este episódio de nossa história. Podemos incluir o gesto empreendido pelos realizadores num amplo conjunto de ações desenvolvidas no âmbito das “culturas críticas da memória” que, segundo Huyssen “percorrem um longo caminho para proporcionar um impulso favorável que ajude a escrever a história de um modo novo e, portanto, para garantir um futuro de memória.” (HUYSSSEN, 2000, p. 34).

Um segundo aspecto proporcionado pelo dispositivo estruturado para o filme é a importância concedida às materialidades do espaço e da natureza, exemplificada pelos torrões de terra jogados sobre o caixão na sequência de abertura, o contato de Mariano com as pedras, o trabalho com a madeira na produção do artesanato de pequenas figuras de animais, o ritual do mate que antecede e parece preparar o ambiente para as conversas ou pelo cachimbo de fumo, também companhia constante. Da mesma forma, é relevante o fato de as entrevistas acontecerem nas aldeias dos parentes, onde são formados arranjos espaciais diversos para os encontros dos realizadores com seus entrevistados, acomodados em bancos ou banquetas de madeira, cadeiras, ou no chão, em áreas abertas ou semicobertas, em geral com suas residências

ao fundo. Mariano e Patrícia parecem sempre muito à vontade quando estão em quadro, assim como a câmera não parece encontrar barreiras para habitar os espaços das aldeias, ficando a uma proximidade que expressa intimidade com seus entrevistados.

Esse contato, que é muito natural nas aldeias visitadas, parece encontrar nas ruínas jesuíticas uma barreira, graças aos aparatos turísticos montados em torno desses lugares, agora convertidos em patrimônio. A sequência que apresenta Patrícia Ferreira visitando a redução de San Ignacio Miní, em Misiones (Argentina), e relacionando-se com o aparato turístico ali montado é bastante emblemática da dupla camada de significação do espaço para os povos indígenas. Após sua entrada, através de acesso controlado por uma catraca, Patricia observa artefatos indígenas expostos em praticáveis protegidos por vidro, lê o texto de apresentação da exposição e registra imagens da maquete de uma redução Jesuítica. Em uma mesa com fones de ouvido disponíveis, um uniformizado trabalhador de feições indígenas se comunica em idioma guarani com Patricia e a auxilia a selecionar o som que ouvirá por meio de um fone (o som de guaranis falando).

Na área externa, Patrícia seleciona (através de botões com imagens de bandeiras de diversos países) o idioma que apresentará o espaço do cemitério indígena. A voz masculina, empostada e solene inicia a narração em inglês e, após a seleção do botão da bandeira brasileira, passa ao português. A imagem da realizadora olhando a construção, separada desta por meio do aparato de narração turística, é eficaz em comunicar o seu alijamento daquele espaço, bem como o processo de institucionalização e “comodificação” daquela ruína, que a insere em um discurso elaborador de uma memória coletiva de Estado nacional e em um mercado turístico global.



Imagem 3 – A realizadora indígena Patrícia Ferreira observa aparatos turísticos em redução jesuítica. *Tava, a casa de pedra* (frame)

A barreira materialmente representada pela mesa enunciadora de tal discurso (e também pelo fone e pela redoma em torno dos artefatos indígenas expostos) evidencia, na imagem, a arbitrariedade desses discursos e o esgotamento da ideia de memória coletiva como uma formação estável da ideia de nação, conforme aponta Huyssen:

As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela. (HUYSSSEN, 2000, p. 19)

A pergunta acima colocada é complexa, especialmente neste momento em que muito tem se perdido de uma construção da coesão social e cultural de brasilidade relativamente estável até a avalanche da globalização neoliberal e suas consequências econômicas e simbólicas sobre as formas pactuadas de imaginar o Brasil (e os demais Estados nacionais). Se, por um lado, faz-se necessário encontrar outros elos para o restabelecimento de alguma nova forma de coesão, a fragmentação em que vivemos aponta também, de forma muito pertinente, para a necessidade de se questionar certos pressupostos e apagamentos necessários à existência da ideia de Brasil que vinha sendo inventada. Nesse sentido, o olhar para as formas possíveis de relação entre pessoas e espaços parece dar conta de revelar algumas camadas de sobressignificações que se acumularam nas ruínas desta comunidade imaginada chamada Brasil.

Ao utilizar a expressão “comunidade imaginada” faço referência à concepção de Benedict Anderson, que aponta a condição nacional e o nacionalismo como “produtos culturais específicos”, onde a ideia de nação é resultante de um discurso que seleciona (e portanto deixa de outros de fora) certos valores, mitos e símbolos com o objetivo de criar uma ideia (imaginário) de unidade e coesão, de comunidade, às entidades territoriais-políticas dos Estados-nação seculares modernos. A definição de nação, segundo Anderson é: “uma comunidade política imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana.” (ANDERSON, 2008, p. 32). A ideia de ruína de uma certa imaginação de comunidade brasileira aparece com força no momento presente, quando nos encontramos numa encruzilhada que, por uma via aponta para a crítica, em escala global, aos pressupostos da modernidade que sustentaram a ideia dos Estados-nação. Por outro lado, vemos ganhar força, localmente, um projeto político ultraconservador e discriminatório que se efetivou através de ataques, tanto a pressupostos da racionalidade moderna (anti-vacina, terraplanismo e fundamentalismo religioso) como a certa fundação da identidade imaginada brasileira que se remete à Era Vargas e que, com muitos problemas, reconhecia (ao menos culturalmente) algumas contribuições das culturas negras e indígenas.

Ao colocar em tela outras vivências de espaços de memória que estruturam as narrativas oficiais nacionais, como as das reduções jesuíticas, o filme *Tava, a casa de pedra* tensiona a perpetuação de tais imaginários e evidencia as opressões e apagamentos operados em tais construções. Por outro lado, ao resultar de uma enunciação que parte dos próprios indígenas, a forma fílmica oferece aproximações particulares com representações, lugares, pessoas e matérias do mundo, revelando outros modos possíveis de nos relacionarmos com tempos e espaços que desestruturam a linearidade moderna imposta a povos originários como os Guarani e problematizam a significação dos espaços de ruínas jesuíticas pelo aparato patrimonial estatal e turístico.

Ao examinar o espaço indígena no cinema brasileiro, o pesquisador Guilherme Carréra observa uma recorrência desse espaço sendo mostrado como arruinado, danificado e ameaçado. Segundo Carréra, esse *topos*, que já aparecia nos documentários que Adrian Cowell realizou acompanhando as expedições dos irmãos Villas Boas, ganha força no Cinema Novo como forma de denúncia (irônica ou não) e se mantém em produções mais recentes, como *Serras da desordem*, 2006. O que há de novo, na forma como este espaço aparece em filmes realizados no contexto do projeto Video nas Aldeias, é uma mudança na perspectiva do olhar que, ao incorporar realizadores indígenas em sua realização, passa a ressignificar os espaços, tensionando narrativas oficiais da colonialidade que insistem em apagar a resistência (e

existência) de povos indígenas da história e dos espaços de memória, como as ruínas de São Miguel.

Uma passagem no texto de Simmel sobre as ruínas reconhece que, em muitas das ruínas de cidades ainda habitadas, a percepção desse espaço pode ser diversa da que postula para outras ruínas. Nessas situações, as pessoas, ao deixarem as edificações caírem aos pedaços, tornam-se como cúmplices da natureza, pois, em sua “passividade positiva” colaborariam com a tendência natural de arruinamento, que “vai em sentido oposto ao da sua própria essência” (SIMMEL, 2019, p. 60). Dando prosseguimento a esta argumentação, Simmel declara:

Esta contradição retira à ruína habitada o equilíbrio sensível – suprassensível com que as tendências opostas da existência agem na ruína abandonada e confere-lhe a dimensão problemática, inquietante, muitas vezes insuportável com que estes lugares que se vão afundando para longe da vida, apesar de tudo nos impressionam como moldura de uma vida. (SIMMEL, 2019, p. 63)

Embora não haja maior desenvolvimento da problemática da ruína habitada no texto de Simmel, ela nos parece indicar que, diferentemente das ruínas reabsorvidas pela natureza em locais sem grande circulação de pessoas, este espaço, quando habitado, demanda por um estatuto próprio de apreciação que, como demonstrou Serrata, pode variar de acordo com a perspectiva histórica e social do olhar que se lança para esses espaços.

Vemos em *Tava*, que a presença de corpos indígenas vivos, inquiridores dos processos que os levaram a sequer poder habitar as ruínas de seu território, a viver à margem de suas ruínas, como conclui Carréra (2021, p. 241), alteram a significação daqueles espaços. Tais imagens fazem desabar as narrativas que postulam como acabadas as disputas por aquele território (entre Portugal e Espanha, como narram, tanto o show de luzes quanto a produção internacional *A Missão*). As relações entre corpos e espaço ali apresentadas reafirmam a ruína como um espaço em disputa não só territorial, mas também de significado, passível, inclusive de uma reconstrução em outros termos, como demonstra Carréra:

Ao abordar o território indígena como território danificado, VNA subverte quaisquer possíveis conotações românticas duradouras associadas ao tema e abandona a mentalidade colonizada que impede a superação do subdesenvolvimento e suas ruínas. Se o ato de juntar os pedaços implica o conhecimento do arruinamento de um território, oferece também a oportunidade de contra-atacar para reconstruir esse mesmo território em novos termos. (CARRÉRA, 2021, p. 243)

Este olhar para a relação entre corpos e espaços em *Tava...* é reveladora da potência do audiovisual como instrumento de luta política e reconhecimento de outras memórias e histórias na composição social e cultural do Brasil. Neste processo, assim como nas imagens, são

colocadas em perspectiva as concepções universalizantes do espírito humano, como as postuladas por Simmel. O exame do processo colonial (e dos filmes que o tematizam criticamente) nos revela que tal concepção continha uma perspectiva própria, que desqualificou outras humanidades como forma de justificar a ocupação de territórios e a submissão de povos a trabalhos forçados.

Frantz Fanon coloca esta questão com total clareza quando afirma que “O Ocidente quis ser uma aventura do Espírito. Foi em nome do Espírito, do espírito europeu, entenda-se que a Europa justificou seus crimes e legitimou a escravidão na qual conservava quatro quintos da humanidade.” (FANON, 1968, p. 273).

Em sua investigação sobre o arcabouço da Constituição Moderna, Bruno Latour evidencia o imbricamento entre as duas Grades Divisões que justificaram a construção da diferença entre o sujeito ocidental e os Outros povos, sobre a qual se ergueram as justificativas e legitimações de que fala Fanon. Latour evidencia que no cerne da constituição que demarca a diferença do Ocidente perante as demais culturas está a divisão entre humanos e não-humanos, construída pelo arcabouço da ciência como saber objetivo que permite acesso direto ao domínio da natureza, que neste arcabouço é visto como externo às dinâmicas sociais:

O Ocidente, e somente ele, não seria uma cultura, não apenas uma cultura. Por que o Ocidente se pensa assim? Por que justamente ele, e apenas ele, seria algo mais que uma cultura? Para compreender a profundidade desta Grande Divisão entre Eles e Nós, é preciso retornar a esta outra Grande Divisão entre os humanos e os não-humanos que defini anteriormente. De fato, a primeira é a exportação da segunda. Nós, ocidentais não podemos ser apenas mais uma cultura entre outras porque mobilizamos também a natureza. (LATOURE, 2019, p. 122)

Já Lélia Gonzalez aponta as implicações da racionalidade ocidental na construção de uma explicação “racional” do racismo com base no evolucionismo positivista, que serviu aos processos administrativos das colônias (GONZALEZ, 1988, p. 71). Sob tal perspectiva, constrói-se um sistema classificatório que, com base em um modelo único (europeu ocidental cristão) de humanidade, categorizava os povos de forma descendente a partir de tal. (MIGNOLO, 2007, p. 40).

Olhar para a ruína a partir de territórios de ex-colônias é experimentá-la por meio da contradição da ruína habitada, do arruinamento como “moldura de uma vida” (SIMMEL, 2019), portanto de uma outra relação entre Natureza e Espírito, não como figura de equilíbrio sensível, mas a partir do lugar daqueles que foram subjugados como os Outros deste Espírito (europeu).

Ao analisar o contexto colonial antilhano como conformador da sociedade em questão como neurótica, que leva seus indivíduos ao vício da “comparação”, Fanon utiliza-se da

imagem da ruína para ilustrar as relações interpessoais marcadas pela dominação colonial e pela instituição da diferença, onde:

Os antilhanos não têm valor próprio, eles são sempre tributários do padecimento do outro. Estão sempre se referindo ao menos inteligente do que eu, ao mais negro do que eu, ao menos distinto do que eu. Qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relações de dependência com o desmantelamento do outro. É sobre as ruínas dos meus próximos que construo minha virilidade. (FANON, 2008, p. 176)

O exemplo apresenta uma das diversas formas por meio da qual a ruína pode tornar-se parte constituinte da vida colonial. Em sua análise da visão de Fanon sobre o desenvolvimento, o filósofo estadunidense Lewis Gordon (2009) aponta para as implicações geopolíticas da crítica fanoniana, em especial no exame do processo de descolonização africano. A elite urbana, herdeira da colonialidade, habita uma cidade moderna na qual, ao mesmo tempo que lida com demandas complexas das áreas rurais, atua como mediadora entre a metrópole colonial, utilizando-se de seu capital político, embora não possua capital material. “O resultado é a falta de infraestrutura, a má gestão das finanças nacionais e a emergência do que poderia ser chamada a *lumpen burguesia*, uma elite que, segundo Fanon, não serve a nenhum propósito.” (GORDON, 2009, p. 130). A precariedade é uma condição estrutural de sociedades em que, mesmo após os processos de independência, a nova burguesia nacional “não fez senão apropriar-se sem alteração da herança da economia, do pensamento e das instituições coloniais” (FANON, 1968, p. 145). Assim as estruturas do passado se perpetuam, enquanto cabe às burguesias herdeiras da colonialidade, o papel de construir seu acúmulo de riqueza (e poder) sobre a ruína na qual habita a maioria da população empobrecida.

A figura da ruína é cara a esta pesquisa por apontar os destroços sobre os quais resta ao vencido erguer sua morada, pois, como indicou Walter Benjamin “A tradição dos oprimidos nos ensina que ‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”. (BENJAMIN, 1994, p. 226). Se, na abordagem de Benjamin sobre a imagem, a noção de encontro entre temporalidades é central, tal qual expressa sua conceituação da aura, esse problema aparece também em suas reflexões sobre o trabalho do historiador. Em sua visão do materialismo histórico, Benjamin propõe “escovar a história a contrapelo” (p. 225), pois reconhece que “somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes”, já que há “nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram”. (p. 223). Nesta abordagem, a permanência física da matéria (como memória) ilustra uma crítica à concepção moderna de progresso, para a qual a ruína

apresenta-se como consequência inexorável, como expresso na figura do anjo da história que, embora já bastante conhecida, merece ser mais uma vez evocada:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Para figurar a imagem do encontro entre tempos, Benjamin utiliza-se de metáforas em que recorre a fenômenos naturais e astronômicos, tais como o “relampejo” da reminiscência (BENJAMIN, 1994, p. 224), ou o “lampejo”, que marca o encontro do passado com o presente (BENJAMIN, 2009, p. 505). A ruína, assim como a luz das estrelas, que quando nos chega já viajou muitos anos-luz, ou o relampejo, que também é uma imagem que chega do passado, é uma imagem que nos fala daquilo que já passou. Por outro lado, para aqueles que habitam a ruína, o que interessa é o que se faz, hoje, com aquilo que restou do passado, para que o brilho de outras estrelas chegue ao futuro. Como bem lembram Julia Hell e Andreas Schönle, os olhos do anjo da história de Benjamin “estão cheios de terror, mas são acima de tudo ‘enigmáticos’”. O anjo de Benjamin, recorda-nos Adorno, obriga o observador a escolher entre submeter-se a uma catástrofe ou resistir.” (HELL; SCHÖNLE, 2010, p. 2).

2 RUÍNA COMO PRESENTE DO PASSADO



Imagem 4 – Bethânia (Maeve Jinkings) chega ao engenho da família em uma jangada que navega pelo canavial. *Açúcar* (frame)

O filme *Açúcar* (2017), codirigido por Renata Pinheiro e seu parceiro Sergio Oliveira, começa com uma imagem surgida de um sonho de Renata: uma mulher chega ao engenho de sua família navegando em uma jangada por um canavial. O lugar que essa mulher encontra está modificado, a opulência de outrora deu lugar a rachaduras nas paredes, limo nos muros e mato no acesso à Casa Grande, que nem luz elétrica possui mais. Esta viagem também apresenta à mulher os novos proprietários de parte das terras outrora pertencentes a sua família: negros jovens, descendentes de trabalhadores escravizados e posteriormente assalariados, para os quais não foram pagos seus direitos e que receberam parte das terras como indenização. É do encontro de Bethânia (a mulher – interpretada por Maeve Jinkings) com os novos proprietários de terras que se constrói a trama do filme.

Alguns fatos da realização desse filme valem ser mencionados, uma vez que a obra apresenta um certo pendor autobiográfico, como aponta a dimensão inconsciente do processo criativo, indicada pelo fato de a imagem de abertura ter surgido em um sonho de sua realizadora. O projeto foi movido pela urgência de registrar um espaço: o engenho de uma propriedade

açucareira, de posse da família de Renata Pinheiro²⁷, que já tinha sido utilizado como cenário do curta *Superbarroco*. Diante da eminência de parte do telhado do engenho desabar, a produção foi empreendida em grande parte com recursos próprios de Sérgio e Renata. O filme foi rodado em 10 dias, com uma equipe de 15 pessoas, tempo e equipe bastante escassos para um padrão de produção de longa-metragem, mesmo de baixo orçamento.

Essa relação afetiva e melancólica de Renata (e Sérgio, que além de parceiro profissional é também companheiro de vida de Renata) com este espaço em desaparecimento parece permear o filme em diversos sentidos. Ao comentar o impacto do espaço na composição de sua personagem, a atriz Maeve Jinkings revela a importância de Renata no processo de construção da personagem Bethânia:

É uma locação real, histórias aconteceram ali. Isso fica muito plasmado no espaço. Você tinha ali o espaço da senzala, você tinha ruínas, você tinha a casa grande. Eu acho que talvez eu nunca tenha me sentido falando tanto com a ancestralidade a partir de um espaço como eu senti naquele set. Aquilo já me ajudou a descobrir, ou pelo menos a me fazer algumas perguntas nesse caminho que é você tentar descobrir quem é essa personagem. [...] retratos, objetos pessoais da família, a gente ficou imerso ali. [...] Sem demagogia, o que eu acho que eu consegui ali foi graças à confiança da Renata e muito da disposição dela de me dar muito material, muito depoimento, muito do desejo dela e de histórias. (MAEVE, 2020).

A figura do engenho açucareiro como ruína aparece logo no início do filme, imediatamente após a imagem da jangada no canavial. O espaço é mostrado em plano-sequência que, registrado em um movimento lateral de câmera, se relaciona com o movimento da personagem na embarcação e parece corresponder ao seu olhar, que navega pelo espaço. Já nos primeiros minutos do filme, esta imagem estetizante da ruína faz eco a toda uma tradição de fascínio melancólico pelo espaço arruinado, que remete à uma visão barroca desse espaço que, como afirma Serrata visa “ressaltar o contraste entre a grandeza do passado e a degradação do presente” (SERRATA, 2016, p. 67).

O som agudo de uma rabeca evidencia a tristeza da beleza que há nessa destruição. Relacionado pela montagem com o olhar consternado da personagem, o som parece demarcar sua relação afetiva com aquele espaço. É nesta identificação, do olhar da câmera com o olhar de Bethânia sobre o passado figurado na ruína, que parece residir o paradoxo de *Açúcar*, que transita entre a melancolia pela perda de sentido daquele espaço e um certo fascínio distanciado pela ocupação do território pelos novos proprietários. É interessante notar como o grupo

²⁷ O engenho pertence a tios da mãe de Renata. Essa informação é confirmada em diversas entrevistas concedidas para a divulgação do filme, como a do canal Mulher no Cinema, conduzida por Luiza Pécora, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0i7LrkMCsB8&ab_channel=MulhernoCinema. Acesso em: 05 nov. 2021.

remanescente de negros escravizados, representado por Zé Neguinho (Zé Maria), é apresentado como a antítese da ruína.

É no encontro com estes Outros representados, tanto pelo grupo de Zé Neguinho quanto pelos seus familiares brancos que representam a permanência de uma mentalidade colonial e escravista, que Bethânia se vê diante de questionamentos da sua própria identidade e parece buscar um caminho oposto ao embranquecimento que se instaurou como política de Estado a partir da abolição do trabalho escravo e a proclamação da República no Brasil, com o incentivo às migrações europeias e japonesa.

Todos os Mortos (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020), outro filme examinado neste capítulo, é marcado pelo mesmo contexto narrativo. Uma mulher negra que, após a libertação do trabalho cativo, viaja em busca de um novo lugar para viver. Esta personagem é Iná Nascimento (Mawusi Tulani) que, juntamente com seu filho, busca encontrar o pai da criança e finda por entrar em contato com as mulheres brancas da família Soares. O exame das relações entre brancos e negros, bem como uma progressiva indistinção entre espaços do passado e do presente dialogam com a tese que Fernando Haddad diz querer desenvolver na apresentação de *O terceiro excluído*. Em entrevista a Caetano Veloso (que diz ver nesta tese um eco do que André Rebouças disse a Joaquim Nabuco: “A República foi proclamada contra o 13 de maio”) Haddad sintetiza o pensamento apresentado no livro dizendo que “o Império entregou o aparato estatal para os fazendeiros como indenização pela abolição da escravidão” (HADDAD, 2022).

No contato entre Iná e seu filho João (Agyei Augusto) com as mulheres da família Soares fica clara também a tese de Sueli Carneiro de que “o dispositivo de racialidade instaura, no limite, uma divisão ontológica, uma vez que a afirmação das pessoas brancas se dá pela negação do ser das pessoas negras” (CARNEIRO, 2003, p. 13). Já o contato da mesma personagem com as mulheres negras que a auxiliam a se estabelecer numa São Paulo hostil dialoga com a outra parte do estudo de Sueli, que investiga as estratégias de resistência advindas “da força da autoestima, do reconhecimento da própria autonomia, dos exemplos, da conquista da memória e da ação coletiva”. (CARNEIRO, 2003, p. 14).

Não devore meu coração (Felipe Bragança, 2017) também é um filme marcado por deslocamentos. Com roteiro desenvolvido a partir de contos do livro *Curva de Rio Sujo* (2003), do mato-grossense Joca Reiners Terrons, e filmada em Bela Vista, na fronteira entre Mato Grosso do Sul e Paraguai, a trama tem temporalidade contemporânea e aborda a paixão de Joca (Eduardo Macedo), um menino branco brasileiro, e Basano (Adeli Gonzales), uma menina indígena paraguaia, ele com 13 e ela entre 14 e 15 anos. A fascinação de Joca por Basano, que constantemente o rechaça, expulsando-o de seu lado do rio, figura como uma fábula que revisita

a história oficial e dá a ver certa consciência crítica acerca do papel exercido pelo Brasil na guerra da Tríplice Aliança, estendendo-a aos dias atuais, através das relações violentas entre brasileiros (brancos) e paraguaios (indígenas).

O episódio histórico da guerra é recorrentemente mencionado, tanto por meio da utilização, na abertura do filme, de reprodução da tela *Batalha do Avaí*²⁸ de Pedro Américo e de intertítulos que se referem ao conflito e à Batalha Nhandipá²⁹ quanto na construção da diegese, por meio do encontro de uma espada remanescente desta guerra e da cena em que um estudante aparece explanando sobre o tema para uma turma de escola.

Além da trama dos meninos, outras relações entre brasileiros e paraguaios ocorrem através do personagem Fernando (Cauã Reymond), irmão mais velho de Joca. Ao contrário da inocência e fascinação do menino apaixonado, as relações de Fernando encarnam o encontro conflituoso dos habitantes daquela fronteira. Tal conflito aparece na disputa entre gangues de motoqueiros (que ganha contornos de rivalidades nacionais³⁰), bem como na disputa violenta por terras, que acaba por se revelar motivadora das mortes misteriosas sinalizadas pelas aparições de corpos paraguaios boiando no rio Apa.

As materialidades arruinadas que compõem os espaços cênicos das obras analisadas neste capítulo são evocativas de trânsitos temporais que exploram permanências de estruturas racistas, ou nas palavras de Sueli Carneiro, do dispositivo de racialidade, que age sobre as vidas de pessoas negras (e indígenas) no sentido de provocar morte ou assujeitamento. Acompanhando os trânsitos que as três personagens dos filmes realizam, é possível perceber como no encontro com a alteridade se configuram e reconfiguram suas identidades.

Dois dos filmes aqui examinados se utilizam de estratégias narrativas que tencionam a noção de tempo linear, ao mesmo tempo que investigam a violência racial contra negros (*Todos os mortos*) e indígenas (*Não devore o meu coração*). No segundo filme, além disso, os objetos de cena ganham grande importância quando transitam entre tempos e espaços, desafiando, por um lado, a “flecha do tempo” e, por outro, a ideia de fronteira, que é colocada como limite violento na relação entre habitantes do Brasil e seus Outros do Paraguai. Para olhar essas obras é interessante convocar o pensamento de Denise Ferreira da Silva, ainda que grande parte do

²⁸ Este foi um dos combates da Guerra da Tríplice Aliança. A tela original faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

²⁹ Optei pela grafia em português já que esta é a forma que o episódio figura em registros históricos brasileiros. O filme utiliza-se da grafia Nhandipá, traduzido como “Juntos chegamos ao fim” nos intertítulos. Para mais informações sobre o episódio, ver nota 29.

³⁰ Contribuem para este entendimento a exclamação “O Mato Grosso do Sul é nosso!” por um dos motoqueiros da gang brasileira, bem como o nome “República Garani”, que identifica a gang paraguaia.

repertório teórico que utilizo na tese se localize numa tradição de pensamento que a autora propõe superar.

A densíssima e original produção de Denise Ferreira propõe o abandono dos pilares do pensamento moderno no sentido de questionar a noção ética da humanidade que, produzida com a gramática deste pensamento, compreende a *separabilidade* como noção central da diferença cultural. A autora propõe a premissa da *implicabilidade*, que pode ser entendida, segundo suas palavras como “condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais – virtuais do universo, ou seja, como *Corpus Infinitum*” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 46). Partindo do exame da relação das ciências humanas com a física, Denise aponta ecos da mecânica de Newton em Kant, da teoria da relatividade de Albert Einstein na antropologia cultural e da física das partículas no trabalho de Michel Foucault. Para propor um trabalho de reimaginação da socialidade a partir das “descobertas mais perturbadoras da física das partículas”, Denise apresenta o princípio epistemológico da “não-localidade”. Nesta perspectiva é possível pensar de uma maneira que “não reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, isto é, a temporalidade linear e a separação espacial.” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 44).

A perspectiva implicada que a autora oferece é bastante interessante para o exame de determinadas estratégias formais dos filmes *Todos os Mortos* e *Não devore o meu coração* que, por meio da conformação espacial e do uso significativo de objetos de cena que antecipam questões narrativas, criam conexões fora do espaço-tempo da modernidade/colonialidade.

2.1 VIAGEM, RUÍNA E ALTERIDADE NA MODERNIDADE/COLONIALIDADE

A viagem é uma experiência espaço-temporal que o etnólogo Marc Augé (2003) caracteriza por dois movimentos: um primeiro, de imaginação, descobrimento do outro (e conquista/invenção) e um segundo, de descobrimento (elaboração) de si mesmo (em relação íntima com a alteridade). Estaria, portanto, envolvida na ideia de viagem uma perspectiva de espera, imaginação (ou utopia) do outro, assim como um movimento posterior, de construção do relato onde, modificado pela experiência do encontro, o narrador (convertido em outro em relação a si mesmo) buscaria recordar uma experiência já perdida. Na abordagem do autor, há uma semelhança entre a viagem e a escrita e entre a arte e a ruína, a mesma semelhança que as

liga ao trabalho da memória, ou seja, o impulso de acesso àquilo que, embora, virtualmente possível, já tenha deixado de ser acessível por completo.

Por meio das viagens, me acerco da ruína. Foi o olhar sempre mais atento e curioso de viajante que me despertou o desejo de desvendar as camadas de tempo não ocultadas por reformas e restaurações. Este olhar me permitiu apreciar a beleza da planta que brota por entre as telhas, elucubrar sobre a história que uma camada de cor revelada em uma parede descascada parece querer contar sobre outro tempo, sobre outros hábitos, sobre outros usos daquele espaço.

A partir do trabalho de elaboração desta pesquisa, percebi que também a minha vontade de ouvir o que as coisas falam faz parte de um outro tipo de olhar estrangeiro que desenvolvi em minha prática profissional. Desde 1998 atuo em projetos audiovisuais em funções de produção de arte e direção de arte. Nesta experiência pude transitar por imensos territórios narrativos, aos quais eu não pertencia. Tive a oportunidade de ajudar a erigir muitos lugares/cenários, procurando construir, através de meu trabalho, relações de pertencimento (ou não) e afetos entre seus habitantes/personagens. Vejo agora que meu olhar, sempre estrangeiro em relação àqueles mundos fictícios (embora buscasse no meu repertório de experiências e referências o material sensível para estas construções), se aproximava ao do etnólogo, que procurava conhecer pessoas, entender hábitos e ouvir o que as coisas podiam falar sobre aqueles mundos Outros. Também penso no olhar do arqueólogo, que, de fora do tempo, relaciona-se com vestígios, em busca de entender o não vivido por si, mas por outros.

Igualmente, percebo que meu interesse pela ruína é despertado em momentos de deslocamento, no encontro com outros espaços. Por outro lado, torna-se evidente que há uma diferença na maneira com que a ruína se incorpora à vida cotidiana no território em que vivo. As ruínas que encontro perto de mim são diferentes das ruínas que visitei na Europa. No que diferem as ruínas cubanas e espanholas, brasileiras e portuguesas? Começo esse trajeto de pesquisa por esta procura. Busco a América. Descubro-a como uma invenção surgida (imaginada) no escopo de um projeto europeu (que ganhou o nome de modernidade) e significada a partir de pressupostos próprios de um tempo-espaço determinado, a expansão colonialista que se inicia em fins do século XV. Seu território, suas populações e sua inserção geopolítica, cultural e estética se configuram como outro(s) do sujeito europeu enunciador deste projeto. Lewis Gordon se refere à definição da normatividade branca como um processo de contraste da humanidade europeia com aquelas que constituem seus limites, num processo a

que Sylvia Wynter denomina de “liminaridade ou alteridade conceitual”³¹ (WYNTER, 1996, p. 305 apud GORDON, 2009, p. 135, tradução nossa).

O que acontece com uma imagem quando a vemos desde outro(s) ponto(s) de vista?

Este é o desafio que busco enfrentar, partindo de um olhar desde o cinema brasileiro contemporâneo, em direção a uma figura muito recorrente nas manifestações artísticas da modernidade que, talvez por seu componente de contradição, habitou, desde as origens, o pensamento e a imaginação moderna, a figura das ruínas. Meu olhar, no entanto, muitas vezes parecerá indireto, conformará algumas imagens através do espelho do Outro, que fez de mim objeto de seu olhar. Falo aqui do arcabouço epistemológico que constituiu meu pensamento ao longo de um processo formativo erguido sobre a bases ditas universais, que busco confrontar neste exercício, incluindo dentre os referenciais teóricos o pensamento decolonial, que revela que tais universalidades são localizadas e distantes de tudo que constituía originalmente o território em que nasci.

Começo do outro lado do espelho. Olho, como sempre fui ensinada, desde o ponto de vista de quem me vê. Lembro de ter aprendido que na cultura da Renascença, expressa até mesmo na denominação deste período histórico, o interesse pela antiguidade clássica grega e romana foi acessada materialmente por meio de ruínas que sobreviveram à passagem do tempo e ao desmantelamento do Império Romano.

Ernst H. Gombrich afirma não ser surpreendente que tal renovação de interesse pelas ruínas da glória daquele império se desenvolva entre os italianos, menos conscientes dos desdobramentos graduais através dos quais artistas góticos do Norte já se encaminhavam, na busca pela representação dos pormenores do mundo, pela exploração de processos da visão e da constituição do corpo humano. Naquele contexto ganhava força, com especial intensidade na próspera cidade de Florença, a ideia de que se iniciava um ciclo de renascimento, de renovação em busca da ressurreição da “grandeza de Roma”. É de lá que Filippo Brunelleschi parte em viagem para Roma, com o objetivo de estudar as ruínas de templos e palácios, que serviriam de inspiração para sua arquitetura. Consta que neste processo também cabe a Brunelleschi o desenvolvimento dos fundamentos da representação do espaço em perspectiva, a partir da aplicação de leis matemáticas, que seriam incorporadas por diversos artistas (GOMBRICH, 2008) e utilizadas até os dias atuais como base do desenho técnico.

³¹ No original “liminaridad u otredad conceptual”

Num exercício de imaginação, penso que alguns anos depois das viagens de Brunelleschi em busca das ruínas clássicas, ocorria a viagem de outro italiano.³² Cristóvão Colombo. Partindo de território espanhol, rumo a um destino bem mais longínquo, esta viagem integra os caminhos que levam ao desdobramento daquilo que se chamou de mundo moderno. Para esta abordagem pouco interessam as polêmicas acerca do conhecimento, ou não, por Colombo de que o território em que chegara tratava-se de um continente ainda desconhecido na Europa. Interessa pensar o quanto de indefinição pairava sobre essas terras e esses povos, bem como o quanto os mesmos são conformados (imaginados) na medida em que se ajustavam às imagens produzidas desde o olhar estrangeiro.

Em seu panorâmico exame das representações sobre o Brasil, Darlene J. Sadlier (2016) aponta, neste primeiro momento de construção de imaginário de Brasil pelo olhar europeu, para a oscilação entre duas imagens contraditórias. A primeira, de lugar edênico, antecede à viagem de Colombo, remonta a relatos medievais sobre uma ilha paradisíaca e remota no Atlântico, chamada Brasil (SADLIER, 2016). Por outro lado, a imagem de terras habitadas por canibais selvagens também ganha força, especialmente após os relatos atribuídos a outro viajante italiano, Américo Vespúcio, se disseminarem pela Europa.

O fato de ser Vespúcio, não Colombo, o navegador que “dá nome” ao novo continente repousa justamente na contribuição atribuída a ele para a construção do imaginário destas terras e de sua suposta “descoberta” de que este se tratava, não de um território conhecido ao qual se acessava por outro caminho (Índias), mas de um mundo novo, ricamente descrito e detalhado, publicado na Europa sob título de *Mundus Novus*. Darlene Sadlier expressa como ambas as imagens são importantes neste primeiro olhar:

A popularidade de *Mundus Novus* não pode ser superestimada: ela anunciava aos leitores a existência de um “novo mundo”, de uma utopia distante, de uma beleza natural extrema – não diferente das ilhas do Atlântico descritas em mitos e pela tradição oral ao longo de séculos. O mapa de 1507, do alemão Martin Waldseemüller, presta homenagem a Vespúcio ao atribuir o nome “América” ao continente sul-americano. E, apesar de as descrições de uma população canibal serem perturbadoras, quando não aterrorizantes, a ênfase dada às riquezas reais e potenciais da terra despertou os interesses públicos e privados para outras riquezas e maravilhas que o Novo Mundo poderia possuir. (SADLIER, 2016, p. 32-33)

³² Estudos e publicações de historiadores portugueses evidenciam contradições e lacunas em torno deste personagem da história, como o livro *Portugal e o Segredo de Colombo*, de Manuel Silva Rosa, publicado pela Alma dos Livros em 2019. A tese de Silva Rosa é de que Colombo seria um nobre português, nascido na Ilha da Madeira. No entanto, manteremos nesta abordagem a imagem do Colombo italiano que se consolidou nas narrativas oficiais, ainda praticada no ensino médio.

A contradição seguirá como marca do Novo Mundo, em uma série de outras oposições que pontuam polos (e toda a gama de lugares intermediários) da modernidade, onde a constante tensão entre as ideias de Velho *versus* Novo estrutura os emergentes modos de ser, viver e pensar.

O nó que ata a América à Europa é dado em um tempo de deslocamentos, quase simultâneos, em busca tanto do velho quanto do novo. A laçada une um espaço em tempo de se reinventar, renascer (“Velho Mundo”), a um outro, que é inventado, não à sua imagem e semelhança, mas como Outro, ou seja, aquele que não se é, e que, portanto, delimita por oposição o que é que se deve ser (“Novo Mundo”). Walter Mignolo explicita bem essa delimitação:

O ‘outro’, entretanto, não existe ontologicamente. É uma invenção discursiva. Quem inventou o ‘outro’ senão o ‘mesmo’ no processo de construir-se a si mesmo? Tal invenção é o resultado de um enunciado. Um enunciado que não nomeia uma entidade existente, mas que a inventa. (MIGNOLO, 2017, p. 18).

É deste nó, que ata as ruínas, que Brunelleschi desenhou a natureza exuberante, que Caminha e Vespúcio descreveram, que parto para pensar a figura da ruína no cinema brasileiro. A contradição é, pois, central, uma vez que atua como elemento estruturante das construções de imaginário (invenções) que marcaram nossa inserção no sistema-mundo moderno-colonial e seguem vigentes nas dinâmicas imperialistas contemporâneas em tempos de neoliberalismo e novas articulações entre forças econômicas e políticas globais.

Neste emaranhado em que permanecemos atados, encontra-se também o fio que dá sustentação à concepção tradicional da Europa Moderna, que Enrique Dussel (2000) revela igualmente se apoiar em um tanto de invenção. Em *Europa, modernidade e eurocentrismo* (DUSSEL, 2000), o filósofo sistematiza uma série de ocultamentos, valorações e seleções às quais são submetidas as influências constituintes da formação do território europeu moderno, num processo que denomina “deslizamento semântico do conceito de Europa”. Tal deslizamento efetua-se por mudanças de significado, desde o mito que aponta sua origem fenícia, passando por outras, ao longo da construção deste conceito, que envolvem: *i*) a ideia de um desenvolvimento cultural linear a partir das civilizações Egípcia, Grega e Romana (às quais se atribui uma centralidade questionável); *ii*) a cristalização de um ideário de diferença intrínseca entre ocidente e oriente, inexistente historicamente nos moldes em que se impôs na modernidade; *iii*) a sobrevalorização do desenvolvimento dos povos bárbaros; e *iv*) a ocultação das influências positivas do mundo árabe turco e muçulmano. Dussel também evidencia a pouco

reconhecida importância de Portugal e Espanha e da conquista do Atlântico nas narrativas estabelecidas na construção ideológica da ideia de Modernidade como herdeira direta do mundo grego, romano e cristão. Em sua concepção, a Modernidade se configura como um “novo paradigma de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, [que] surge ao final do século XV e com a conquista do Atlântico” (DUSSEL, 2000, p. 29). Nesse quadro, modifica-se, portanto, a posição de inserção da América-Latina neste amplo conjunto:

Se se entende que a “Modernidade” da Europa será a operação das possibilidades que se abrem por sua “centralidade” na História Mundial, e a constituição de todas as outras culturas como sua “periferia”, poder-se-á compreender que, ainda que toda cultura seja etnocêntrica, o etnocentrismo europeu moderno é o único que pode pretender identificar-se com a “universalidade-mundialidade”. O “eurocentrismo” da Modernidade é exatamente a confusão entre a universalidade abstrata com a mundialidade concreta hegemônica pela Europa como “centro”.

O *ego cogito* moderno foi antecedido em mais de um século pelo *ego conquiro* (eu conquisto) prático do luso-hispano que impôs sua vontade (a primeira “Vontade-de-poder” moderna) sobre o índio americano. A conquista do México foi o primeiro âmbito do ego moderno. A Europa (Espanha) tinha evidente superioridade sobre as culturas asteca, maia, inca, etc., em especial por suas armas de ferro – presentes em todo o horizonte euro-afro-asiático. A Europa moderna, desde 1492, usará a conquista da América Latina (já que a América do Norte só entra no jogo no século XVII) como trampolim para tirar uma “vantagem comparativa” determinante com relação a suas antigas culturas antagônicas (turco-muçulmana, etc.). Sua superioridade será, em grande medida, fruto da acumulação de riqueza, conhecimentos, experiência, etc., que acumulará desde a conquista da América Latina.³³ (DUSSEL, 2000, p. 29)

A universalidade do Espírito europeu também deve ser questionada em sua relação com o continente africano. Se Fanon já afirmara que o negro, como consequência do mundo colonial, é uma construção branca, o historiador Walter Rodney explicita as motivações econômicas que levam a essa construção. Ao relacionar o desenvolvimento do capitalismo europeu com as redes de comércio internacional, que se iniciam pelo Mar Mediterrâneo Ocidental e a Costa Atlântica do Norte de África, o autor desvela a razão³⁴ desta construção:

O que se chamou de comércio internacional não foi mais que a projeção para além dos mares dos interesses europeus. A estratégia que determinou a troca internacional

³³ Indico a seguir notas do texto citado: [após mundialidade concreta] “Universalidade concreta é o que pretende Kant, por exemplo, com seu princípio da moralidade De fato, no entanto, identificou a ‘máxima’ europeia com a universalizável.”; [culturas asteca, maia, inca, etc.] “Não tinha essa mesma superioridade com relação às culturas turco-muçulmanas, mongol, chinesa, etc.”; [em especial por suas armas de ferro] “O ameríndio só usava armas de madeira”; [desde a conquista da América Latina] “A China, presente desde o Quênia até o Alasca, não teve nenhum interesse em ocupar uma América inóspita e sem nenhuma complementaridade com sua economia. O contrário se observa com as potências comerciais do Mediterrâneo italiano (e a Espanha representa, de certo modo, sua continuidade), daí que a equação do desenvolvimento diacrônico da modernidade deveria ser: Renascimento, Conquista da América Latina, Reforma, Iluminismo, etcetera.” (Versão em português disponível em: clasco.org).

³⁴ Uso a palavra “razão” aqui provocativamente, pois na própria ideia de razão repousam as mesmas bases epistemológicas que constroem a perspectiva europeia como universal.

e a produção que a suportou estava firmemente segura em mãos europeias e especialmente nas mãos das nações ribeirinhas do Mar do Norte ao Mediterrâneo. Detinham a posse do controlo [sic] da grande maioria das esquadras mundiais de alto mar e controlavam e financiavam o tráfico entre os quatro continentes. [...] A Europa Ocidental tinha o monopólio do conhecimento do sistema de troca internacional visto como um todo porque era o único sector [sic] do Mundo capaz de assim o perspectivar. (RODNEY, 1975, p. 109)

Já o quadro de questionamentos da invenção eurocêntrica elaborado por Walter Mignolo (2007), remetendo a Edmund O’Gorman, aponta também a importância da América para a modernidade. A utilização da expressão “invenção” é recorrente para explicitar a sobressignificação deste continente e de seus povos pelo olhar europeu. Mignolo afirma: “América nunca foi um continente a ser descoberto, mas uma *invenção* forjada durante o processo da história colonial europeia e a consolidação e expansão das ideias e instituições ocidentais.” (MIGNOLO, 2007, p. 28, tradução nossa).³⁵

Como atualização dos processos de sobressignificação que informam o imaginário sobre a América está a constância de imagens contraditórias do Brasil, observada por Darlene Sadlier em produções culturais de 1500 até o início dos anos 2000. As imagens se alternam ao longo dos períodos históricos, em binômios tais como: éden (inocência, pureza) *versus* barbárie (canibalismo); natureza (bom selvagem, sertanejo, recursos naturais) *versus* cultura (cidades, preconceito, influência/privilégio estrangeiro); exotismo (negro/índio, sensualidade, ginga, colorido tropical) *versus* modernidade (tecnologia avançada, mercado, apoio estratégico na guerra); utopia (revolução, avanços sociais) *versus* distopia (corrupção, drogas, violência).

Essa imagem da colônia como binômio dialoga com a própria denominação do processo de chegada dos europeus na América. Mignolo (2007) vê nas diferenças entre a visão europeia implicada na ideia de “descobrimento” e o processo vivido pelos povos originários, implicado na ideia de “invenção”, o alijamento das concepções de mundo e experiências dos povos originários, quando submetidos a uma matriz colonial de saber que se impõe como único e verdadeiro. Desde a experiência do “descobrimento”, os processos da modernidade revelam a colonialidade como seu lado obscuro, como esclarece o autor:

Por uma questão de clareza, é conveniente considerar “modernidade / colonialidade” como duas faces da mesma moeda e não como duas formas distintas de pensar: você não pode ser moderno sem ser colonial, e se você está na extremidade colonial do espectro é preciso negociar com a modernidade, pois é impossível ignorá-la. A ideia da América não pode ser separada da colonialidade: todo o continente surgiu como

³⁵ No original: “América nunca fue un continente que hubiese que descubrir sino una *invención* forjada durante el proceso de la historia colonial europea y la consolidación y expansión de las ideas e instituciones occidentales.”

tal, na consciência europeia, como uma vasta extensão de terra a ser apropriada e um povo a ser evangelizado e explorado. (MIGNOLO, 2017, p. 32, tradução nossa).³⁶

Surgida como marco e inserida, inclusive materialmente, no processo de desenvolvimento e financiamento da modernidade³⁷, a ideia de Novo Mundo reverbera na imagem dos Tristes Trópicos que o antropólogo Claude Lévi-Strauss apresenta em livro de mesmo nome. Desde o relato de sua chegada, é marcante na narrativa de Lévi-Strauss, tanto a chave comparativa Velho Mundo/Novo Mundo quanto as dimensões sensoriais mobilizadas pela experiência de estar no segundo. A primeira dimensão apontada é a escala, elemento relacional que se constrói a partir da perspectiva corporal em relação ao espaço, marcada, na América, pela “impressão de enormidade” a qual, segundo Lévi-Strauss (1996), deve-se a “sensação de terra estrangeira” e indica a “incomensurabilidade congênita dos dois mundos [que] penetra e deforma nossos julgamentos”. As demais dimensões se instauram pela percepção do frescor e dos odores que “estabelecem de antemão uma espécie de contato físico com flores e rochas que ainda não existem como objetos” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 74-75). É interessante notar como o antropólogo indica em suas notas uma forma sensorial de afetação pelo espaço e pelas coisas no Novo Mundo. Grande estudioso do “pensamento selvagem” Lévi-Strauss parece deixar-se afetar por esta forma diversa de relação entre humanos e “não humanos” e, de certa forma, afirma este tipo de relação como parte da “incomensurabilidade” que separa os modos de vida europeu e brasileiro.

Outra questão que despertará bastante interesse no antropólogo é a diferença na dimensão perceptiva de temporalidades nos espaços (paisagens, construções e cidades) entre o Brasil e a França. Marcado desde sua origem pela exploração extrativista, o território colonial estará sujeito a uma série de transformações espaciais para se adequar às necessidades de extração de cada um dos ciclos de colonialismo e colonialidade³⁸ a que está sujeito.

³⁶ No original: “Por mor de claridad, es conveniente considerar la «modernidad/colonialidad» como dos caras de una misma moneda y no como dos formas de pensamiento separados: no se puede ser moderno sin ser colonial, y si uno se encuentra en el extremo colonial del espectro, debe negociar con la modernidad, pues es imposible pasarla por alto. La idea de América no puede separarse de la colonialidad: el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la que había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar.”

³⁷ “O Tratado de Methuen, de 1703, entre Inglaterra e Portugal, assegurou indiretamente que a riqueza do Brasil fosse transferida de Portugal para a Grã-Bretanha, cuja revolução industrial se viu, assim, financiada”. (SADLIER, 2016, p. 114). Importante destacar, neste processo, a importância da mão de obra africana responsável por toda a produção da riqueza colonial do Brasil. Ver RODNEY, 1975, p. 117-131.

³⁸ Mignolo apresenta a diferenciação entre colonialismo e colonialidade, onde o primeiro “se refere a períodos históricos específicos e a lugares de domínio imperial”, enquanto o segundo “denota a estrutura lógica do domínio colonial que fundamenta o controle espanhol, holandês, britânico e estadunidense da economia e da política do Atlântico, de onde se estende a quase todo o mundo.” (MIGNOLO, 2007, p. 33)

A ruína é mencionada diversas vezes por Lévi-Strauss. Em uma das passagens faz referência às “residências do século XVIII, agora em ruínas e que outrora os armadores capitães e vice-governadores construíram em pedras nobremente talhadas”, atualmente ocupadas por pescadores no litoral entre o Rio e Santos (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 85). Outra passagem, relatada em uma experiência em Goiás, é interessante por revelar uma percepção particular da ruína colonial tropical, invadida pela natureza exuberante:

Um rio corria por entre margens limosas, que às vezes desmoronavam sob o peso dos cipós, das bananeiras e das palmeiras que invadiam as residências abandonadas; mas essa vegetação suntuosa mais parecia acrescentar uma dignidade silenciosa às suas fachadas deterioradas do que imprimir-lhes a marca da decrepitude. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 117).

A menção à suntuosidade, que parece expressar uma dimensão ativa (palmeiras que invadem) da vegetação, se soma a diversas outras referências de Lévi-Strauss nas quais se nota eco da imagem edênica do Novo Mundo, como a passagem seguinte: “O interior de Santos, planície inundada, crivada de lagoas e pântanos, entrecortada por rios, estreitos e canais cujos contornos são eternamente esbatidos por uma neblina nacarada, parece a própria Terra emergindo no princípio da criação.” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 87).

A contradição aparece em Lévi-Strauss não pela suposta monstruosidade de seus moradores, como o selvagem canibal que habita no Éden (vista em Vespúcio e outros), mas sim na expressão do espaço, na destruição da paisagem edênica pela rápida dinâmica de construção/destruição a que as formas de uso extrativistas condicionam essas territorialidades. Novo e Velho, uso destrutivo e abandono, encontram-se lado a lado de forma constante e, algumas vezes, indiscernível.

Sempre trabalhando em chave comparativa, tendo seu país de origem como referência, Lévi-Strauss nota que, contraditoriamente, embora recente, a ocupação do território brasileiro expressa de forma mais perceptível marcas de temporalidades específicas. Em diversas passagens fica clara a ligação de tais marcas à forma cíclica de exploração e uso do território, a que o termo “franjas” se refere para determinar as ocupações territoriais, expressando tanto a limitação espacial quanto a transitoriedade da ocupação. Em sua perspectiva, no Velho Mundo haveria uma “reciprocidade atenta” entre seres humanos e o solo, que, em processos milenares “se amoldaram mutuamente”, enquanto no Novo Mundo, o solo é “violentado e destruído” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 88). As marcas que ficam, portanto, são as marcas dessa violência e destruição, ruínas deixadas para trás.

Ao relatar as diversas ruínas que encontrou em seus trabalhos de campo na Costa do Marfim e em passagens por outros territórios, Marc Augé destaca um certo fascínio pelo que chama de “enigma das ruínas recentes”, que viria a reexaminar apenas após 30 anos de distanciamento. O autor explora o paralelo da figura da ruína com a memória, que relaciona também com o método etnográfico, onde se faz necessário o distanciamento, seja do “eu” com o “outro”, seja do “eu que se encontra perto do outro”, ou com o “eu que precisa afastar-se para descrever o outro”. Augé aponta essa articulação tripla nos escritos de Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* (1955)³⁹.

Em trânsitos pelo Brasil, do Rio de Janeiro a São Paulo pelo litoral, bem como em suas andanças pelo interior de São Paulo, Paraná, Mato Grosso e Goiás, Lévi-Strauss faz observações sobre os vestígios deixados a cada ciclo de exaustão extrativa do território (mineração, café) ou pela implantação de novas dinâmicas de transporte de bens e produtos (navegação a vapor, ferrovias, estradas). Na citação a seguir interessa perceber como o autor se refere às marcas temporais visíveis no espaço, como um paralelo às camadas geológicas que determinam a temporalidade dos solos:

Esse ciclo de utilização do espaço correspondia a uma evolução histórica cuja marca era igualmente passageira. Só nas grandes cidades do litoral – Rio e São Paulo – é que a expansão urbana aparentava ter uma base bastante sólida para poder ser irreversível: São Paulo contava com 240 mil habitantes em 1900, 580 mil em 1920, ultrapassava o milhão em 1928 e, hoje, duplica esse número. Mas, no interior, as espécies urbanas nasciam e desapareciam; a província se povoava e despovoava ao mesmo tempo. Ao se deslocar de um ponto ao outro, mantendo o mesmo total de sempre os habitantes mudavam de tipo social, e a observação lado a lado de cidades fósseis e de vilas embrionárias permitia, no plano humano e dentro dos limites temporais extremamente curtos, o estudo de transformações tão impressionantes quanto as do paleontólogo ao comparar, ao longo das camadas geológicas, as fases, que se estendem por milhões de séculos, da evolução dos seres organizados. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 106)

Tais ruínas, “sem nome e estatuto”, são desinteressantes como *commodity* imagética de um mundo globalizado, portanto não estão sujeitas à restauração, seguem marcadas pelo vazio, pela percepção de algo que já não está mais lá. Segundo Augé, esta seria a chave para a contemplação do tempo puro “a que não se pode assinalar data, que não está presente em nosso mundo de imagens, simulacros e reconstituições [...]” (AUGÉ, 2003, p. epígrafe, tradução nossa).

Enquanto, para Lévi-Strauss nas ruínas abandonadas dos ciclos extrativistas do interior as marcas do tempo revelam-se como camadas geológicas, nas cidades, como Rio de Janeiro,

³⁹ Ano da versão referenciada por Augé. A mesma obra foi consultada para a presente pesquisa em versão publicada no Brasil em 1996.

são os bairros (“tentáculos urbanos”) que denotam as diferentes temporalidades da expansão de ocupação do território. No olhar para o Rio de Janeiro, a comparação com a Europa conota uma certa percepção de progresso como desenvolvimento natural das sociedades (ainda não plenamente atingido). Mas é nas observações sobre São Paulo que surgirá a imagem de Lévi-Strauss que inspirou Caetano Veloso na escrita do famoso verso da canção *Fora da Ordem*: “Aqui tudo parece ainda construção e já é ruína”. A rápida deterioração percebida nas franjas abandonadas e nos bairros cariocas, na capital paulista se expressa sobreposta, dada a exploração violenta de um mesmo território. Sendo assim, São Paulo, e outras cidades do Novo Mundo como Nova York e Chicago, seriam marcadas pela “falta de vestígios”. Novamente recorrendo à comparação com a Europa, Lévi-Strauss afirma o seguinte:

Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é decadência. Pois não são apenas construídas recentemente; são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal. No momento em que surgem, os novos bairros sequer são elementos urbanos: são brilhantes demais, novos demais, alegres demais para tanto. Mais se pensaria numa feira, numa exposição internacional construída para poucos meses. Após esse prazo, a festa termina e esses grandes bibelôs fenecem: as fachadas descascam, a chuva e a fuligem traçam seus sulcos, o estilo sai de moda, o ordenamento primitivo desaparece sob as novas demolições exigidas, ao lado, por outra impaciência. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 91-92)

O olhar estrangeiro do antropólogo expressa como o Novo Mundo se relaciona materialmente de forma diversa com a dinâmica de transformação constante da modernidade. O igualmente francês Jean Baudrillard faz uma análise semelhante quando de uma viagem aos Estados Unidos. Trabalhando com a ideia de utopia realizada, o sociólogo afirma que a América vive numa atualidade perpétua, cuja relação com o passado não é marcada pela acumulação, daí o pendor à simulação e ao artifício (BAUDRILLARD, 1986).

Surgido como parte e, como vimos, sendo base estruturante oculta da modernidade, além de ter financiado a revolução industrial e contribuído para o desenvolvimento do capitalismo, nosso território colonial é marcado desde seu nascedouro pela célebre frase de Marx e Engels “Tudo o que é sólido se desmancha no ar”⁴⁰. Não seria exagero afirmar que, antes mesmo de Baudelaire, Benjamin, do próprio Marx ou de tantos autores diferentes elaborarem a modernidade como “essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica” (HARVEY, 2008, p. 21), os povos que habitavam um mundo, que passou a

⁴⁰ A frase, originalmente presente no Manifesto Comunista, de Karl Marx e Friedrich Engels é utilizada como título do livro do filósofo e escritor estadunidense Marshall Berman no qual este realiza uma história crítica da modernidade, examinando-a a partir de diversos pensadores e artistas.

ser denominando de “Novo”, e os povos levados à força para desempenharem trabalho escravo neste mundo, experimentaram tal sensação. Como indica Marshall Berman sobre a experiência da modernidade, “um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos.” (BERMAN, 1986, p. 15). Embora o interesse de Berman se concentre em explorar a história e tradição da modernidade desde a experiência europeia, aqui se reconhece que a afirmação de que muitas pessoas “tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições” (BERMAN, 1986, p. 15) se aplica totalmente às populações indígenas e negras nas colônias do Novo Mundo.

Os debates aqui elencados são transversais aos exames propostos para o espaço arruinado no cinema brasileiro contemporâneo. Em maior ou menor medida, em cada capítulo, serão retomadas as discussões sobre a relação da ruína com a modernidade (desde a perspectiva da colonialidade), das identidades e alteridades que constroem, habitam e significam o espaço da ruína. Neste capítulo, em particular, o tema da alteridade é central e perpassa os três filmes analisados. *Açúcar*, *Todos os Mortos* e *Não devore o meu coração*, cada um a sua maneira, expõem a permanência de estruturas excludentes do passado com base num sistema de valoração que se impõe com a assunção da superioridade/universalidade da racionalidade branca colonial através da “construção do outro como não ser”, como vimos em Sueli Carneiro. Os filmes também explicitam como tal sistema se perpetua pelas elites brancas (ou submetidas ao branqueamento), herdeiras do Estado após a Proclamação da República, que não se furtam em repetir, interna ou externamente (como na relação com o Paraguai apresentada em *Não devore o meu coração*), as práticas violentas e aniquiladoras de vidas, culturas, memórias e epistemologias negras e indígenas.

2.2 AÇÚCAR E O ESPAÇO ARRUINADO COMO MATÉRIA-DOCUMENTO

O filme *Açúcar* (2017), codirigido por Renata Pinheiro e seu parceiro Sergio Oliveira, é o segundo longa-metragem que Renata assina a direção e o primeiro longa de ficção dirigido por Sérgio.

A presença de Renata como diretora nesta pesquisa é relevante graças às suas práticas anteriores, tanto nas artes visuais, quanto na direção de arte audiovisual. Formada no curso de Artes Plásticas e Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), participou

intensamente do movimento artístico-cultural que se desenvolveu na cidade de Recife ao longo da década de 1990. Em 1995 vai para Liverpool, Inglaterra, cursar especialização em escultura e instalação na John Moores University. Após seu retorno a Recife, é convidada a se juntar ao coletivo de artistas Camelo, realiza diversas exposições individuais e participa de coletivas.

Juntamente com a trajetória nas artes visuais, Renata passa a atuar no cinema, assinando a direção de arte do curta-metragem *Texas Hotel* (1999), de Cláudio Assis, e daí em diante atua nesta função em diversos filmes. Interessa, para este estudo, notar no trabalho de Renata, como diretora de arte, que o recurso à incorporação de um desgaste material previamente existente em locações, ou a criação deste efeito, através de técnicas específicas de simulação, faz parte de seu estilo, apresentando-se em obras como *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005); *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *A Festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2008), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Deserto* (Guilherme Weber, 2017), *Zama* (Lucrécia Martel, 2017), entre outros. O que vemos nos filmes apontados é uma gama de manejos da matéria-prima do espaço marcado pelo tempo, adequado a diferentes épocas, locais e situações cênicas, sempre pontuadas por personagens situados de alguma forma na marginalidade.

Em paralelo com o desenvolvimento de uma profícua carreira de diretora de arte, Renata começa a explorar a direção no curta-metragem *Superbarroco*, em 2008. Os filmes que Renata dirige desde então são, também, marcados por forte exploração dos elementos visuais e sensoriais, bem como pelo investimento na construção de atmosferas e espaços imersivos, traços condizentes com sua trajetória de artista visual e diretora de arte.

Sendo, como vimos, a relevância do espaço uma marca do cinema contemporâneo, a presença de Renata Pinheiro na direção e na direção de arte (assim como de Glenda Nicácio, que abordarei a seguir), parece apontar para uma certa indiscernibilidade dos limites criativos entre estas funções. O que, por um, lado evidencia a relevância do olhar da direção de arte para a realização dessa cinematografia, por outro, torna ainda mais complexo apontar onde exatamente se dá esta contribuição, na medida em que o espaço, feito imagem, torna-se, cada vez mais organicamente, ligado às escolhas estéticas da direção. O trânsito de Pinheiro, Nicácio e outros entre direção de arte e direção, nos informa da trama cada vez mais interdependente que se tece entre estas funções criativas no cinema contemporâneo.⁴¹

⁴¹ Tal mobilidade não é exclusiva do cinema contemporâneo, como demonstra a passagem de Clóvis Bueno pela direção, em *Cafundó*, lançado em 2005, mas fica mais notável e ocorre em maior número na contemporaneidade, impulsionada também pela consolidação do campo da direção de arte que demarca com mais clareza os trânsitos entre áreas.

O filme *Açúcar* tem como localização um conjunto arquitetônico muito característico da atividade colonial brasileira: um engenho de açúcar. Localizado na zona da mata pernambucana, há anos desativado de sua função produtiva, o engenho (que no filme ganha nome de Engenho Wanderlei), possui uma grande importância para o todo da obra. Além de representar, o espaço convoca materialmente o passado colonial e escravista cuja exploração de terras e corpos marcou o processo colonial brasileiro e segue reverberando na estrutura social do país. Interessante notar a correspondência desta estrutura com a organização arquitetônica do espaço da fazenda de engenho: a divisão entre casa grande e senzala.

Em *Açúcar*, Bethânia retorna para o antigo engenho da sua família e precisa lidar com os vestígios de um local que um dia foi próspero, mas hoje se encontra degradado e decadente. Gradativamente, a personagem vai se dando conta das diversas camadas de tempo que perpassam aquele lugar, sendo confrontada por novas configurações do espaço, que agora pertence também a descendentes dos trabalhadores negros escravizados do passado. Bethânia examina sua memória e sua identidade no encontro com estes novos proprietários de parte das terras que eram de sua família, representados por Zé Neguinho (Zé Maria Pescador) e Alessandra (Dandara de Moraes), bem como no contato com sua tia Branca (Magali Biff) e os convidados da festa, que encarnam a permanência do pensamento colonial incrustado na elite brasileira.

Mediando todas essas relações que reverberam passado, presente e futuro, encontra-se o espaço do engenho. Seja pelos ecos do passado que alimenta em Bethânia uma ilusão de manutenção de seu status a despeito da decadência econômica, seja pela ganância dos brancos que se mantêm no topo da pirâmide social e que se interessam pelo espólio daqueles que perderam seu posto, ou ainda pelas releituras do espaço (e da própria história das populações negras escravizadas) que a plantação de flores e o Centro Cultural Cabo Verde operam através de Zé Neguinho e dos seus.

Partindo do exame dos materiais de memória, Jacques Le Goff, reconhece que “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (LE GOFF, 2013, p. 485). Existentes sob duas formas principais, “monumentos” e “documentos”, tais materiais conformam a memória coletiva. Entendendo, com Le Goff, que “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham poder” (LE GOFF, 2013, p. 495), proponho o espaço da ruína como matéria-documento, que, ao mesmo tempo que sobreviveu, está sujeito à constante

transformação e guarda marcas de suas distintas temporalidades. A conformação da ruína ocorre através de ações (ou inações) humanas, resultantes de dinâmicas econômicas, políticas e sociais que determinam o uso produtivo (ou não de um espaço).



Imagem 5 – Casa grande do Engenho Wanderley como ruína. *Açúcar* (frame)

A presença da ruína na obra fílmica agrega um sentido de concomitância espaço-temporal, que estilhaça a ideia de tempo linear e, portanto, problematiza os sentidos previamente estabelecidos para tais matérias, as inquire em seu significado aparente e enquanto resultado “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” (LE GOFF, 2013, p. 497). Tal esforço parece informar a nostalgia que busca nas ruínas aquilo que poderia ter sido, caso uma ruptura (econômica, política, ecológica ou social) não tivesse interferido no curso dos acontecimentos projetados para aquele espaço.

Por outro lado, o efeito da matéria-documento no filme se desdobra dos deslocamentos de usos e sentidos que o espaço acumula ao longo do tempo, e é produzido na medida em que são convocadas, através dessas materialidades historicizadas, outras relações entre o espaço e seus habitantes, numa espécie de montagem temporal que se dá na própria concretude espacial. Essa montagem interroga o espaço sobre seu passado, sobre a duração temporal que o levou a estar como se vê e sobre as forças atuantes no presente, de manutenção ou transformação do seu *status quo*. Essa investigação do tempo na materialidade do espaço fílmico se dá de maneira

visual e tátil, nos traços, desgastes e incorporações da matéria construtiva pela natureza, através de musgos e vegetação, afetando quem experiencia o filme através de sentidos, proporcionando um contato afetivo que se soma a sua dimensão simbólica e discursiva.

2.2.1 Formas de habitar a ruína

O Centro Cultural Cabo Verde, gerenciado por Zé Neguinho, se situa numa casa colonial que, embora de menor escala, não difere em estilo da Casa Grande habitada por Bethânia. Ainda que pareça datar da mesma época que a casa grande, a senzala e o engenho (todos espaços arruinados), esta é uma construção bem conservada, que conta com uma pintura recente e grande atividade em seu interior. Fica claro aqui que o sentido de arruinamento do espaço não se dá pela datação da materialidade de uma construção, mas pelas formas de uso e inserção produtiva na dinâmica de um grupo social.



Imagem 6 – Centro Cultural Cabo Verde. *Açúcar* (frame)

Nas terras do antigo Engenho Wanderley, hoje são os descendentes dos negros outrora escravizados que têm planos para o futuro, energia elétrica, computadores, contatos internacionais (com Holandeses) para escoarem seus produtos (flores tropicais) e estabelecerem

parcerias, inclusive para uma possível aquisição das terras de Bethânia para implantação de um projeto de valorização da cultura de matriz africana. Embora vivendo sobre o mesmo território, este grupo social⁴² não habita a ruína, ao contrário, mantém o espaço funcional.

Para os tios de Bethânia (Branca e Diego – José Maria Alves), o estado arruinado do Engenho Wanderley é transitório, aquele é um espaço a ser restaurado. Esta perspectiva se relaciona com dois aspectos, o físico e o social. O primeiro é expresso por Branca na seguinte fala: “— Essa casa, por exemplo. Paredes sólidas, mais de duzentos anos. [...] uma pequena reforma e ela volta a ser o palacete que foi.”. O segundo aparece nas falas nostálgicas da mesma personagem que evocam os “áureos tempos” da exploração da mão de obra escrava, quando os negros “eram praticamente a tecnologia”, ou os códigos culturais europeus que, à custa da exploração desta mão de obra, eram praticados, como o jantar à francesa. É Diego, no entanto, que verbaliza o desejo de restaurar o estatuto econômico e social do engenho, quando afirma “— Essa terra aqui é de cana, é prá plantar cana. [...] Quando nós comprar [ibid] isso aqui vou botar tudinho [os negros] prá fora, ligeiro, que nem caldo-de-cana.”.

O que significa o engenho como ruína, agregando um valor estetizante para este espaço, é o olhar melancólico e impotente de Bethânia que, como Renata e Sérgio, olha para aquele espaço a partir de uma consciência de que o passado se esvaiu. A posição de alteridade em relação àquele espaço se expressa nesta perspectiva, onde, reconhecer a ruína como tal só é possível ao entendê-la inabitável.

Identificado com o olhar da protagonista, herdeira decadente daquele território, a este espaço, no entanto, já não cabe um olhar ingênuo. Em *Açúcar* é possível perceber uma forma de olhar para a ruína que se desenvolve com a contemporaneidade, conforme expresso pelo arquiteto e pesquisador português Luís Santiago Baptista:

A melancolia de um presente onde tudo se joga e a nostalgia de um passado perdido para sempre expressa-se nas ruínas, lugar onde a fratura histórica se resolve sob a forma de experiência estética. A sensibilidade romântica é por isso o seu território privilegiado. Porém, depois dos sonhos de emancipação da modernidade, com o colapso do futuro e a dispersão do passado, o estatuto da ruína altera-se subterraneamente. Se a continuidade histórica é estilhaçada e quebrada, a ruína torna-se presença assombrada num presente fechado, sem profundidade temporal. O fascínio contemporâneo pela ruína manifesta-se assim num fundo de negatividade, reflexo da condição existencial contemporânea. Não se consegue circunscrever à estética romântica, nem se conter nos sentimentos de melancolia e nostalgia. Algo de

⁴² Sérgio Oliveira afirma em entrevista que estes personagens representavam alguns avanços das políticas de reparação como cotas e implantação de pontos de cultura em lugares de valorização da cultura afrodescendente. Entrevista com Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NaLDYTm6j2Q&ab_channel=VitorB%C3%BArigo. Acesso em 03 de novembro de 2021.

mais profundo e indizível intensifica a nossa relação com as ruínas, expandindo a sua experiência para territórios mais indeterminados e sombrios. (BAPTISTA, 2014)

É neste sentido sombrio que, em *Açúcar*, os verdadeiros habitantes das ruínas são as figuras fantasmagóricas. Por se situar num espaço conformado pelo modo de produção colonial, o filme lida com a organização da paisagem pelas camadas temporais de uso/extração dos recursos da terra e da mão de obra de negros escravizados ali empregada. É nesse sentido que se criam atmosferas assombradas pelos ecos de um passado com o qual o filme não se furta de se relacionar. O faz, no entanto, com certo distanciamento. Embora a ação de Bethânia pareça indicar um princípio de consciência e busca de sua ancestralidade negra reprimida, através da foto encontrada no armário, que parece ser de sua mãe, ou da assunção do cabelo crespo nas sequências finais, os corpos negros disformes, seguem como Outros, habitantes invisíveis que Bethânia, apesar de sentir, não alcança ver.



Imagem 7 – O olhar de Bethânia contempla os espaços do Engenho Wanderley. *Açúcar* (frame)

Privilegiando o tratamento sensorial do espaço, característico de muitas obras do cinema contemporâneo, através de um conjunto de procedimentos formais que vem sendo reconhecido como estética de fluxo (OLIVEIRA JR, 2013), *Açúcar* apresenta muitos planos contemplativos, de tempo dilatado, em enquadramentos abertos, que, não raro, se deslocam para dar a ver a extensão da paisagem. Visando a exploração de camadas não narrativas da imagem, o espaço,

tanto da ruína das edificações do engenho quanto as paisagens naturais dos canaviais, ganha grande peso na imagem.

No cinema contemporâneo que incorpora a estética de fluxo, a densidade que se agrega às ambiências associa-se ao afrouxamento da mise-en-scène do espaço de bases teatrais, que, portanto, convoca a direção de arte a assumir estratégias de intensificação do real, a partir de um apelo sensorial, como aponta Erly Vieira Jr (2013) quando propõe o termo “realismo sensorio” para parte da produção contemporânea. Em uma relação ainda mais orgânica com as áreas criativas da direção e da direção de fotografia a direção de arte é em parte responsável pela obtenção da experiência imersiva que este cinema busca, onde “O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpo e imagens”. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 153).



Imagem 8 – Exploração sensorial da paisagem pela câmera. *Açúcar* (frame)

Oliveira Jr. recorda que em seu exame deste cinema, Stéphane Bouquet afirma que nesta convivência, espectador/imagem/espço, há pouco lugar para a alteridade: “o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação.” (BOUQUET, 2003, p. 53 apud OLIVEIRA JR, 2013, p. 146).

Vale examinar, portanto, de acordo com esta ressalva, como o tratamento corpóreo-sensorial do filme se adere à perspectiva de Bethânia, que ao longo da obra se confrontará com

sua identidade híbrida. Tal adesão produz uma relação distanciada com as alteridades em jogo, erige um véu de separação entre Bethânia e os grupos sociais ali representados, tanto dos remanescentes de negros escravizados, representados por Zé Neguinho, quanto dos brancos economicamente privilegiados, representados por sua tia Branca. Bethânia está entre. Renata e Sérgio, como nós espectadores, também acabamos habitando este lugar.

Se, por um lado, esse distanciamento fica evidente na construção estereotipada de Branca e seus amigos brancos, ele ocorre em relação às personagens negras na forma como o filme figura a presença de corpos negros como assombrações. São vultos de contorno quase indistinguível que aparecem em diversos momentos e se apresentam, ao fim, como um corpo negro nu contorcido, que se desloca pelo espaço do interior da Casa Grande, movendo-se em postura animalésca, sobre os pés e as mãos. Enquanto, em *Todos os Mortos*, corpos negros assombram o relato das visões de uma personagem branca (como veremos a seguir), *Açúcar* os incorpora como vultos disformes que, juntamente com enquadramentos de câmera que parecem “espia” Bethânia (assim como esta “espia” os negros que vivem na parte da fazenda que já não a pertence), adicionam uma atmosfera de mistério e insegurança às ambiências arruinadas. O desenho sonoro, que sempre provoca estranhamento nessas situações, reitera o desfoque da imagem, na criação de suspense em diversos momentos do trânsito de Bethânia pelos espaços da Casa Grande e da fazenda.



Imagem 9 – No vão à esquerda, apesar do desfoque da imagem é possível ver um dos vultos que assombram a casa grande. *Açúcar* (frame)

A presença destes seres de contornos borrados e indefinidos (que os créditos finais do filme denominam seres imaginários), parece indicar a marca que a opressão branca impinge nos corpos negros. O fato que nos autoriza a essa interpretação é o estado de transe em que Alessandra entra ao ser atacada verbal e fisicamente, quando é trancada na dispensa por Bethânia. Após o episódio vemos seu corpo assumir posturas contorcidas, que remetem aos vultos que assombram Bethânia durante o filme e à figura que percorre a imagem desfocada da imagem acima.



Imagem 10 – Deformação do corpo de Alessandra remete aos vultos. *Açúcar* (frame)

Outra questão que parece colaborar com a percepção de distanciamento da alteridade negra pela instância enunciativa, reside no fato de que, embora o filme pareça abordar criticamente a percepção do desejo de perpetuação, pela burguesia branca, da exploração do trabalho de pessoas negras (através de Bethânia e Branca), o grupo de Zé Neguinho, ainda que deslocado da ruína, atualiza, no sistema-mundo contemporâneo, uma certa posição do Brasil em relação de colonialidade com a Europa. Ao representar o vislumbre de um caminho virtuoso para este grupo através da produção de matéria-prima e de uma espécie de valorização de seu exotismo cultural por financiadores (olhares) estrangeiros (Holandeses), o filme não parece problematizar essas atualizações dos processos da colonialidade.

Pelo fato de representar uma relação muito própria da instância enunciativa com o espaço arruinado em cena e, conseqüentemente, os processos socioeconômicos que o conformam, *Açúcar* dá a ver uma perspectiva sombria do olhar contemporâneo para a ruína. Este olhar situa-se fora, tanto da perspectiva do passado, que erigiu aquele espaço com todas as configurações representativas da estratificação social colonial e das violências que se desdobram desta estratificação, quanto da crença no futuro, esfacelada pela consciência da falência do projeto moderno e pela impossibilidade de agenciamento sobre o presente que a decadência econômica e a inserção periférica no sistema-mundo agregam à perspectiva da colonialidade contemporânea.

2.3 ESPAÇO COMO RESSONÂNCIA E PERMANÊNCIA EM *TODOS OS MORTOS*

Caetano Gotardo e Marco Dutra são dois realizadores que, juntamente com Juliana Rojas, são egressos de uma mesma turma curso de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde entraram em 1999. A parceria que se estabelece entre os três durante seu processo de formação se consolida na criação do coletivo Filmes do Caixote que, posteriormente, agrega também João Marcos de Almeida e Sérgio Silva. A constituição do grupo em coletivo, não produtora, é significativa dos propósitos de trocas criativas que movem essa união. A trajetória do Filmes do Caixote, como da Duas Mariola (produtora de Felipe Bragança e Marina Meliande, que será citada posteriormente) se desenvolve entre o contexto universitário e dos festivais de cinema e, o percurso de seus componentes, especialmente Rojas, Gotardo e Dutra, se confundem com o florescimento do denominado “Novíssimo cinema brasileiro”.

O coletivo foi homenageado na 8ª edição da Mostra Tiradentes SP, realizada em 2020. No debate⁴³ de abertura da mostra, Caetano Gotardo e Juliana Rojas destacam a importância das políticas públicas de produção e circulação e o contexto de aumento da diversidade do cinema brasileiro para a possibilidade de desenvolvimento de suas carreiras. A opção por apostar em suas produções autorais independentes é sinalizada em uma entrevista concedida a Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2016) e reflete a existência de um mercado de grandes

⁴³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C-ecRX2gf3M&ab_channel=CineSesc. Acesso em: 06 nov. 2021.

produtoras em São Paulo, bem como a existência de outros caminhos que fazem com que tal opção seja viável:

A posição da gente no campo não é uma posição que está consolidada. A gente é muito jovem, tem uma trajetória mais recente. Então se a gente vai trabalhar com uma empresa produtora muito grande, provavelmente vai ter que fazer funções que a gente não quer fazer. Não vamos poder participar tão ativamente, não vamos ter tanta abertura... Então a gente procura outros caminhos, em vez de tentar entrar na grande produtora num nível muito baixo de hierarquia, a gente tenta fazer as nossas próprias coisas. (Entrevista de integrante do Filmes do Caixote em OLIVEIRA, 2016, p. 53)

Para o olhar que pretendo lançar a *Todos os Mortos* é preciso retomar a inserção da ideia de América como Novo Mundo no marco do desenvolvimento (e financiamento) da modernidade. Como vimos, essa relação reverbera nas imagens dos *Tristes Trópicos* que Claude Lévi-Strauss registra nos relatos de sua passagem pelo Brasil. Importa agora retomar a percepção do antropólogo de que, diferentemente da França, a exploração extrativista no Brasil “violenta” a terra e, para seguir produzindo após seu esgotamento, desloca-se para outros territórios, deixando as ruínas de sua exploração.

Após apontar para esse processo de construção/destruição envolvido no modo extrativista, Lévi-Strauss observa, na São Paulo de 1935, tais etapas sobrepostas em um mesmo território. Nas palavras do antropólogo:

Não são cidades novas contrastando com cidades velhas, mas cidades com um ciclo de renovação curtíssimo, comparadas com cidades de ciclo lento. Certas cidades da Europa adormecem suavemente na morte; as do Novo Mundo vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 92)

Evocando a imagem que Caetano Veloso cria a partir dos escritos de Lévi-Strauss (“Tudo parece que é ainda construção, mas já é ruína”), aponto como a utilização dos espaços cênicos antecipa, no filme, uma leitura de borramento dos tempos do passado e do presente, na cidade de São Paulo e na sociedade brasileira em geral.

A narrativa se situa na São Paulo de 1899, onde onze anos após a abolição (formal) da escravidão, duas famílias se reestruturam diante de mudanças que se impõem em suas vidas. As mulheres da família Soares (D. Isabel – Thaia Perez; Irmã Maria – Clarissa Kiste; e Sinhá Ana – Carolina Bianchhi), antigas proprietárias de terras cafeeiras, não abrem mão do que resta de seus privilégios, mesmo vivendo em uma condição econômica degradada após a entrada de novos agentes econômicos (italianos) na gestão da fazenda da família. Paralelamente, Iná Nascimento (Mawusi Tulani), mulher que viveu como trabalhadora cativa, constrói formas de

habitar esta cidade junto com seu filho João (Agyei Augusto), em busca do pai deste e criando conexões com sua ancestralidade e com mulheres negras que a apoiam.

Para lidar com a complexidade da temática racial que o filme aborda, reconhecendo seu lugar de alteridade branca, Caetano e Marco buscam uma consultoria histórico-dramatúrgica, realizada por Goli Guerreiro e “Salloma” Salomão, bem como uma consultoria de Candomblé Angola, realizada por Ivete Previtalli. No debate virtual no âmbito do Festival de Gramado⁴⁴, Salloma destaca a coragem dos realizadores em abrir-se para este diálogo e trilharem outros caminhos, diversos de uma tradição de exploração estética e econômica de negros e indígenas pelo cinema da elite branca, que não reverte para esses grupos os frutos colhidos pelo sucesso de seus filmes.

Para evidenciar as relações entre a história colonial escravagista do Brasil e a sociedade racista brasileira atual, os diretores optaram por borrar as fronteiras entre passado e presente. Esta aposta se dá via som e imagem. Nesta dimensão, a direção de arte de Juliana Lobo explora, de forma progressiva, a presença nos espaços cênicos, de materiais e estruturas construtivas/arquitetônicas posteriores à época narrativa (o ano de 1889, apresentado em diversas cartelas). Este gesto perturba os códigos da representação mimética de épocas passadas, criando ruídos, ou invasões temporais, na diegese do filme, cujo padrão representativo de uma história “de época” suporia a restrição desses elementos. Tal procedimento que, num primeiro momento poderia ser lido como um “erro de produção” se evidencia ao longo da narrativa, provocando-nos a pensar acerca de seus significados, rapidamente entendidos como intencionais. A invasão do presente na narrativa do passado faz com que se perceba, uma vez que ocorre em espaços em que há presenças de personagens negras, a permanência de estruturas racistas na atualidade.

2.3.1 Ruína como ressonância

No início do filme, a imagem de um espaço arruinado acompanha o ritual de torra do café por Josefina (Alaíde Costa). Uma primeira leitura da ação e do espaço, pela simplicidade do fogareiro construído com pedras e gravetos, parecendo improvisado no pátio de uma casa, poderia antecipar que aquele era um ritual à beira da extinção. Ao mesmo tempo, a simplicidade

⁴⁴ Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2020/09/48o-gramado-2020-todos-os-mortos-la-frontera/>. Acesso em: 06 nov. 2021.

“tecnológica” do dispositivo que viabiliza a execução da tarefa, à luz de uma visão de progresso tecnológico, poderia assinalar uma falta de infraestrutura específica, e, ao mesmo tempo, a perpetuação de um modo de produção⁴⁵ permitido graças à exploração da mão de obra de pessoas negras (veremos adiante que após a morte de Josefina o café não será mais preparado daquela forma).



Imagem 11 – Josefina torra o café. *Todos os mortos* (frame)

A sequência, no entanto, é extremamente bela e transmite uma total integração entre a mulher, o ambiente e os grãos que ela cuidadosamente torra sobre o tacho no fogareiro. O plano zenital que enche a tela com imagens de grãos de café sendo torrados, a fumaça que sai dos grãos e o som de estalos produzidos pela queima da lenha que fornece o calor à torra convocam outras sensações além da visão. Quase é possível sentir o aroma do café durante o plano.

A tranquilidade e a familiaridade com que Josefina executa suas tarefas⁴⁶ revela um estado de total inteireza e integração. Sua relação com o que está à sua volta parece dar a ver aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht nota nas culturas de presença, onde os seres humanos “não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo (de fato estão no-mundo, em

⁴⁵ Uso a expressão “modo de produção” de uma forma restrita, literal, referindo-me a uma maneira particular de realizar uma tarefa, no caso, produzir a torra do café. Sem negar a relação deste ato singular com o sentido geral das formas de organização econômica e social que o termo é utilizado, não cabe no presente exame adentrar nesse debate.

⁴⁶ Veremos adiante, quando Isabel pede a Carolina para não usar o café da mercearia e sim, torrar e moer “os nossos grãos”, o tamanho do esforço empreendido nesta ação realizada com tamanha delicadeza por Josefina.

sentido espacial e físico)” (GUMBRECHT, 2010, p. 107). Esta tranquilidade não é perturbada pelo aviso da campainha, que também parece integrada à sua rotina que, mesmo que pareça ser executada da mesma forma há muito tempo, é realizada com total apuro.

Ao retornar de sua tarefa de pôr a mesa, Josefina se permite retirar o avental e sentar para tomar seu café com rapadura, contemplando a chuva que cai no pátio onde há pouco havia torrado os grãos. Essa ação é pontuada pelo som da chuva e por uma delicada melodia levemente metálica, tocada numa kalimba. Acompanhamos com calma a personagem em seu momento de conexão com todos os elementos que a cercam, com os quais constitui uma unidade harmônica. A câmera enfoca o pátio com o fogareiro, os utensílios recém utilizados banhados pela chuva, as plantas recebendo a água. Josefina canta a cantiga de sasanhe *Omi Imalé*. A palavra “Omi” em yorubá significa água. Além da chuva contemplada por Josefina, o elemento água irá perpassar a narrativa do filme, sempre ligado às personagens negras: seja no rio que Iná conta que observa enquanto lava roupa; no banho de chuva que a estudante negra do colégio de freiras vai refrescar-se; na chuva que cai quando Iná e as costureiras finalizam as roupas do carnaval; ou nos rios demarcados no mapa que a família Nascimento examina. Após finalizar seu cântico, Josefina se cala e a câmera focaliza suas mãos sobre a mesa de madeira. Do corte seco para uma tela preta, segue a cena em que irmã Maria e sua mãe retornam do enterro, revelando que aqueles foram os últimos momentos da vida de Josefina. A exploração das texturas, tanto na imagem quanto nos sons, desde a primeira sequência, associada à alternância entre planos mais abertos e detalhes de materialidades que os compõem, constrói espaços dinâmicos, que envolvem o corpo do espectador. A articulação das imagens, ao longo do fluxo do filme propicia a percepção sensorial do espaço como potência plástica, onde contrações e expansões produzem constante reconfiguração da experiência da imagem-espaço definida por Antoine Gaudin.

No pátio contíguo à cozinha, onde diversas outras ações importantes se desenvolverão ao longo da narrativa, estão presentes as características materiais do espaço arruinado que marcaram as discussões sobre esta figura na abordagem de Georg Simmel (2019). Por não se tratar de um espaço “social” da casa, ou seja, de trânsito de pessoas brancas, o pátio não apresenta muitos sinais de acabamento/conservação. A natureza (plantas, musgos) parece dividir com a arquitetura (exposta em sua estrutura bruta de tijolos e pedras) os domínios deste espaço. Esta relação, porém, parece bastante harmônica, já que se presta perfeitamente às atividades da terra do café, estando o espaço ordenado para tal (galhos ajuntados no canto e pilão em primeiro plano, ambos à direita de quadro).

Outro ambiente da casa da família Soares, o quartinho onde vivia Josefina, apresentado apenas após a sua morte, também se apresenta em estado de arruinamento. O cômodo improvisado nos fundos da casa onde trabalha, revela, apesar dos cuidados e bom gosto de Josefina, o revestimento da parede descascado por trás de um tecido, que parece ter sido aplicado ali para encobrir esta característica. Esta composição indica, tanto o não investimento por parte da família Soares no conforto de Josefina, quanto o apreço da mesma pela beleza, como forma de resistência à condição imposta, com os recursos que lhe eram acessíveis, buscando melhorias na aparência de seu aposento.

O aspecto arruinado do espaço será mais evidente quando da presença de Iná e João neste, fato que ressoa a presença de Josefina. O filme constrói essa ideia de ressonância por meio de um plano que enquadra a mão de Iná deslizando sobre a parede revestida de tecido, assim que entra no cômodo (gesto similar já tinha sido feito por Antônio, ao acariciar as roupas de cama quando foi buscar os pertences de Josefina). Esses contatos (intertemporais) de Iná e Antônio com Josefina (que já se foi) se constroem por meio do contato tátil das personagens com a materialidade do espaço marcada por sua presença e transbordam para a experiência do espectador que se relaciona com a imagem de modo háptico, como propõe Laura Marks.

Partindo do exame do cinema intercultural e da experiência de seus realizadores de estar em dois ou mais regimes de conhecimento, a autora aponta como uma suspensão das convenções representacionais (advindas do questionamento da presunção do cinema poder, de fato, representar a realidade) é capaz de evocar memórias. Através de um apelo ao conhecimento não visual, do saber encarnado e das experiências dos sentidos, tais como tato, olfato e paladar, a imagem pode convidar a uma resposta mais íntima, por meio do corpo e dos sentidos. (MARKS, 2000, p. 1-2). Narrando a experiência que teve com o vídeo *Seeing is believing* de Shauna Beharry, que mostra uma foto desta artista vestindo o sári que foi de sua mãe enquanto relata as memórias evocadas pelo contato com esta materialidade, Marks escreve: “Eu percebo que o vídeo tem usando minha visão como se ela fosse um sentido de tato; eu estive a escovar (a imagem d) o tecido com a pele dos meus olhos, ao invés de olhá-lo.” (BEHARRY apud MARKS, 2000, p. 127)

Tal descrição parece aplicar-se perfeitamente ao plano em que a mão de Iná acaricia o tecido marrom da parede, que nos lembra que o tato acessa a memória, para muito além da visão. As expressões faciais da personagem adicionam o sentimento de amor e admiração pela parente com quem a personagem e sua família pouco conviveram nos últimos tempos. Por outro lado, a materialidade arruinada, que se vê por trás do tecido também ressoa as condições de

Josefina e de tantos outros trabalhadores negros que, cativos ou não, tiveram seus momentos de descanso confinados a espaços precários em seus locais de trabalho.



Imagem 12 – Mão de Iná acaricia paredes revestidas do quarto de Josefina. *Todos os mortos* (frame)



Imagem 13 – Iná e João no quarto que foi de Josefina, onde se vê a parede descascada ao fundo. *Todos os Mortos* (frame)

Aqui também, a variação espacial que se obtém com a transição do plano fechado (que mostra a mão de Iná a explorar a textura do tecido) aos outros mais abertos, que revelam o cenário de forma mais ampla, proporciona uma experiência mais afetiva deste espaço, ou seja, configura a experiência da imagem-espaço a partir da premissa do afeto de Iná por Josefina. A despeito de sua conformação material arruinada, a percepção desse espaço é de conforto e acolhimento graças às marcas de uma presença anterior.

Josefina é a última personagem a desempenhar um trabalho doméstico servil de dedicação total à família Soares. Após a sua morte fica claro o declínio do trabalho escravo, nos moldes anteriores à Abolição, o que não significa a real concessão de liberdade aos escravos (o nome da matriarca da família coincidir com o da princesa que promulgou uma abolição que não significou necessariamente a liberdade do povo negro parece relacionar-se com isto).

O esgotamento do modelo colonial de produção cafeeira (que fica claro quando da visita de Irmã Maria à fazenda) é outro marco que o filme busca apresentar. Ainda que tais decadências de estruturas coloniais sejam explícitas, o que o filme vai construindo, tanto através da obsessão de Ana pelos negros mortos, quanto pelo despreparo das mulheres da família Soares para viverem sem Josefina, é o entendimento de que os remanescentes da casa grande decadente, ainda que despossuídos dos seus bens (“em ruínas”, como menciona irmã Maria se referindo à sua família para seu pai), não abrirão mão de seus privilégios. Se negarão a habitar as suas próprias ruínas, relegando-as aos negros, impedindo-os de existir em sua plenitude de direitos e de expressão, através da perpetuação de uma relação exploratória que se atualiza em modos não formalmente escravistas.

Uma das relações que se pode estabelecer deste filme com o anteriormente examinado (*Açúcar*) é o fato de a perda de terras aparecer como sinal de decadência das oligarquias coloniais. Em *Todos os Mortos*, no entanto, esta perda relaciona-se às mudanças nos centros de poder que se concretizam com a Proclamação da República, ao mesmo tempo que é marcada pela substituição da força de trabalho de negros cativos por imigrantes. O diálogo de Maria com o pai explicita que os proprietários das terras que eram da família agora são os Vitalle, restando à família Soares apenas o status que ainda lhes cabe pela marca do café carregar seu sobrenome.

A presença dos italianos no filme marca o processo de transição do país para a República e a aspiração de constituir-se em uma nação moderna, de moldes europeus, positivistas (e brancos). Gabriela Leandro Pereira lembra que “A preocupação com a fixação dos imigrantes no país representava a possibilidade de assegurar a introdução de agentes que contribuiriam com a ideia de ‘progresso’ e ‘civilização’.” (PEREIRA, 2015, p. 97) ao mesmo tempo que se

relacionava com a ideia de “purificação da raça” e da identidade brasileira, defendida a partir de meados do século XIX. A autora lembra, por exemplo que:

O médico fluminense Luís Pereira Barreto, foi um dos fundadores da corrente positivista no Brasil. Após ter contato com as teorias de Augusto Comte, quando realizou seus estudos na Bélgica na década de 1860, passou a condenar a escravidão tanto pelo mal que infligia aos negros, quanto pelos males que a presença africana, uma raça inferior, causava para a nação. (PEREIRA, 2015, p. 97)

Retiradas da fazenda após a mesma ser entregue aos italianos, as mulheres Soares permanecem enclausuradas na casa que a família ainda possui na cidade de São Paulo. Declarada, por suas moradoras, como precária perto do que já foi a vida na Fazenda Eusébia, esta casa, no entanto, mantém Ana e Isabel em conforto e proteção. Preserva-se assim algum status social, ainda que seja necessário recorrer à ajuda da vizinha Romilda (Leonor Silveira) para que possam continuar sendo servidas após a morte de Josefina.

Esta cultura da serventia proporciona à matriarca Isabel que sempre seja vista nas áreas sociais da casa: sala de jantar, saleta do piano, hall, escada, ou em áreas privadas como seu quarto de dormir. Os únicos momentos em que a vemos em espaços compartilhados por quem realiza o trabalho da casa são: quando vai falar com Antônio no quarto que era de Josefina, e na cozinha, na cena em que vai tentar fazer seu próprio café. Nesta última, Isabel coloca intencionalmente a mão na panela de água fervente, tornando física, a incapacidade de ação produtiva que a vida de mulher branca, sempre servida, a propiciou. Sueli Carneiro revela a origem desta postura improdutiva de Isabel nos lembrando que “a escravidão corrompeu o valor do trabalho: compulsório para o escravo, não tinha como ser considerado positivo pelo senhor branco.” (CARNEIRO, 2003, p. 44)



Imagem 14 – D. Isabel sentada à mesa. A sineta indica o hábito de ser sempre servida. *Todos os mortos* (frame)

Ao contrário do confinamento das mulheres brancas, cabe às personagens negras a perambulação pelos espaços. Iná e seu filho João, na busca por Antônio (que também transita pela cidade, ao sabor dos postos de trabalho em que é aceito) peregrinam pelas ruas de São Paulo. Todo o processo de reestruturação da família (de sugestivo nome Nascimento), é marcado por esta circulação, figurada no mapa de São Paulo, a partir do qual conversam sobre os rios da cidade. Nestes trânsitos, a cidade contemporânea vai sendo revelada como ruína, ou potência de ruína, na medida em que seus espaços abrigam uma modernidade que nunca chegou, e que rapidamente se torna obsoleta.



Imagem 15 – Família Nascimento reunida em torno do mapa de São Paulo, com a cidade contemporânea ao fundo. *Todos os mortos* (frame)

2.3.2 Invasão do presente nos espaços do passado

O presente que invade os espaços de *Todos os Mortos* começa a se delinear através do desenho de som e só depois vai se revelando na imagem. O primeiro grande estranhamento visual se dá ao vermos a obra em que Iná vai procurar seu marido, estruturada por colunas de concreto armado com vergalhões aparentes. Sabemos que este não era um material construtivo condizente com o período histórico em que se localiza a trama. Nesse momento, o encontro entre temporalidades ainda não é tão explícito.



Imagem 16 – Colunas de concreto armado em canteiro de obras de 1889. *Todos os mortos* (frame)

À medida que se torna recorrente e intensifica-se, como na cena em que o menino João vai vender frutas na rua, o recurso começa a ser melhor percebido como intencional, tornando-se uma camada de conotação crítica que o espaço adiciona à narrativa.



Imagem 17 – Espaço contemporâneo em cena que João vende frutas. *Todos os mortos* (frame)

O trânsito entre espaços contemporâneos e representações históricas de ambientes de 1889 apresenta-se como uma marca estilística forte que desestabiliza os códigos de transparência e verossimilhança do cinema narrativo de ficção, ao negar a premissa básica de não perturbação desses acordos tácitos, intrínsecos ao mundo diegético dos filmes históricos. Tal procedimento demarca uma postura contemporânea dos realizadores e da direção de arte, na medida em que incorpora à forma do filme reflexões acerca dos pressupostos ideológicos da transparência, negando uma suposta neutralidade no acesso à história e na construção das representações. Encontramos relações de tal postura com a abordagem do historiador e estudioso do cinema Marcos Napolitano, que parte da seguinte premissa:

[...] independentemente do grau de fidelidade aos eventos do passado, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção. (NAPOLITANO, 2007, p. 65)

Expondo-se como procedimento intencional de perturbação, a crescente presença de edificações modernas nos espaços cênicos de *Todos os Mortos* dialoga com a percepção de apagamento dos vestígios notada em São Paulo por Lévi-Strauss. O recurso parece evidenciar a dinâmica da eterna substituição das edificações que, ainda que novas, ou inacabadas, já se apresentam deterioradas. Outra questão importante que podemos desdobrar do espaço de *Todos os mortos* é a presença de pichações, ou grafítis nas paredes. Essas marcas da insurgência urbana materializam, em sua perturbação visual da propriedade privada (ou pública), o desejo/impossibilidade de acesso igualitário à cidade, mesmo no presente, conforme exposto pela arquiteta e pesquisadora Andreia Moassab: “O graffiti subverte o espaço urbano com suas inscrições não permitidas por toda a cidade, demarcando territórios e expondo afiadamente a existência de uma população historicamente invisibilizada”. (MOASSAB, 2008, p. 143).



Imagem 18 – Iná e João em espaço com marcas da insurgência urbana contemporânea. *Todos os mortos* (frame)

O fato de ocorrer em cenas em que há personagens negras, agrega à presença destas edificações/marcas contemporâneas a percepção de indistinção entre a situação de pessoas deste grupo, no passado e no presente. A também arquiteta Gabriela Leandro Pereira recorda que, para corpos negros, a existência após o fim do trabalho cativo é “Mais do que uma disputa pela narrativa, pela cidade, ou por um lugar específico, trata-se, essencialmente do direito de permanecer vivo, da disputa pela vida.” (PEREIRA, 2015, p. 107). Tal aspecto se revela central no filme e aparece figurado na vulnerabilidade de José na casa das Soares.

A história de Iná, no entanto, não se resume à relação com as mulheres brancas da família Soares ou à errância por espaços públicos de uma cidade que não a ampara, é também a construção de formas outras de sociabilidade que lhe conferem laços afetivos e a fortalecem na resistência cultural, construindo a *amefricanidade* a que Lélia Gonzalez se referiu.

É através de uma indicação de Carolina (Andrea Marquee), que Iná chega a Dona Doca (Teca Pereira), que a acolherá com trabalho e moradia, além de compartilhar o pertencimento religioso à mesma nação bantu de Iná. O gesto corporal de Carolina no momento em que faz a indicação é significativo. Ao se interpor no caminho de Iná, quando esta leva João da casa das Soares, Carolina demarca uma alteração no percurso de Iná em São Paulo, reposicionando sua trajetória, de modo que seja possível a reapropriação da sua ancestralidade.

Para examinar as dimensões imaginativas das existências negras nas cidades, Gabriela Leandro Pereira (2018, p. 9) revisita as interseções, os lugares entre o cotidiano das cidades

habitadas e a apropriação ontológica da África, para tanto, refere-se ao conceito de encruzilhada que, sob a perspectiva de Leda Martins é o seguinte:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções, cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 70 apud PEREIRA, 2018, p. 9)

Habitando este novo lugar, Iná se reposiciona na cidade. Sua moradia fixa possibilita a Antônio que a encontre, após tantos desencontros produzidos pelas errâncias da família pela cidade, a que a falta de um lugar os condenava. Na cena do encontro de Antônio e Iná é revelada, no local onde esta vive e trabalha, uma parede de tijolos maciços aparentes. Diferentes dos tijolos dos fundos da casa das Soares, estes, embora exponham a estrutura construtiva do espaço, não se constituem como matéria de aparência arruinada. O bom estado de conservação da parede evoca a interrupção do processo de arruinamento, a conservação daquela matéria. Se, como vimos, os trânsitos dos espaços urbanos atravessados por João, Iná e Antônio eram pontuados por materialidades da eterna substituição impulsionada pela modernidade, na casa de dona Doca o passado pode resistir sem se deteriorar ou ser substituído por alguma novidade condenada ao rápido arruinamento.



Imagem 19 – Iná e Antônio se encontram na casa de Dona Doca. *Todos os mortos* (frame)

É interessante notar que a única personagem branca que habita um espaço cênico marcado por construções contemporâneas é Ana⁴⁷, vista na sequência final do filme, quando sai de casa e transita por uma rua movimentada da São Paulo atual. Não por acaso, é a mesma personagem que demonstra interesse pelos rituais de matriz africana e percebe a permanência dos negros mortos em torno de sua decadente família aristocrata e escravocrata. Ana parece figurar um certo imaginário de país multirracial, nutrido por práticas encobridoras do racismo estrutural que, como ela, tentam enterrar os problemas que o não enfrentamento da desigualdade racial provoca, ao mesmo tempo que se apropriam de elementos da cultura de matriz africana, como ela se apropriou da quartinha de Josefina, e impedem a plena existência das populações negras, como ela impediu a existência de José.

A sequência final do filme apresenta Ana, vestida com seu longo vestido de fins do século XIX, caminhando em meio à paisagem urbana contemporânea. Essa imagem inverte o que, num primeiro momento pareceu o anacronismo da presença do presente na narrativa do passado, apontado para o real anacronismo de nossa sociedade, que é a presença do passado de exploração do povo negro no presente, como racismo estrutural que, assim como o tecido vermelho na barra do vestido de Ana, deixa um rastro vermelho (de sangue) em sua trajetória.



Imagem 20 – Ana caminha pela paisagem contemporânea de São Paulo. *Todos os mortos* (frame)

⁴⁷ Esta é uma personagem muito importante do filme que, por não ter sido bem examinada nesta análise, merece atenção em uma oportunidade futura.

Em sua caminhada, Ana passa por um menino negro, vestido com roupas contemporâneas, interpretado pelo mesmo ator que faz o papel de José. A presença desse menino demarca a resistência negra, a despeito da inexistência de ações de Estado que garantissem dignidade para essa população após o fim da escravidão, pelo contrário. O João do presente, sobrevivente, canta a mesma melodia de matriz africana entoada por sua avó Josefina, evidenciando o quanto a cultura subsistiu em sua imaterialidade, diante de toda a interdição que se efetivou à existência de corpos negros em uma real condição de liberdade. A imagem desse menino vivo, caracterizado como no tempo presente, pode ser uma imagem reveladora da proposta de Denise Ferreira da Silva de que possamos levar em conta que as diferenças entre os homens sejam efeitos das condições do espaço-tempo e de um programa de conhecimento modelado a partir da *separabilidade*. Sob tal perspectiva, a existência de José excede o espaço-tempo da narrativa situada em 1889, sendo, portanto, extensiva a este enquanto parte do *Corpus Infinitum*.

Partindo da ideia de que as materialidades ressoam forças afetivas e culturais e dinâmicas sociopolíticas, busquei explicitar como o centro da questão temática de *Todos os Mortos* é acessado por meio da observação (e do estranhamento) da composição dos espaços cênicos em relação às personagens que neles transitam. Esta relação cria possibilidades de complementação e até mesmo de adição de camadas de significado e chaves de leitura da obra cinematográfica que excedem elementos textuais expostos pela ação de personagens e/ou através de diálogos. As escolhas da direção de arte de *Todos os Mortos* se revelam potentes na medida em que, conscientemente, se furtam de perpetuar códigos de transparência ou de se pretender a uma representação histórica pseudo objetiva. A obra assume o diálogo intertemporal que sempre marca (conscientemente ou não, conforme apontado por Napolitano) o olhar de uma obra de expressão sobre um tempo passado, ao mesmo tempo que tensiona, em sua forma, através da direção de arte e do som, os legados do colonialismo a partir de uma subversão das bases do pensamento moderno ocidental: a existência do tempo linear.

2.4 OCUPAÇÕES E TRÂNSITOS FRONTEIRIÇOS ENTRE BRASIL PARAGUAI EM *NÃO DEVORE O MEU CORAÇÃO*

A apresentação das ações em *Não devore meu coração* se divide entre os dois territórios, o brasileiro e o paraguaio. Alguns exteriores, como campos de monocultura de trigo, de soja e as estradas onde ocorrem os rachas de moto e o rio, são importantes espaços para a narrativa. Esses espaços demarcam, tanto os limites de cada lado, quanto a permeabilidade fronteiriça, na medida em que as ações se desenvolvem por meio dos trânsitos dos personagens por eles, especialmente a incursão dos brasileiros no Paraguai.

O entorno do rio, muitas vezes reiterado como marco divisório, se desdobra também na conexão, no lado paraguaio, com uma área de densa vegetação, onde o amor entre Joca e Basano é temporariamente possível. Esse lugar, marcado pela presença de muitos vagalumes, não apresenta ligação com nenhum outro espaço cênico, parece fora do tempo e do espaço da narrativa, podendo ser percebido como local mítico, ou de fantasia infantil (universos que o filme não faz questão de diferenciar). Interessa recordar que desde o primeiro longa-metragem *A Fuga da Mulher Gorila*, dirigido em parceria com Marina Meliande, a produção de Felipe Bragança tem sido marcada pelo diálogo com gêneros cinematográficos populares, como *roadmovies*, realismo fantástico, filmes de aventura e de super-heróis. Tal influência aparece em *Não devore meu coração*, assim como de personagens que habitam a fronteira entre a infância e a adolescência (que também assinala seus longas anteriores).

Em outros espaços cênicos do filme, é possível perceber, apesar da semelhança funcional entre as edificações de cada um dos lados (casa; lugar de encontro de participantes da gangue; escola), a existência de contrapontos visuais que as caracterizam, criados por meio das escolhas e intervenções nas locações. A presença de tais códigos delimita espaço-visualmente os grupos sociais e parece acompanhar os diferentes arranjos de paisagem que caracterizam cada lado da fronteira no universo diegético do filme.

A paisagem exterior paraguaia, ainda que bastante pontuada pela vegetação, apresenta espaços mais ocupados, marcados pela bandeira nacional e pela presença de pessoas (a pé, de carro, moto ou bicicleta). Assim são as ruas por onde os meninos passam de bicicleta, apresentadas como contíguas à ponte que liga os dois lados da fronteira. Outros exteriores, como a fachada/escadaria da escola e a praça onde Joca e Basano conversam após o encontro na festa também são marcados pela presença de pessoas no quadro, o que infere a uma percepção de maior ocupação destes espaços por pessoas externas à trama.



Imagem 21 – Rua de Bella Vista do Norte, ocupada pelo trânsito de carros e pessoas e marcada pela bandeira nacional. *Não devore meu coração* (frame)

Já no lado brasileiro, os exteriores são apresentados por meio de lugares de passagem, como as estradas cruzadas de moto ou carro por Fernando, ou espaços inabitados, como o leito do rio Apa, onde este personagem vai buscar o irmão. Em uma das poucas vezes que a cidade de Bela Vista é mostrada, quando Joca passa de bicicleta por uma amiga, o quadro não apresenta movimento de carros ou de transeuntes, exceto por um pequeno grupo de pessoas, que conversam sentadas no canto esquerdo do quadro.



Imagem 22 – Rua de bela vista, sem trânsito de carros e pessoas. *Não devore meu coração* (excerto)

Nessa mesma sequência, vale destacar uma imagem que poderia figurar como metáfora da relação que parece se estabelecer entre pessoas como Fernando e aquele lugar: vemos um

trabalhador usando um grande aparelho soprador de ar, com objetivo de fazer a limpeza da rua. Seu gesto, enquadrado em plano geral, parece uma metáfora para o desejo de purificação, limpeza, expurgo daquela terra (e porque não daquela identidade regional) que, como será mencionado logo adiante pelo personagem representado por Ney Mato Grosso, “ — Gruda nas bota e no pulmão”. Outra fala que corrobora a ideia de que Fernando rejeita o lugar onde vive ocorre quando, durante discussão com sua mãe, ele diz com raiva, que ela o levou para aquela cidade bosta.



Imagem 23 – Trabalhador limpa poeira da rua com soprador. *Não devore meu coração* (frame)

No lado paraguaio, vemos espaços interiores de construções em madeira e tijolos sem pintura ou revestimento, como a casa onde Basano vive com sua avó, ou edificações totalmente em madeira, como o Auto Posto Vitória e a oficina de moto frequentada por integrantes da gangue República Guarani.



Imagem 24 – Casa de Basano. *Não devore meu coração* (frame)

Tal exposição de materiais naturais contrasta com os espaços interiores brasileiros, marcados pela presença de materiais encobertos, como a casa onde Joca vive com sua mãe e seu irmão, de madeira e tijolos maciços pintados, ou a casa de César, pai de Fernando e Joca, pintada e revestida de azulejos.



Imagem 25 – Casa onde vivem Joca, Fernando e sua mãe. *Não devore meu coração* (frame)

O Sessenta Esporte Clube, sede da Gang do Calendário, e a escola onde Joca estuda também têm as paredes revestidas por camadas de tinta, no entanto, apresentam-se degradados, arruinados. Esta marca, somada à baixa ocupação dos espaços urbanos, parece apontar para uma decadência dos lugares de sociabilidade no lado brasileiro, criando um contraponto com o

bom estado de conservação e apuro decorativo de lugares desta natureza no lado paraguaio, tanto o espaço da festa Besos y Lagrimas, quanto o interior do Auto Posto Vitória, mostrado no fim do filme.



Imagem 26 – Sessenta Esporte Clube. *Não devore meu coração* (frame)

Embora os espaços arruinados não representem grande parte das locações do filme, vale examinar a escolha destas materialidades para lugares determinados como a sede da Gang do Calendário e a escola brasileira. Se pensamos nestes como espaços de perpetuação, tanto da opressão de grupos étnicos/sociais subalternizados quanto de difusão da história dos vencedores, a opção pela ruína parece uma escolha bastante apropriada.

É interessante pontuar como dois aspectos comumente associados à fruição estética das ruínas podem ser pontuados nas locações em questão. Em primeiro lugar, a invasão da estrutura arquitetônica pela matéria orgânica, que marca o espaço do Sessenta Esporte Clube, sede da gangue. Esta característica, apontada por Simmel (2019), perturba uma certa ordenação moderna de separação entre o domínio da ação humana e da natureza, evidenciando a arbitrariedade da primeira.

Bruno Latour aponta para um desdobramento, pelos modernos, que parte da ideia de separação entre natureza e cultura para a construção da ideia de primitivismo, como oposição à Constituição moderna, que se esforça para negar a existência de objetos e sujeitos intermediários entre tais domínios delimitados. O autor questiona a validade de tal separação ao defender sua tese de que “jamais fomos modernos” e afirma que: “Não emergimos de um passado de trevas que confundia as naturezas e as culturas para atingir um futuro no qual os

dois conjuntos estarão enfim claramente separados, graças à revolução contínua do presente.” (LATOURE, 2019, p. 96).

Da mesma forma, Denise Ferreira da Silva questiona a *separatibilidade* como pilar do pensamento moderno que constitui a diferença cultural como fator de medo e violência total. Na medida em que se questiona a separação dos domínios humanos e não humanos, coloca-se em xeque a premissa que sustenta a divisão entre o sujeito moderno ocidental e o “outro” primitivo, ou melhor, na proposta de Denise, questiona-se a própria ideia da existência do Outro.



Imagem 27 – Interior do sessenta esporte clube. Espaço arruinado de encontro da gang do calendário. *Não devore meu coração* (frame)

Ao compor um espaço arruinado como sede da Gang do Calendário, *Não devore meu coração* agrega imageticamente a este grupo uma negação da diferenciação que há anos sustenta a distinção entre brancos (modernos) e índios (primitivos). A gang, que se apresenta num primeiro momento, como grupo de brancos xenófobos (lembramos que gritam “O Mato Grosso é nosso” quando saem para o primeiro racha contra os paraguaios), aos poucos se revela mais complexa, graças às presenças híbridas de Telecatch e Lucía. Poderíamos dizer que a espacialidade arruinada antecipa essa complexidade na medida em que materializa a indistinção de limites claros entre natureza e cultura.

Com o desenrolar da trama, percebe-se que é a presença de Fernando e sua ação sob as ordens de seu pai, o verdadeiro agente de violência contra os paraguaios, não a gangue. Se o real responsável pela subjugação do outro encontra morada na edificação que se conserva, através de seus revestimentos e manutenção em perfeito estado (casa de César, como citado), é a presença de seu herdeiro e executor, o motivo de desestruturação da coletividade da Gang,

visto que sua ação distintiva e colonizadora não admite a existência do híbrido, ou mesmo da própria sociabilidade, uma vez que são os interesses individuais que regem suas ações.

O segundo aspecto material da ruína que pode ser abordado através dos espaços do filme é a sua multidimensionalidade temporal. O espaço da escola exemplifica a degeneração material das estruturas arquitetônicas (quando não submetidas a manutenção constante), pelas paredes de pintura descascada. Quando se desprendem as camadas mais externas de tinta, as paredes dão a ver pinturas anteriores, revelando outros materiais e/ou cores, que, por sua vez, expressam escolhas e ações inscritas em outros tempos naquela matéria.



Imagem 28 – Interior da Escola Bela Vista. Paredes descascadas revelam a multitemporalidade inscrita na matéria e a ressonância do(s) passado(s) no presente. *Não devore meu coração* (frame)

A presença dessa característica no espaço onde se desenrola a cena em que um estudante da turma de Joca faz uma apresentação oral sobre a ofensiva paraguaia na Guerra da Tríplice Aliança, reitera as diversas conexões multitemporais que o filme constrói entre o passado (histórico) e o presente (ficcional). Uma leitura apressada do espaço cênico da escola poderia inferir sobre a decadência da instituição escolar. A concepção de decadência, no entanto, compartilha dos mesmos pressupostos que sustentam a ideia de progresso como desenvolvimento linear, que, por seu turno, está na base da criação de categorias diferenciadas para povos, que justificam violência e subjugação. Pensar a ruína, não como decadência, mas como o encontro de temporalidades, neste caso, abre leituras que parecem mais adequadas às questões temáticas que estão sendo trabalhadas em *Não devore meu coração*.

Ainda que o filme apresente a trama em uma estrutura linear, cronológica, que se adequa, portanto, a uma ideia de progressão dos fatos coerente à concepção (invenção) moderna de temporalidade, outras conexões entre fatos e episódios da narrativa são criadas por meio de objetos (como será exposto adiante). Da mesma forma, as diversas camadas visíveis na materialidade arruinada, como a da escola, podem ser apontadas como elos entre tempos e fatos do passado que ainda ressoam naqueles grupos sociais. A concepção que Latour propõe do tempo como não sendo “um panorama geral, mas antes o resultado provisório da ligação entre os seres” (LATOURE, 2019, p. 94) parece bastante apropriada para essas outras temporalidades que as materialidades do profílmico (objetos, figurinos, espaços) acrescentam à estrutura linear da narrativa.

Ao analisar as características materiais dos artefatos expostos em museus, Stephen Greenblatt utiliza-se da palavra ressonância para se referir à capacidade evocativa de outras temporalidades dos artefatos por meio de suas marcas, inscrições e deslocamentos. O autor aponta também, a possibilidade de ocorrência da ressonância em uma sobrevivência inesperada. O fato de o espaço arruinado da escola ser o local de exposição/perpetuação de uma certa visão sobre um episódio histórico que diz respeito à vida daquelas pessoas interessa na medida em que tanto a materialidade do espaço quanto a exposição narrativa conectam temporalidades de passado(s) e do presente. É a reação de Joca, que desmaia à simples menção do conflito, que explicita o quanto estes domínios, embora tenham sido separados pela ideia de tempo linear, permanecem conectados na região de fronteira que o filme explora, sem deixar de se inter-relacionar.

Outras locações importantes do lado brasileiro são o cemitério e o monumento Nhandipá⁴⁸. Ambos aparecem ocupados apenas por membros da Gang do Calendário, que enterram seu líder e lamentam esta morte.

⁴⁸ O monumento é um marco erigido em homenagem aos mortos na batalha ocorrida a 11 de maio de 1867, como parte do episódio conhecido como Retirada da Laguna, no qual o exército brasileiro retrocede em seus avanços sobre o território paraguaio. Consta que a referida batalha resultou em 230 mortos de ambos os exércitos, de um total de 3 mil homens envolvidos. O episódio militar foi relatado pelo Visconde de Taunay, sob patrocínio imperial de D. Pedro II. Tais textos são de domínio público e uma digitalização da edição de 1874 (Rio de Janeiro: Typographia Americana) está disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008340&bbm/4870#page/10/mode/2up>. Acesso em: 23 ago. 2021.



Imagem 29 – Monumento Nhandipá ocupado por integrantes da Gang do Calendário. *Não devore meu coração* (frame)

A escolha e articulação das locações em *Não devore meu coração* determina dois conjuntos diferentes de espaços para estes territórios que, embora contíguos, expressam materialmente formas diversas da relação que seus habitantes desenvolvem com os espaços públicos e privados, demonstrando o quanto o espaço se caracteriza não apenas por seus constituintes materiais, mas pela ação humana, que molda a paisagem de acordo com seus usos e princípios, conforme explica Milton Santos:

Ao nosso ver, a questão a colocar é a da própria natureza do espaço, formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro lado, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano. (SANTOS, 2006, p. 69).

Pelo fato de apresentar uma ocupação da cidade de Bella Vista do Norte (PY) por pessoas externas à trama, em oposição às paisagens brasileiras, que salvo raras exceções, são ocupadas apenas por personagens do filme, *Não devore meu coração* dá a ver um maior sentido de comunidade e pertencimento ao grupo paraguaio, que será reiterado pela fidelidade de Basano e Lucía a seu povo. Em oposição, no lado brasileiro, Joca entrega a localização de seu irmão, evidenciando a perda de sentido coletivo da família brasileira. Este traço de individualismo se nota na atuação controversa de Fernando em relação aos propósitos da Gang do Calendário, que o acolhe, findando por provocar a morte de Telecatch e o extermínio de todos os seus integrantes.

É interessante notar que, entre os brasileiros, o único grupo social que se configura como comunidade colaborativa é o grupo das crianças, o que poderia significar que, assim como Joca que se apaixona por Basano, caberia à sua geração tentar inaugurar outra relação com paraguaios/indígenas, interrompendo um ciclo de morte levado a cabo por seu pai, seu irmão e até mesmo sua mãe, que defende a morte da indiazinha para que o menino se livre de seu amor. O esforço de Joca para falar a língua Guarani (além do castelhano) também é um fato que deve ser mencionado, na medida em que este gesto parece expressar um desejo de ingresso no pensamento fronteiriço, ou seja no trânsito por outros sistemas cognitivos e sensíveis, como tem sido a experiência de povos originários colonizados, submetidos à língua, religião e epistemologias que lhes são externas.

2.4.1 Objetos como conectores de tempo(s)

Interessa, para essa abordagem, o fato de que a região onde *Não devore meu coração* é filmado faz parte do território outrora ocupado pela Companhia de Jesus em seu empreendimento junto aos povos guaranis, citado anteriormente por ocasião do exame de *Tava, a casa de pedra*. Embora o filme de Braganca não faça referência a este fato, fica clara a importância da identidade indígena para as personagens paraguaias do filme, expressa no nome da gang paraguaia, na relação das personagens femininas Basano e Lucía (Zahy Guajajara) com suas mitologias, bem como, já no final da trama, através da pintura facial dos motoqueiros paraguaios no ataque à plantação de milho.

Ao colocar em contato a temporalidade da guerra da Tríplice Aliança com a contemporânea, enfatizando um aspecto pouco abordado pela narrativa histórica do episódio (a permanência da cultura indígena guarani entre a população paraguaia), o filme efetiva uma espécie de fresta em tal narrativa oficial. Daí ressoam outras temporalidades da relação entre indígenas e brancos, tanto do contato com jesuítas, quanto com bandeirantes que disputavam o controle do território, assim como hoje o fazem César e Fernando (também chamado de “Imperador”), ou tantos outros fazendeiros brasileiros, muitos dos quais, foram favorecidos na compra de terras no território paraguaio durante o estreitamento de relações entre Brasil e Paraguai ocorrido durante a ditadura de Alfredo Stroessner (BENETTI; BANDUCCI JR, 2019).

A espada que Joca encontra no fundo do rio Apa é um objeto de cena importante para a efetivação do encontro entre a temporalidade da guerra do passado e a contemporânea.

Interessante notar que a espada é encontrada quando Joca buscava uma medalhinha da sorte, doada por seu pai e que posteriormente veremos ser encontrada no rio por Basano. A perda desse objeto de cunho afetivo se configura como um dos muitos marcos de descolamento de Joca em relação ao legado de violência de sua família e seu povo.



Imagem 30 – Joca encontra espada remanescente da guerra da Tríplice Aliança. *Não devore meu coração* (frame)

A importância que objetos, como os supracitados, adquirem na experiência humana dá prosseguimento à relação imemorial que a humanidade desenvolveu com as coisas materiais, mediadoras de inúmeras relações sociais e rituais. Também deve ser mencionada a inegável importância dos artefatos para todas as transformações das condições de vida humana sobre o mundo habitado. Pesquisadores de muitas áreas de estudo têm renovado seus interesses pelo exame dos objetos materiais, como o pesquisador brasileiro do design Luiz Antonio Coelho, que explorou diversos aspectos da presença de objetos na narrativa cinematográfica, um dos que interessam a este estudo é a relação com a memória:

Há que se observar que a necessidade de utilização do objeto como instrumento da narrativa ou como marcador de cenas e passagens não é própria do texto cinematográfico, mas de qualquer processo narrativo. O objeto é usado normalmente como âncora da memória. As técnicas de memorização e recuperação de atos, relatos ou descrições costumam utilizar objetos específicos como balizadores. (COELHO, 2003, p. 486)

Já abordagens dos estudos de cultura material na antropologia propõem alguns deslocamentos na relação de agência e agenciamento, em face àqueles presentes na relação

sujeito-objeto estabelecida entre humanos e coisas pelo pensamento moderno. Arjun Appadurai, em seu estudo da mercadoria sob a perspectiva cultural, propõe o seguinte:

[...] temos de seguir as coisas em si mesmas pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista teórico atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. (APPADURAI, 2008, p. 17)

Sob tais perspectivas, é interessante pensar que no mundo da diegese, os objetos são livres para elucidarem seus contextos, produzindo agenciamentos de memória e conexões que antecipam o conhecimento narrativo dos fatos, como ocorre quando, imediatamente após achar a medalhinha que ligava Joca a seu pai, Basano vê uma canoa com três cadáveres paraguaios descendo o rio. Nesta conexão é gerada uma ligação entre o pai de Joca e os cadáveres, que ainda não havia sido apresentada narrativamente, e será elucidada muito posteriormente na trama.



Imagem 31 – Basano encontra medalha que Joca ganhou de seu pai. *Não devore meu coração* (frame)



Imagem 32 – Canoa com cadáveres de paraguaios flutua no Rio Apa. *Não devore meu coração* (frame)

Provenientes do passado, ou antecipadores do futuro, os objetos ganham no filme status de conectores de tempo(s). A espada, permanência material da Batalha de Nhandipá, se converte em um amuleto cuja aparição parece provocar uma certa inversão nos vetores de poder e violência que permeiam as relações entre brancos e índios.

Por outro lado, é a ausência do objeto afetivo (correntinha), que o atava a seu desprezível pai, que parece permitir a Joca o encontro com tal espada. Quando Fernando busca Joca no leito do rio após a morte de Telecatch, sua fala também parece indicar a ideia de que as relações instauradas entre sua família e os paraguaios estavam se modificando. Fernando diz: “*El fin de todo que conocemos empezó en la mierda del río Apa*”, não por acaso, local da Nhandipá, cujo desfecho de derrota sangrenta se repete no filme, com a ressalva de que, em *Não devore meu coração*, as baixas brasileiras superam as paraguaias.

O gesto de recuo brasileiro que ocorreu no episódio da Retirada da Laguna também se refaz em metáforas no filme de Bragança. Sendo diversas vezes reiterado por meio de ações dos meninos brasileiros, que são expulsos por Basano de seu lado do rio, invertendo o curso dos acontecimentos do passado. Tal gesto materializa-se na bandeira carregada pelo grupo dos meninos brasileiros ao fim do filme, com os dizeres *Hasta la derrota siempre*. Neste caso, a mensagem que o objeto proporia trazer seria uma imaginação de futuro, de outro futuro, que não o da perpetuação das violências contra os indígenas que marcaram aquela região.

Retornando às instigantes prosições de Denise Ferreira da Silva, seria possível imaginar uma existência fora do espaço-tempo da modernidade para estes objetos? Se *Não devore o meu coração* é capaz de imagear esses objetos como constituídos de matérias capazes de uma

existência implicada, é capaz também de nos fazer vislumbrar a *não separabilidade* como potência de desmonte da construção moderna/colonial e de suas implicações éticas que geram violências direcionadas seletivamente a certos corpos humanos.

2.4.2 Habitantes da fronteira

Embora sejam perceptíveis os contornos que delimitam os grupos sociais em cena, o filme não deixa de considerar os trânsitos fronteiriços entre grupos étnicos e/ou nacionais. A presença de Sebastian Telecatch e Lucía no grupo da Gang do Calendário traz para o filme uma complexificação dessas relações. Tendo em sua própria nomeação a referência a uma ordenação do tempo que se estrutura em bases ocidentais, a Gang do Calendário apresenta diversas referências a esses valores. Um aspecto interessante do líder da gangue reside na sua postura messiânica e na glorificação à velocidade (“amor ao vento”). Este valor da vida moderna, exaltado na cultura europeia da virada do século XIX para o século XX, confere a Telecatch poder frente àquele grupo de brasileiros. Vale apontar que na jaqueta do personagem aparece a palavra Deus, inscrita com tachas metálicas no couro com textura de cobra.

Telecatch (assim como Lucía) apresenta a capacidade de se relacionar sensorialmente com o mundo, que parece conceder algumas vantagens na percepção das coisas em relação aos brasileiros, apesar de (ou talvez por isso mesmo) não o impedir de ser levado à morte por usar a moto de Fernando. A existência deste personagem, entre sua naturalidade paraguaia renegada (“filho de uma índia guarani descalça”), e sua posição de ascensão em meio a brasileiros, o converte no personagem mais interessante da narrativa. A complexidade de sua existência fronteiriça, em trânsito entre duas sensibilidades⁴⁹ de mundo, inverte lugares de poder que parecem já dados e imutáveis.

⁴⁹ Walter Mignolo esclarece que se utiliza da expressão “sensibilidade de mundo” no lugar de “visão de mundo” para evidenciar (e negar) o privilégio da visão nas epistemologias ocidentais (MIGNOLO, 2017, p. 20).



Imagem 33 – Telecatch, líder da Gang do Calendário. *Não devore meu coração* (frame)

Se a morte de Telecatch parece denunciar uma impossibilidade de conciliação pacífica entre os grupos em disputa, é Lucía quem age em desprendimento de sua inserção no mundo dos brancos representado pela Gang do Calendário. A maneira que Walter Mignolo chama atenção para a decolonialidade como possibilidade de desprendimento desde a existência fronteiriça parece ecoar no comportamento de Lucía:

De tal forma, uma vez que percebe que sua inferioridade é uma ficção criada para dominá-lo, e se não quer ser assimilado nem aceitar com a resignação “a má sorte” de ter nascido onde nasceu, então despenda-se. Desprender-se significa não aceitar as opções que lhe brindam. Não pode evitá-las, mas ao mesmo tempo não quer obedecer. Habita a fronteira, sente na fronteira e pensa na fronteira no processo de desprender-se e re-subjetivar-se. (MIGNOLO, 2017, p. 19)

Ao acusar Fernando pela morte do líder do grupo e de outros paraguaios, questionando as recorrentes atribuições de suicídio ou acidente às mortes indígenas, Lucía diz que os brasileiros precisam aprender o que é memória. Neste momento, diferencia-se, ao mesmo tempo que se remete à permanência de sua ligação com a memória/tradição/ancestralidade de seu povo. Habitante da fronteira, a “índia”⁵⁰, que até então parecia integrada à gangue brasileira, modifica tal relação, desobedecendo hierarquias quando acusa Fernando (chamado de Dezembro⁵¹ por

⁵⁰ O termo pejorativo, que ignora as particularidades e riquezas dos povos indígenas, é usado pelos membros da gangue para designar a personagem Lucía.

⁵¹ A nomeação de Fernando como Dezembro também reforça simbologias religiosas ocidentais na constituição da “Gang do Calendário” já que dezembro é justamente o mês do natalício do filho de Deus do cristianismo, religião que, sabemos, justificou as violências contra povos originários das colônias e a escravização dos povos africanos. Uma leitura possível do filme através dessas simbologias atualiza a relação da colonialidade através da existência do pai de Fernando como onipotente, aquele que decide o pertencimento ou não à condição de humanidade (assim como o faziam os jesuítas), cuja ação se efetiva pelas mãos de seu filho, herdeiro de uma

ela) pela morte de paraguaios. Tal desobediência se completa em sua participação ativa na morte de Fernando. A imagem de Lucía armada e montada na moto, vestindo uma calça comprida escura, calçando botas, mas trazendo um cocar na cabeça e o torso nu coberto de pinturas corporais de motivos indígenas, expressa, através de sua figura (além de sua ação), seu processo de re-subjetivação.



Imagem 34 – Lucía mata Fernando Dezebrom. *Não devore meu coração* (frame)

A construção visual de identidades híbridas por meio de trajes de cena, como visto em *Telecatch* e *Sonía* soma-se a outras estratégias que permitem uma expansão da leitura da obra por meio das materialidades em cena.

O uso dos objetos como conectores temporais e a demarcação de particularidades entre os espaços de brasileiros e paraguaios também integram as estratégias da direção de arte de Dina Salem Levy. Por meio da criação de conjuntos estruturados por tratamentos específicos dos materiais construtivos em interiores privados (expostos/revestidos) e coletivos (conservados/arruinados), bem como das formas de uso do espaço público (ocupado/vazio), constitui-se em uma forma direcionada que o filme propõe para a aproximação com aqueles mundos. Ao trabalhar com as diferenças e apontar a existência de híbridos que desafiam esta binaridade, evidenciam-se outras possibilidades de agenciamento sobre o espaço (e os modos de relação) de uma região encontro/confronto entre brasileiros e paraguaios, mas também entre

longa tradição colonial. A presença de um coração na jaqueta de Fernando parece confirmar essa simbologia, pois esta imagem remete a um símbolo associado à Jesus, o Sagrado Coração, assim como o nome de um estabelecimento comercial fechado que aparece na rua, numa cena em que Fernando sai de moto: “Cristo Rei”. Com a morte de *Telecatch* (lembro que este possuía a palavra “Deus” bordada em sua jaqueta), descobrimos que o verdadeiro pai de Fernando é que exercia real influência sobre suas ações, não o paraguaio.

brancos e indígenas. Através destas estratégias, o filme recoloca o problema colonial, apontando a atualização destes processos em múltiplas camadas na relação do Brasil com o Paraguai.

3 RUÍNA COMO REFÚGIO NO PRESENTE



Imagem 35 – *A fuga da mulher gorila* (frame). Sequência de abertura

Sobre a imagem escura de uma mulher de costas, que parece caminhar carregando uma tocha em direção a longínquos pontos de luz, ouvimos a citação de fragmentos do início de *Moby Dick*, de Herman Melville:

— Há alguns anos, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação do sangue. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma, então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas. Não há nada de especial, não há nada de surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem, cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento que eu tenho pelo oceano. (*A FUGA DA MULHER GORILA*, 2009)

Em seguida, vemos as pernas de uma jovem mulher, saindo de uma barraca de tecidos coloridos e caminhando em direção a uma bacia em primeiro plano. À menção do oceano na citação de Melville, o que vemos é uma bacia. Assim começa o filme *A fuga da mulher gorila* (2009), de Marina Meliande e Felipe Bragança. Outra jovem, aparentando uma idade próxima à da que vimos anteriormente, logo aparece. Ela manipula, com uma luva que imita as mãos de um gorila, um brinquedo barato: objeto esférico de luzes piscantes que emite sons eletrônicos repetitivos. No próximo plano as duas jovens, sentadas no chão, ao lado de uma kombi, comem

pipoca doce que tiram de um saco cor-de-rosa. Em over, o som de suas vozes, cantando uma melodia que, apesar de seu andamento doce, fala de um “homem que eu matei, e cortei em pedacinhos”, e termina com, “mas eu não vou morrer mais por ninguém”.

Após a cartela inicial com nome do filme e o intertítulo “1. Acordar de madrugada sem fazer barulho, amarrar ele com uma corda, tomar o volante da kombi e sumir”, vemos as duas desmontarem a tenda colorida, ao lado da kombi pintada com motivos de show ilusionista de mulher-gorila. Ao fundo, uma casa arruinada se confunde com a vegetação, contrastando com as cores em primeiro plano. Assim começa o trânsito das atrizes/personagens Morena (Cattoni) e Flora (Dias) que erram de cidade em cidade, no papel de mulher e gorila, cantando e vivendo situações simples. Ao fim do filme veremos que Morena encontra seu filho, um bebê pequeno, que está com o pai. Mas isso, esse encontro, não interromperá o fluxo da personagem, que segue seu rumo indefinido. Indefinidas são também as razões e propósitos que guiam suas ações. Nós, como as personagens, seguimos viagem, sem entender de onde viemos e para onde vamos, apenas seguimos, acompanhando o desenrolar do tempo em diálogos lacunares, canções e declamações.

Flora e Morena são personagens em trânsito. Exceto pelo breve encontro de Morena com seu filho e o pai da criança, nenhuma pista mais sobre as existências das personagens, cujas identidades se delineiam em fuga quando decidem encenar o show da mulher-gorila com os apetrechos que acompanhavam a kombi roubada, é dada ao espectador. A citação à *Moby Dick*, e a transformação que se vê no show parecem metáforas da vida das personagens, que assume um caráter selvagem, libertário, neste processo de fuga que testemunhamos durante o longa. Não sabemos o que as levou à situação em que se encontram, mas as ações que se desenrolam parecem indicar que não há volta para a ruptura pela qual passaram. A vida de Morena e Flora é o que acontece nos espaços por onde passam: estradas, hotéis baratos, bares de karaokê popular, praias e postos de gasolina.

A transitoriedade que se nota nas personagens do longa de Meliande e Bragança é a condição que une os personagens dos filmes analisados no presente capítulo. Assim como em *A fuga da mulher gorila, Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011) e *Elon não Acredita na Morte* (Ricardo Alves Jr, 2016) apresentam personagens em movimento, cujo percurso é marcado pela passagem por espaços arruinados.

Pela centralidade do trânsito dos corpos nos espaços, os filmes aqui agrupados dialogam com linhagens contemporâneas do cinema moderno que Erly Vieira Jr. elenca, tal como a que parte do modelo bressoniano que encontra ecos em Tsai Ming-Liang e Pedro Costa, de Pialat em alguns momentos de Claire Denis. Seguindo o que propõe o autor, Kawasee e Hou Hsiao-

Hsien, retomam algo de Ozu, já Gus Van Sant e Apitchapong dialogariam com Warhol (VIEIRA JR., 2020, p. 63-64)

Marcados por apresentar uma relação muito próxima com os corpos em cena, os filmes dos diretores acima mencionados, especialmente, evidenciam um retorno do interesse pelo real no cinema contemporâneo. Ressurgindo em outras bases, este olhar para o banal e o cotidiano se constrói a partir de uma relação mais autorreflexiva com os filmes. Como coloca Elsaesser, neste realismo, que o autor considera como o marco dois da ontologia, a relação com o espectador envolve confiança e crença, a partir de um ceticismo apriorístico na imagem. O autor afirma que esta ontologia “emerge das [novas] condições de visibilidade e presença que incluem invisibilidade e presença virtual” (ELSAESSER, 2015, p. 57) dentre as possibilidades de trânsito pelo real. Os procedimentos estéticos desta volta (ou agitação) ontológica se conformam a partir de três pressupostos. O primeiro é a despedida da representação através da perspectiva monocular como modo simbólico, e do entendimento, tanto do conhecimento como visionamento quanto da separação do mundo (exterior) e do sujeito (interior). Como consequência, o segundo, em palavras do autor, é o fato de que “o ‘novo realismo’ tende a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano.” (ELSAESSER, 2015, p. 44). Já o terceiro pressuposto diz respeito aos personagens, que habitam domínios próprios, em que não há certeza de que sejam de vida ou morte, a que Elsaesser se referiu como *post-mortem*. Este regime de imagens instaura uma outra relação com a espectralidade que, através de personagens muito particulares, torna possível a mim, enquanto espectadora, “a delegação ou ‘terceirização’ dos meus prazeres, minhas dúvidas, minha vida afetiva, minhas crenças ou minha autopresença para outra pessoa, alguém que não ‘vive’ em meu lugar, mas através de quem posso mais uma vez tomar posse de mim mesmo ou acreditar em mim mesmo” (ELSAESSER, 2015, p. 46).

Os filmes analisados se relacionam com estes pressupostos de diversas maneiras. Todos apresentam protagonistas que, de maneiras particulares, constituem-se ao se entregarem ao mundo, seja em fuga, seja em busca. Resultante deste ser em movimento, o mundo que se apresenta por meio das personagens em *Elon não acredita na morte* e *A fuga da mulher gorila* é composto por espaços sem referências, sem história, sem contexto, cuja ocupação é temporária para estas personagens sem pertencimento ou vínculos afetivos.

Já a dimensão das personagens que transitam entre os domínios de vida e morte, que instauram modos muito particulares de relação com o espectador aparece em *Elon não acredita na morte* e *Histórias que só existem quando lembradas*. No primeiro, a própria gênese do

projeto, ao tomar como ponto de partida para a criação de seu protagonista a relação com uma pessoa atravessada por questões de saúde mental, instaura uma perspectiva de insegurança sobre a verdade do que se vê e ouve, sobre o desaparecimento e a morte da esposa que o personagem busca, mas não sobre o estado (real) que Elon vive (e do qual compartilhamos) em sua peregrinação atrás da mulher. Já em *Histórias ...* é o próprio domínio de separação entre vida e morte que parece marcar a cidade onde chega a jovem protagonista, na qual os moradores esquecem de morrer, desafiando uma ordem teleológica do tempo que, com o fechamento do cemitério, parece não se aplicar àqueles domínios. O filme nos faz questionar, no entanto, se o que fazem aquelas pessoas (todo dia da mesma maneira) é exatamente o que se entende por viver.

Erly Vieira Jr. aponta no cinema de fluxo e na relação com o real que o marca – a que denomina realismo sensório – uma forma de trabalhar a inserção no espaço que valoriza a presença física dos corpos e das espacialidades, na medida em que câmera e som perscrutam este cotidiano, recuperando sensações e afetos, “na contramão da virtualização proposta pelo cinema tecnológico dos CGI” (VIEIRA JR, 2020, p. 42). Segundo o autor:

No cinema de fluxo, a primazia do presente se configura justamente como uma reação à emergência desse universo temporal indiferenciado, que engendra a cultura hegemônica do instantâneo e do imediato. A ideia aqui é romper com o espaço-tempo anestesiado e automatizado da presentificação pós-moderna, fruto do acelerado ritmo da sociedade do consumo, e conceber outro tempo, que, embora também não seja linear e cronológico, se caracteriza primordialmente por promover uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos, na qual personagens e espectador estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. (VIEIRA JR, 2020, p. 45)

Um dos filmes analisados por Vieira Jr. é *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2003), filme que tem Felipe Bragança como um de seus roteiristas. É possível notar, no filme de Bragança e Meliande que examino aqui, bem como nos outros exemplos, alguns procedimentos em comum aos apontados por Vieira Jr no filme de Aïnouz. São eles: *i*) a “exploração de uma dimensão de transitoriedade nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens” (VIEIRA JR, 2020, p. 44); e *ii*) a presença de personagens que “vagam de cidade em cidade, sem destino certo, associados a tramas que se desenvolvem exatamente nas bordas do cronotopo da estrada, nas interrupções de percurso que [...] se assumem como territórios onde se desenvolvem experiências transformadoras.” (VIEIRA JR, 2020, p. 72). A sensorialidade que se obtêm dessas situações é, em parte produzida pelo tratamento da câmera, que, muito próxima das materialidades dos corpos e dos espaços, oferece-se como produtora de lugares de

compartilhamento do estar no mundo daquelas personagens, especialmente em suas ações mais cotidianas.

3.1 PERSONAGENS EM TRÂNSITO

Para melhor examinar a presença dos espaços arruinados nos filmes aqui elencados, vale retomar a discussão sobre a mudança na relação com o mundo que marca a modernidade ocidental e é amplificada na contemporaneidade. Um aspecto central desta transformação é a relação da sociedade com a imagem, percebida e trabalhada em diversos textos por Walter Benjamin, que incluiu, na terceira versão de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, escrita entre 1938 e 1939, uma epígrafe de citação ao texto *La conquête de l'ubiquité*, de Paul Valéry, onde este atesta a “perspectiva das mais intensas modificações da antiga indústria do belo em um futuro próximo” (VALÉRY apud BENJAMIN, 2021, p. 103). Tal perspectiva não só se concretizou, como também vem se intensificando a cada dia.

Em *O Império do Efêmero*, Gilles Lipovetsky examina tal dinâmica de transformações da aparência analisando o surgimento do sistema da moda que, segundo o autor é uma “formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade” (LIPOVETSKY, 2009, p. 23). A ordem própria deste sistema pode ser identificada a partir da Idade Média no Ocidente, mais precisamente na metade do século XIV, quando se testemunha “o aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher” (LIPOVETSKY, 2009, p. 29).

A instauração de uma dinâmica de temporalidades cada vez mais breves por este regime não se restringe apenas à maneira de vestir, estende-se aos domínios da moradia, dos códigos sociais, do gosto, das ideias e da produção artístico-cultural. Lipovetsky percebe que tal “instabilidade do parecer” é produto dos valores que constituem a modernidade ocidental e se desdobra de uma percepção de poder do homem moderno para modificar a organização de seu mundo, onde se exalta o novo e se nega o passado coletivo e a tradição, assim como apontado por Benjamin em “O narrador” (BENJAMIN, 1994). Outra condição, mais tardia, impulsionadora de tal fenômeno, foi a “autonomia parcial dos agentes sociais em matéria de estéticas e aparências” (LIPOVETSKY, 2009, p. 27). Com sua dinâmica da frivolidade, “a moda faz parte estruturalmente do mundo moderno em devir” (p. 32), que impõe uma modificação na percepção das temporalidades e erige o presente como o palco primordial das suas (sempre novas e mutantes) aparências.

Com a moda, aparece uma primeira manifestação de uma relação social que encarna um *novo tempo legitimo* e uma nova paixão própria ao Ocidente, a do “moderno”. A novidade tornou-se fonte de valor mundano, marca de excelência social; é preciso seguir “o que se faz” de novo e adotar as últimas mudanças do momento: o *presente* se impôs como o eixo temporal que rege uma face superficial mas prestigiosa da vida das elites. (LIPOVETSKY, 2009, p. 32)

A eterna construção e destruição que se instaura, em busca do Novo como um valor em si, constrói à volta da modernidade (colonialidade)⁵² imagens cada vez mais transitórias e superficiais. Examinando o desdobramento de tal processo na contemporaneidade, o autor, juntamente com Jean Serroy, nomeia o tempo atual como uma “era transestética”. No livro *A Estetização do Mundo*, os autores afirmam que esta era:

É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime *hiper*: isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27-28)

Desdobrando-se para a constituição dos espaços, o regime do hiper passa a integrar o *modus operandi* da arquitetura. Nas cidades-cenários, apontadas por Nelson Brissac Peixoto como cenografias da paisagem urbana, “Os prédios são quadrados e baixos para permitir constante adaptação funcional e estilística. Sem forma nem estilo próprio. São uma tela branca, sobre a qual se pode aplicar qualquer coisa.” (PEIXOTO, 1987, p. 305).

Nesse processo da hiperestetização através da efemeridade, a espessura do mundo produzido pela arquitetura se reduz e, assim como a imagem do cinema, que mimetiza uma tridimensionalidade ilusória na tela plana, utiliza-se cada vez mais de artifícios visuais simuladores ou encobridores dos materiais efêmeros de que se constituem seus espaços. As semelhanças prosseguem quando se nota como a relação com estes espaços se dá, de forma cada vez mais pensada para serem vistos desde o movimento, como apontado por Peixoto:

O movimento cria um novo mecanismo de significação dos lugares, fundado na frontalidade. As redes de transporte reconstróem cineticamente o mundo. Suprimem a realidade material e espacial dos lugares, a sua arquitetura e disposição urbana, transformando tudo em superfície. Ao aumentar a rapidez dos deslocamentos, a arquitetura vai perdendo espessura. [...] Toda a construção é reduzida à sua *fachada*,

⁵² Retomo aqui o binômio modernidade-colonialidade posto por Walter Mignolo (2007) para demarcar que, sendo parte da indústria cultural, a moda se integra a uma estrutura de colonização de pensamento e imposição de modelos estéticos e de consumo em territórios pós-coloniais.

para ser vista por quem passa correndo. Desconectadas dos outros prédios não formam urbanismo. (PEIXOTO, 1987, p. 204)

Na era transestética, os procedimentos cenográficos se tornam práticas corriqueiras na decoração de interiores comerciais, como nos shoppings, cuja arquitetura, erguida sobre terrenos baldios, é marcada pela estética do pastiche, na qual a reprodução impera, sem ocultar a artificialidade, como na autenticidade do simulacro, notada por Baudrillard (1986) na cidade de Las Vegas, ou nos parques temáticos, como a Disney. Tais procedimentos também se tornaram acessíveis ao consumidor comum, sendo recursos baratos e rápidos para as adequações estéticas necessárias (ou, na maior parte das vezes, desejadas) em suas próprias residências. Observa-se tal fenômeno no uso de materiais miméticos como papéis de parede que simulam texturas, como a de tijolos maciços, azulejos, lambris ou pisos sintéticos que imitam madeira ou outros revestimentos. Merece nota a proliferação de objetos decorativos de imitação ou simulação de materiais desgastados ou antigos. Nada é o que parece ser. Nesse jogo de faz-de-conta, até mesmo a marca do tempo pode ser emulada como imagem-textura nos utensílios reprô (objetos decorativos que simulam texturas envelhecidas como reproduções de placas de anúncios antigos enferrujadas, canecas de porcelana que imitam esmaltados lascados, sinalizações de trânsito oxidadas, entre outros), vendidos nas lojas de badulaques. Simulacros materiais de um passado não vivido em um tempo seduzido pela ruína⁵³. Falando das culturas da memória que marcam a virada do século XX para o XXI, Andreas Huyssen afirma que: “Os ‘remakes originais’ estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com a re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem o original.” (HUYSSSEN, 2000, p. 24).

Se esse processo já se apresentava com intensidade antes da eclosão da pandemia mundial de Covid-19, o longo período de confinamento a que fomos condicionados como forma de diminuir a circulação do vírus foi um momento de intensificação das relações mediadas pela imagem plana da tela (de celulares ou computadores), e da popularização das videochamadas, *lives* e videoconferências.

Nas relações mediadas pela imagem, os espaços podem se limitar ao enquadramento da câmera. O fundo bonito da *live*, a estante de livro no painel de papelão, ou até mesmo a bela paisagem que só existe para quem a vê na tela, proporcionam uma separação empírica entre o espaço em que se vive e o espaço em que se é visto. Na era da mediação pela imagem, no lugar

⁵³ Título de livro de Andrea Huyssen, com edição brasileira editada em 2000. Nos ensaios reunidos no livro o autor examina “a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 6) após a queda do muro de Berlim.

da matéria real, o espaço desde o qual nos apresentamos a outras pessoas pode ser simulado, ou melhor, espaço como imagem. Os planos de fundo virtuais nos transportam de nossas condições materiais, decorrentes de nossa existência periférica latino-americana, para interiores descolados, alinhados a uma estética global: seja uma casa no mediterrâneo com o oceano ao fundo, um mirante com vista para a Golden Gate em San Francisco, ou até mesmo o espaço sideral.⁵⁴ Total desmaterialização do espaço e desterritorialização do lugar onde se vive. Planos de completo vazio material. Nestes espaços, a existência pode acontecer em trânsito por lugares completamente desmaterializados. Experiência estética de um mundo imaterial. Espaço-imagem.

Diferente da noção de imagem-espaço trabalhada por Antoine Gaudin e Diogo Velasco (VELASCO, 2020), o espaço-imagem a que me refiro aqui não se relaciona com a experiência cinética de espaço diante da(s) imagens do filme, mas sim, uma nova e cada vez mais popular experiência, a de se inserir, como corpo-imagem, num espaço-imagem.

Assim como Lipovetsky e Serroy, Marc Augé recorre à ideia do excesso para caracterizar uma experiência contemporânea a que denomina “supermodernidade”, que seria “o lado ‘cara’ de uma moeda da qual a pós-modernidade só nos apresenta o lado ‘coroa’ – o positivo de um negativo.” (AUGÉ, 1994, p. 32-33). Para Augé, a supermodernidade se caracteriza por três figuras do excesso: a superabundância de acontecimentos; a superabundância espacial e a individualização das referências (AUGÉ, 1994). A primeira refere-se à percepção temporal que, afetada pelo acesso abundante de informação, pelas interdependências acarretadas pela globalização, pelo aumento da média de vida, gera uma busca incessante de sentido do presente. A segunda, por sua vez, refere-se ao espaço e é a que mais interessa a esta pesquisa, especialmente pela forma como a imagem participa do alargamento de limites deste. Segundo Augé:

Estamos na era das mudanças de escala, no que diz respeito à conquista espacial, é claro, mas também em terra: os meios de transporte rápidos põem qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra. Na intimidade de nossa casa, enfim, imagens de toda espécie, transmitidas pelos satélites, captadas pelas antenas que guarnecem os telhados da mais afastada de nossas cidadezinhas, podem dar-nos uma visão instantânea e, às vezes, simultânea de um acontecimento em vias de se produzir no outro extremo do planeta. Presentimos, é claro, os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas não só podem ser, como se diz, manipuladas, mas a imagem (que não passa de uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora. (AUGÉ, 1994, p. 34)

⁵⁴ Refiro-me aqui aos fundos virtuais oferecidos em plataformas de videoconferência como Google Meet ou Zoom.

O aumento da familiarização com paisagens e pessoas, próximas e distantes, reais e ficcionais forma novos universos simbólicos, espaços de reconhecimento, mais que de conhecimento. Já a terceira figura do excesso apontada por Augé é da ordem do ego e se dá nos “sistemas de representação nos quais recebem forma as categorias da identidade e da alteridade.” (AUGÉ, 1994, p. 39).

A relação com a supermodernidade aparece no exame que Augé faz da ruína, da qual ressalta um caráter temporal diante da condição contemporânea. Para investigar a condição espaço-temporal deste regime, Augé recorre a um exame do consumo turístico contemporâneo. O autor caracteriza o viajante como um habitante do não-lugar, pensado em oposição ao lugar que se pode definir como “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73).

O personagem do viajante aparece também para Nelson Brissac Peixoto como metáfora da subjetividade contemporânea, assim como o detetive particular e o estrangeiro. O detetive atualiza a figura do *flâneur* de Baudelaire e Benjamin à pós-modernidade e reitera a desconexão que a condição contemporânea estabelece com um passado em constante apagamento e sua substituição pelo simulacro, seja do cinema, seja dos próprios espaços perpassados na permanente transitoriedade. No paralelo que o autor estabelece entre o personagem estrangeiro e a sensibilidade contemporânea, apresenta-se a modulação do imaginário pelo cinema estadunidense (que também faz parte do alargamento do espaço na supermodernidade de Augé). Peixoto afirma que:

A desterritorialização contemporânea, que fez de cada indivíduo um estrangeiro em seu país de origem e o levou a tentar virar um americano, teve como consequência fazer tudo parecer acabado ou totalmente artificial. O lugar em que nasceu foi convertido em ruínas e a pátria que buscava é feita de clichês. Ele vive preso neste impasse. Aos seus olhos, esses simulacros vêm substituir tudo aquilo que acabou, acelerando sua desapareção. Implicam *perda*. Mas esses cenários, em vez de remeterem a uma falta, são, antes de tudo, *construções do mundo*. Os longos percursos no espaço aberto se converteram num permanente movimento sem objetivo final. Agora só importam a constância e a velocidade do deslocamento. Da viagem, só sobrou a transportação, o movimento. (PEIXOTO, 1987, p. 203)

Como contraponto à estética da velocidade e da imediatidade, da mudança a qualquer preço, Lipovetsky e Serroy apontam a preocupação com uma estética que “redescobre as fruições de uma plena sensorialidade, de um novo equilíbrio entre velocidade e lentidão.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 417).

Como o cinema tem respondido a estes acontecimentos? A produção comercial hegemônica se incorpora da total desmaterialização para erigir mundos, imaginários ou cópias

do real que abriguem experiências hiperestimuladoras, como as produções em 3D marcadas por velocidades, explosões ou visualidades hiper-fantásticas. Outros tipos de sensibilidades partem da condição que este tempo apresenta para oferecerem outras relações e regimes de imagens, como a produção de cinemas contemporâneos a que venho me referindo como cinema de fluxo ou cinema do realismo sensorio. Nessas filmografias, a fruição da plena sensorialidade e o equilíbrio entre velocidade e lentidão aparecem como maneiras de expressar um estar no mundo, neste tempo, não necessariamente pautada pela velocidade e imediatidade. Não parece coincidência que muito da inspiração para este cinema contemporâneo de retorno ao real advinha do cinema oriental, engendrado em outros contextos de experiências de tempo e espaço, não necessariamente tão moldadas pela modernidade/pós-modernidade ocidental capitalista. Júlio Bezerra recorda que “É em meados dos anos 80, através da obra de Hsiao-Hsien que este cinema vem à tona.” (BEZERRA, 2019, p. 17)

Os filmes aqui examinados são primeiras produções de longas-metragens de realizadores jovens da região sudeste (Marina Meliande, Felipe Bragança e Julia Murat do Rio de Janeiro e Ricardo Alves Jr de Belo Horizonte) nascidos por volta de 1980, cuja formação foi marcada pela presença deste cinema contemporâneo oriental em circuitos de arte. A admiração de Felipe Bragança por Apitchatpong Weerasethakul, por exemplo, resulta na entrevista com o realizador tailandês para a revista Cinética em 2006, a quem Bragança se refere como “maior poeta do audiovisual surgido na primeira década do século XXI.” (BRAGANÇA, 2006, p. xx).

O constante vagar das personagens de *A fuga da mulher gorila*, em seus trânsitos por manifestações culturais do passado e uma estética artesanal, parece situá-las fora do tempo descrito por Lipovetsky e Serroy (2015) como transestético. As personagens, no entanto, não são alheias à cultura mediatizada do presente. Elas dialogam com aquele estrangeiro examinado por Peixoto (1987), respondem, com ironia a um repertório cultural compartilhado por meio de canções e declamações, assim como o filme, estruturado com base no gênero *road-movie*, guarda relações com o imaginário cinematográfico hegemônico estadunidense. Felipe e Marina têm completa consciência de seu lugar de jovens realizadores independentes no Brasil e condicionam sua estética aos meios materiais de que dispõem, numa espécie de negação criativa de repertórios culturalmente compartilhados. Como o dispositivo, muito simples, que por meio de um jogo de luz, sombra e reflexo, transforma a “linda menina” numa “terrível besta” (gorila), os diretores realizam uma obra, ao mesmo tempo despreziosa e subvertedora de uma certa cultura contemporânea do capitalismo que se vale das estratégias estéticas com finalidade mercantil apontadas por Lipovetsky e Serroy (2015). Na extrema simplicidade de seu projeto

de mergulho profundo na experiência da realização cinematográfica⁵⁵, os diretores (e, através deles, suas personagens) parecem transitar por fora das tendências da dinâmica da frivolidade, não por desconhecimento ou não-pertencimento a este tempo, mas por recusa a operar dentro de suas bases.

Acredito que, tanto *A fuga da mulher gorila*, quanto os demais filmes abordados neste capítulo oferecem, cada um a seu modo, respostas às últimas transformações da indústria do belo, mencionadas por Valéry e citadas por Benjamin (2021). Com suas vidas marcadas pelo trânsito e pela desterritorialização, as personagens dos filmes aqui agrupados oferecem perspectivas muito próprias de existência e parecem encontrar no espaço da ruína, através de sua relação com uma temporalidade da não imediatidade, lugares capazes de oferecer refúgio para se fugir do tempo presente.

As ruínas percorridas pelos personagens em questão são aquelas “ruínas que não têm nome nem estatuto” a que se refere Augé (1994) quando cita as ruínas coloniais. Diferente dos espaços cênicos examinados no capítulo anterior, as ressonâncias das materialidades que compõem os espaços arruinados nessas obras não parecem agregar tantas camadas coletivas (históricas ou sociais). O que está em jogo nesses filmes relaciona-se menos com o passado do que com o presente das personagens e seus estados de espírito. Aqui a relação das ruínas sem nome com os europeus, apontada por Augé (1994), já se diluiu em estruturas da própria sociedade brasileira, que, ainda que constitua pano de fundo para tudo que aqui se vive, não vêm ao caso para as narrativas que se apresentam. Por uma espécie de descolamento de um tempo historicamente localizado, nestes filmes as ruínas ganham uma relevância estética.

Para examinar esta relevância, vale retomar o olhar para a ruínas no trabalho de Ginsberg. Ao postular a ruína como espaço eminentemente material, capaz de proporcionar uma experiência estética, o autor problematiza uma tradição da história da arte centrada na forma.

Recuperando espaço para si própria, a ruína nos cativa. Ao nos prender no seu espaço, imprime a sua matéria na nossa mente. A ruína nos silencia e nos mantém imóveis, enquanto nos explora. Ao entrarmos no seu interior, a matéria da ruína sonda a nossa receptividade à sua presença, testando-nos. A ruína nos abre à experiência, destruindo as unidades da teoria e da expectativa. O prazer da matéria surge do interior da ruína. No entanto, falar sobre a matéria da ruína é enganador. Esta é uma forma redutora ou diminuta de referência, uma vez que sugere inferioridade à forma. A nossa formação como pensadores, e daí como experimentadores, coloca o cerne da questão na forma. Podemos até apreciar a forma sem matéria, como na música, mas a matéria sem forma raramente vale a nossa atenção.

A distinção forma-matéria, em que a forma assume a primazia, tem sido a matéria central na nossa formação estética. Quando apreciamos uma obra de arquitetura ou

⁵⁵ Segundo Andrade (2009), o longa foi rodado ao custo de R\$ 10.000,00 com uma equipe reduzidíssima, durante 8 diárias de filmagem.

escultura, somos encorajados a perguntar quão bem a forma utilizou a matéria, embora possamos fazer outras perguntas de valor sobre a forma sem nos referirmos à matéria. A ruína arruína estas distinções. (GINSBERG, 2004, p. 3, tradução nossa).⁵⁶

Posta de outra forma por Georges Didi-Huberman, que recorda ser a história da arte (nascida no século XVI) um fenômeno “moderno” por excelência, a questão da matéria no âmbito desta disciplina se relaciona a uma postura analítica desencarnada, que “vira as costas” para os meios e a matéria mesma que constitui a obra de arte, funcionando como julgamento precedente dentro de limites arbitrários. Reivindicando outra forma de contato, neste exemplo com a obra de Fran Angelico, o autor propõe “deixar-se desprender de seu saber por ela”, percebê-la como um “acontecimento”. Sua proposta refuta a ideia da imagem como signo articulado (portanto, legível) em busca de uma defesa da obra como algo que “Simplesmente se dá: puro ‘fenômeno-índice’ que nos põe em presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor ‘preenche’ ou qualifica.”. Como resultado de tal postura seria possível explorar um trabalho de “abertura” que se dá na obra. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16-28).

A dimensão fenomenológica apontada por Didi-Huberman aparece nas *Especulações sobre um certo cinema contemporâneo*, em que Julio Bezera vai buscar em Merlau-Ponty, Amédé Ayfre, Andre Bazin e outros autores de inspiração fenomenológica subsídios para abordar este certo cinema contemporâneo cuja referência se faz notar nos filmes aqui examinados.

Diante do exposto, proponho que em nosso tempo, em geral, e nos filmes deste capítulo, especialmente *A fuga ... e Histórias ...*, a figura da ruína oferece-se como contraponto a um mundo hiperestetizado, efêmero e desmaterializado. Rita, personagem do filme de Murat, por exemplo, em certa altura afirma: “— Vai ver que eu nasci na época errada”. Na medida em que a estetização do mundo a que se refere Lipovetsky e Serroy ocorre na superfície da forma (bem poderíamos dizer no rótulo, para enfatizar os pressupostos comerciais de tal conformação) e responde a dinâmicas da economia liberal como a ideia de obsolescência de estilo

⁵⁶ No original:

Reclaiming space for itself, the ruin captivates us. Holding us in its space, it impresses its matter upon our mind. The ruin silences and holds us still, while it explores us. Entering within, the ruin’s matter probes our receptivity to its presence, testing us. The ruin opens us to experience by destroying the unities of theory and expectation. Enjoyment of the matter without arises out of the ruin within.

Yet to talk about the matter of the ruin is misleading. This is a reductive or diminutive form of reference, since it suggests inferiority to form. Our formal training as thinkers, and thence as experiencers, places the heart of the matter in the form. We may even appreciate form without matter, as in music, but matter without form is rarely worth our attention.

The form-matter distinction, in which form takes primacy, has been the central matter in our aesthetic formation. When we appreciate a work of architecture or sculpture, we are encouraged to ask how well the form has used the matter, though we can ask other value-questions about the form without reference to the matter.

The ruin ruins these distinctions.

(LIPOVETSKY, 2009, p. 124), a ruína, com sua forma aberta que proporciona um contato a partir da materialidade e da presença, surge como um refúgio abstrato, que permite o encontro com outros espaços e tempos de vida como experiência de estar no mundo.

Histórias que só existem quando lembradas, por exemplo, apesar de ter sido filmado em uma cidade que Denilson Lopes lembra ter uma paisagem que recupera o termo cidades mortas usada por Monteiro Lobato para se referir às “cidades marcadas pelo declínio da cafeicultura no vale do Paraíba” (LOPES, 2016, p. 338), não parece dar tanta importância a esta dimensão do passado.

Em seu texto de sugestivo título *Ruínas pobres, cidades mortas*, Denilson afirma o seguinte sobre o filme:

Não se trata de melancolia ou nostalgia, mas a busca de outra temporalidade, de outro pertencimento que é oferecido à Rita quando Madalena morre. Longe da sensação de mera recusa do mundo moderno da velocidade é um encontro com outro mundo, que poderia ser mostrado por uma nostalgia conservadora da sensação de pertencer a uma comunidade, mas não, é só um encontro de sobreviventes. (LOPES, 2016, p. 340)

O problema da significação da ruína se coloca aqui em termos diversos do que vimos no capítulo anterior: se, para Rita uma cidade morta, nos termos propostos por Lopes (2016), propicia os encontros (com pessoas, com espaços e experiências) que alimentam sua criação artística e sua vida, que parece não ter encontrado sentido em outros espaços/tempos, para Morena e Flora, as ruínas de Atafona são apenas uma paisagem num roteiro que desidentifica tempos e lugares. Já para Elon, este habitante dos espaços liminares, malquisto nos espaços privados, a ruína, seja do edifício em que trabalha, seja de seu apartamento, é lugar de acolhimento para sua solidão e interrupção (temporária) da busca incessante por Madalena e pelo entendimento da condição em que se encontra.

3.2 AS RUÍNAS EM *A FUGA DA MULHER GORILA*



Imagem 36 – Ruína como plano de fundo e ponto de partida. *A fuga da mulher gorila* (frame)

O espaço arruinado aparece em *A fuga da mulher gorila* no lugar de onde as personagens partem em sua errância com a kombi roubada. Plano de fundo para uma tomada de decisão de fuga errante, o espaço parece mimetizar uma condição existencial que precede ao desvio selvagem na vida destas duas jovens mulheres. Ao decidirem transgredir, fugindo às amarras de uma vida previsível, convertem-se, elas mesmas, de lindas donzelas em terríveis bestas, como a mulher-gorila, que passam a representar no show ilusionista. Morena e Flora deixam um passado sem forma e sem significado definidos, como a ruína que abandonam.

Os acontecimentos se sucedem amarrados por um fio narrativo muito tênue, que conecta situações simples, que parecem disparadores, colocados em cena para fazerem as personagens agirem, ou estímulos para que produzam respostas performáticas, como os momentos cantados, a declamação da fala de Alberto ou o banho/dança de Flora. Sem grandes conflitos, clímax ou intrigas, o que nos é oferecida é a partilha desta viagem, é seguir, como as personagens, sem saber onde vamos chegar.

A construção do realismo no filme, que passa tanto pela proximidade com que acompanhamos as ações cotidianas das personagens quanto pelo registro que valoriza as materialidades do profílmico, beneficia-se de uma estratégia da direção de arte de Gustavo Bragança que parece oferecer elementos para um jogo. A tenda, a Kombi e até mesmo o figurino do show são elementos que se integram, com a mesma organicidade, tanto ao espetáculo quanto

às ações cotidianas das personagens. O bustiê de paetês dourados, por exemplo, sempre está por baixo das blusas de Morena, assim como a tenda é usada para refeições e momentos de descanso. Não há separação entre a vida e o espetáculo. A luva de gorila aparece diversas vezes separada do restante do traje, como quando Flora sente o vento de fora da janela do carro em movimento, não com sua mão de linda donzela, mas com a pata da gorila selvagem. Os objetos de cena nos informam que a oscilação entre mulher e gorila é parte daquelas vidas e não se restringe ao momento do show. Conhecendo a dinâmica de filmagem do projeto, sabemos ainda que esses elementos se integram ao cotidiano da própria equipe, que se deslocava de locação em locação utilizando-se da Kombi como transporte para equipe e elenco. Pelo menos durante o período das filmagens, a integração arte-vida, postura reivindicada desde as vanguardas do modernismo, foi uma realidade para aquelas pessoas.

O espaço arruinado volta a aparecer no filme após Morena e Flora incorporarem Alberto à viagem. O rapaz, identificado no intertítulo 2 como “um homem obediente para se vestir de macaco”, passa à direção da Kombi e mais adiante assumirá o papel da gorila. Já imprimindo um ritmo mais contemplativo à viagem, o trio pega a estrada. Imagens superpostas mesclam a estrada simples, ladeada por vegetação, a vistas em movimento de paisagens icônicas do Rio de Janeiro.

Após este deslocamento, param e entram numa casa arruinada à beira da praia. Um movimento lateral de câmera, da direita para a esquerda, revela um gramado com destroços de construção, o mar barrento ao fundo sendo cruzado por um barco de pesca e uma casa parcialmente destruída à esquerda de quadro. Alberto joga uma pedra no mar. Quando corta para “dentro” da casa, percebe-se que, por suas características arruinadas, o espaço é um interior com grande interferência do exterior, tanto visual quanto sonora. Vemos a areia e a água do mar através de orifícios que ora se conformavam em janelas e portas, mas que, no presente da filmagem, não passavam de aberturas irregulares em planos-superfícies das paredes de outrora. Por tal invasão, o espaço lembra o cenário da sequência de abertura de *Ilha* (filme que veremos no capítulo seguinte).

O movimento da direita para a esquerda, que se iniciou no exterior, continua no interior, acompanhando os personagens. A câmera fica estática por um instante, para registrar um diálogo, depois volta a se movimentar em sentido oposto, seguindo Morena que vai até Flora. O som das ondas e do vento invade o espaço e perturba o entendimento da fala dos personagens, mas parece que aquilo que é dito não precisa ser integralmente audível. O que começa como um diálogo entre Alberto e Morena, ganha ares de performance. O rapaz diz que vai fazer um teste para um programa policial e só tem que dizer: — “Não, não, ele tá com uma arma!”.

Brincando com diferentes entonações, Morena sai de perto de Alberto e vai em direção à Flora repetindo a frase. As duas seguem nessa repetição algumas vezes, passeando por clichês de interpretação que fazem parte de um repertório cultural compartilhado pela indústria do entretenimento. Depois de pequena pausa, Flora, parecendo responder do lugar de quem, em geral enfrenta a ameaça de ter uma arma voltada para si, fala para Alberto: “— Mulher que nem a gente só abate com tiro!”. A personagem repete a frase uma segunda vez, agora, parecendo gritar para o mar. Depois sai de quadro, deixando a câmera (e nós espectadores) em contemplação da paisagem emoldurada pelas bordas irregulares da parede arruinada. É como se as personagens nos abandonassem nesse espaço, permitindo-nos disfrutar da experiência de habitá-lo.



Imagem 37 – Paisagem de praia vista de uma ruína. *A fuga da mulher gorila* (frame)

3.2.1 Imagem-espaço de Atafona como não-lugar

O lugar onde situa-se esta casa em ruínas é a praia de Atafona, em São João da Barra, uma cidade do norte-fluminense, que, atingida por um processo desencadeado por fatores naturais e humanos, vê o mar avançar até 6 metros por ano. Com este avanço, a água já submergiu mais de 500 casas em uma faixa de 2 km (FRANCE-PRESSE, 2022). A paisagem tem sido base para diversos projetos artísticos, como a exposição *Escombros, peles e resíduos*

da artista Jeane Terra e o clipe *Amor marginal*, de Johnny Hooker. Lá também se instalou o projeto Casa Duna – Centro de arte, pesquisa e memória, coordenado por Julia Naidin e Fernando Codeço, que se apresenta da seguinte maneira:

Somos um laboratório de pesquisa estética e de ação sociocultural com foco principal nos campos da Filosofia e das Artes, instalado numa paisagem em constante movimento. Propomos uma pesquisa que é ação de intervenção estética, política e social. O interesse se volta para a experiência de vivenciar este território em seus aspectos ambientais e culturais.

Os temas da destruição e da catástrofe, bem como o da resistência, da adaptação e da reinvenção de significados ecoam, neste espaço específico, com a possibilidade de inscrição da experiência artística na paisagem e na vida das comunidades e em suas potências sociais. (NAIDIN; CODEÇO, [s.d.])

O trabalho de Naidin e Codeço (s.d.), diferentemente dos outros exemplos citados, se desenvolve a partir da relação que construíram com a comunidade de Atafona. Por ocasião do lançamento da exposição *Escumbros, peles e resíduos*, Naidin (2021) criticou este projeto de arte pelo “esvaziamento da potência das relações entre a arte e o mundo no qual ela se insere”. A crítica aponta, com base no texto de apresentação da exposição, no convite para a mostra e em uma conversa on-line com a artista, uma imprecisão de dados (não amparados por fontes) sobre o avanço do mar na região e uma distância entre o discurso, que relata uma “longa pesquisa” (de 20 dias) no território e a prática da artista, que finda por reduzir Atafona às imagens de suas ruínas. A curadora alerta para o perigo da repetição, no mercado de arte, das práticas extrativistas capitalistas que produzem destruições como a que assola famílias de Atafona, há ao menos 50 anos.

A crítica de Naidin (2021) explicita a abertura semântica do espaço arruinado, revelando um incômodo com a leitura estética de Jeane Terra, que descontextualiza os espaços arruinados de seu território e suas gentes. A artista aciona outras conexões: com a infância em Minas Gerais, a demolição da casa paterna ou os bordados da avó (como menciona o texto do curador Agnaldo Farias), fazendo das ruínas de Atafona alegorias para a finitude, a impermanência, a efemeridade, imagens apartadas das particularidades do seu território e de suas gentes.

Este episódio me interessa por guardar uma relação com as reflexões de Verdesio sobre os regimes de visibilidade que habilitam a produção de significados (e de experiências diante deste espaço). O processo de apropriação de ruínas indígenas, que o autor pesquisa, parece retornar na relação de Jeane Terra com as ruínas de Atafona. Ao mostrar como um espaço indígena do passado ganha status de ruína com apoio da população miscigenada e dos modernos Estados-nação, que a convertem em patrimônio nacional, Verdesio evidencia relações de poder imbricadas na significação dos espaços, ao mesmo tempo em que aponta a significação

“ruinizante” como construção, onde a ruína “não é apenas um objeto, mas também um processo. Ela deve ser entendida como um verbo e um nome” (VERDESIO, 2010, p. 346).

Ecoa, na crítica de Naidin (2021), a percepção de um desequilíbrio de poder entre a posição da artista, respaldada por um sistema (comercial) de arte⁵⁷ (galeria, curador), e das vítimas da tragédia de Atafona, pessoas cuja vida vem sendo afetada pelo arruinamento do território e que, como argumenta a autora, segue em curso, sobre ruínas:

No entanto, quando nos aproximamos de algumas dessas pessoas, notamos que elas não se sentem pobres, nem frágeis ou vulneráveis. Que são ativas e criativas na relação com a situação. Vemos vidas que se constituem em constante diálogo e escuta com as forças ambientais, que constroem maneiras de se relacionar com isso, que são muito valiosas e complexas. Vidas que possuem um forte vínculo territorial, difícil de compreender se olharmos apenas para as ruínas. (NAIDIN, 2021)

Nos olhares de Jeane Terra e Julia Naidin ficam claras visões de diferentes temporalidades para o espaço das ruínas de Atafona. De um lado, um olhar que as desloca do presente, eleva-as ao estatuto de tempo puro, defendido por Augé (1994), para o fascínio pelas ruínas. Do outro, uma presença que localiza a ruína como acontecimento histórico, geográfico, ecológico e político, trabalhando-a em “contexto antropogeográfico local”, conforme Naidin apresenta o trabalho que desenvolve na Casa Duna, citando a importância do geógrafo, geólogo e historiador Alberto Lamengo, que cunhou este campo de pesquisa na região norte fluminense (NAIDIN, 2018).

A diferença entre a relação que Terra e Naidin desenvolvem com o território de Atafona tem relação com os tipos de experiência de espaço que Augé coloca, quando propõe a categoria dos não-lugares. Em sua permanência de 20 dias em Atafona, Terra não vive o espaço como “identitário, relacional e histórico”, características que Augé utiliza para diferenciar lugares de não-lugares, recuperando de Merleau-Ponty a ideia de espaço antropológico como um “espaço existencial, lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado ‘em relação com um meio.’” (AUGÉ, 1994, p. 75). Já para Naidin, Atafona configura-se como “lugar de memória” (NORA, 1993) através do qual a memória coletiva deste território e o delineamento das identidades que o habitam vêm sendo construídos.

Em sua passagem pela casa arruinada e por outras paisagens de Atafona, as personagens de *A fuga da mulher gorila* tampouco se relacionam de maneira contextualizada com o espaço.

⁵⁷ David Harvey aponta o crescimento do mercado de arte como uma das formas de proteger o valor de determinados ativos a partir da desvinculação entre sistema financeiro e a produção ativa, compondo a aceleração das trocas comerciais que caracterizam a compressão espaço-temporal da pós-modernidade (HARVEY, 2008, p. 268).

Estão ali de passagem, experimentam-no, portanto, como mais um não lugar, dentre outras paradas que efetuam em seu fluxo. As construções invadidas pelo mar, no entanto, dada a relevância material dessas edificações cuja forma foi diluída pelo arruinamento, adicionam este componente de incompletude à imagem-espço. Justamente por sua desconexão narrativa, os espaços arruinados se impõem como um importante estímulo para a experiência sinestésica da imagem-espço.

Em seu exame dos não lugares na supermodernidade Augé (1994) chama atenção para o duplo deslocamento do viajante, que envolve, tanto o seu próprio deslocamento quanto o das paisagens, “das quais ele nunca tem senão visões parciais, ‘instantâneos’, somados confusamente à sua memória”. O autor prossegue afirmando que nesta prática dos lugares “existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente” (AUGÉ, 1994, p. 80-81). A presença dos espaços arruinados no filme é interessante, pois, enquanto para a crítica estética a presença desta materialidade cuja diluição da forma é atraente como elemento visual de estímulo sensorial (como já apontado a respeito do espaço arruinado), para a trupe da mulher gorila, Atafona é apenas um lugarejo qualquer para exibir o show para um público qualquer (presumido por nós espectadores, já que sequer vemos a plateia).

Durante o show, Flora foge da tenda colorida, vestida de gorila, deixando Morena e o rapaz para trás. A vemos vagar pela praia, com os destroços de uma construção derrubada pelo mar ao fundo. Em outros pontos do balneário, não marcados pelo arruinamento, Morena e Alberto a procuram. Alberto se oferece para ser o gorila e acaricia os cabelos de Morena, que empurra sua cabeça ao chão para que escute os passos da gorila/Flora. Depois disso, beija-o.

Escurece sobre a Kombi e a tenda colorida. Ao som de uma balada eletrônica em estilo karaokê, sobrepõe-se à imagem a cartela 3. “Cachaça, amorzinho e mil cigarros”.

Enquanto a balada segue, vemos, de dentro da Kombi, imagens de uma busca noturna, sobreposta pelo plano geral de um posto de gasolina (que parece antecipar o local onde Flora está) e luzes coloridas de discoteca: matéria visual e sonora sem qualquer vinculação concreta com os acontecimentos. Estes elementos ali (sobre)postos se oferecem ao desfrute de uma fruição sensorial daquela situação de movimento. Flora então aparece, dentro de um banheiro masculino de posto de gasolina, já sem o traje de gorila, do qual restam apenas os pés. Ao som da mesma balada, ela desliza e se molha na água que sai de um cano sem chuveiro. Sua imagem também é sobreposta pela imagem do posto e pelas luzes coloridas.

A adição dessas camadas de sobreposição parece evidenciar a conexão entre a ação de Flora no banheiro e sua busca por Morena e Alberto. Ao instaurar uma atmosfera que unifica

as personagens (apesar destas encontrarem-se em espaços diegéticos distintos) através de elementos visuais e sonoros de alegria e festa, o filme vai na contramão do que seria esperado, de uma chave de repertórios hegemônicos de gênero para uma situação dramática de busca por uma pessoa em fuga. Segundo as categorizações de Inês Gil, a atmosfera aqui instaurada é concreta (GIL, 2005, p. 143), pois se vale do meio técnico da fusão para a construção da imagem e se desprende como leveza e brincadeira, tanto da dança de Flora quanto da imagem sobreposta das luzes coloridas e do som, ambos extradiegéticos.

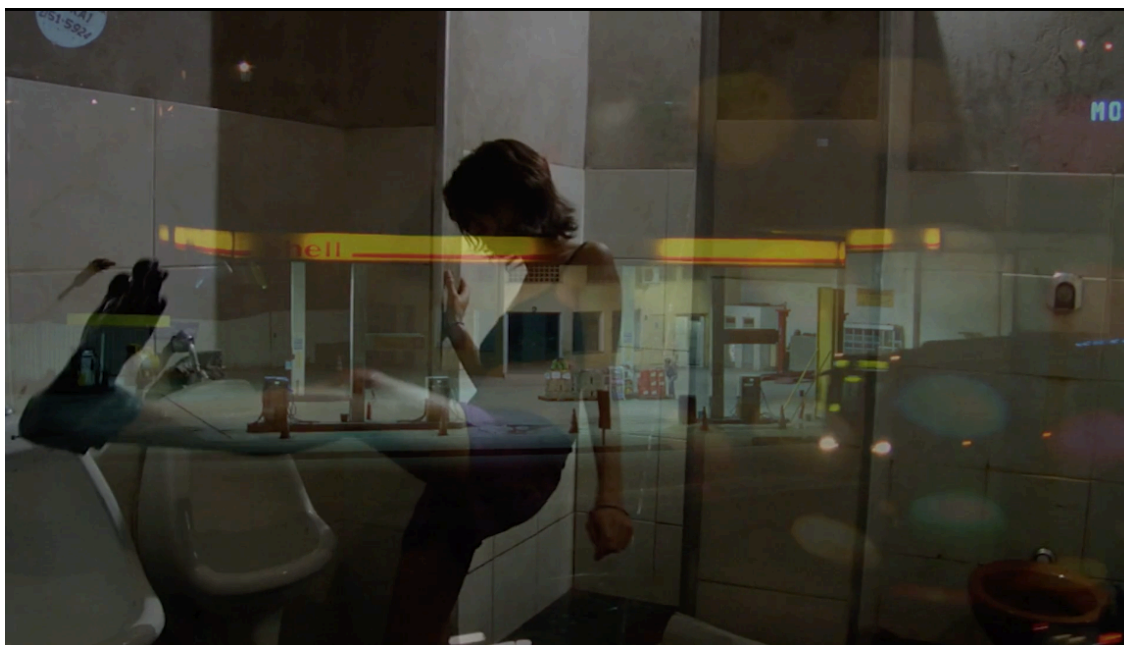


Imagem 38 – Sobreposição de espacialidades e sons extradiegéticos instaura atmosfera. *A fuga da mulher gorila* (frame)

Quando Morena e Alberto a encontram, a atmosfera é imediatamente desfeita, ao cessarem a música e a sobreposição de imagens. O filme retorna a um registro que poderíamos chamar de realista para mostrar a bronca e os cuidados de contornos maternos que Morena dedica a Flora. Após este acontecimento, o trio se restabelece.

O dia segue a noite e a próxima cartela (4. “Los três mosqueteiros a la playa”) se sobrepõe à imagem de Morena e Alberto sentados na areia enquanto Flora brinca junto ao mar. Ao fundo, ruínas de casas e de um pequeno prédio, destruídos pelo mar. A trupe segue viagem por outras paragens. No próximo show que veremos, será Alberto que representará o papel da gorila. Atafona ficará para trás.

A passagem das personagens de *A fuga da mulher gorila* por um território marcado pelo arruinamento não mobiliza camadas de significação localizadas, referentes aos processos

geradores daquela paisagem. Diferentemente de outros exemplos examinados nesta pesquisa (especialmente os que examinarei no próximo capítulo), as ruínas de Atafona no filme de Bragança e Meliande não invocam um passado localizável, tampouco relacionam-se com grupos sociais representados na trama. A paisagem participa como mais um disparador de sentidos, ou um significante aberto a mais de um significado, uma vez que, no litoral erodido de Atafona, têm espaço a convivência e a contemplação, como na cena da casa em frente ao mar, o momento de ruptura, quando Flora foge vestida de gorila, e o rearranjo das relações previamente estabelecidas, quando vemos os personagens após a cartela “Los três mosqueteiros a la playa”.



Imagem 39 – Praia em Atafona, com ruínas ao fundo. *A fuga da mulher gorila* (frame)

As ruínas de Atafona são apenas mais um não lugar, uma “tela em branco” - como mencionou Fábio Andrade: “A prevalência dos espaços não-edificados, parcialmente demolidos ou despídos de funções, funciona como uma tela em branco; o mundo não faz sentido algum, e isso é maravilhoso e perverso. Esse mundo desértico e abandonado é, ao fim e ao cabo, o próprio cinema.” (ANDRADE, 2009).

Em uma fuga em tempos de hiper estetização do mundo (e do cinema), a trajetória errante desses corpos jovens, sem passado ou futuro, atravessa espaços e experimenta o mundo em suas pequenas coisas, dia após dia, onde o oscilar entre a menina e a besta é nada mais que o corriqueiro da vida, ou do cinema.

Após mais um show da mulher gorila (agora com Alberto como a besta), com a tenda florida ao fundo e o som de um noticiário indiscernível mesclado com o cricrilar de grilos, Morena prepara um macarrão instantâneo (despejando o farelo do fundo do pacote direto na boca). Flora conta o dinheiro e Alberto, ainda vestido de gorila, fuma um cigarro. Perguntado por Flora onde ele fica, Alberto diz que quer ver o Cristo e Copacabana. Morena entra na tenda, dizendo: “– Minha irmã tem o coração bom. Eu só tenho raiva e saudade”. Flora e Alberto comem, ela pede para pegar o molho do prato dele, ele aceita. A câmera os abandona e passeia pelo estampado colorido do tecido da tenda ao fundo, que alterna de flores amarelas para uma paisagem levemente estilizada. A câmera passeia por esta paisagem/tecido: uma linha horizontal divide o fundo entre a parte superior laranja (céu?) e a inferior azul (mar?), ao centro um grande círculo também se divide – branco, na parte superior (lua?sol?), azulado mais claro na inferior (reflexo?) – coqueiros delineados em preto em primeiro plano sugerem um espaço em profundidade.



Imagem 40 – Câmera abandona personagens e perscruta o cenário. *A fuga da mulher gorila* (frame)

A imagem-espaço do filme se constrói de alternâncias como essa, na qual nossos corpos de espectadores saem da experiência de um plano geral, em que vemos o grupo na simplicidade de uma refeição de miojo, para o mergulho de um plano próximo nas cores, linhas e texturas do tecido da tenda. Pela maneira aproximada do registro, em conjunto com a rica configuração

visual e textural do tecido, a imagem é captada pela “pele de nossos olhos”, como propôs Laura Marks (2000).

Às noções de atmosfera e imagem háptica que são apropriadas para examinar as imagens do filme, é interessante adicionar a de imagem-espaco, trabalhada por Gaudin (2015) e Velasco (2020). Neste sentido, importa serem observadas as contrações e expansões do espaço na tela, ou passagens de espaços tridimensionais representados enquanto “espaços atrás da tela”, como se refere Gaudin (2015), para imagens mais abstratas que surgem de recortes de materialidades destes espaços, ou são resultantes de sobreposições que perturbam a ideia da imagem como registro “puro” de uma espacialidade com correspondência no espaço vivido fora do filme. Tais dinâmicas conformam a experiência cinestésica do espaço inscrito em *A fuga da mulher gorila*.

Retomando a imagem háptica do tecido da tenda, registrado sob luz noturna como uma das configurações do espaço inscrito na tela do filme, sou surpreendida por sua rápida sucessão por um plano geral diurno de Flora e Morena se banhando em um rio. Produz-se aqui mais um dentre tantos choques de descontinuidade espacial que caracterizam a imagem-espaco do filme, que oscila entre a expansão das paisagens, marcadas ou não pelas construções arruinadas, e o olhar íntimo para esse cotidiano de ações simples e ordinárias, que não deixa de se apresentar em constante movimento.

O que se segue a partir daí é a viagem de retorno, na qual as paisagens do Rio de Janeiro se antecipam em fusões sobrepostas à imagem do para-brisa da Kombi em movimento. Essa presença constante da imagem da capital sobre os deslocamentos em estradas interioranas parece lembrar que, mesmo quando abandonamos um lugar, seguimos ligados a ele, onde quer que estejamos. Chegando ao fim desta viagem, as irmãs se despedem de Alberto. Morena encontra o pai de seu filho com a criança. Os acontecimentos parecem impulsionar as personagens para uma volta à estrada e ao show ilusionista que, depois da troca de papéis indicada pela troca de figurinos, apresentará Flora como a linda donzela e Morena como a besta fera.

3.3 HABITAR O LIMINAR EM *ELON NÃO ACREDITA NA MORTE*

Elon não acredita na morte (2016) é o primeiro longa-metragem de Ricardo Alves Jr, que já havia realizado três curtas e um média metragem. Seu curta de estreia, *Material bruto* (2006), foi realizado com usuários dos centros de convivência da rede pública de saúde mental

da cidade de Belo Horizonte. Com imagens em preto e branco, o filme apresenta situações vividas/encenadas por pessoas portadoras de transtornos psíquicos e é o resultado de um processo de criação coletiva com o grupo Sapos e Afogados, projeto de teatro criado em 2002. Um dos atores/performers em cena é Elon Rabin. Naquele processo, Alves Jr. se interessa por Elon, que voltaria a atuar em um projeto do diretor no filme *Tremor* (2013).

Com poucas falas, *Material Bruto* privilegia enquadramentos estáticos e planos longos, que proporcionam tempo e espaço para um olhar que se confronta, tanto com imagem quanto com os corpos em cena, que performam para a câmera situações às vezes perturbadoras, como a da senhora que coloca a mão na boca provocando náusea ou a dos corpos que se contorcem ou estremezem em situações que remetem a surtos.

Nos curtas seguintes, *Convite para jantar com o Camarada Stalin* (2007) e *Permanências* (2010), vemos o diretor intensificar um estilo marcado pelos planos de longa duração. Em *Convite ...* o cenário de Nádia Henriquez cria um ambiente doméstico para o simples cotidiano de duas senhoras, que parecem situadas em um espaço fora do tempo presente. Já em *Permanências*, os enquadramentos próximos ou de conjunto levam o olhar ao limite da presença de moradores, espaços e objetos, trazendo para o filme a materialidade que habita o conjunto popular IAPI⁵⁸, localizado no centro de Belo Horizonte.

Tremor é o curta-metragem que antecede *Elon não acredita na morte*, do qual parece uma espécie de protótipo, já que narra o percurso de Elon Rabin (desta vez representado pelo ator de mesmo nome) até o momento do reconhecimento do corpo de sua esposa (Madalena) no IML. No curta, já está presente o principal elemento de linguagem que veremos no longa: os planos que acompanham o personagem, de costas, em trânsito por espaços liminares, como corredores e escadas. Em matéria da época do lançamento do longa, Alves Jr conta como “ficou fascinado com aquela figura que resumia, em si, a contradição e os limites entre verdade e ficção. ‘O Elon, essa figura misteriosa, é personagem de si mesmo e transita da razão à loucura’, afirma o diretor.” (MIRANDA, 2012).

⁵⁸ Conjunto residencial do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários.



Imagem 41 – Exemplo de trânsito por espaços liminares (corredor da boate). *Elon não acredita na morte* (frame)

Pois é justamente a ideia de trânsito que vai guiar a construção de *Elon não acredita na morte*. Trânsito por espaços na busca obsessiva que realiza por uma mulher, trânsito entre ação e apatia, amor e ódio, verdade e delírio, sono e vigília, trabalho e desocupação, entre o passado impreciso e o presente desnorteante. Ao longo dos 75 minutos de duração, o que mais vemos é a parte de trás da cabeça de Elon. Seu corpo em movimento atravessa muitos espaços, dotados de algumas diferenças de atmosferas, graças a variações de superfícies, cores, texturas e iluminação. Ainda que não nos sejam fornecidas muitas pistas a priori, conforme acompanhamos a andança de Elon, aos poucos, vamos nos localizando nesses espaços, que, semelhantes em sua indefinição, levam a diferentes destinos: a fábrica em que Madalena trabalha, o apartamento de sua amiga, o trabalho de sua irmã numa espécie de boate/prostíbulo, o próprio apartamento do casal, o lugar de trabalho de Elon ou o IML. Estes são, em sua maioria espaços de ligação, espaços liminares, fronteiras fluidas entre o público e o privado, ou entre lugares com diferentes particularidades. Corredores, que marcam o acesso (e o limite) do espaço privado dos apartamentos em relação às áreas comuns dos edifícios, ou do quarto ao corredor da boate; escadas, que ligam os diferentes andares e marcam a transição entre espaços especializados, como a linha de produção da fábrica, as alas do hospital ou as salas do IML, ou ainda, passarelas e avenidas que demarcam transições entre diferentes espaços (e formas de viver) da cidade, como o bairro em que Elon visita o pai do filho de sua esposa, que o acesso por meio de uma passarela subterrânea e os sons de trens urbanos indicam tratar-se de lugar de moradia de estratos menos abastados da sociedade.

Como respiro a este deslocamento constante, Elon faz algumas breves paradas. Tenta reter alguma informação (que parece ser impossível de ser capturada), para logo retomar o movimento de onde esse foi interrompido. Nesse constante caminhar o tempo se perde nos espaços, a ponto do personagem não mais saber discernir entre ontem e anteontem, quando perguntado pelo policial para quem faz o registro do desaparecimento.

Os respiros acima citados demarcam a alternância entre a restrição dos espaços liminares e a expansão dos enquadramentos mais abertos quando o personagem consegue penetrar nos espaços privados. Da mesma forma, há uma alternância entre a câmera móvel que acompanha de perto o trânsito do personagem nos espaços liminares e a estática que parece olhar de longe os seus breves momentos de interrupção do movimento. Vemos (e penetramos) o mundo dos espaços liminares compartilhando o ponto-de-vista em movimento de Elon. Ora procuramos, com ele, pistas, motivos para o desaparecimento de sua esposa ou ajuda para compreender o que se passa e, como ele, não temos sucesso nessas buscas. Ora o percebemos como um corpo estranho nos lugares, desconfiamos dele, tanto quanto a maioria das pessoas com quem o personagem se relaciona. É desta alternância que se constitui a imagem-espço de *Elon não acredita na morte* como um lugar de paradoxo entre a crença/testemunho do desconhecimento do paradeiro de Madalena por conta do engajamento com seu corpo e sua trajetória de busca e a desconfiança de sua inocência ou razão.

Assim como os filmes anteriores do diretor, a marca do tempo é um constituinte importante dos espaços cênicos no longa. Na direção de arte de Diogo Hayashi as inscrições de um passado impreciso aparecem de diversas formas, desde as paredes descascadas do apartamento onde o protagonista vive às passarelas subterrâneas ou suspensas marcadas por pichações, poucos são os espaços que apresentam superfícies de revestimento homogêneo. Adiciona-se a isto uma caracterização minimalista onde uma progressiva decadência é sutilmente adicionada à figura da personagem.



Imagem 42 – Interior do apartamento. *Elon não acredita na morte* (frame)

3.3.1 Corpo-casa e espaço privado como não lugar

Espaço desprovido de marcas de pertencimento ou identidade, o apartamento que entendemos ser onde Elon vivia com Madalena pouco se difere dos não lugares por onde o personagem faz sua busca, ou do prédio vazio em que trabalhava como vigia. Totalmente devassado pelas janelas de um prédio em frente, o apartamento não acolhe Elon, que parece um estranho naquele lugar. Na maioria das poucas cenas em que aparece sozinho no espaço, está imóvel, olhando para a parede ou para uma das janelas. Quando o vemos sair da letargia, ou desempenha uma ação que tampouco é produtiva: estoura plástico bolha em um quarto entulhado de coisas, ou, de costas, como é costume aparecer, faz uma espécie de treino de corrida sem sair do lugar. Extravasando, com um soco na parede descascada, a energia contida em seu corpo angustiado que os espaços parecem aprisionar, mesmo o espaço de sua própria casa, que não podemos chamar de lar. Elon não sabe o que é um lar.

Como mencionei anteriormente, a proliferação dos não lugares é uma marca da supermodernidade, segundo Augé (1994). O antropólogo chama atenção também, para a relação dos não lugares com o tempo morto. Instância sempre evitada no processo de aceleração do capital, o tempo morto é uma categoria a ser combatida num mundo em constante busca por produtividade. A atual aceleração do transporte e da comunicação parece apontar para um ideal de extinção dos tempos mortos. No limite disso, o próprio sono já seria objeto de disputa, em

um projeto de produtividade total, como relata Crary em *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* (2016). Por outro lado, os processos de automação e concentração da produção têm produzido desvalorização de territórios e ociosidade de mão de obra. O que se vê na supermodernidade é a distribuição desigual do tempo morto. Subtraído dos corpos produtivos, manipulado pelo capital (que se utiliza de relações trabalhistas cada vez mais voláteis, para arcar com cada vez menos tempos mortos de descanso ou se desfazer de mão de obra facilmente em caso de crises), o tempo-morto é distribuído aos excluídos, que formam contingentes cada vez maiores de corpos a vagar pelos não lugares. Augé afirma que “os tempos mortos são o corolário dos não lugares” (AUGÉ, 2014, p. 101).

Também a loucura pode ser pensada como condição produtora de tempos mortos. Em tempos de pressão por produtividade, a loucura é mais um lugar de distribuição do excedente de tempo morto produzido pela supermodernidade. Desempregado ou louco, Elon é um excluído. *Persona non grata* nos lugares por onde passa, o personagem vive nos espaços liminares dos corredores de prédio, viadutos e passarelas, ou em seu carro perambulando pelas ruas. Poucas vezes é permitido a Elon o ingresso em espaços privados: a amiga de sua mulher não abre a porta para ele, a casa da cunhada precisa ser invadida para a procura de pistas, o segurança sempre o acompanha de perto na fábrica. As exceções são a visita à casa do pai do filho de Madalena, onde é recebido, mas tratado com uma certa hostilidade e a recepção afetuosa que recebe de Graça (Grace Passô).

O único território que Elon parece habitar é o seu próprio corpo. Embora sempre o acompanhem de perto em suas andanças, pouco o vemos. Já quando cessa (momentaneamente) o movimento, sua figura se apresenta, na maior parte das vezes, frontalmente ou lateralmente. Quando se encontra em espaços não liminares, o vemos enquadrado com lentes mais abertas, em conjunto com os ambientes. Em espaços como a fábrica, a sala do gerente, a delegacia, o camarim da cunhada, a casa do pai do filho de Madalena ou a casa de Graça, nos distanciamos de Elon, como todos com quem ele (brevemente) se relaciona.

Habitando esse corpo-casa, Elon parece habilitado a fazer de todo espaço um não lugar. Em sua desvinculação com o entorno reside também a possibilidade de fazer de qualquer lugar um território para sua vida em suspensão. No carro, adormece enquanto espera Madalena na porta da fábrica, na bancada de um espaço deteriorado no prédio arruinado onde trabalha, Elon encontra uma boa superfície para suportar seu peso e descansar, por um breve instante, até que seja novamente instado ao movimento.



Imagem 43 – Prédio vazio em que Elon trabalhava como vigia. *Elon não acredita na morte* (frame)

Em sua casa, em um cômodo que não parece devassado, mas é tão impessoal quanto os outros, Elon fuma um cigarro como para dar uma pausa ao seu corpo exausto, hiperestimulado nas andanças em busca de Madalena. É durante (ou após?) este breve momento de estase em meio a tanto movimento que sua mulher aparece (no mundo real, ou no sonho?), vestindo uniforme, parecendo ter chegado do trabalho. O casal faz sexo. Elon, enfim, dorme em sua cama. A busca parece ter chegado ao fim. Em breve, no entanto, a chegada da polícia nos fará novamente desconfiar daquilo que vimos (e vivemos) junto com Elon. Madalena não está lá. Esteve em algum momento?

3.4 HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS

Histórias que só existem quando lembradas é o primeiro longa-metragem dirigido por Julia Murat, uma realizadora do Rio de Janeiro cuja produção também tem sido identificada como partícipe do Novíssimo Cinema Brasileiro. Tendo transitado pelas artes visuais com trabalhos em vídeo instalações e curtas-metragens, Julia também atua em diversas áreas do cinema, como montagem, produção e assistência de direção, em projetos cinematográficos, tanto em colaborações com diretores da geração anterior a sua, como sua mãe, a diretora e roteirista Lúcia Murat, ou Ruy Guerra, quanto com parceiros de sua geração, como Maria Clara

Escobar, Leo Bittencourt, Felipe Sholl e outros. Suas produções têm alcançado grande circulação internacional com reconhecimento em prêmios em importantes festivais.

Outro filme realizado por Julia na segunda década do século XXI, *Pendular*, lançado em 2017, investiga a relação de um casal de artistas que vai viver e trabalhar em uma fábrica desativada. Apresentando uma relação amorosa e conflituosa de disputa pelo espaço (em sua mais ampla significação), o filme privilegia a relação deste com os corpos das personagens, seus projetos e aspirações, tanto profissionais, quanto pessoais. Dando prosseguimento às investigações da diretora que antecedem sua entrada no cinema, o filme as expande de volta ao campo das artes visuais, já que o projeto de *Pendular* contou com uma exposição com obras escultóricas, performances e videoinstalações no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Pendular* pode ser incluído na extensa lista de filmes brasileiros contemporâneos que explora espacialidades marcadas pelo tempo, no entanto, privilegiei o longa de estreia da diretora pela relação mais direta que apresenta com a discussão em torno do realismo que marca um debate teórico que perpassa a pesquisa.

Histórias que só existem quando lembradas começa instaurando um lugar que se apresentará depois pelo nome escrito na estação de trem desativada: a cidade fictícia de Jotuomba. Nesse lugarejo parado no tempo, que poderia se situar em qualquer lugar do vale do café no estado Rio de Janeiro, não mais se verifica a opulência deste ciclo produtivo, outrora responsável pela construção do casario de conformações coloniais e pela passagem da estrada de ferro, agora desativada. Ali vivem não mais que uma dezena de habitantes velhos, exercendo quase automaticamente atividades de um cotidiano banal que se repete, sempre igual, dia após dia. Entre eles destacam-se Madalena (Sônia Guedes) e Antônio (Luiz Serra), a padeira e o dono do único armazém da cidade. O cotidiano destes, e dos demais habitantes do lugar é apresentado ao início do filme, em sequências que reiteram a repetição do dia a dia em Jotuomba. Pelas ações de Madalena somos apresentados aos espaços da cidade e a um tempo que, ao se repetir a cada dia, parece não passar. Cabe a Madalena, todo dia: levantar de madrugada, fazer o pão, levar para o armazém, discutir sobre quem arruma o pão no armário, beber o café (e reclamar dele), especular sobre a chuva que vem, assistir à missa, almoçar, limpar e arrumar o portão do cemitério trancado, ver o jogo de malha de passagem, ao voltar para casa, caminhar até sua casa beirando a linha do trem, jantar, escrever uma carta para seu marido morto e ... começar tudo outra vez.

A proporção de tela escolhida e os enquadramentos abertos deste momento de apresentação do espaço cênico beneficiam o preenchimento do quadro pelos componentes arquitetônicos e vegetais da paisagem. Somada à baixa ocupação da cidade por moradores,

temos uma grande relevância das materialidades do espaço representado em quadro. A constância de planos abertos nesta parte inicial do longa e o baixo contraste cromático entre os cenários e os figurinos (que variam entre beges, avermelhados e marrons, com alguns cenários em azul como a igreja e parte da casa de Madalena, configuram uma imagem-espço de poucas oscilações. Os poucos choques de descontinuidade ocorrem nas passagens entre noite e dia.



Imagem 44 – Relevância das materialidades do espaço representado na primeira parte do filme. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

Após instaurada a rotina através da apresentação de dois dias exatamente iguais, Madalena é surpreendida pela chegada de Rita (Lisa Fávero), uma jovem viajante que pede para se hospedar por uns dias em sua casa. A chegada da jovem altera a rotina do local, produzindo uma perturbação na vivência do presente (sempre o mesmo) de Jotuomba. Este fato novo parece restabelecer aos poucos um fluxo de temporalidade no lugar, cujo tempo havia perdido suas propriedades de produzir relação de anterioridade e posterioridade. Madalena se atrasa com o pão. Antônio fala de seus filhos e de sua namorada morta (da qual preserva a imagem da juventude). Os habitantes do lugar parecem sair do *looping* em que viviam automaticamente, intrigados diante desta nova presença.

Paradoxalmente a esta perturbação de um tempo que parecia congelado, Rita começa a registrar fotograficamente a cidade e seus habitantes. A artista se utiliza tanto de uma máquina digital, capaz de mostrar imediatamente a imagem registrada, quanto de uma câmara escura tipo *pinhole* cujas imagens são reveladas em papel fotográfico no laboratório improvisado dentro do quarto que ocupa na casa de Madalena.

Não é só a rotina dos habitantes da cidade que a chegada de Rita perturba. A própria conformação do filme se altera com esta presença, quando este parece – a partir do interesse da

personagem pelos moradores, espaços e objetos do lugar – olhar as coisas mais de perto. Parecendo instaurados no filme pelo olhar de Rita, surgem, com mais frequência, planos próximos e detalhes que enquadram, de forma nova, objetos e pessoas daquele lugar, fazendo com que o que parecia já familiar para nós seja visto de outra forma. Objetos que figuravam dispersos e sem importância ganham notoriedade, assim como os moradores de Jotumba que vinham ocupando o espaço da igreja e o pátio do almoço, sem voz ou identidade, parecem revelar-se enquanto indivíduos singulares ao fitarem a câmera diretamente. Também Madelena, após ser fotografada, parece modificar sua relação com a própria imagem, que volta a querer ver, limpando um espelho cuja espessa camada de poeira indicava estar há muito tempo em desuso.



Imagem 45 – Objetos ganham importância na imagem após a chegada da fotógrafa. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)



Imagem 46 – Enquadramento tipo retrato individualiza moradores da cidade. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

A direção de arte de Marina Kosovski trabalha enfatizando a marca do tempo nos espaços cênicos e nos objetos através de um minucioso trabalho com texturas; oxidações, rachaduras, infiltrações e algum musgo sempre se apresentam como camadas adicionais à cor nos espaços. O uso privilegiado de cores claras e terrosas para as construções, bem como para os figurinos, também contribui com a criação de uma imagem que remete a registros antigos, em sépia ou amarelados, além de produzir a integração visual entre pessoas e espaços.

A maneira como os espaços são (pouco) preenchidos permite uma percepção inicial de vazio, quando os enquadramentos são predominantemente abertos. Esta percepção, no entanto, vai sendo alterada na medida em que enquadramentos mais próximos parecem elevar o estatuto daqueles objetos singulares, testemunhas e sobreviventes de um tempo que esqueceu de passar. A cozinha de Madalena é um interessante exemplo dessa percepção. Embora as cenas que ali se desenrolam repitam a corriqueira tarefa de fazer o pão, a progressiva aproximação desta ação revela a beleza daquele gesto banal que, ao fim do filme se revelará como o legado de Madalena para Rita, a transmissão de uma tradição.

Conforme Rita vai registrando e revelando suas imagens, se acumulam em seu quarto diversas ampliações fotográficas em preto e branco. As fotos despertam o interesse de Madalena, que as examina mais de uma vez. Quando isso ocorre, no entanto, é-nos negado o direito de compartilhar do seu olhar. Não vemos com clareza as imagens registradas e reveladas por Rita até que estas irrompam o corpo do filme, como inserções que ocupam toda a tela, instaurando uma materialidade nova na imagem-espaço, que até então se constituía pelo registro em cores com movimento. A insurgência dessas imagens estáticas em preto-e-branco aciona uma postura reflexiva diante do filme, pois perturba seus códigos de transparência e imersão, que já vinham sendo afetados pelo olhar para a câmera dos personagens. Essa postura, porém, diferentemente do que postulam as metodologias de realização do cinema enquanto representação ocultada, ao contrário de nos afastar do filme, nos aproximam do que há de mais profundo nele, o tema da permanência da memória e das relações humanas, frente à finitude da existência.



Imagem 47 – Fotos de Rita como nova materialidade da imagem-espço. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

3.4.1 FOTOGRAFIA COMO MORTE E EXPERIÊNCIA

Quando penso o filme a partir desta chave, Madalena revela-se uma guardiã do tempo: guarda as fotos de quem foi embora, guarda a chave do cemitério, garantido, assim, a interrupção do fluxo que inevitavelmente leva à finitude da existência. Esta tentativa de retenção, no entanto, revela-se equivocada quando o que produz é a perda do próprio sentido da existência enquanto experiência.

Na definição de experiência apresentada por John Dewey (2010) um contraexemplo é utilizado para elucidar o que o filósofo caracteriza como uma ação que não constitui experiência: uma pedra que rola morro abaixo. Na concepção do autor, muitas vezes vivemos como a pedra, nos movimentando de um lugar a outro sem, no entanto, vivermos experiências singulares.

Isso porque, em muito de nossa experiência, não nos interessamos pela ligação de um incidente com o que veio antes e vem depois. Não há um interesse que controle a rejeição ou a seleção atenta do que será organizado na experiência em evolução. As coisas acontecem, mas não são definitivamente incluídas nem decisivamente excluídas; vagamos com a correnteza. (DEWEY, 2010, p. 116)

É interessante notar como o autor aponta, justamente esta relação qualificada, consciente, com os acontecimentos que decorrem da inteiração dos seres vivos com o ambiente, como condição da experiência. Não se trata aqui de uma ideia de evolução no sentido de progresso, mas de integração e demarcação num fluxo, conexão a outras experiências de forma a alcançar singularidade.

Já do exame da fenomenologia de Merleau-Ponty que Julio Bezerra (2019) realiza para tratar do cinema contemporâneo, vale destacar a implicação da inscrição corporal no mundo para a efetivação da experiência vivida, que não ocorre através do “corpo objetivo” que é “mera entidade biológica reguladora”, mas do corpo fenomenal, onde:

O corpo fenomenal não é apenas o meu corpo, é também o corpo que eu sou. É o chamado “corpo próprio” ou “corpo-sujeito”. É por meio dele que me situo no mundo e diante dos outros. É aquilo que me dá a experiência na primeira pessoa, que abre as portas da percepção, o ponto de referência que me situa no tempo e no espaço, engendrando com isto o mundo que habito. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 203 apud BEZERRA, 2019, p. 55)

Nestas bases podemos concluir que a forma que viviam os habitantes de Jotumba não propiciava a produção de experiências singulares, já que habitavam o mundo apenas com seus “corpos objetivos”. Por outro lado, a busca de Rita, que chega munida de equipamentos fotográficos que claramente maneja com propósitos estéticos expressivos (em primeira pessoa) se dirige a essas pessoas e seu mundo, ao mesmo tempo em que a coloca como um contraponto a esta forma de vida.

A fruição estética do espaço arruinado por Rita, evidenciada quando fotografa os vagões de trem abandonados ou o grande silo vazio, retoma a relevância da condição disfuncional deste espaço sobre o qual, especialmente o olhar estrangeiro, especula significantes de acordo com suas próprias concepções de desdobramentos do que poderia vir a ser aquela espacialidade, ou seja, projeções de integração daquela espacialidade num fluxo virtualmente possível do tempo. Por outro lado, o apelo à materialidade produzido pela desestruturação de seu componente formal propicia riqueza de estímulos aos sentidos e se impõe por sua presença, para além de suas possíveis interpretações de sentido.

A sequência em que a fotógrafa, sozinha dentro do espaço arruinado que parece um silo de armazenamento de grãos, aguarda o registro em sua câmara escura apresenta-a em estado de total contemplação. A luz lateral que ingressa no espaço por meio de aberturas evidencia pequenos pontos flutuantes no ar, que ajudam a instaurar uma atmosfera de prazer e completude daquela experiência.



Imagem 48 – Rita contempla o espaço do silo abandonado enquanto espera o registro da imagem pela câmara escura (pinhole). *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

Testemunha e, por vezes, indagadora dos propósitos da ação estética de Rita diante de seu mundo cotidiano, Madalena parece instada pelas atitudes investigativas da fotógrafa a se reconectar com o passado daquele lugar e, como consequência, reinserir-se na dinâmica da vida como fluxo, ao invés de repetição. Primeiro, reconciliando-se com a imagem de si no presente, como revela a ação de limpar o espelho. Depois com o passado (o individual, ao lembrar-se da história da morte do filho e o coletivo, ao revisitar as fotos daqueles que já se foram), até que, ao disponibilizar a chave do cemitério para que Rita fotografe as sepulturas, dá fim ao pacto de não morte que vigorava desde 1976.⁵⁹ em Jotuomba, promovendo uma reconciliação com o futuro de tudo que é vivo: a morte.

Disponibilizando-se cada vez mais como motivo para as imagens produzidas por Rita, Madalena, por fim, se oferece por inteiro à câmera para em seguida, tendo sua existência gravada como imagem, ou como *Spectrum*.⁶⁰, para lembrar a terminologia de Roland Barthes, experimentar a finitude da vida.

Em *A câmara clara* (1984) o pensamento de Barthes a respeito da fotografia se desdobra de sua relação indexical com um instante no passado (*Isso foi!*). Desta propriedade desdobra-se seu vínculo inevitável, tanto com o real (daquele instante), quanto com a morte, seja do instante, seja do que (ou quem) outrora ofereceu-se à representação, dada a capacidade de existir para além da finitude de seu referente.

⁵⁹ Esta data consta em último lugar na lista de pessoas mortas que se vê numa das paredes da igreja. Em dado momento Rita pergunta para Madalena porque não se listam mais as mortes.

⁶⁰ “E aquele ou aquela que é fotografada, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através da raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta sessa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” (BARTHES, 1984, p. 20)

Interessou à Barthes, assim como a Bazin, a ontologia da imagem. O registro como aquilo que vincula a imagem ao real. Imagem como prova do *Isso foi!*

Produzida no contexto a que Elsaesser denominou de segunda ontologia da imagem, a fotografia que irrompe a imagem-espço de *Histórias* ... apresenta-se, no entanto, não como prova, mas como resultado estético (e afetivo) do encontro de Rita com Jotuomba e seus habitantes, que alcança o real de outro modo, através do encontro de sensibilidades. O recurso da sobreposição de imagens, apresentado, tanto no registro colorido (quando da visita de Rita à igreja) quanto em duplas-exposições nas fotos produzidas com *pinhole* evidenciam a presença de ausências naqueles espaços e parecem expressar a fantasmagoria que ronda aquele lugar fora do tempo (estariam vivos ou mortos os habitantes de um vilarejo que não morrem e repetem uma rotina à exaustão?).



Imagem 49 – Silhueta inscreve a marca de uma ausência, assim como o limo e as rachaduras inscrevem a duração do tempo no espaço da igreja. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)



Imagem 50 – Presenças fantasmagóricas são inscritas no espaço por meio de dupla exposição. *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

Não é apenas o lugarejo (e nossa forma de experimentá-lo na imagem-espço) que se modifica com a presença de Rita. A fotógrafa, em contato com as pessoas de Jotuomba experimenta o mundo através de outros sentidos, para além da visão. Com Madalena exercita o tato, aprende que é preciso tocar a massa, “sentir o tempo com a mão”. Já com Carlos (Antônio dos Santos), Rita aprende a ouvir o som do silêncio.

A relação de Rita e Madalena, marcada inicialmente por resistências de ambos os lados, vai se construindo através de pontos permeáveis por meio dos quais conseguem participar, devagar, uma no mundo da outra. Este interpenetrar-se entre Rita e Madalena pode ser pensado à luz do que Bezerra apresenta como as concepções de experiência de Merleau-Ponty em seus escritos mais tardios, quando busca abolir os limites entre o corpo e o mundo. Nesta concepção

A experiência então não é um puro exercício de poderes intencionais heterogêneos às estruturas do mundo. Ela não pode mais ser localizada de modo definitivo em uma das polaridades que a constituem (atividade/passividade, agência/senciência, eu/outro, interioridade/exterioridade), mas num entrelaçamento entre esses aspectos. (BEZERRA, 2019, p. 79)

Ao se oferecer de forma cada vez mais disponível ao registro por Rita, Madalena vai sendo alimentada também pelo ser de Rita, e vice-versa, já que vemos o quanto de Madalena vai constituindo Rita na medida em que experiência sua relação. A sequência do último registro fotográfico de Madalena é um acontecimento muito bonito, tanto pela interpretação de Sônia Guedes quanto pela atmosfera construída pelo enquadramento em primeiro plano da mulher que, em proporção de tela horizontalizada engloba lateralmente a materialidade da marca do tempo na parede. Dotada de rachaduras e desbotamentos, a pele da parede dialoga com as

marcas do tempo na pele de Madalena. Somando-se a luz frontal, suave e amarelada com a música extradiegética igualmente suave e levemente melancólica que acompanha os ruídos de clique da câmera de Rita, Madalena parece encontrar, aos poucos, o conforto de uma entrega sincera e confiante a uma experiência singular. Com a certeza de ter encontrado alguém que preservará seu legado e, portanto, sua conexão com o futuro em uma existência perene, para além de sua própria vida, Madalena se entrega à imagem/morte. A imagem é uma espécie de reencenação da atitude contemplativa de Rita quando fotografava o silo em ruínas e enfatiza a conexão das duas personagens.



Imagem 51 – Madalena de apresenta à fotografia (e à morte). *Histórias que só existem quando lembradas* (frame)

Tocada por este plano, me permito divagar por duas imagens muito pessoais: a de minha avó paterna, que se entregou à morte conscientemente após rememorar sua trajetória de vida em conversa com um de seus filhos e a de meu avô materno, que sempre dizia que eu era um pedacinho de sua eternidade.

Penso que também Rita, ao se permitir ser afetada pela experiência com Madalena e Jotuomba finda por restabelecer a trama do tempo e garantir, pelo menos por algum tempo, a eternidade de Madalena. Conforme se aproxima (e nos permite aproximarmos daquele mundo), a jovem percebe que há ali mais que fantasmas. Além das ausências e dos vazios, há afetos, memórias e saberes que precisam ser vistos, lembrados e vividos para que não desapareçam. Ao abandonar uma postura externa e oclocentrada em relação a Jotuomba e seus moradores, Rita parece se oferecer a uma experiência de estar no mundo, em relação singular com aquele lugar e aquelas pessoas. Para isso, é preciso aprender a ouvir o silêncio e tocar o tempo. Afinal, alguém precisa fazer o pão.

4 RUÍNA COMO *MODUS OPERANDI* DA COLONIALIDADE

Paris muda! Mas nada na minha melancolia
 Mudou! Novos palácios, andaimes, blocos,
 Antigas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,
 E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.
 Cisne, poema de Baudelaire. Tradução Jeanne Marie Gagnebin
 (GAGNEBIN, 2013, p. 51)

Uma festa punk dentro de uma enorme fábrica em ruínas, uma ilha ocupada por casas abandonadas ou o gabinete de um prefeito em meio aos destroços de um viaduto implodido são espaços que se apresentam nos filmes aqui abordados sob a leitura da ruína como imagem-síntese da modernidade em sua face de colonialidade. A dinâmica extrativista, que caracteriza a relação colonial e se perpetua nos arranjos geopolíticos pós-coloniais, impõe a mudança que Baudelaire sentia na Paris da virada do século XX de forma intensa, desordenada e contínua como um *modus operandi*. Os espaços são as materializações, através das visões criativas dos filmes, de algumas dinâmicas cíclicas que marcam a história recente do Brasil e revelam imbricações entre o nacional e o global, na chave da colonialidade. Os contextos narrativos que dão lugar às ruínas como espaços alegóricos são: a cidade de Salvador durante a transição da ditadura militar, eleições indiretas e morte de Tancredo Neves, em *Depois da Chuva* (Cláudio Marques e Marília Hughes, 2013); a relação entre dois cineastas de gerações diferentes por meio de um sequestro para uma *Ilha* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2018) cuja paisagem é marcada pelo esgotamento da exploração extrativista estrangeira; ou as fabulações alegóricas d’ *O Prefeito* (Bruno Safadi, 2016) da cidade do Rio de Janeiro em obras. Através desses filmes, jovens cineastas lançam olhares sobre o passado, o presente e o futuro.

Se a relação cinema e cidades não é nem um pouco nova, a presença do espaço arruinado em filmes que se alimentaram de tal relação também não o é. Bárbara Mennel (2008) afirma que duas tradições distintas marcam as funções da ruína no cinema: a de marcar momentos históricos precisos, a que Mennel chama de *cinema de escombros* e localiza tanto na produção europeia, no contexto nacional ou transnacional da Segunda Guerra Mundial, quanto em filmes sobre guerras atuais. A segunda tradição é a que esvazia o espaço de sua especificidade histórica e geográfica, sendo a ruína “uma cifra pós-moderna” capaz de invocar imagens icônicas desterritorializadas e distanciadas dos processos históricos responsáveis pelo arruinamento, a que a autora se refere como filmes de *retro-escombros* (MENNEL, 2008).

No capítulo anterior, a partir da polêmica em torno da exposição feita com os escombros de Atafona, apontei como a matéria da ruína pode estar sujeita a diferentes usos, apropriações, percepções e significações estéticas e políticas. Nos filmes examinados ali, ainda que os espaços pudessem ser localizáveis e que de suas materialidades ressoassem passados responsáveis por sua conformação arruinada⁶¹, tal relação não apresentava relevância para as questões que as obras se propunham a refletir, o que me autoriza a pensar que os filmes se aproximariam da tradição que Mennel (2008) chamou de retro-escombros.

Já nos filmes deste capítulo, a natureza arruinada nos espaços, além de se oferecer como imagem alegórica para questões individuais ou coletivas, expressa uma tendência recorrente no cinema brasileiro contemporâneo de reflexão (e crítica) sobre as transformações dos espaços urbanos, que inevitavelmente apontam para implicações das dinâmicas globais nos espaços nacionais e regionais. Ainda que não possamos relacionar os escombros (que os ciclos de construção/destruição geram) a guerras propriamente, esses processos não deixam de se relacionar com disputas e poderes (externos e internos) em ação no nosso território. As acelerações nas transformações urbanas que inspiram o cinema contemporâneo, não só brasileiro, a transitar pelos escombros das cidades, poderiam inspirar uma tipologia de filmes de escombros na qual contextos de destruição outros desvelam as guerras cotidianas pelo direito ao espaço e até mesmo pela vida.

No debate que propõe sobre a globalização, Aníbal Quijano (2002) aponta para a necessidade de se refletir sobre as imbricações entre realidade virtual, sociedade virtual e economia virtual com as estruturas de poder que se organizam a partir dos anos 1970 como um bloco imperial mundial. O sociólogo aponta para a importância de se refletir, além das novas relações subjetivas com o espaço-tempo (que procurei abordar no capítulo anterior), sobre os processos de concentração de poder (e riqueza) e os desdobramentos desta estrutura global de dominação nos territórios, de acordo com suas respectivas relações com a colonialidade do poder.

A abordagem de Quijano (2002) mostra como a globalização não acontece deslocada dos processos da modernidade/colonialidade, mas sim configura um novo arranjo nas mesmas bases, cujo modo hegemônico de produção de conhecimento segue calcado no eurocentrismo⁶², ainda que esta perspectiva possa estar entrando em crise.

⁶¹ A invasão do mar, o esgotamento do ciclo do café ou a decadência econômica de regiões que leva ao abandono de prédios ou de trabalhadores que produz o arruinamento de seus próprios lugares privados.

⁶² Quijano (2002, p. 5) lista entre os elementos principais do eurocentrismo como modo dominante de conhecimento “o dualismo radical entre ‘razão’ e ‘corpo’ e entre ‘sujeito’ e ‘objeto’ na produção do conhecimento.”

Se, em alguma medida, a América como um todo se conforma como Outro do colonizador europeu, a América-Latina, em particular, ganha tintas ainda mais exóticas nesta imagem, produzida por camadas adicionais de olhar estrangeiro. Lélia Gonzalez (1988) aponta como Portugal e Espanha, em seus processos coloniais, instauraram um tipo diferente de racismo, permeável a “assimilações” que contribuem na invenção de uma certa identidade para esta porção do continente. A autora observa como o racismo se opera de formas diferentes nas colônias anglo-saxãs e latinas, assumindo nas segundas uma forma de “racismo por denegação”:

A chamada América Latina que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação. Sobretudo nos países de colonização luso-espanhola, onde as pouquíssimas exceções [...] confirmam a regra. Por isso mesmo, creio ser importante voltar nosso olhar para a formação histórica de países ibéricos (Gonzalez 1988b). Trata-se de uma reflexão que nos permite compreender como esse tipo específico de racismo pode se desenvolver para se constituir na forma mais eficaz de alienação dos discriminados do que a anterior [racismo aberto]. (GONZALEZ, 1988, p. 72)

Na medida em que há, após a Segunda Guerra Mundial, um deslocamento da centralidade do eixo de hegemonia geopolítica e cultural para os Estados Unidos, a diferenciação entre América Anglo-Saxã (que tomou para si o nome de América, apenas) e América Latina também se conforma com processos de invenção do outro (latino). A partir da persistência (e resistência) de elementos das culturas indígenas e negras, uma identidade latina é forjada (inventada) e ganha corpo nas chamadas políticas da boa vizinhança que participam dos processos de colonização cultural, criando a ilusão de trânsito bilateral de produtos culturais. Neste campo, adiciona-se uma sobrecamada de olhar estrangeiro que produziu um imaginário de identidade estereotipada a partir de um híbrido luso-hispano-indígena-negro que desagua em personagens como Carmen Miranda, Zé Carioca e Panchito Pistoles.

Angela Prysthon nota no interesse dos primeiros cinemas pelo mundo natural algo que habilitaria pensar no cinema como um “subproduto da indústria turística ou do registro geográfico” (PRYSTHON, 2017, p. 2). A autora também aponta a vinculação da paisagem a modos de poder, como vemos em suas palavras: “Nesse sentido também, a paisagem é a cristalização de um modo de olhar, de uma maneira de circunscrever um território e de estabelecer uma espécie de domínio sobre ele.” (PRYSTHON, 2017, p. 17). Desdobra-se disto o fato de que certo imaginário, que dialoga com as fabulações europeias do século XVI, persiste em muitas das paisagens do Brasil no cinema, produzidas pelo olhar estrangeiro ou pelo nacional conformado nas mesmas bases. Tunico Amancio (2000) explorou a presença deste imaginário no cinema remontando às tipologias da chegada dos colonizadores e expandindo-

o.⁶³ através de diversos exemplos fílmicos que desenharam o Brasil pelo olhar estrangeiro por meio do cinema, majoritariamente através do olhar estadunidense.

Se tais construções têm sempre relações com o poder (a que Mignolo se refere como colonialidade do saber), é preciso reconhecer que hoje o *locus* de emanção do poder imperial já não é tão facilmente localizável territorialmente. Segundo Quijano:

Este bloco imperial mundial não está constituído só pelos Estados-nação mundialmente hegemônicos. Trata-se mais da configuração de um tipo de trama institucional imperial formada por tais Estados-nação, as entidades intergovernamentais de controle e exercício da violência, como a Otan, as entidades intergovernamentais e privadas de controle do fluxo mundial de capital, financeiro em especial (Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial, Clube de Paris, Banco Interamericano de Desenvolvimento, entre as principais), e as grandes corporações globais. Essa trama institucional já constitui, de fato, um tipo de governo mundial invisível. (QUIJANO, 2002, p. 11)

Diretamente ligada à trama de que fala Quijano, está a aceleração das transformações urbanas, muito marcada pelo imbricamento entre o poder do Estado e de grupos capitalistas, no tocante à construção civil ou à extração de recursos naturais. A construção de novos polos tecnológicos com incentivos para implantação de empresas, a adequação de cidades (e países) para receber eventos internacionais ou as propostas de revitalização de áreas degradadas integram interesses nacionais de agentes públicos e privados ao capital transnacional e criam demandas de serviços, tecnologia, matéria-prima e ativos especulativos para fazer girar a máquina do capital.

Esse sentimento diante do que Prysthon (2017, p. 2) descreve como “imagens em desaparecimento (de paisagens, de cidades, de pessoas, de hábitos)” tem movido cineastas contemporâneos a buscar no cinema formas de lidar com os arrasamentos nas cidades (e memórias) ao redor do mundo. Cecília Mello, por exemplo, examina como as transformações da geografia chinesa que se intensificam a partir dos anos 1970 aparecem no cinema de Jia Zhangke em uma relação “intermediática entre cinema e arquitetura” (MELLO, 2015, p. 121) capaz de apontar, tanto para o presente de transformações intensas quanto para o passado e a história do país. Já o realizador Apichatpong Weerasethakul fala sobre a implicação das mudanças de sua cidade em sua própria memória, “Khon Kaen mudara tanto a ponto de não ser mais possível recordá-la” (WEERASETHAKUL, 2015, p. 133). A relação espaço urbano e memória é trabalhada na produção destes e outros cineastas em chave realista, a partir de olhares para o cotidiano, privilegiando tratamentos sensoriais em que a materialidade ganha

⁶³ Amancio trabalha o imaginário de brasilidade por meio das seguintes figuras matrizes do cinema: Pero Vaz, Essomericq (exilado), Afonso Ribeiro (degradado), Utopia (expressão do desejo de alteridade e exotismo).

importância, ao mesmo tempo em que buscam fugir às representações instauradas na chave do domínio colonial ou dos imaginários construídos de fora para dentro.

A relação dos espaços cênicos com a memória em *Depois da Chuva* e *Ilha* acontece em chaves distintas, ainda que calcada nas materialidades. Enquanto no primeiro, os lugares evocam experiências passadas de um dos diretores e roteirista do filme, no segundo, os espaços figuram como imagem da memória em construções, lacunares como a memória, do passado e do presente de um dos personagens. Em ambas as obras um caráter alegórico configura os espaços arruinados como imagens que remetem a sentidos não contidos em sua forma. Os filmes aqui examinados são os que mais aproximam a leitura da ruína a uma sensibilidade que remete à filosofia de Walter Benjamin, e à consciência de crise que o filósofo identificou no barroco alemão, sendo, portanto, tempo que se cristaliza na matéria e dá a ver a história como sucessão de desastres. Ismail Xavier (2012, p. 456) vê na sensibilidade alegórica que Benjamin enxerga na modernidade o papel revolucionário de encarar o otimismo burguês em relação ao progresso e subverter as continuidades históricas do poder.

Já em *O Prefeito*, quem habita o espaço arruinado é a caricatura de um político que se beneficia do arruinamento como forma de “deixar sua marca” na cidade e, portanto, monumentalizar sua existência. As ruínas aparecem como indícios de um passado que precisa ser apagado para dar lugar a novos monumentos volúveis (retomando a categorização de Riegl) que eternizem a memória d’ O Prefeito no espaço da cidade. Para que se efetive como agente de transformação do espaço, no entanto, não basta ser prefeito, é necessário se associar a outros atores do jogo do poder (internos e externos), bem como mobilizar imaginários de retorno de um passado glorioso, como o filme mostrará, sempre em registro satírico.

As ruínas e destroços se apresentam, nas transformações da paisagem em territórios da colonialidade, como imagens da memória coletiva de violência, sendo recorrentes as remoções de populações menos favorecidas nestes contextos, os vencidos de que fala Benjamin. Lembro que uma das revoltas que marcam as transformações urbanas do Rio de Janeiro durante a gestão de Pereira Passos não à toa foi denominada “Revolta do Bota Abaixo”. Violências similares, envolvidas nas transformações urbanas contemporâneas, têm sensibilizado jovens realizadores brasileiros a produzirem imagens desses territórios como espaços alegóricos cuja visão fragmentária pode encontrar na ruína uma figura apropriada às reflexões que se propõem a lançar sobre seus tempos e seus lugares.

Angela Prysthon aponta nos jovens realizadores de Recife que começaram a despontar na primeira metade dos anos 2000, alguns pontos em comum com diretores e diretoras dos filmes aqui examinados, são eles: serem advindos da universidade, tendo iniciado a produção

em formato de curta-metragem ainda neste espaço; circularem estas produções por festivais; e serem envolvidos com questões relativas ao ativismo urbano (PRYSTHON, 2017, p. 8).

As relações que este cinema estabelece com os territórios de seus realizadores se enquadra em um campo de interesses na constituição das identidades, em um contexto de contato com outras produções não hegemônicas, trocas e intercâmbios em espaços de circulação que se ampliam para as produções dessa geração e desejos de participação política direta. Esta relação fica clara na definição de Milton Santos de território como “um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence.” (SANTOS, 2015, p. 96). Por outro lado, o contexto da segunda década do século XXI é marcado pelo aumento das pressões do neoliberalismo num Brasil que começava a se imaginar em um outro papel na geopolítica global, sentida fortemente na experiência de território. Ao observar a relação do dinheiro com os territórios na globalização, Milton Santos observa: “O conteúdo do território como um todo e de cada um dos seus compartimentos muda de forma brusca e, também, rapidamente perde uma parcela maior ou menor de sua identidade, em favor de formas de regulação estranhas ao sentido local da vida.” (SANTOS, 2015, p. 104).

Como consequência do olhar crítico para os processos de transformação das cidades, que se reconhecem atrelados a estas formas estranhas, ou externas às identidades que ali se conformam, estes realizadores tendem a trabalhar em chaves estéticas dissonantes do imaginário que o olhar estrangeiro conformou para a ideia de Brasil, ou ainda dos imaginários de identidades regionais cunhados em um certo cinema brasileiro “de exportação”. Em *Depois da chuva* e *O Prefeito*, veremos Salvador e Rio de Janeiro, duas cidades que têm sido exaustivamente utilizadas como significante de uma certa imagem de brasilidade, através de imagens que não são as do cartão postal. Em *Ilha*, os usos dos espaços e as atmosferas também atuam na contramão de um imaginário turístico hegemônico, que já produziu diversas imagens desta formação geográfica de porções de terra cercadas pelo mar como paraísos tropicais estereotipados.

Antes do exame dos três filmes que escolhi para os estudos de caso, dada a grande quantidade de exemplos que torna difícil o recorte do *corpus*, gostaria passar por alguns exemplos da relação entre audiovisual e ativismo urbano. Considerando que o estudo de Angela Prysthon (2017) aqui citado já oferece subsídios para o debate a partir de filmes pernambucanos, trarei exemplos do Rio de Janeiro e Salvador. Esta abordagem introdutória, longe de intentar abarcar o tema em sua totalidade e complexidade, busca identificar algumas estratégias estéticas e políticas da produção realizada no contexto das insurreições de 2013, marcado por forte

relação entre imagens, cidades e manifestações de rua. Este contexto parece relevante para pensar o recorte histórico desta pesquisa e a emergência da figura da ruína no cinema brasileiro da segunda década do século XXI.

No ano de 2012,⁶⁴ no Rio de Janeiro, Felipe Bragança e Zahy Guajajara dirigem o vídeo *Zahy – uma fábula do Maracanã* onde se vê a realizadora/atriz indígena dentro do prédio do antigo museu do índio, fundado em 1953 onde desde outubro de 2006 existia a ocupação Aldeia Maracanã que foi desmontada em março de 2013. Na ocasião das gravações o prédio estava sendo cercado por conta das obras no estádio do Maracanã, em preparativos para a Copa do Mundo que aconteceria no Brasil em 2014. Dentro da construção em estilo eclético completamente arruinada, a indígena expressa apreensão pelo cerceamento de seu corpo (e sua existência mesma), contido naquele espaço cercado e vigiado. A força da imagem advém do contraste entre o corpo da indígena e os espaços monumentais esvaziados e arruinados. A incursão da natureza no espaço arquitetônico harmoniza-se com o som que varia entre cantos em língua indígena, ruídos de floresta e uma narração na língua guajajara que fala de um gigante que queria engolir uma menina. Aos poucos estes sons são substituídos pelos ruídos das obras do entorno e em seguida retornam sons de floresta, fazendo oscilar a nossa percepção daquele espaço. Uma narração masculina com sotaque de português de Portugal profere instruções. Seria o gigante? Ele diz que será derrotado por ela. O vídeo termina com a imagem da mulher indígena, no alto do prédio olhando o estádio em obras. Tal imagem é sobreposta por um texto que fala da promessa de transformar o prédio do antigo museu do índio em universidade indígena e dos planos do governo do estado de demolir o prédio e construir um shopping naquele local.

A luta pela permanência da aldeia Maracanã foi, no Rio de Janeiro, um dos eventos aglutinadores das grandes manifestações que ocorreram em 2013 em diversas capitais do país.

⁶⁴ Neste mesmo ano Prysthon (2017) menciona, em Recife, o surgimento do movimento Direitos Urbanos que se contrapõe ao desenvolvimento de um projeto imobiliário no Cais José Estelita.



Imagem 52 – Aldeia e estádio do Maracanã. *Zahy – uma fábula do Maracanã* (frame)

Outro evento que interessou jovens realizadores cariocas foi o movimento de resistência da Vila Autódromo, uma comunidade que resistiu à desocupação de seu território para construção de um ginásio para os jogos olímpicos. Imagens captadas na época foram usadas no longa-metragem *Mormaço*, de Marina Meliande, lançado em 2018. O movimento se incorpora ao filme com a presença de sua líder (Sandra Maria) como a personagem (de si mesma) Domingas, atendida pela protagonista Ana (Marina Provenzano), que é defensora pública e atua em prol dos cidadãos da comunidade. Ao mesmo tempo Ana experimenta a pressão gerada por um grande grupo imobiliário que quer adquirir todos os apartamentos do edifício em que vive, com o propósito de o converter em hotel de luxo e lucrar com sua remodelação.

A tensão gerada pela atmosfera de ameaças que permeia o filme (as cenas exteriores também enfatizam a constante presença de canteiros de obras pela cidade) afeta a personagem de tal forma que seu corpo vai sendo tomado por uma espécie de musgo que se espalha pelo espaço à sua volta, uma somatização pelas pressões vividas, tanto em sua vida profissional quanto na sua vida pessoal.

O olhar que conota, tanto a Vila Autódromo quanto o edifício de Ana como ruínas, é externo aos seus moradores, pressionados a abandonar seus lares ou a viver cercados dos escombros da destruição. A instância enunciativa de *Mormaço* coincide com a perspectiva da protagonista. Ana e Marina pertencem ao mesmo grupo socioeconômico e são afetadas da mesma forma pelas transformações, como relatado em matéria de jornal da época do lançamento do filme: “Ela [a personagem Ana] passa, então a somatizar no corpo as tensões que a própria diretora, que mora em Botafogo, diz ter sentido na pele antes e depois dos Jogos:

o alto custo de vida, o preço do aluguel, a crise econômica, a sensação de não pertencimento, o excesso de trabalho para bancar o novo padrão.” (PICHONELLI, 2019)



Imagem 53 – Imagens da remoção da Vila Autódromo. *Mormaço* (frame)

A produtora Duas Mariola Filmes, de que Bragança e Meliande são sócios junto com Daniel Caetano, produziu em 2014 o longa-metragem colaborativo *Rio em chamas*. Com registros das manifestações de 2013, entrevistas a artistas e intelectuais e encenações, mais ou menos realistas, o filme conecta diversos fatos ocorridos naquele ano e aponta a violência da polícia como um elemento revelador (e impulsionador) da tensão social latente no Rio de Janeiro. Cresce, neste contexto, um sentimento de descrédito na política decorrente do relacionamento dos poderes de Estado com os interesses privados. Desde os grupos transnacionais envolvidos nos eventos esportivos que demandavam as transformações na cidade, além de outros problemas de mesma ordem, relacionados à gestão de transportes públicos e valorização da educação. Este sentimento de descrédito na política ganhará forma na figura caricata do personagem do prefeito no filme de Bruno Safadi, que despacha de seu gabinete em meio aos escombros da demolição do viaduto da Perimetral (mais uma obra para adequação aos eventos internacionais).

Já nas imagens documentais das manifestações de junho de 2013 que aparecem em *Rio em chamas* se nota o surgimento de um discurso antipartidário e algumas frases e imagens que depois ganhariam força nas manifestações pró impeachment da presidenta Dilma que, apesar

de tudo se reelege em 2014, mas é afastada em 2016. Frases contra a corrupção, ou como “a única bandeira é a bandeira do Brasil”, e o uso das cores da bandeira nacional ditariam o discurso e a estética, tanto do impeachment quanto da campanha de Jair Bolsonaro. Luciana Ballestrin aponta a relação deste tipo de discurso com a desdemocratização: “A equivalência da política à corrupção é um dos discursos generalizados que trabalha para a destruição da democracia, afastando as pessoas da política e produzindo um sentimento de rejeição aos partidos políticos, à classe política e às instituições políticas – observáveis pela desde Junho de 2013” (BALLESTRIN, 2018, p. 160).

Um certo desencantamento com os rumos dos governos de esquerda aliado às críticas aos arranjos entre governos e corporações privadas nacionais e internacionais, fomentado pela revelação de casos de corrupção e má conduta, tanto nos processos de desapropriação quanto no andamento das obras de infraestrutura para os eventos internacionais que o Brasil iria sediar, parecem ter se aglutinado a outros sentimentos, como a revolta, levando muitos jovens cineastas para os levantes.

Marília Hughes e Claudio Marques, numa entrevista sobre *Depois da Chuva*, lançado no mesmo ano de 2012, dizem ter percebido posteriormente que um certo sentimento de desilusão que o filme expressa se relacionava com o próprio contexto de produção e que viria a eclodir nos levantes de 2013. Os diretores percebem, *a posteriori*, esse sentimento como próximo daquele que se seguiu aos desdobramentos do movimento das diretas, que termina com a morte de Tancredo e a assunção de José Sarney à presidência. Ballestrin (2018, p. 160) corrobora a relação entre os dois contextos: “Muitos intérpretes do Brasil decretaram o fim da Nova República precisamente nesse ano [2016], lembrando que a Constituição de 1988 foi responsável por institucionalizar o maior pacto liberal-republicano-democrático vivido pelo país.”.

A elaboração audiovisual da relação dos cineastas de Salvador com as transformações do lugar em que vivem remetem ao menos a 2004, quando Marília Hughes dirige o curta documental *Pelores*, onde acompanha a reforma do Pelourinho e a resistência à remoção dos moradores que lá viviam. Já o curta *Desterro*, de 2012, dirigido em parceria com Cláudio Marques, documenta o retorno a Pilão Arcado da ex-moradora Maria do Socorro (Dona Pequenita) e de Thereza Batalha, uma trabalhadora que abandonou seu posto na remoção dos moradores de áreas que seriam inundadas para a construção da barragem de Sobradinho, na Bahia. Com a seca e a redução de volume do reservatório, as construções antigas reaparecem. O filme alterna imagens do presente do espaço arruinado com depoimentos das duas mulheres

e imagens de arquivo feitas por Thereza de antes da remoção dos moradores. As mesmas personagens integram o longa *Sobradinho*, que a dupla lançou em 2020.



Imagem 54 – Dona Pequenita visita as ruínas de Pilão Arcado, ressurgidas por conta da redução do volume de água na barragem de Sobradinho. *Desterro* (frame)

O processo de remoção para a construção da barreira que Hughes e Marques apresentam, embora realizado durante a vigência do governo militar, tem a desterritorialização violenta como fator semelhante a episódios tanto da remodelação da cidade do Rio para os eventos esportivos internacionais quanto dos empreendimentos imobiliários citados por Prysthon (2017). A relação dos jovens realizadores com estas populações envolve o audiovisual como forma de atuação política. Alguns destes filmes, como *Zahy*, *Mormaço*, *Desterro* e outros, de modo geral, ou como *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), especificamente, além de representarem as populações atingidas pelas transformações do espaço urbano, podem servir de espaços de expressão e representatividade para representantes dessas populações.

O compromisso com o território é uma marca da produção de Glenda Nicácio e Ary Rosa, mineiros radicados no Recôncavo baiano. A dupla fez sua formação no curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) cujo compromisso com o território consta nos propósitos de fundação. Figura, também no Projeto Pedagógico do curso de cinema, o propósito de “participar ativamente deste importante momento de estruturação do setor [audiovisual brasileiro] e responder as demandas sociais e culturais do Recôncavo e da Bahia.” (LINS; SÁ DA NOVA; MIGUEZ, [s.d.]). Glenda e Ary declararam, em mais de uma entrevista,

que o fato de terem aprendido a fazer cinema na UFRB foi determinante para o tipo de cinema que produzem, juntamente com a equipe que costumam trabalhar..⁶⁵

É possível apontar em *Ilha* alguns desdobramentos desse compromisso: *i*) a escalação do elenco de atores e atrizes negras e da equipe, que privilegia parceiros de produções pioneiras da dupla que se engajaram em seus projetos, mesmo com poucos recursos financeiros; *ii*) o desenho de produção favorece a formação de uma equipe pequena e uma dinâmica de trabalho não exaustiva; *iii*) a escolha do tema, relacionado à representação da subjetividade negra no cinema, trabalhado a partir de uma perspectiva crítica da produção *mainstream*; e, por fim, *iv*) a escolha de um território da região do Recôncavo marcado por um passado de exploração extrativista como metáfora da condição periférica, de um lugar do qual não se pode sair.

Alguns pontos comuns marcam este conjunto a que podemos pensar como uma tipologia de *filmes de escombros do Brasil contemporâneo*. Buscarei examiná-los mais de perto por meio dos três exemplos selecionados adiante. O principal é o olhar crítico para as constituições dos territórios em que vivem os realizadores, por intermédio do qual se observam processos de construção/destruição que envolvem desaparecimento ou arruinamento de paisagens, comunidades e modos de vida. Tais processos aparecem imbricados nas tramas do local e do global, seja pela instalação da empresa exploradora estrangeira (Baroid em *Ilha*), seja pelo contexto político resultante de interferência externa (ditadura militar, em *Depois da Chuva*) ou pelos cruzamentos do poder econômico (global e local) com o poder público (especulação imobiliária em exemplos citados anteriormente ou eventos internacionais, como em *O Prefeito*).

A maneira como as obras lidam com um certo imaginário moldado pelo olhar estrangeiro encontra nos diferentes projetos estratégias de abandono ou desconstrução das tipologias colonizadas, exotizantes ou edênicas. Olhares para os espaços do cotidiano, para as paisagens não constituintes do imaginário turístico, participação de não atores ou de atores de relevância local se mesclam com referências a eventos reais, do passado ou do presente, ancorando os mundos ficcionais em situações reais do território, eventualmente mesclando registros documentais (contemporâneos ou de arquivo) e ficcionais no mesmo filme.

⁶⁵ [NOGUEIRA](#), Calac; [INGÁ](#); [GOMES](#), Juliano; LIMA, [Mariana de](#); GUIMARÃES, [Victor](#). “Aqui não se anda só” – Entrevista com Ary Rosa, Glenda Nicácio e Moreira. *Cinética*. Cinema e crítica. Disponíveis em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-com-ary-rosa-glenda-nicacio-e-moreira-2021/>. Acesso em: 07 set. 2021. *Almanaque virtual*. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/entrevista-com-glenda-nicacio-sobre-ilha/>. Acesso em: 08 set. 2021. Centro de Artes UFF. *Ilha e Lançamento da Rede Macunaíma de Afetos*. YouTube, 22 maio 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=myu_4nmpnbw&ab_channel=centrodeartesuff. Acesso em: 07 set. 2021.

As estratégias estéticas guardam certa recusa ao cinema clássico. Variando entre propostas mais ou menos narrativas, as estruturas dramáticas são postas em cena recusando fórmulas de linguagem, através de enquadramentos desafiadores, prolongamentos de planos para além do registro de ações propriamente dramáticas, podendo beneficiar-se da contemplação das materialidades de corpos e outros elementos em cena para além de necessidades narrativas. A emergência de momentos performáticos perturbam a percepção dos filmes como temporalidades lineares e cria formas outras de recepção e contato afetivo com personagens e situações (a performance de Emerson em *Ilha*, por exemplo). Artifício e alegorias também se fazem presentes, seja em diálogo com uma tradição que remete ao cinema marginal ao qual se adiciona o registro satírico (*O Prefeito*) ou como situação dramática inserida na trama de forma a fornecer abertura para uma leitura alegórica do contexto histórico (a festa punk na ruína em *Depois da Chuva* ou os cenários construídos como *assemblages* sobre ruínas em *Ilha*).

Parecendo atualizar a marca do arruinamento nas paisagens brasileiras do tempo atual, os filmes examinados a seguir, bem como alguns exemplos brevemente mencionados, nos fazem pensar no arruinamento como um *modus operandi* da modernidade/colonialidade que segue vigente e acelera-se em tempos de globalização.

4.1 PAISAGEM COMO PONTO-DE-VISTA E ATMOSFERA EM *ILHA*

Ilha é o segundo longa-metragem da dupla Glenda Nicácio e Ary Rosa, que havia lançado em 2017 o bem recebido *Café com Canela*. A dupla é egressa do curso de cinema da UFRB e está à frente da produtora Rosza Filmes, atuante na região do Recôncavo desde 2011. É importante mencionar que, além de assinar a direção, Glenda também é responsável pela direção de arte.

O filme desenvolve a trama de Emerson (Renan Motta), um jovem morador de uma ilha (“de onde ninguém sai”), amante de cinema que, para fazer um filme sobre sua história, sequestra um cineasta de renome (Henrique, interpretado por Aldri Anunciação). O filme revela aos poucos que a relação entre os dois era anterior àquele encontro. O desfecho deixa claro que o contato de Emerson e Henrique remonta a uma oficina de cinema e educação no passado, da qual Henrique não se lembrava. O embate de Emerson e Henrique, que passa de confronto a aliança, ilustra as críticas (expressas em falas de Emerson no filme) a um cinema que “perdeu o tesão” e reivindica que “o que o cinema quer da gente é coragem”.

É a dureza do que resta do esgotamento/abandono do território da Ilha Grande após a exploração da Barita pela empresa estadunidense Baroid que vai compor as atmosferas do filme, em consonância com a dureza da relação que se estabelece, no primeiro momento, entre Emerson e Henrique e que, aos poucos, vai se revelando a dureza da infância e da vida de Emerson, ou dos habitantes daquela ilha, de onde não é permitido sair. Àqueles habitantes, assim como à mulher negra errante, de nome Brasil, que aparece em diversos momentos do filme, foi imposto o arruinamento como forma de vida. O filme, no entanto, não se contenta em atestar tal condição. Assim como Brasil não se cansa de entoar seu grito de “Lute, mulher”, Emerson também não aceita o lugar de ruína que foi reservado a seu corpo e sua existência.

O filme começa alternando imagens captadas de dentro de uma embarcação com cartelas de créditos iniciais. No percurso, vê-se um cais, uma costa, até que se inicia o trajeto de aproximação da paisagem litorânea, observada por trás da proa de uma pequena embarcação de madeira.

A paisagem é uma praia de mar calmo e faixa de areia estreita, com uma elevação de terra coberta de grama verde, pontuada por coqueiros. Com atenção, percebe-se uma estrutura de colunas pintadas de branco que sustenta um telhado de telhas de cerâmica e alguns outros vestígios de construções de alvenaria, pintadas de branco e manchadas pelo tempo.

A sequência seguinte apresenta os dois procedimentos estéticos centrais de *Ilha*: a metalinguagem e a operação (também opaca e metalinguística) de construção de espaços cênicos sobre as ruínas da Ilha Grande de Camamu.

Após os créditos iniciais vemos uma pessoa encapuzada, sentada em uma cadeira no interior de uma casa arruinada, desprovida de portas e janelas, com paredes manchadas pela ação do tempo, invadida pela vegetação e pontuada por redes de pesca. Um som ambiente de praia e natureza se mistura às reclamações do encapuzado e a um debate sobre as escolhas técnicas/estéticas de enquadramento, iluminação e foco. Quando o encapuzado pergunta se aquilo é uma brincadeira, uma voz que vem de fora de quadro responde: “— Não. Isso é cinema.”.

Pouco tempo após o câmara anunciar que precisa de mais um minutinho para o foco, avisa que “foi”. Então a voz que comanda a filmagem checa se o microfone de lapela está ok e, “bora”, entendemos que a cena (dentro da cena) começa a valer. Retirado o capuz, vemos Henrique, que reclama por estar ali, enquanto Emerson tenta fazer-se ouvir, apresentando seu acordo. Mediante a gritaria de Henrique, Emerson o ameaça com uma pistola. Toda ação é comentada pelo câmara-personagem Thacle, que reclama das dificuldades para fazer o foco, ou elogia o plano. Sem corte, prossegue-se um diálogo em que Emerson diz que quer que Henrique

faça um filme com ele. A dinâmica exposta nesta sequência prossegue por todo o filme, que transita entre a diegese de *Ilha* (onde Emerson, Henrique e Thacle, o personagem-câmera, desenvolvem as ações – e tensões – da realização do filme proposto por Emerson) e as filmagens deste filme dentro do filme.

Retornando à sequência descrita acima, em um determinado momento, a câmera, sempre livre, move-se e enquadra lateralmente Henrique e Emerson que estão frente a frente. Entre eles destaca-se a paisagem exterior. O mar visto da Ilha Grande adentra o interior pelo vão aberto da janela.



Imagem 55 – Paisagem da ilha, vista da terra para o mar, se interpõe a Henrique e Emerson. *Ilha* (frame)

A conformação do espaço arruinado em que se desenrola a cena é propícia à percepção da paisagem desde o espaço interior. O enquadramento parece exprimir que o que há entre Emerson e Henrique é aquele mar da Ilha Grande, uma vez que a Henrique foi permitido entrar e sair daquele território, enquanto a Emerson, como aos outros habitantes da Ilha, é impossível sair dali. A imagem, em sua forma, já trata de algo que só se revelará narrativamente ao fim do filme, já coloca em questão as diferentes perspectivas de olhar, investiga de que lado cada um daqueles cineastas se encontra.

Mais adiante a paisagem revelada na janela da sequência inicial retornará, de outra forma na casa de Emerson. Neste cenário, igualmente construído sobre uma ruína têm destaque objetos relacionados às técnicas de gravação da imagem e do som, que, perceberemos depois, tratar-se também de elementos conceituais da presença do passado no presente, neste caso, da experiência na oficina de cinema-educação que o personagem viveu na infância.

Gramofone, máquina de escrever, pôsteres de filmes como *Terra em Transe*, estatuetas que remetem a premiações de cinema, o livro *O Real Imaginado*, de Jean Rouch, latas de filme 35 mm, câmeras de vídeo e fotográfica, binóculo, gravadores, carretéis de película 35mm, livros e DVDs, aparecem ordenados em prateleiras etiquetadas. Duas prateleiras são identificadas como Henrique Santos. Os objetos dispostos como memorabilia, evidenciam a ligação de Emerson com o cinema e despertam interesse em Henrique, inserindo-o (através da presença de seus filmes em DVD naquela coleção) no fluxo da história do cinema e das tecnologias da imagem em movimento.

Completa o cenário uma espécie de instalação onde televisores de tubo, refletores sujos e outros objetos estão dispostos diante de uma parede branca. Sobre tal conjunto é projetada uma imagem em movimento que remete ao primeiro encontro de Emerson e Henrique: uma paisagem de costa, desta vez, vista desde o mar. Novamente, temos uma paisagem entre Emerson e Henrique, a perspectiva, no entanto, é outra. Se na sequência inicial o mar era visto desde a ilha, agora quem está fora é que olha, desde o mar, para esta porção de terra litorânea. A questão do ponto de vista se mostra fundamental para o filme, que vai abordá-la não apenas nos embates estéticos de Emerson e Henrique, utilizando-se dos posicionamentos de câmera e enquadramentos para exprimir o quanto as diferentes experiências de vida dos dois personagens cineastas conformam seus olhares. O lugar de onde se olha transforma a experiência da paisagem.



Imagem 56 – Paisagem litorânea, vista do mar para a terra, se interpõe a Henrique e Emerson. *Ilha* (frame)

Outra diferença importante é a mediação tecnológica que permite a visão desta paisagem na imagem. Aqui não é uma abertura para o real, uma janela, que permite a conexão visual entre

interior e exterior, mas um artifício mediado pela tecnologia da imagem em movimento, um projetor. O espaço cênico nos fala da forma através da qual Emerson pode vislumbrar um olhar de fora da ilha: através da imagem e do cinema.

Apesar da paisagem que se interpõe entre os personagens na cena permitir a associação com a cena que revela o sequestro, a atmosfera que se efetiva aqui difere daquela por diversos elementos. Em primeiro lugar, vale lembrar que tal sequência sucede o passeio de Henrique pelos *souvenires* cinematográficos, o que já coloca este personagem em uma relação diferente com seu suposto algoz. O enquadramento mais aberto revela o que há no entorno do espaço instaurando o conforto que parece começar a pontuar a relação entre Emerson e Henrique. Examinado o desenvolvimento narrativo de *Ilha*, esta sequência apresenta-se como um momento de virada, importante na construção de laços afetivos entre os dois personagens, que haviam iniciado a trama em conflito. Além da imagem projetada que adiciona uma coloração azulada à luz ambiente, o vento que entra pela janela e movimentando cortinas vermelhas translúcidas proporciona variações na coloração da luz que incide pelas janelas que fica, ora mais fria, ora mais “aquecida” pelo filtro cromático da cortina. Tal oscilação adiciona, por via sensível, mais uma camada à tensão que emerge quando Emerson questiona a decupagem proposta por Henrique, desmontando uma certa confiança que Henrique começava a vivenciar. A imagem na parede, ao mesmo tempo que remete (e proporciona o deslocamento de perspectiva) à situação anterior já mencionada, pelo fato de não apresentar as delimitações tão acentuadas da janela, bem como por contornar os corpos de Emerson e Henrique, parece envolvê-los, ao invés de separá-los. Estamos, enfim, diante de criadores que passam a habitar o processo criativo de um mesmo filme.

Por meio deste cenário, a reflexão sobre o cinema excede as provocações de Emerson, efetiva-se no espaço pela ação da direção de arte, que “troca” a transparência da janela reveladora da paisagem real pela opacidade/reflexividade da parede e dos televisores que dão a ver a paisagem como imagem, como tem sido possível para Emerson fabular uma saída da Ilha. O recurso evidencia também os caracteres de artifício e metalinguagem que pontuam o filme. Vale lembrar que, na cena em que passeia pela memorabilia cinematográfica de Emerson, Henrique examina tal instalação. Banhado pela imagem projetada, Henrique olha para o local de fonte da luz e sorri, olhando para a câmera – Thacle –, agora com uma expressão de cumplicidade muito diversa do pavor da sequência inicial.

Em debate sobre o filme⁶⁶, Glenda Nicácio afirmou que interessava a ela, como diretora de arte e diretora, trabalhar a construção de atmosferas na contramão de uma imagem idealizada de ilha como paraíso tropical. Destaca-se aqui uma relação com a paisagem que questiona essa figura pictórica em sua concepção romântica, observando o quanto certas idealizações ocultam e apagam modos de vida que não se prestam a determinadas representações tornadas hegemônicas. Na negação de representar uma ilha como um território edênico, o filme vai ao encontro de entendimentos contemporâneos acerca do espaço e da paisagem, como expressa o geógrafo britânico Matthew Gandy: “Novos desenvolvimentos críticos sobre a representação cultural da natureza mostraram que existem inter-relações entre paisagens, linguagens estéticas e discursos éticos pretensamente universais, entre poder e identidade.” (GANDY, 2004, p. 86).

No sentido de expressar, também sensorialmente, a dureza das relações e memórias que compõem a narrativa (e aquele olhar particular para a ilha), a visualidade explora as texturas do concreto e dos materiais envelhecidos que, juntamente com vegetação, areia e água, funcionam menos como sistemas de signos com significados previamente estabelecidos, que como vetores afetivos-sensoriais de criação de atmosferas. É notável no filme a importância atribuída à figura da atmosfera fílmica, estudada pela portuguesa Inês Gil, cuja citação abaixo consta no projeto de Nicácio:

A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam seu carácter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa. O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis em uma situação particular. (GIL, 2011 apud NICÁCIO, [S. d.], p. 6)

Embora o filme transcorra em uma paisagem litorânea, onde a imagem do mar é recorrente, as poucas cenas que se desenrolam em praias frustram o imaginário de ilha como paraíso tropical. Na primeira cena localizada numa praia, a paisagem é de uma praia de mangue. Em primeiro plano há uma faixa de areia acinzentada, onde vemos pessoas trabalhando na coleta de caranguejos e construção de armadilhas para pesca artesanal. A ação em primeiro plano localiza a paisagem litorânea não como local de lazer, mas de trabalho⁶⁷. Ao fundo, em uma árvore em meio à vegetação do manguezal está Henrique, amarrado e encapuzado. Toda a

⁶⁶ CINE ARTE UFF. **Cine Debate – Ilha e Lançamento da Rede Macunaíma de Afetos**. YouTube, 22 maio 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=myu_4NmpNbw&ab_channel=CentrodeArtesUFF. Acesso em: 20 set. 2021.

⁶⁷ Essa construção é reiterada por outra cena litorânea, que aparece logo após Emerson matar seu pai. Tal cena litorânea apresenta um pescador que, sozinho, vai do mar em direção à terra, senta-se em frente a uma espécie de tenda coberta por redes de pesca e observa a paisagem.

ação se desenrola no mesmo enquadramento e, com ajuda do diálogo, é possível entender que Emerson se utiliza de um caranguejo para ferir Henrique, que finda por aceitar filmar o que lhe é pedido.



Imagem 57 – Paisagem litorânea, vista do mar para a terra, se interpõe a Henrique e Emerson. *Ilha* (frame)

A segunda cena de praia também é marcada pelos tons acinzentados que o céu encoberto, as folhas secas em primeiro plano e a areia escura proporcionam à paisagem. A ação que se desenrola é a da fuga e desaparecimento da mãe de Emerson. Após vivenciar as violências impostas a ela e a seu filho pelo marido bêbado, a mulher caminha mar adentro, até que não a vejamos mais.



Imagem 58 – Paisagem praiana como lugar de fuga e desaparecimento. *Ilha* (frame)

4.1.1 Memória e rememoração em *Ilha*

Na fronteira entre a existência diegética de Emerson como realizador e de *Ilha* como um projeto que se efetiva na autorreflexividade, o não ocultamento de seus procedimentos aparece como gesto primeiro da direção de arte, mesmo ao nível da primeira diegese, como notou-se no cenário da casa de Emerson.



Imagem 59 – Cenário da casa de Emerson no presente também apresenta espaços arruinados. *Ilha* (frame)

Neste cenário, a direção de arte é duplamente metalinguística, pois, ao mesmo tempo que nega a ocultação e o falseamento do espaço real, característica de uma prática consolidada desta atividade no cinema hegemônico, também comenta seus próprios procedimentos quando mostra, desenhados nas paredes, elementos do próprio projeto técnico-estético do filme. Temos, entre outros, a palavra-chave “Espaço”, um quadro de *storyboard* do plano de Henrique encapuzado e outras imagens relacionadas ao processo criativo do filme, como uma espécie de rota de fuga da ilha, representada por uma tira que lembra as laterais perfuradas da película cinematográfica.



Imagem 60 – Esboços na parede da casa de Emerson remetem ao processo criativo do filme. *Ilha* (frame)

Em debate já mencionado, Glenda Nicácio fala da indiscernibilidade com que os espaços cênicos tratam construções e natureza. Os cenários erguidos sobre as ruínas abandonadas pela empresa de extração mineral nos informam sobre a grandiosidade que vem da natureza, e reconhecem a inter-relação dos objetos da cultura (edificações arquitetônicas, adereços) e das próprias vidas humanas com a natureza. Glenda se refere a essa relação, dizendo que: “Lugar de casa também é lugar de mato” (NICÁCIO, [S.d.]). Na direção de arte de *Ilha*, essa visão se consolida em um trabalho que faz o mínimo de intervenções possíveis nas locações, que cria espaços de moradias incorporando a destruição que, invadida pela natureza, revela outras formas possíveis de vida, e de organização social do mundo. Neste sentido, a direção de arte de Glenda Nicácio remete à discussão acerca das hierarquias entre natureza e espírito, que permeia a leitura da ruína por Simmel. Ao utilizar-se de construções onde essa demarcação deixou de ser visível, *Ilha* tenciona tais hierarquias e separações, assim como problematiza o sujeito-espírito Europeu, que, em seu autocentramento de “sujeito racional”, se coloca em oposição a todos os Outros, em uma falsa universalidade, como notou Fanon (1968).

Se, como afirma Bruno Latour, “No centro da questão do relativismo encontra-se, portanto, a questão da ciência” (LATOURE, 2019, p. 122)(LATOURE, 2019, p. 122), a cisão que objetifica o Outro inicia-se com a Grande Divisão entre humanos e não humanos edificada, através da crença moderna da pureza da ciência em relação à sociedade, através da qual seria possível ter acesso à verdade da natureza, como um domínio exterior e independente das dinâmicas sociais. Ao abolir a primeira divisão, a direção de arte de Glenda também desconstrói a segunda. Ao fazer do mato, casa, implode-se a cisão da qual se desdobra a opressão do Outro, não ocidental, que Emerson e seus antepassados conhecem, não através das ciências da razão,

mas através da vivência do corpo e da religiosidade de matriz africana. Esta relação, já indicada desde o projeto, que inclui uma imagem de Oxóssi na colagem de referência da cor verde, adiciona uma dimensão supra visual a este conjunto de imagens orientadoras do processo criativo.

Nas palavras de Glenda, assim aparece Oxóssi no projeto de arte: “Verde e azul, que são também as cores de OXÓSSI (representação no candomblé e na umbanda), orixá das caçadas, das matas, que domina fauna e flora” (NICÁCIO, [S. d.]). A imagem de Oxóssi está presente em cena na sequência final de Emerson, e volta na imagem da oficina de cinema-educação que Henrique projeta na parede de sua casa.



Imagem 61 – Imagem de Oxóssi 1. *Ilha* (frames)



Imagem 62 – Imagens de Oxóssi 2. *Ilha* (frames)

As influências da cultura de matriz africana não se limitam, no entanto, ao uso de imagens representativas deste orixá, elas constituem a sensibilidade de mundo dos artistas criadores e mediam suas escolhas éticas e estéticas. Ao incorporar pressupostos culturais de tal matriz, *Ilha* se coloca, conscientemente (e propositalmente), à margem daquela estruturação de mundo que Latour (2019) aponta na Constituição dos modernos, subvertendo-a. O filme indica que há outras chaves de relação entre humanos e não humanos, por exemplo, quando a câmera se desvia do “motivo narrativo” (os corpos de Emerson e Henrique) e vai em direção a um dendezeiro carregado, sendo possível afirmar que esta é uma das dimensões de memória de *Ilha*, que se coloca em continuidade cultural a uma tradição que existe e resiste, apesar de todas as tentativas de apagamentos pela matriz colonial/moderna.

Outra dimensão de memória que pode ser apontada no filme observa-se no já mencionado gesto de não ocultamento das intervenções da direção de arte.

O cenário da casa da infância de Emerson, usado nas cenas em que os personagens filmam o filme dentro do filme, é outro espaço interessante para observar a dimensão da memória. A primeira vez em que o vemos é na cena em que Emerson apresenta o espaço a Henrique. A *mise-en-scène* começa como uma visita técnica de locação onde Emerson explica a Henrique que lugar é aquele e o que se passará nas cenas que filmarão ali. Como a linguagem parece não dar conta de exprimir a relação de Emerson com o passado que quer revisitar, este entrega a câmera para Henrique, pede para que o siga e começa uma performance corporal. Por um momento a câmera esquece Henrique e se dedica a buscar as melhores maneiras de registrar o corpo de Emerson, em uma interação que se dá quase como um dançar junto. A câmera se aproxima em momentos duros, como quem quer abraçar aquele corpo que dói com as mais duras lembranças. A relação de Emerson com o espaço é bem-marcada, uma expressão sofrida permanece ao longo de toda a performance, que percorre toda a ruína e parece reviver, no corpo, um passado difícil vivido naquele lugar. O filme adentra às memórias de Emerson pela expressão de seu corpo no espaço que ressoa seu passado.

Vale retomar brevemente aqui a discussão acerca da possibilidade de representação do trauma, que ganha muitos desdobramentos no debate sobre as possibilidades (e limites) da representação do holocausto judeu pelo nazismo na Alemanha. Em seus estudos das relações da arte com a memória, Aleida Assmann retoma as proposições de François Lyotard sobre a irrepresentabilidade do trauma e os efeitos, ao ingresso desta perspectiva na teoria literária, na crise geral da representação. O trauma, enquanto “esquecimento não pacificado”, atua, no nível do social, como um pressuposto para que se alcançasse uma perpetuação estável da memória do holocausto. Diferentemente do nível individual, onde a superação do trauma

conduz a um esquecimento pacificado, no nível do social, a perspectiva de conservação do passado pressupõe, não sua superação, mas uma estabilização adequada da recordação, sua perpetuação na memória cultural. Esta perspectiva seria, portanto, uma oposição às formas de recordação encobridora, como as que se efetivam em monumentos e memoriais (ASSMANN, 2011, p. 281).

Prosseguindo no exame da memória que vem do corpo, Assman (2011) recorre, como metáfora, ao abuso sexual na infância, que é exatamente a situação narrativa que *Ilha* opta por trazer como trauma de Emerson. Neste exemplo, os *flashbacks* de estados traumáticos são marcados por uma espécie de duplo pertencimento temporal: ao passado, que se revive na lembrança, e ao presente que abre espaço para esta aparição. Segundo a autora:

Se o afeto excede uma medida suportável e converte-se em um excesso, então não estabiliza mais as recordações, mas as destrói. É esse o caso do *trauma*, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e interpretativo. O trauma é a impossibilidade da narração. Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua: impetuosidade física e senso construtivo parecem ser os polos entre os quais as recordações se movimentam. (ASSMANN, 2011, p. 283)

Ao optar por trazer a experiência do trauma de Emerson como performance corporal, Glenda Nicácio e Ary Rosa trazem à cena uma memória gravada no corpo, como o *flashback* que o estado traumático possibilita. Esta dupla temporalidade de passado e presente também se configura na não transparência da construção cenográfica quando da encenação do episódio na realização da filmagem diegética (do filme dentro do filme). Ao conservar as marcas do passado no espaço (que conhecemos quando da primeira apresentação do espaço) e adicionar outra camada de objetos para adequação à encenação, *Ilha* dialoga com a dupla temporalidade da experiência traumática.

Na segunda situação em que vemos o cenário que Emerson tinha apresentado como sendo a casa de sua infância, o espaço já se apresenta adequado aos propósitos da filmagem que o jovem propôs a Henrique. São adicionados à ruína que já conhecíamos o fechamento das janelas por ripas de madeira, alguns móveis, um fogão a lenha, quadros, santos e outros objetos que caracterizam uma casa, sem, no entanto, ocultar a base arruinada ou eliminar as vegetações que se incrustam na estrutura arquitetônica.

Neste novo arranjo do espaço (e ainda de acordo com o propósito de criação de atmosferas), os objetos interessam como presença cênica e como textura de matérias envelhecidas. O aspecto visual ou a fidelidade histórica dos objetos à temporalidade do passado

encenado não eram valores que, segundo declarações de Glenda⁶⁸, importassem para estas escolhas, o que já configura um gesto consciente de recusa aos pressupostos de construção do filme histórico clássico. Uma certa inadequação ao espaço arruinado pontua a presença dos objetos que compõem os cenários. Os objetos são expostos enquanto *assemblage*, sobreposição, cuja diferença não é ocultada e gera uma percepção de acoplamento arbitrário dos objetos no ambiente. A incompletude do espaço e a não homogeneidade dos suportes que sustentam objetos funcionais, de decoração ou de devoção, parece muito apropriada para figurar uma imagem da memória individual que, como tal, inclui os lapsos, os esquecimentos, os apagamentos e as desconexões que lhe são constituintes.



Imagem 63 – Cenário da casa da infância de Emerson, adequado para a filmagem proposta por Emerson. *Ilha* (frame)

Em seu livro de sugestivo título *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin, ao falar da relação da arte com a memória, se remete à figura do narrador possível na modernidade, aquele que procede a “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”(GAGNEBIN, 2009, p. 53) , cuja figura do catador, do sucateiro, daria conta de representar. A este seria possível o resgate de tudo aquilo que foi esquecido, deixado de lado pelo discurso histórico, inclusive aqueles cuja existência foi apagada da narrativa oficial moderna (como Emerson e sua família, os moradores de Ilha Grande e os tantos africanos que chegaram escravizados ao Recôncavo).

Em *Ilha*, a figura do catador também parece remeter à errante mulher cega chamada Brasil que aparece em certos momentos. A personagem, que parece existir fora do tempo mais

⁶⁸ Refiro-me aqui a declarações da realizadora e diretora de arte no já citado Cine Debate.

estruturado da narrativa, pode remeter à figura do “trapeiro”, outra denominação usada por Gagnebin para o referido narrador-coletor, a quem a autora relaciona o trabalho do artista Arthur Bispo do Rosário, cuja produção artística incluía peças de vestir. Compostas por sobreposições de tecidos, bordados e objetos, as criações deste artista guardam semelhanças com as vestimentas da personagem Brasil, e de tantas figuras errantes que habitam as sombras coletando cacos e migalhas da modernidade.



Imagem 64 – Personagem errante chamada Brasil. *Ilha* (frame)

Gagnebin (2009) propõe, para atender à exigência de memória de nosso tempo, o conceito de *rememoração*, cujo gesto pressupõe ações no presente, como o filme que Emerson se propõe a realizar. Nas palavras da autora:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos buracos, ao esquecido, ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 55)

Partindo da presença material do passado, tanto das ruínas da Baroid quanto da própria condição social que os habitantes da ilha, como metáfora do povo negro, “herdam” da impossibilidade de sair de uma condição que lhes foi imposta, Emerson se propõe a agir pela mudança, por meio de seu filme. A exposição das entranhas da matéria constitutiva das edificações e a multitemporalidade dos objetos que compõem os cenários, inclui a direção de arte em um conjunto de escolhas que apontam para uma realização cinematográfica que tem a

coragem de efetivar-se ao largo das imposições do cinema hegemônico, assumindo a opacidade como princípio e o espaço como coleção de objetos. Ao tratar de temas duros como a pobreza e a violência que permeiam a vida e impõem a impossibilidade de expressão a pessoas como Emerson, utilizando-se para tal de um território que lida (materialmente) com a dureza do esgotamento de um ciclo extrativo, *Ilha enxerga* a precariedade como um ponto de partida, não como algo de que seja necessário fugir, negar ou ocultar.

4.2 *DEPOIS DA CHUVA*, OU A RUÍNA COMO PARTE DO CAMINHO

Depois da chuva é o primeiro longa-metragem dirigido por Marília Hughes e Cláudio Marques. Além da realização audiovisual, a dupla transita por outros elos da cadeia do audiovisual, como a crítica e a difusão, sendo organizadores de um importante festival, o Panorama Internacional Coisa de Cinema. Em entrevista à revista Fraude, quando perguntada sobre a produção audiovisual de Salvador, Marília afirma que “Se manter como cineasta não é só escolha, é também militância” (HUGHES, 2015, p. 39). É esta militância que costura as diferentes áreas pelas quais transitam (já que um filme não se esgota em sua produção, precisa de espaços de difusão, circulação e exibição). Para uma melhor aproximação ao primeiro longa-metragem da dupla, um breve olhar sobre a produção que o antecede é importante, já que *Depois da Chuva* dá forma a temas caros, através de estratégias estéticas que vinham sendo experimentadas em projetos anteriores.

Cláudio é natural de Campinas e vive em Salvador desde 1982, onde atuou como crítico de cinema e editou um tabloide especializado na sétima arte cujo nome “Coisa de Cinema” se repete, tanto na produtora que criou em 1995 quanto no festival, que organiza desde 2002. Marques também atuou no circuito exibidor, primeiro em uma videolocadora, depois como responsável e programador pelas salas Walter Fernandes e Espaço Itaú de Cinema – Glauber Rocha. Em 2006, dirigiu seu primeiro curta *O bombardeio de Salvador*, já contando com Marília Hughes como assistente de direção e montagem. O filme utiliza-se de imagens de arquivo da cidade de Salvador e mostra uma jovem folheando o arquivo de matérias de jornal da época para falar do bombardeio que a cidade sofreu em 1912. Quando o filme se encaminha para o desfecho, são apresentadas imagens contemporâneas à realização da obra que, ao som da leitura de um texto baseado em notícias de jornais de 1911-1912, ganham ares de continuidade de processos históricos em malefício da população. É importante pontuar neste

filme algumas características que permearão a produção vindoura de Cláudio e Marília: a importância das imagens de arquivo e a relação destas imagens com o presente que pode, inclusive, tensionar limites entre tempos históricos ou entre ficção e documentário.

Marília, embora seja mais jovem que Cláudio, se iniciou na realização audiovisual antes de seu parceiro. Em 2002, quando ainda cursava psicologia na UFBA⁶⁹, dirigiu em parceria com Aline Frey, o curta *Loná de Asfalto*, filme em preto e branco que acompanha uma caminhada de baianas paramentadas em meio ao movimento urbano de Salvador. O filme começa detalhando, em planos próximos, o ato de vestir das baianas: os tecidos, as guias, a defumação. Em seguida as duas mulheres saem do espaço interior em que se preparavam e, com grandes balaios na cabeça, começam uma caminhada. Neste trajeto, a paisagem da cidade se modifica, saindo de um casario em menor estado de conservação, passando por prédios históricos mais conservados, por paisagens dotadas de construções mais modernas, onde o espaço é cortado por carros e ônibus, até a chegada a um lugar onde se vê uma praia ao fundo. A mudança da trilha musical acentua uma percepção de mudança de atmosfera, pois passa de uma música com instrumentos e cânticos da religião de matriz africana a uma sonoridade que mescla as batidas de tambores e agogôs com guitarras e outros instrumentos característicos do rock. Nos créditos da trilha constam Grupo Odum Ori, Chico Science e Alhos & Bugalhos. A sinopse do filme (*Antigos rituais, em meio ao dia-a-dia de Salvador*) já dá conta de um propósito que parece permear boa parte das reflexões pelas quais tanto Marília quanto Cláudio transitam em suas produções: a das relações entre passado e presente, território e imagem, memória e cinema. Neste trânsito, não é rara a presença do espaço arruinado na obra dos realizadores.



Imagem 65 – Montagem de imagens evidencia a mudança na paisagem de Salvador durante o trajeto das baianas. *Loná de Asfalto* (Montagem com frames feita pela autora)

⁶⁹Além da graduação, Marília cursou o Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA de 2007 a 2009. A informação consta em seu currículo Lattes.

Se o já mencionado curta metragem *Desterro*, realizado mais ou menos na mesma época de *Depois da Chuva* apresentava o problema da remoção de moradores da região que seria inundada pela barragem de Sobradinho através das ruínas ressurgidas do povoado de Pilão Arcado, este tema já havia sido tratado por Marília em *Pelores*, vídeo documentário de curta-metragem codirigido com Aline Frey em 2004. Para abordar a sétima etapa da reforma do centro histórico de Salvador são entrevistados moradores da área, alguns que resistiram às pressões de remoção e outros que aceitaram a realocação, além de um sociólogo e um procurador público. Mas as imagens também funcionam como testemunhas do processo retratado, seja evidenciando os sinais de pertencimento ao espaço do Pelourinho, com pinturas e dizeres nas paredes, placas anunciando serviços e pequenos comércios ou ocupação por manifestações culturais, seja evidenciando o seu oposto: o caráter impessoal do conjunto habitacional da Fazenda Coutos, que reitera as reclamações daqueles que foram ali realocados. Se os espaços do Pelourinho aparecem marcados por traços individualizantes, desgastes causados pelo tempo, texturas irregulares, diversidades de materiais e formas e adaptações das construções aos usos dos seus moradores, aqueles da realocação apresentam-se como indistintos, seriados, além de controláveis, como evidencia o relógio de luz que reitera as queixas de gastos que um realocado relata, já que na nova moradia foi cobrada uma taxa de aluguel, além das contas de luz e água. No contraste que se desenha no vídeo, o espaço do desgastado e desordenado aparece como um espaço de vida e felicidade, enquanto o do novo e ordenado aparece como um lugar de paralisia, exclusão e arrependimento para aqueles que para lá se mudaram.

Apresentado o contexto principal do tema, é por intermédio do depoimento de moradoras do número 48 da Rua do Passo, no Pelourinho, que a figura da ruína ganha sentido de lugar de vida e resistência. Depois que Jussara conta como os moradores resistiram às pressões da polícia, aos riscos de desabamento, aos cortes de luz e água, são apresentadas cenas do cotidiano das pessoas que ali vivem, em uma espécie de carrossel de imagens em movimento que atravessam o quadro da direita para a esquerda.



Imagem 66 – Carrossel de imagens com cenas da vida nas ruínas do Pelourinho. *Pelores* (frame)

Matérias de jornal também expõem o caráter elitista das reformas e o impacto sobre os moradores, noticiando a missa que o vídeo mostra em imagens em movimento, que, fundidas com a foto do jornal, dão a entender que há vidas sob aqueles registros no jornal. Outra matéria que merece destaque é uma cuja manchete apresenta a fonte luminosa como nova atração da Praça da Sé. Se, de um lado, as matérias dão a ver as contradições do processo de reforma, de outro, o filme encontra na articulação imagem e som sua forma de realizar uma síntese da questão. A sequência inicial do vídeo mescla o rodar da saia de baianas com imagens da fonte de água iluminada por luzes coloridas, enquanto o som alterna entre uma música de ópera e uma versão de “Ê baiana”, que parece ter sido gravada em som direto quando da captação das imagens do samba das baianas na rua. Evocando o procedimento estético de *Loná de Asfalto*, mais uma vez aqui a imagem aproxima temporalidades (poderíamos até falar também em espacialidades) da cultura, ao associar imagens (e imaginários) de matrizes diversas como a de origem africana (a dança, a música) e a de origem europeia (a fonte, a ópera), como referências dissonantes para o que se propõe e o que se vive em um espaço urbano.

Outra temática que aparece na produção de curtas-metragens da dupla é a das memórias do cinema, seja esse trabalhado a partir da preservação de filmes, seja pela preservação de salas de cinema. Em *Cidades Invisíveis* (2006), filme ensaístico dirigido por Marília (com edição de som de Cláudio), uma sala de cinema em ruínas é cenário para performances de dança e experimentações com a imagem. Um comentário na página do canal de YouTube de Marília (onde a obra está disponível) informa que o filme foi realizado nas ruínas do antigo Cine Pax. Já em *A infância de Anastácia* (2007), curta já dirigido pela dupla, são utilizadas imagens de arquivo, no caso as imagens de Cinejornais produzidos por Leão Rosemberg entre as décadas

de 1950 e 1970. Uma cartela final do filme denuncia o avançado estágio de deterioração em que estas e outras películas guardadas no DIMAS (Diretoria de Audiovisual do Estado da Bahia) se encontravam.

Em *O Guarani* (2008), a dupla se debruça sobre a história da sala de cinema inaugurada como cineteatro em 1919. O nome O Guarany é dado à sala em 1920. Nos anos 1950 o espaço ganha uma reforma que substitui o estilo eclético por linhas retas modernistas e a grafia do nome se atualiza na fachada para Guarani. No interior, painéis do artista plástico Carybé alinhavam o espaço a um imaginário estético do modernismo brasileiro, enquanto o som estereofônico e o projetor Cinemascope o inseriam na mais avançada tecnologia de exibição cinematográfica da época. Nos anos 1980 o cinema ganha o nome de Glauber Rocha, em homenagem póstuma ao cineasta baiano. Para mergulhar na história da sala, Cláudio e Marília utilizam-se de imagens de arquivo (matérias de jornal e imagens em movimento) e depoimentos de personalidades do cinema baiano, entrecortadas por imagens que registram o abandono do prédio, que se encontrava em estado de ruínas quando da realização do filme.

O depoimento de Edgard Navarro ilustra a importância simbólica do cinema para a região e sua relação com o imaginário do modernismo: “ — É o novo, a bossa nova tá chegando, tá chegando o presidente JK e todo um Brasil completamente novo. Aquele cinema é o cinema que marca a idade moderna aqui em Salvador.” (O GUARANI, 2008). A montagem do filme faz surgir, na sequência seguinte a essa declaração, as imagens do hall com as referidas pinturas e da sala de exibição em estado de abandono, agregando um sentido de fim daquele sonho moderno à materialidade arruinada do cinema que se vê na tela. O filme termina com o registro de uma exibição do filme *Betânia bem de perto* (Eduardo Scorel e Júlio Bressane, 1966) organizada nas ruínas do cinema Guarani/Glauber Rocha por ocasião da IV edição do festival Panorama Internacional Coisa de Cinema, em 2005. Imagens estáticas das ruínas do Guarani são apresentadas como base para os créditos finais.



Imagem 67 – Imagens do cinema Guarni/Glauber Rocha sob créditos finais. *O Guarani* (frame)

Sabemos que teve resultados positivos a militância em prol da revitalização do cinema Guarani, que foi reaberto em 2008 como Espaço Itaú de Cinema, tendo Cláudio Marques como um dos responsáveis pela sala. Com o fim do apoio do grupo Itaú, em 2021, o cinema correu o risco de fechar, mas sua operação foi garantida pelo grupo Metha e a sala passou a se chamar Cine Metha – Glauber Rocha. Cláudio permanece como gestor do espaço.

O Guarani é um filme que sintetiza a forma abrangente da atuação de Cláudio e Marília no território de Salvador. Na obra confluem os interesses pelo passado, através do tema e do uso das imagens de arquivo, com os desejos de ação artística/política no presente (a sessão de um filme nas ruínas de uma sala de exibição desativada durante um festival de cinema) em vias de produção de mudanças no futuro, atingidas com a efetivação da reforma e reabertura da sala. Neste percurso, a ruína é parte do caminho, é um lugar de memória, mas também de potência, à espera de ações que devolvam ao espaço sua inserção à vida funcional e à sociedade, portanto sua “desruinização”.

Se tal processo foi possível no espaço da ruína d’*O Guarani*, vemos que o mesmo não ocorre com outros espaços arruinados, como a vila alagada pela barragem que aparece em *Desterro* (2019) e no longa-metragem *Sobradinho* (2020) que a dupla está lançando no momento inicial da escrita deste texto, ou ainda na fábrica que serve de cenário para *Depois da*

Chuva, como veremos a seguir. Os sentidos que esses espaços agregam aos filmes parecem ainda ligados a uma consciência de crise que se oferece como expressão alegórica das mazelas do nosso tempo (e espaço).

4.2.1 Espaços alegóricos arruinados como fluxo de esperança e desilusão

Um fato relevante a ser reforçado sobre *Depois da Chuva* é que o filme se baseia em memórias da juventude de Cláudio Marques. Essa relação orientou os realizadores nas escolhas das locações, conforme Marília afirma em entrevista:

O filme tem como base as vivências de Cláudio. Nesse período ele vivenciou muito o Centro. Escolhemos filmar a escola no Colégio Central por ser bonito e histórico. Foi onde Glauber Rocha estudou, onde vários movimentos culturais aconteceram. O Centro Histórico foi local de formação do protagonista, então decidimos usar a Casa Preta, no Dois de Julho, para as cenas do casarão. (HUGHES, 2015, p. 39)

O filme começa com uma imagem de arquivo do comício das Diretas, onde Fafá de Belém defende o voto direto para presidente, em seguida vemos a multidão cantar “Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer”. O corte seco leva para uma reunião de jovens estudantes uniformizados discutindo sobre a possibilidade de uma votação para o grêmio da escola, onde a diretoria escolherá um dos três estudantes mais votados. A câmera, que passeia em meio às falas acaloradas, revela em planos cada vez mais longos e mais movimentados que não há consenso. Alguns defendem o aceite da proposta, outros a rejeitam. A fala de um estudante liga esta cena à anterior (do comício), revelando o paralelismo entre a situação da escola e do país: “Pessoal, o que vocês não estão entendendo é que eu também sou a favor de eleição direta, tá? Mas se a gente ficar nessa de forçar agora a gente vai ficar sem nada.”. Em pé, Caio (Pedro Maia) olha o debate, assovia para chamar atenção de todos, diz “Tenho uma ideia, votem nulo! Não me matem de tédio.” E sai. No próximo plano, vemos Caio pulando o muro da escola.

A locação escolhida para o cenário da escola, como vimos na fala de Marília foi o tradicional Colégio Central. Criado em 1836 como Liceu Provincial da Bahia, passou a funcionar em 1903 no prédio de arquitetura eclética inaugurado em 1900 (LIMA, 2003, p. 38). O majestoso e bem conservado edifício que vemos ao fundo de Caio, enquanto ele pula o muro, ajuda a delimitar o espaço da escola como lugar de conservação da tradição e do passado, a ser

confrontado por Caio. A amplidão dos espaços internos característicos de uma construção antiga (com grandes vãos e pé direito alto), bem como a predominância do branco (nas paredes, uniformes e, por que não, na cor da pele da maioria das pessoas), proporcionam alto grau de reflexividade da luz natural que incide nos ambientes, agregando a esse espaço cinematográfico uma percepção de expansão no fluxo visual do filme. Tal claridade dos espaços internos, corredores e pátios externos é pontuada pelos detalhes em verde-claro que demarcam os contornos ordenados da arquitetura, contrastando com a agitação do registro de descontentamento dos estudantes que querem o grêmio e a revolta de Caio cujos jeans riscados, mochila e tênis surrados apresentam-se como materialidades destoantes do entorno ordenado, uniforme e estéril.



Imagem 68 – Escola como lugar do passado bem conservado e contraste para a revolta de Caio. *Depois da chuva* (frame)

Outro ponto a se notar é a maneira como Caio desafia os usos regulamentares dos espaços da escola, muitas vezes se valendo de formas não convencionais (ou mesmo proibidas) de uso dos espaços, como quando pula o muro, vandaliza o cartaz do candidato a presidente do grêmio, ou se senta no guarda-corpo para ver os colegas tocarem música. Sua amiga Fernanda (Sophia Corral), que o acompanha na fuga pelo muro, também aparece numa cena sentada numa janela com os pés sobre uma cadeira. O espaço físico da escola, assim como a figura da professora, funciona como representação de uma ordem ultrapassada e limitadora, a ser subvertida e experimentada de outras formas.

Às expansões do espaço amplo e luminoso da escola alternam-se, no fluxo da imagem-espaco do filme, as contrações dos interiores frequentados pelo grupo anarquista de Caio, como o sebo e o casarão. Estes espaços têm menor incidência luminosa externa e suas superfícies são mais preenchidas e texturizadas, seja pela repetição das formas lineares das estantes e livros amarelados (sebo), seja por objetos e falhas no reboco da parede (como no Casarão). É possível ver, em um vídeo⁷⁰ de *making of* do filme, Marília definindo (junto ao diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo) o enquadramento que apresentará a subida de Caio, Tales (Talis Castro) e Sara (Paula Fagundes) para o Casarão. A diretora sugere um certo enquadramento que “pega essas texturas que dizem muito”, referindo-se à lateral da escada. O espaço de convivência, experiências e militância do grupo anarquista foi filmado em um local que já funcionava como espaço de arte e eventos, a Casa Preta. O site que apresenta o espaço explica que o local é “assim denominado por toda a vizinhança em razão de sua fachada, escurecida ao longo dos anos.”⁷¹. O site também menciona que a casa é “Impregnada de história nas madeiras”.



Imagem 69 – Textura do tempo no espaço cênico do casarão. *Depois da chuva* (frame)

É possível apontar, tanto no interesse de Marília pelas texturas quanto na menção à impregnação de história nas madeiras, uma relação sensível com a matéria que adiciona à percepção implicações advindas da experiência encarnada. Para melhor entender as implicações

⁷⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y_S3P_gXp7g&ab_channel=DepoisdaChuva. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁷¹ Casa Preta Espaço de Arte. Apresentação. 2023. Disponível em <https://casapreta.art.br/about/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

do corpo na experiência cinematográfica, Vivian Sobchack questiona a separação da visão do restante do corpo nos estudos da área. A autora afirma que o corpo “na experiência, vive a visão sempre em cooperação e troca significativa com outros meios sensoriais de acesso ao mundo, um corpo que produz significado antes de produzir um pensamento consciente e reflexivo.” (SOBCHACK, 2004, p. 59, tradução nossa).⁷² Partindo da fenomenologia de Merleau-Ponty, Sobchack (2004) propõe o espaço cinético como dimensão constituída entre espectador e filme/realizador. Em seu exame do trabalho da autora, Júlio Bezerra aponta como o cinema aparece como “extensão da experiência encarnada do espectador” (BEZERRA, 2019, p. 72). Apesar das críticas que Bezerra menciona à obra de Sobchack, pela centralidade do espaço vivido como ancoragem para a significação cinematográfica, que difere da primazia que a dimensão temporal ganha em Bergson e, conseqüentemente, em Deleuze (BEZERRA, 2019, p. 73-74), pensar a implicação das materialidades do espaço cênico como uma dimensão imbricada do corpo com o mundo através do cinema⁷³ explicita uma conexão entre as experiências da realização (e atuação) com a espectadorialidade. Neste sentido, podemos pensar que, ao propor privilegiar a presença da textura no enquadramento, Marília Hughes dota a imagem de uma matéria que é experimentada, tanto por ela quanto pelos personagens imersos no espaço cênico, mas não só, a diretora compartilha igualmente conosco (espectadores) esta experiência encarnada que passa a constituir o espaço cinético, assim como constituía a locação em que estavam a equipe e o elenco, tornada espaço cênico quando filmada.

Tal relação permeia toda e qualquer imagem (de todo e qualquer espaço cênico), mas a presença da textura como condição material percebida e destacada por Marília se presta com especial propriedade para pensarmos a percepção da experiência da imagem no cinema para além da visão, dada a qualidade sinestésica do elemento visual textura. Donis A. Dondis afirma que:

A textura é o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato [...]. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem [...] de uma forma única e específica, que permite à mão e ao olho uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo. (DONDIS, 1997, p. 70)

A autora continua postulando que, embora o aspecto visual e a sensação tátil tenham o mesmo significado intelectual, trata-se de experiências singulares, com diferentes valores, que

⁷² [...] a body that, in experience, lives vision always in cooperation and significant exchange with other sensorial means of access to the world, a body that makes meaning before it makes conscious, reflective thought (SOBCHACK, 2004, p. 59).

⁷³ O espaço cinético a que Sobchack (2004) se refere.

podem ou não se confirmar, como no caso da imagem, em que o sentido é produzido pela visão independentemente de uma confirmação efetivamente tátil. Enquanto Dondis (1997) afirma que há aí uma falsificação, Vivian Sobchack vê uma ambivalência, já que a experiência do cinema é simultaneamente “real”, ou seja, uma experiência literal, constituída através da sensorialidade, “como se fosse real”, que, embora igualmente acessada a partir dos sentidos, é figurativa, reflexiva e constituinte de significado. Neste modelo, corpo e linguagem se “in-formam” em uma relação não hierárquica e reversível (SOBCHACK, 2004, p. 73).

A partir dos apontamentos de Sobchack (2004) retomo a ideia de imagem-espaco de Gaudin para examinar a experiência da percepção nas transições entre espaços claros e escuros. Escolhi o momento dramático em que Caio é rechaçado por sua mãe por conta da redação crítica que fez na escola e encontra conforto com seus amigos anarquistas. A oscilação percebida entre os espaços ocorre nas transições entre a casa branca da mãe de Caio, a sequência de cenas com baixa iluminação e a caminhada diurna em direção à escola, quando o grupo de amigos anarquistas vai distribuir o fanzine que denunciaria a punição à Caio pela redação que criticava a situação política do país.

Após receber nota zero em redação e se perceber desamparado, tanto por sua mãe, que diz que não pode ter que se preocupar com o que acontece com o filho na escola, quanto por seu pai, com quem Caio tenta falar e não consegue, revela-se o total desamparo do personagem por essas figuras. Em ação seguinte à frase “— Escuta, Caio: eu não dou trabalho para você e você não dá trabalho para mim.”, a mãe sai de cena deixando Caio sozinho em um espaço em que, embora tudo possa ser visto, não há nada ao redor. O som de um tique-taque de relógio parece evidenciar esse vazio espacial e apontar para o correr de um tempo igualmente vazio já que dispendido em uma relação sem afetos bons.



Imagem 70 – Paredes brancas e iluminação abundante na casa de Caio favorecem uma imagem de claridade para o desamparo de Caio. *Depois da chuva* (frame)



Imagem 71 – Sequência de cenas em espaços pouco iluminados constrói a relação afetiva de Tales com Caio, após o desamparo por seus pais. *Depois da chuva* (frame)

A sequência escura que se segue constrói, através de uma noite inteira, o fortalecimento dos laços entre Caio e Tales. Além do contraste da iluminação, também as texturas das superfícies oferecem uma percepção sensorial mais rica aos espaços, em relação ao anterior. Dotados de marcas de acontecimentos passados e de texturas que evocam estímulos táteis, estes

espaços cênicos beneficiam a percepção de um espaço cinético (nos moldes de Sobchack) de maior implicação sensorial, produzido, por um lado, pelo sentido de uso, de lugar onde coisas acontecem, que se opõe à esterilidade da escola e da casa da mãe de Caio, e, por outro, pelo calor de uma iluminação que, ao mesmo tempo em que não revela tudo ao redor, parece aproximar, tanto os personagens em cena, quanto os espectadores daquele momento em que Caio se sente à vontade para falar de seus pais e para ler a redação pela qual foi censurado.

Partindo de uma caminhada noturna por uma rua do centro histórico, Caio e Tales seguem para um bar onde jogam sinuca, passam por uma construção arruinada invadida pela vegetação onde treinam tiro com uma pistola de Tales e terminam no Casarão. Nesta última cena, o espaço escuro parece ser iluminado apenas pelas luzes que entram pelas aberturas localizadas na parte superior das portas laterais (teria amanhecido após uma noite inteira que passaram ali?). Caio e Tales rodam uma publicação que denunciará a censura a Caio em um mimeógrafo e já não estão mais sozinhos. Sara faz uma performance corporal, composta por movimentos que remetem a espasmos, ao som de uma música metálica executada ao vivo pelo músico Mateus (Mateus Dantas) em instrumento de forma similar a uma bacia de cobre. As ações acontecem em um espaço fechado cuja iluminação dura que vem do exterior corta o ambiente e destaca determinadas áreas da imagem, deixando outras em leve penumbra. A sequência descrita consolida o código do espaço escuro e texturizado (que já tinha aparecido na primeira sequência do Casarão) como lugar de criação e afeto. Veremos que nestes espaços há uma implicação do corpo, que se movimenta, que dança, que canta, que se expressa livremente.⁷⁴

A cena seguinte acontece em uma paisagem diurna, marcada por fachadas coloniais em estado de arruinamento. O espaço é ocupado apenas pelas personagens em cena. Uma espécie de caçamba, encostada em frente a uma das fachadas, chama a atenção pelo colorido, ao mesmo tempo em que evidencia a inexistência de outras ocupações de um espaço que podemos ver em toda a inteireza de seu vazio. Uma vegetação que emerge de trás de uma das fachadas pontua a restituição do espaço arquitetônico pela natureza, as plantas transbordam pelos fios que cruzam a rua enlameada e se conectam a outra concentração de vegetação, que igualmente se projeta do interior de uma fachada, no outro lado da rua. O som de água derramando no chão e a ausência de ruídos urbanos somam-se ao tempo distendido do plano estático, que aguarda pacientemente enquanto vemos a caminhada dos personagens que sobem a ladeira.

⁷⁴ Neste sentido interessa lembrar que a performance musical de Caio na escola que acontece no palco do teatro e a reação de apoio que vem da plateia são igualmente marcadas por essas espacialidades dotadas de menor iluminação.



Imagem 72 – Caio e Tales produzem o fanzine enquanto Sara e Mateus performam dança e música no interior do Casarão. *Depois da chuva* (frame)



Imagem 73 – Centro histórico como lugar do passado não conservado. *Depois da chuva* (frame)

Verifica-se nesta transição uma sensação de expansão na imagem-espaco, que marca um movimento do personagem. Após o desamparo e o acolhimento pelo grupo, Caio parte para a ação. O contraste entre a música intensa e o vazio marcado pelos silêncio e som da água

ajudam a construir o choque da mudança na percepção espacial deste momento do filme. Por outro lado, embora iluminada e vazia, a rua em nada remete à esterilidade da casa e da escola. A profusão visual do espaço arruinado se conecta com as texturas do exterior do casarão, produzindo um sentido de ruína como lugar de potência, de refúgio, construção de ação e transformação.

Tal sentido da ruína, que parece dialogar com a produção e a militância dos realizadores pelo cinema e pelo centro histórico, é expresso por uma fala de Tales. Na primeira transmissão da rádio “O Inimigo do Rei”, o personagem se remete à Christiania, o bairro libertário criado em 1971 em Copenhague, para convocar os ouvintes a uma ocupação dos casarões abandonados do centro histórico, com o objetivo de se criar “a nossa Christiania em Salvador”. Vemos então a materialização de propósitos dos realizadores, anteriores à *Depois da Chuva*, que se concretiza na escolha de locações para o trânsito do grupo anarquista, que remetesse a um Pelourinho anterior à reforma (cujas fases finais foram documentadas por Marília em *Pelores*, como vimos anteriormente). Com o desenrolar do filme (e dos acontecimentos políticos que permeiam toda a narrativa), o sonho utópico de Tales se revela inalcançável, veremos Caio passar pela região, em cena diurna que revela que o vazio continua sendo o marcador do lugar.

Esse olhar de Tales para o exterior revela-se também como referência cultural que permeia o repertório de outro espaço cênico marcado pela deterioração, aquele onde acontece a festa punk da parte final da narrativa. Voltando aos paralelos que o filme constrói entre o contexto político da chamada redemocratização e o contexto em que Caio está inserido, é importante destacar que uma montagem paralela associa a chegada dos participantes da festa na ruína de uma fábrica abandonada à descida da rampa do Congresso feita por um grupo de populares em comemoração à eleição de Tancredo Neves, que derrotara Paulo Maluf no colégio eleitoral. Esta montagem evidencia a intenção da criação de uma alegoria, construindo a imagem de uma festa nas ruínas para o contexto de euforia que sucede o arranjo da chamada “Nova República”. Percebemos aqui que a leitura alegórica se dá dentro da própria trama fílmica. As imagens da alegoria da ficção remetem diretamente às do registro documental, estando ligadas, tanto pelo hino nacional que passa de uma imagem à outra quanto pela similaridade da relação dos corpos com os espaços, quando vemos pessoas descendo a rampa do Congresso nacional na imagem documental e em seguida caminhando por uma rampa que dá acesso à fábrica arruinada, ou descendo escadas que já compõem esse espaço.



Imagem 74 – Imagem de arquivo mostra a comemoração da vitória de Tancredo Neves. *Depois da chuva* (frame)



Imagem 75 – Jovens anarquistas chegam para a festa nas ruínas ao som do hino nacional. *Depois da chuva* (frame)

Embora a abertura semântica da figura da ruína pareça se fechar aos eventos históricos vinculados pelo paralelismo da montagem, uma certa atmosfera de desilusão que permeia o tempo diegético parece conectar-se afetivamente com o contexto de realização do filme, através do sentimento de desilusão e descrença que se segue à esperança de concretização de um projeto

de país efetivamente democrático, conduzido por interesses apartados àqueles que o constituíram na lógica do privilégio e da exploração. O protagonismo da juventude e o discurso da ação direta que vemos em *Depois da Chuva* também marcam o alvorecer das chamadas Jornadas de Junho que antecederam o lançamento do filme no Festival de Brasília em 2013.

A imagem do país como resultado de acordos espúrios, negociatas que ocorrem por baixo dos panos e desrespeitam as forças populares que impulsionam processos políticos, como o movimento das Diretas Já, no filme, e no tempo presente da realização, a eleição de governos de esquerda, que cedia às pressões do capital global e de grupos políticos reacionários locais, produzem esse segundo nível alegórico de *Depois da Chuva*. É neste segundo nível que é possível defender a inclusão desta obra numa tradição da alegoria do subdesenvolvimento no cinema brasileiro, apresentada por Ismail Xavier (XAVIER, 2012). O diagnóstico que o filme profere do tempo presente se desdobra das relações entre fragmento e todo, que vimos serem construídas na dinâmica de contração e expansão da imagem-espço. Entre a clareza que, ao invés de revelar a verdade, explicita a opressão e o desamparo, como apontei no espaço da escola e da casa da mãe de Caio e da obscuridade iluminada, que significa o Casarão e o centro histórico como espaços de acolhimento e potência de ação para a mudança, vemos se desmantelarem os sonhos na luz da desilusão, como na imagem de Tales que, quando faz a última transmissão da rádio, habita um espaço ineditamente bem iluminado do Casarão.



Imagem 76 – Ambiente do Casarão iluminado revela a solidão de Tales. *Depois da chuva* (frame)

Se a chegada no espaço da fábrica abandonada acontece durante o dia, é na noite que se viverá a experiência de liberdade que, não sendo possível experimentar na sociedade, se emula na dança, no canto e na performance da juventude anarquista, que, vale mencionar, tem mais presença de pessoas negras que a da escola. Na arte que se expressa na apresentação do grupo Crac.⁷⁵, em música dodecafônica, ou na performance de uma pessoa com saco preto na cabeça, que remete a imagens de torturas da ditadura, se experimenta uma expurgação possível dos horrores do passado. A monumentalidade decadente do espaço da fábrica abandonada sintetiza o eterno processo de construção e destruição da modernidade, que aparece na epígrafe deste capítulo em referência à Paris do princípio do século e se efetiva como *modus operandi* da colonialidade, ainda mais vulnerável às crises cíclicas que o processo de acumulação capitalista, agora produzido em escala global, impinge aos territórios. O retorno do dia após a festa revela novamente os destroços de uma modernidade (ou desenvolvimento) sobre a qual não há muitas esperanças de se acreditar que chegue o que, para alguns sonhadores, como Tales, pode ser fatal.



Imagem 77 – Fábrica como imagem da eterna construção e destruição. *Depois da chuva* (frame)

Um contraponto aos códigos construídos na oposição escola/casa e Casarão/centro histórico ocorre nos espaços públicos onde Caio e Fernanda se encontram durante o dia. É nesses ambientes menos caracterizados pela arquitetura urbana que parece ser possível escapar

⁷⁵ Embora não seja possível desenvolver esta temática aqui, é importante destacar a qualidade da trilha musical do filme, composta por muitas músicas de bandas punk alternativo brasileiro da época e por composições originais de Mateus Dantas, performadas ao vivo nas filmagens.

à dinâmica do desamparo, esperança e desilusão. A diferença material que caracteriza esses espaços oferece à experiência da percepção dos mesmos a sensação de distanciamento de todos os outros espaços percebidos anteriormente. Nesses lugares a luz não evidencia o vazio e a solidão. O azul do céu ou do mar pode preencher todo o entorno do corpo e refrescar alguém que ainda não se acostumou com o calor de Salvador, como na cena em que repentinamente Fernanda mergulha no mar, de roupa e tudo. Percebido como imagem-espaco, o choque produzido por esse mergulho inesperado, ativa o corpo de quem habita o espaco cinético, mergulhando no azul esverdeado refletido na tela branca pela imagem, enquanto os personagens mergulham no mar. Já o verde do parque urbano permite a brincadeira como outra forma de expressão de um corpo livre, ainda que momentaneamente. O amor também parece modificar o espaco da ruína, iluminando-o, como vemos no primeiro beijo do casal na festa da fábrica abandonada.



Imagem 78 – Caio e Fernanda mergulham no mar e espectadores mergulham no azul esverdeado da imagem. *Depois da chuva* (frame)

O que se segue na narrativa, após a festa, é a tristeza de Caio e Sara pela morte de Tales, ao mesmo tempo em que se narra com material documental a notícia da internação de Tancredo. Caio é eleito presidente do grêmio e em sua primeira reunião é confrontado com um estudante interessado na arrecadação com festas. O rapaz diz que seu pai é economista, e vai ajudar a manter as contas equilibradas, tal menção parece se referir às limitações dos avanços sociais pela economia liberal.

O anúncio da morte de Tancredo em imagem de arquivo enumera qualidades de sua vida pública cujos ideais, segundo o porta-voz que anuncia o fato, se confundiram com os sonhos e ideias brasileiras de união, democracia, justiça social e liberdade. Na passagem da imagem de arquivo para a imagem da narrativa de ficção, as palavras ressoam distantes na televisão que Caio assiste ao lado de sua mãe. Buscando amparo num momento em que tudo parece desmoronar, Caio deita a cabeça no colo da mãe, que sai quase imediatamente deixando-o ali. O que acontece depois (no Brasil) é uma história que conhecemos.

O Brasil de *Depois da Chuva* é um lugar de desamparo, apesar da esperança que parece procurar brecha para brotar, no escuro da ruína.

4.3 O PREFEITO

Dois personagens, um só ator: Nizo Neto é um prefeito e uma pessoa em situação de rua. A vivência da cidade possível a cada um deles é reveladora de diferentes maneiras de habitar a ruína.

As primeiras imagens de *O Prefeito* (Bruno Safadi, 2015) são de pedras. Em enquadramento próximo, essas pedras são isoladas do restante dos destroços que as cercam no espaço em que se deu a demolição do viaduto da Perimetral. Os planos próximos somados à relativamente longa duração, que proporciona tempo suficiente para um exame detalhado daquelas formas, conferem à tal matéria uma importância que parece querer interrogá-las: quem são vocês, de onde vêm? Como apontou Ginsberg (2004) na experiência da ruína.



Imagem 79 – Fragmento de destroços da Perimetral com aparência de pedra abre o filme. *O Prefeito* (frame).

Segue-se a estas imagens a apresentação de uma mesa de madeira escura com objetos de escritório dispostos sobre o tampo: um caderno sem pauta com texto escrito à mão, uma caneta, um par de óculos, a parte enquadrada de um tinteiro de prata, uma caixa de madeira com a imagem do Pão de Açúcar em marchetaria e um cachimbo de metal. O plano seguinte revela a relação entre tais objetos e as pedras. A elegante mesa de escritório repousa sobre um terreno em obras, cercada de destroços, telas de isolamento de área e uma cratera escorada por vigas de aço.



Imagem 80 – Gabinete do prefeito instalado no canteiro de obras. *O Prefeito* (frame)

O arruinamento como estado da matéria componente dos espaços diegéticos é o elemento que vem passando os filmes aqui examinados. Vimos que este processo se dá, tanto por dinâmicas de transformação do espaço, movidas por expansão imobiliária ou reformas

urbanísticas, como é o caso do filme em questão, quanto por abandono, falta de manutenção, resultante de dinâmicas históricas, econômicas, sociais e culturais. São ações (ou inações) humanas que conferem à paisagem os ordenamentos materiais que fazem visíveis tais dinâmicas através do arruinamento.

O geógrafo Denis Cosgrove (1998, p. 102) reconhece que “qualquer intervenção humana na natureza envolve sua transformação em cultura, apesar de essa transformação poder não estar sempre visível, especialmente a um estranho”, como vimos na defesa dos regimes de visibilidade que Verdesio (2010) propõe. O geógrafo lembra, também, que a maioria das sociedades são divididas em grupos sociais, cujos pertencimentos proporcionam diferentes posições de poder e experiência, que demarcam as diferentes culturas que interagem em uma mesma sociedade. O filme de Safadi dialoga com tal percepção ao apresentar dois personagens que ocupam papéis sociais tão distantes, como o prefeito e a pessoa em situação de rua, em diferentes posições e possibilidades de agenciamento sobre o espaço urbano.

Ao estudar as relações entre paisagens, cultura e poder, Cosgrove (2010) se utiliza de uma classificação que é interessante de ser aplicada aos espaços cênicos que permeiam o presente estudo. Para o autor, as paisagens da cultura dominante são mais marcadas por conformações histórica e ocidentalmente pontuadas por formas com ordenamento geométrico mais rigoroso, que, por sua vez, adicionam ao espaço componentes simbólicos de racionalidade, objetividade e valor de modernidade. No filme de Safadi, essas características marcam os espaços do palácio modernista, que aparece em momentos em que o prefeito dialoga com assessores e colaboradores.



Imagem 81 – Prefeito chega ao palácio modernista, espaço de ordenamento formal geométrico. *O Prefeito* (frame)

Diferentemente, porém, Cosgrove (2010) caracteriza as paisagens alternativas, relacionadas às culturas subdominantes, que podem ser mais ou menos visíveis e que, por sua vez, se dividem em “residuais”, “emergentes” ou “excluídas”. As residuais são aquelas que sobraram do passado cujos elementos detêm pouco de seu significado original, estas paisagens podem ser exemplificadas através dos espaços arruinados que examinei anteriormente, como o Engenho de Açúcar, o Clube da Gang do Calendário em *Não devore o meu coração* ou as casas abandonadas pela Baroid, que servem como bases para os cenários em *Ilha*.

Já as paisagens alternativas das culturas emergentes são definidas pelo geógrafo como “um desafio à cultura dominante existente, uma visão de futuros alternativos possíveis” (COSGROVE, 1998, p. 119). Penso na ocupação do centro histórico de Salvador pelo grupo anarquista O Inimigo do Rei, de *Depois da Chuva*, como exemplo desta tipologia. As paisagens excluídas, com marcadores simbólicos menos perceptíveis especialmente por pessoas estranhas aos grupos sociais a que pertencem, são aquelas que dificilmente são estudadas pela geografia por seu caráter marginal e estreitamento de sentido simbólico. As pichações que irrompem o espaço cênico em *Todos os mortos* podem ser apontadas como representantes dessas paisagens.

O espaço arruinado que vemos em *O Prefeito* desafia a tipologia de Cosgrove (1998), pois representa uma intervenção da cultura dominante com propósitos de criação de uma paisagem emergente. O espaço, como se apresenta no momento das filmagens, perdeu seus constituintes de ordenamento geométrico e significado original, podendo ser visto como uma paisagem residual, mas essa condição é temporária, já que, quando finalizadas as obras, espera-se que se reconfigure como paisagem atualizada da cultura dominante.

O projeto a que se relaciona a intervenção vislumbra um futuro, não um futuro alternativo, mas um reordenamento que responde às demandas do novo como valor de constante transformação do espaço. A utopia que se pretende construir com as transformações da cidade faz parte do jogo do grupo hegemônico de poder e começa a existir antes mesmo das ações de intervenção física no espaço. Existindo primeiro como imagem virtual, as paisagens da cidade do futuro têm permeado materiais atrativos de campanhas para mandatos do Executivo, que se vendem ao longo do processo eleitoral e passam a habitar um imaginário de lugares, que supostamente existiriam no futuro, caso aqueles projetos políticos sejam eleitos. O sonho de futuro, no entanto, nem sempre se concretiza como nas maquetes virtuais, muitas vezes, quando ainda em construção, já são ruína. A situação intermediária que o filme escolhe para mostrar o lugar do canteiro de obras alegoriza o constante desmanche no ar de tudo que é sólido.

Por partir da premissa da destruição como *modus operandi* da gestão urbana, *O Prefeito* aparece como síntese das tensões geradas pelas transformações urbanas da segunda década do século XXI, ligadas à aceleração das mudanças e imbricamento do local com o global. Em debate sobre o filme no Cine Arte UFF, o realizador reconhece a relação da obra com o contexto da época e um certo imaginário sobre os políticos que o permeou:

Ele [o filme] é uma paródia, mas no Brasil a paródia se aproxima, tá muito colada ao que é parodiado. É um filme que eu quis fazer sobre a figura folclórica do político brasileiro, mais do que um filme sobre política, eu acredito que é um filme sobre essa figura do político. Uma caricatura, mas como eu disse, uma caricatura que se aproxima muito do caricaturado. [...] Eu escrevi e filmei esse roteiro em 2014, quando a gente já apontava, já tinha um sintoma desse momento que a gente tá chegando agora⁷⁶. Inclusive, o último dia de filmagem foi o dia da eleição do segundo turno da Dilma com o Aécio. [...] Tava tendo aquela transformação da cidade, a grande obra pras olimpíadas, a demolição do viaduto da Perimetral, aquele lema do progresso, sempre se construindo por cima, sempre se botando abaixo o que já existe. Esse símbolo do Cais do Porto que, se não me engano, essa já é a terceira reconstrução do Cais. Sempre passando por cima, por cima, por cima. Então o filme trata muito dessa ideia da ruína também. A ruína como inspiração para esse prefeito lunático, idealista, visionário ou maluco. Como ele fala ali: ele acredita que não é no palácio que ele vai se inspirar, é nas ruínas. Então o filme faz toda uma brincadeira, uma paródia com esse conceito da ruína e da história da cidade. Da cidade, do país, dessa figura do político. Dessa alienação do político à cidade. (SAFADI, 2018)

O processo que envolve a realização também parece representativo de um tempo em que as políticas públicas para o audiovisual se encontravam em processo de decadência. *O Prefeito* é o sexto longa-metragem de Bruno Safadi e foi rodado em uma semana com uma verba de R\$ 30 mil, com “roteiro e toda uma forma de produção que se distingue das formas de produção tradicionais” (SAFADI, 2018), compondo um arranjo de produção, que se chamou

⁷⁶ Essa fala data de maio de 2018.

Projeto Tela Brilhadora e incluía outros três filmes: *Garoto*, de Julio Bressane; *O Espelho*, de Rodrigo Lima e *Origem do mundo*, de Moa Batsow (que assina a direção de arte de *O Prefeito*). Admirador e colaborador de Julio Bressane, Safadi é um entusiasta de iniciativas coletivas que proporcionem a otimização de recursos de criação e produção e realizou a maior parte de sua produção em estruturas alternativas.

Nascido em 1980 e formado em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Safadi construiu uma carreira profícua entre a direção de seus projetos individuais e colaborações, muitas com Bressane, como *Filme de amor* (2003), *Cleópatra* (2002), entre outros.

Antes de *O Prefeito*, o realizador havia produzido três longas-metragens por meio de um projeto intitulado Operação Sônia Silk, iniciativa que faz referência à personagem vivida por Helena Ignez no filme *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla. Realizado em 1970, o filme foi produzido em uma iniciativa igualmente colaborativa, vivida por Júlio Bressane, Sganzerla e Helena Ignez, quando realizaram 6 longas-metragens com os recursos que Bressane havia recebido de Severiano Ribeiro para a realização de um único longa. Tal história foi abordada por Safadi e Noa Bressane no documentário *Belair*, de 2011 (segundo longa do diretor).

Esse diálogo com o cinema de Bressane e Sganzerla aparece, além da influência nas estratégias de produção, na estética de Safadi, que recusa a transparência clássica-narrativa desde sua produção em curta-metragem, como se vê em *Uma estrela para Ioiô*, de 2002. O curta é um filme mudo em preto e branco, que brinca com elementos estilísticos deste cinema, como a interpretação de forte gestualidade e cenários que mesclam espaços tridimensionais com fundos pintados. Tal diálogo com referências e cinematografias marcará a produção de Safadi, que também se refere a suas próprias produções, como se nota nos filmes da Operação Sônia Silk, no quais elenco e histórias parecem intercruzar-se, não de maneira direta, mas semelhanças que funcionam como uma espécie de reminiscência de um filme pelo outro.

O Prefeito não teve circulação comercial. Foi exibido em festivais internacionais, em um circuito de cinematecas onde teve pouquíssimo público e no Canal Brasil, que financiou o projeto Tela Brilhadora.

Pela temática que parte da ruína como figura central para abordar a gestão pública, o diálogo com o contexto da época de realização, a estrutura de produção alternativa às políticas públicas do audiovisual e o alijamento do público, *O Prefeito* aparece como uma espécie de profecia do processo que a cultura, o cinema e o país viveriam até o fim da segunda década do século XXI.

4.3.1 Ruínas de uma (pós) democracia: entre o público e o privado

Para contar a história de um prefeito delirante e autocentrado que sonha obter glória e reconhecimento através das intervenções no espaço urbano, o filme *O Prefeito* se constrói por meio de duas estruturas imagéticas. Uma se compõe de imagens em movimento, coloridas (embora pouco dotadas de cor pelo fato de o profilmico ter poucas variações cromáticas), e outra se compõe de fotografias estáticas, em preto-e-branco.

Tais regimes se complementam na narrativa. Os acontecimentos registrados em cores/movimento são aqueles da rotina do prefeito em seu gabinete no meio das obras, bem como os encontros com uma personagem feminina misteriosa que o inspira em sua megalomania e as aparições de um personagem maltrapilho que flana pela cidade. As imagens estáticas em preto e branco mostram a relação do alcaide com assessores, donos das redes de TV, rádios, jornais, empresários de obras e transportes, industriais e líderes religiosos. Esse tipo de registro, segundo o realizador (SAFADI, 2018), faz referência ao fotojornalismo e à experiência da política, que sempre se dá a ver através da intermediação midiática. Assim como os dois tipos diferentes de registro geram contrapontos na imagem, espaços e personagens contribuem para esse jogo de contrastes, como a ruína e o palácio, o prefeito e a pessoa maltrapilha em situação de rua.

A narração em off do prefeito conduz a narrativa e informa, tanto dos bastidores do poder quanto de seus sonhos mais audaciosos de transformar o Rio de Janeiro em um país independente do Brasil e, conseqüentemente, elevar sua relevância política e histórica. Um tom de sarcasmo e ironia permeia a figura do protagonista, que personaliza o debate que o filme instaura sobre o imbricamento entre política e economia, entre interesses públicos e privados.

A escalação de Nizo Neto, filho de Chico Anysio, conhecido pelo personagem Ptolomeu do humorístico Escolinha do Professor Raimundo contribui para a criação deste tom. O personagem de Nizo no humorístico, um aluno que sabia tudo, admirado pelo professor e detestado pelos colegas, era marcado pela declamação em ares professorais e pela formalidade de sua caracterização em terno bem ajustado e cabelo impecavelmente condicionado pelo gel fixador. Seu conhecimento dos conteúdos, postura educada e linguajar rebuscado, contrastavam com os demais componentes da turma, cada qual com suas características, gags e bordões particulares, cuja característica comum era a ignorância dos conteúdos arguidos pelo professor e a tentativa de enganá-lo com explicações estapafúrdias.

Ao escalar Nizo para o papel título do seu filme, Safadi se utiliza de um procedimento intertextual na medida em que incorpora às características do prefeito do filme determinados elementos da caracterização do personagem do humorístico. Além da conexão inerente ao fato de os personagens serem interpretados pelo mesmo ator, o prefeito do filme de Safadi mantém o uso de traje excessivamente formal, o ajustamento dos cabelos pelo gel fixador, o bigode e o tom professoral em sua fala, que na obra cinematográfica não mais se dirige a um professor que o argui em sala de aula, mas a uma espécie de diário em que narra o que vive enquanto exerce o cargo de chefe do executivo municipal. Perpassa sua fala, tanto a explicitação dos interesses econômicos privados, que permeiam o jogo político e o poder público (e se infiltram nele), quanto a defesa de valores culturais “superiores”, que o personagem declara como desejáveis para seu projeto de construção de uma cidade/país que recupere certa aura nobre perdida pelo Rio de Janeiro.



Imagem 82 – Caracterização do protagonista remonta a outro personagem interpretado pelo ator. *O Prefeito* (frame)

Ao examinar a intertextualidade produzida pela persona estelar do ator no cinema, Antônio Costa (2003) esquematiza o fenômeno do estrelismo em três pontos: *i*) excede o texto fílmico; *ii*) interfere no texto fílmico e *iii*) desenvolve-se num espaço intertextual (COSTA, 2003, p. 236-237). O fato de Nizo ser um ator que não desempenhou muitos outros papéis com visibilidade, tanto no cinema quanto na televisão, soma-se à massificação do consumo do humorístico, que chegou a ser veiculado diariamente em TV aberta e adiciona à persona deste ator um conjunto de significações que se desdobra da personagem anterior, interferindo no texto fílmico em questão. Por sua vez, o estilo de encenação do programa televisivo dialoga com manifestações culturais populares, inclusive anteriores à TV, como os espetáculos vaudeville,

o cinema da chanchada e o próprio rádio (veículo onde nasce o quadro Escolinha do Professor Raimundo, do qual a TV herda, tanto artistas quanto o modelo dramaturgico).

Por se tratar de obra que aborda uma temática política, cujo protagonista é um agente do poder executivo, tal interferência reitera um discurso de descrença e até ridicularização destes agentes, localizando na individualidade do político em exercício de um cargo uma correlação de forças que se relaciona a diversos fatores agravados pelo neoliberalismo no contexto contemporâneo, marcado pelo que estudiosos vêm se referindo como pós-democracia.

Segundo Luciana Ballestrin “o conceito de pós-democracia conecta profundamente política e economia, observando o esvaziamento da primeira e a ampliação/colonização da segunda em múltiplas direções.” (BALLESTRIN, 2018, p. 153). A mesma autora assinala que tal processo apenas atualiza, em sociedades pós-coloniais, como o Brasil, algo que não é novo, quando relembra “o fato de a América Latina ser o lugar de nascimento do neoliberalismo e experimentar as contradições do liberalismo desde sua fundação moderna/colonial.” (BALLESTRIN, 2018, p. 158).

As falas em off do prefeito reiteram a subjugação do político aos interesses dos grupos econômicos que o dão sustentação e direcionam as prioridades de sua gestão.

— A primeira coisa a ser feita era beijar as mãos do Dr. Osmar, dono da rede de televisão. Tinha também a migalha do Dr. Ivan, dono da estação menor, mas que também tinha sua importância. Tinha também os donos das rádios, dos jornais. Comunicação é tudo. Obras e transportes também tinham muita importância, assim como a Federação das Indústrias. Tem que investir no que as pessoas veem. Educação, como todo mundo sabe, tem a repercussão mais prá frente, então não interessa. Política é 95% presente, 5% de passado e foda-se o futuro, porque cairá na conta do outro. (O PREFEITO, Bruno Safadi, 2017)

A figura caricata que se constrói como alegoria do político nacional encontra nos destroços de sua própria ação um espaço de inspiração. Em mais uma imagem do verso “Aqui tudo parece que era ainda construção mais já é ruína”, os destroços da demolição do Elevado da Perimetral se tornam cenário para os delírios de uma pessoa que vira prefeito por um acaso do destino (o personagem conta na narração em off que trabalhava em uma drogaria e entrou na política pelas mãos de um cliente para quem fornecia medicamentos controlados).

O cenário, que se beneficiou dos destroços reais da demolição da Perimetral, torna-se uma imagem alegórica do *modus operandi* da modernidade/colonialidade, que se vale da destruição como o avesso oculto do novo como premissa (e como oportunidade de ganhos financeiros privados). A figura caricata do político, que entra na vida pública por acaso e lá chegando passa satisfazer seus interesses individuais, remete-se ao histórico da república

brasileira, pontuado pelos borramentos entre o público e o privado. O filme explicita as forças motrizes de transformação do espaço urbano, e aponta para fora do universo narrativo, por sua estreita relação com o contexto de realização, que coincide com os preparativos de eventos esportivos e as remodelações da cidade do Rio de Janeiro para receber os eventos.

O interesse político que é despertado em jovens realizadores pelas rápidas mudanças no espaço urbano ocorridas nas duas primeiras décadas do século XXI se apresenta em *O Prefeito* condensado na figura de seu personagem título, cuja formalidade da caracterização, pompa e cerimônia do gabinete contrastam com os ruídos de obra e demolição e as imagens de destruição e fragmentação do entorno. Em entrevista ao crítico Rodrigo Fonseca no site da Revista de Cinema, Safadi comenta tal relação:

A inspiração aqui é a screwball comedy americana, um filão do riso mais visual e menos verbal do que as comédias brasileiras de hoje. Mas tudo só foi possível em função de um novo momento de reflexão política trazido pelas manifestações de 2013. Com base nessa reflexão, tentamos falar da política a partir do que se passa por trás das cortinas. (SAFADI, 2015)

Esse pensamento se desenvolve mais na entrevista concedida ao Cine Arte UFF, quando perguntado a respeito das referências políticas que o personagem expressa:

Eu acho que esse personagem é um cara que faz qualquer negócio. Ele não é nem de esquerda nem de direita. Ele na verdade tem como heróis talvez mais do que projetos de esquerda ou de direita esse grandes caras que de alguma maneira entraram para a história. Ele quer entrar pra história, ele quer ser um grande nome. O projeto dele é fazer algo que ninguém fez. Ele é um pouco como que todo o político, né? (SAFADI, 2018)

O alcaide safadiano interpretado por Nizo Neto embaralha imaginários políticos e culturais em seus discursos e ações, que se alimentam, ao mesmo tempo, de críticas e reiterações de desejos de protagonismo e glória de um passado que se deseja restabelecer. Isso se percebe nas falas a seguir, em que a ideia de revolução e inovação passa pelo resgate de uma tradição que se perdeu.

Eu queria fazer algo inovador, revolucionário. E não pode haver revolução quando se vive num palácio de 20 quartos, com 20 empregados lhe pajeando. Hoje não se fabricam mais Olívio Neves, Getúlio Vargas, Pereira Passos, Ulisses Guimarães, Brizola, Jânio Quadros. Eu quero ser um deles. É para isso que eu estou neste lugar que há de me trazer inspiração. Essa ruína onde a história passou. Dessas pedras carregadas de vidas e momentos virão a construção de um novo pensamento. Viverei a cidade como nunca um prefeito jamais a viveu.

[...]

A cidade do Rio de Janeiro descaracterizou-se. Que péssimos governantes tivemos. Acabaram com a arquitetura. Acabaram com qualquer sentido de urbanismo. A

mentalidade reinante foi a do dinheiro no bolso. Fizeram qualquer negócio, prestaram qualquer papel. Para mim a cidade exige em primeiro plano beleza, conforto e alta cultura. Folga após o meio-dia de sexta-feira, música clássica gratuita, ciclovias pela cidade inteira, wi-fi nos ônibus e metrô, recuperação dos prédios históricos da nossa cidade. Viva a arquitetura! Viva o homem! (O PREFEITO, Bruno Safadi, 2017)

Sempre consumindo remédios e bebidas alcólicas, o prefeito passa a se inebriar de mais desejos de poder e glória após o surgimento de uma figura feminina misteriosa, interpretada por Djin Sganzerla.

Trajando um claro e leve vestido de tecido fino sutilmente brilhante, com detalhes em renda e aplicação de tule nas costas, a personagem se apresenta ao prefeito como uma alma errante e diz que ele é o seu destino. Os delírios de grandeza do político aumentam após esta personagem feminina o entregar uma pedra e mostrar como ele deve fumá-la em um cachimbo. Inebriado e empoderado pela pedra cuja duração finita parece indicar que o objeto funciona como metáfora do mandato do governante, o prefeito encontra na ideia da emancipação o projeto capaz de agradar seus “colaboradores”, que precisam ganhar para que algo aconteça. A criação do novo país seria o fato que os possibilitaria ganhar como jamais ganharam, dando dinheiro ao projeto pessoal do prefeito e devolvendo à cidade/país a glória perdida que ela mereceria.

A alma errante, que afirma já ter sido chamada de Lilith, Cleópatra, Maria e mais recentemente de Nádia, em referência a arquétipos femininos fortes, passa a aparecer para o prefeito, como uma musa, ou mesmo como imagem da própria cidade-mulher da música de Noel Rosa interpretada por Djin. A presença de sua figura junto à maquete da nova cidade (formada por uma reunião de destroços que remetem a formações rochosas e construções de uma cidade) evidencia tal relação. Esta cidade-mulher, ao mesmo tempo em que inspira, como musa misteriosa, inatingível e evanescente (na qualidade da figura errante que só se mostra ao prefeito e ao maltrapilho) é também uma entidade vazia, matéria amorfa, sujeita a ser moldada ao bel prazer do prefeito e seus delírios de grandeza (na qualidade de maquete de destroços).



Imagem 83 – Personagem feminina como musa inspiradora, cidade-mulher. *O Prefeito* (frame)

O jogo de metáforas e ironias que compõem o universo visual do filme converte os espaços reais da cidade em matéria plástica para o artifício. O tom paródico que remonta às estratégias da chanchada e do cinema marginal, inverte signos e embaralha discursos, tensionando os projetos de cidade e de país que produzem as ruínas em que a obra filmica se assenta. A forma como a figura do prefeito é construída, caricata, demarca a alteridade da enunciação e desqualifica o referente no real que dá corpo às condutas e ações do personagem da ficção, explicitando o artifício como imagem crítica do real e a alegoria como figura potente de identificação das chagas da sociedade.

Por outro lado, a imagem desta personagem (que é “um pouco como todo político” segundo Safadi), se junta a outras construções que conectam o político à locupletação, vaidade e corrupção, integrando um amplo painel de estratégias de comunicação que constroem descrédito da política e tendem a produzir um imaginário de que “políticos são todos iguais”. A afirmação de Safadi de que seu filme é sobre os políticos e não sobre a política parece querer separar a política de quem exerce seus cargos. Pergunto-me se isso é possível. Nesse sentido, é interessante lembrar que os movimentos de 2013 que o realizador cita foram marcados por tentativas de deslegitimação da representatividade dos partidos políticos, nos quais grupos defendiam o uso da bandeira nacional como único símbolo aceito nos atos de protesto. A história mostrou que a apropriação do pavilhão nacional foi um dos pilares da construção da imagem de Jair Bolsonaro, eleito presidente em 2019. Este esvaziamento ou aversão ao político e suas relações com ameaças aos princípios republicanos são apontados por Ballestrin como marca da pós-democracia:

Da maneira como se tem posto nos últimos quinze anos, a aversão discursiva à corrupção tem se transformado em aversão à política e à própria democracia. Quando combinado ao discurso de ódio, o discurso anticorrupção sinaliza que é capaz de suportar o sacrifício da democracia e apoiar a eliminação do “outro corrupto” da vida política, em uma clara distorção do objetivo básico do combate à corrupção – ou seja, o reforço dos princípios republicano e democrático de controle pela soberania popular. (BALLESTRIN, 2018, p. 160)

Imagem de seu tempo, *O Prefeito* participa, graças principalmente ao registro satírico e à intertextualidade provocada pela escalação e caracterização de seu protagonista, de uma deslegitimação da política institucional que gerou terreno fértil para os ataques à democracia que se intensificam no processo de impeachment da presidenta Dilma.

A arte em geral e o cinema, em particular, têm produzido obras capazes (muitas vezes independentemente da intenção consciente de seus criadores) de vislumbrar em imagens ideias difusas que pairam no ar do presente de suas realizações, que só se tornam claras e apresentam-se como fenômenos históricos e sociais tempos depois. Feito no calor dos fatos, em um período de transformações e instabilidades políticas, o filme de Safadi produz e prevê o Brasil como ruína.



Imagem 84 – Bandeira brasileira nos espaços de trânsito do personagem maltrapilho. *O Prefeito* (frame)

Menos relevante para a narrativa, a figura do maltrapilho, igualmente interpretado por Nizo Neto, oferece uma imagem profética. Ao transitar por espaços em que a bandeira brasileira se faz presente, o personagem parece adivinhar uma aderência de camadas desprovidas de recursos (e de esperança) ao projeto da ultradireita representado por Bolsonaro e simbolizado pela apropriação do pavilhão nacional.

A primeira vez que a bandeira aparece coincide com a visão da alma errante pelo maltrapilho. O plano de conjunto, estático, permite boa visualização do espaço e o movimento da bandeira, bem como seu posicionamento alinhado ao corpo do personagem, faz com que o objeto seja bastante atrativo ao olhar, ainda que posicionado distante dos atores em cena. A segunda aparição da bandeira acontece no restaurante Cervantes, instituição tradicional do bairro de Copacabana (o filme localiza o bairro mostrando uma placa da rua Figueiredo Magalhães), onde se realizariam os maiores atos a favor do impeachment de Dilma e em defesa de Bolsonaro.

Citando Mbembe, Ballestrin (2018) comenta a adesão a discursos sensíveis aos arruinados e suas relações com a globalização no contexto neoliberal:

Neste contexto, os empreendedores políticos de maior sucesso serão aqueles que falarem de maneira convincente aos perdedores, aos homens e mulheres destruídos pela globalização e pelas suas identidades arruinadas. A política se converterá na luta de rua e a razão não importará. Nem os fatos. A política voltará a ser um assunto de sobrevivência brutal em um ambiente ultracompetitivo. (MBEMBE, 2016 apud BALLESTRIN, 2018, p. 156-157).

Ao fim do filme, após expressar sua aversão ao povo, o prefeito foge de uma rua movimentada e, de forma literal, concretiza a monumentalização de si. Seu corpo/estátua torna-se um marco na paisagem urbana. Ele sai da vida e entra na paisagem, tornando-se uma pedra a mais nas ruínas da construção de um futuro que nunca chega.



Imagem 85 – Prefeito como monumento de si mesmo e parte da paisagem. *O Prefeito* (frame)

Dada a estrutura aberta a múltiplas leituras, *O Prefeito* é um filme que depende das materialidades do profílmico para produzir significações que não são dadas pela narrativa ou

por diálogos, mas pelos espaços cênicos e caracterização de personagens. Adicionando a essa característica a temática política da obra, agrega-se à direção de arte e ao figurino, como instâncias responsáveis pela materialização de espaços e caracterização de personagens, uma potência política relevante para a significação fílmica.

Por expressar o espírito de seu tempo, tanto em imagens quanto em estratégia de produção e circulação, *O Prefeito* é uma obra relevante para o exame do espaço arruinado como alegoria de um país em desmoronamento. Neste filme, a figura de quem produz a ruína (e a habita) é construída a partir do distanciamento, da rejeição do político como o “outro” corrupto, alegorizado em uma estratégia satírica e intertextual. Já àquele que habita a cidade que sobreviveu à implosão, também “outro” da enunciação, resta viver sob o arruinamento de sua própria condição existencial, como maltrapilho, em busca de um símbolo (e um salvador) para o qual possa convergir suas frustrações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No auge da pandemia de Covid-19, enquanto me ocupava integralmente do trabalho do cuidado e da preservação da vida, me fiz muitas perguntas sobre minhas escolhas. Muitas delas relacionavam-se com a pesquisa que estava desenvolvendo no doutorado. A luta que cientistas das chamadas ciências da vida travavam para mapear o vírus, identificar novas cepas, projetar índices de contágio e desenvolver vacinas eficazes fazia com que tudo que eu estava vivendo e pensando parecesse completamente despropositado. Perguntava-me naquele contexto: Para que serve uma pesquisa em cinema?

Por outro lado, havia também o negacionismo e a pós-verdade. Imagens e sons eram manipulados para distorcer os fatos. Havia (ainda há) uma tentativa em curso de estabelecer sistemas paralelos de verdade baseados em premissas falsas. A palavra narrativa nunca foi tão popular. A mentira contada mil vezes virava verdade para muita gente. Tal contexto dialogava com a pergunta e me lembrava que pesquisas em cinema servem para pensar como as imagens refletem e participam das construções e compreensões de mundo. A própria recorrência do espaço arruinado no cinema brasileiro contemporâneo parecia um sintoma da sensibilidade de que o mundo como conhecemos estaria em ruínas. A descoberta da relação da figura da ruína com a modernidade/colonialidade reforçou essa percepção.

Diante de um número extenso de obras pontuadas pelo espaço arruinado foi necessário estabelecer um recorte. Estabelecer agrupamentos, pensados de acordo com relações entre espaços arruinados e temporalidades da modernidade/colonialidade, mostrou-se uma possibilidade de aproximação de filmes com temáticas e contextos de produção diversos, sendo o ponto de contato entre as obras, a presença da ruína e sua abertura à convocação de processos e temporalidades, para além da diegese.

Em diálogo com a pergunta de Susan Sontag (1987, p. 21) sobre “Que tipo de crítica, de comentário sobre as artes é desejável hoje em dia?”, o processo de pesquisa me moveu a perguntar que tipo de análise fílmica é desejável quando se parte da direção de arte e do espaço?

Como forma de trazer para a análise aspectos da experiência junto às obras, as descrições ganharam centralidade na escrita, que se desdobrava de aspectos estéticos e sensoriais para os debates teóricos em torno do tema central da ruína. Entendendo a ruína como forma aberta, procurei, ao invés de interpretar, conectar esses espaços com questões históricas, políticas e sociais, despertadas no contato com imagens e sons e aprofundadas em pesquisas sobre aspectos que podiam variar de filme para filme, como contextos de realização,

filmografias dos realizadores, diálogos com outras manifestações artísticas, entre outros. Nesse sentido, espero que os exames apresentados ampliem as leituras das obras, ao invés de restringirem seus significados ou conteúdos. Além disso, busquei perceber os espaços não apenas como lugares da ação dramática, mas como elementos sensíveis que podem ser percebidos com certa autonomia. São disparadores de afetos, conexões e experiências que participam, podendo até exceder os aspectos temáticos, dramáticos e narrativos da obra.

A primeira estrutura pensada para a tese envolvia 5 agrupamentos: “Ruína como fuga do eterno presente”; “Ruína como presente do passado (colonial)”; “Ruína como nostalgia do passado”; “Ruína como *modus operandi* da modernidade” e “Ruína como futuro do presente”. Com o desenvolvimento da escrita e o desenho do percurso metodológico que demandou exames individuais mais detidos às materialidades do profílmico, foi necessário eliminar dois agrupamentos, que pretendo desenvolver em pesquisas futuras, a saber, o terceiro e o quinto supracitados.

Em “Ruína como nostalgia do passado” eu via a possibilidade de aproximar filmes como *Último Cine Drive In* (Iberê Carvalho, 2015) e *Casa de Antiguidades* (João Paulo Miranda Maria, 2020) dos estudos de memória e nostalgias, que pesquisadoras como Katharina Niemeyer e Svetlana Boym vêm desenvolvendo. O primeiro filme, cujo espaço cênico principal é um cinema em ruínas, conecta a memória afetiva coletiva da cultura cinéfila com a memória individual dos personagens em cena, sendo a nostalgia tecnológica um sentimento capaz de reconectar pessoas e forjar laços de pertencimento entre diferentes gerações. Já no segundo filme, o contato do protagonista com objetos culturais de sua região de origem, encontrados em uma casa abandonada, aciona mudanças na relação que ele desenvolve com outros moradores da cidade e a nostalgia se apresenta como força anti-opressiva.

No agrupamento “Ruína como futuro do presente” seria possível examinar como fabulações de futuro expressas em filmes como *Medo do escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2015); *A Seita* (André Antonio, 2016); *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017); *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018) ou *Rodson ou Onde o Sol Não Tem Dó* (Cleyton Xavier, Clara Chroma e Orlok Sombra, 2020) dialogam com sensibilidades e problemas do presente e encontram no espaço da ruína uma figura para expressá-los.

Além de reduzir o número de agrupamentos, foi necessário reduzir o número de obras examinadas em cada capítulo, limitando-me a 3 filmes por agrupamento. Alguns critérios foram utilizados para a seleção, um deles foi o fato de os títulos já terem sido examinados por Guilherme Carréra (CARRÉRA, 2021), como *Branco Sai, Preto Fica* embora eu tenha escolhido manter o filme *Tava, a casa de pedra* por entender que nossa perspectiva de olhar era

diversa. Outro critério foi a forma como os filmes ofereciam possibilidades de contato com os aspectos que caracterizavam os interesses de cada agrupamento, partindo do pressuposto de que não seria possível abarcar todas as obras em que identificava a presença do espaço arruinado. Não posso deixar de considerar que uma certa dose de preferência afetiva tenha contribuído neste processo, embora eu tenha tentado me convencer de que usava critérios objetivos para tal. Alguns filmes como *Subterrânea*, *Mormaço* ou os curtas-metragens de Cláudio Marques e Marília Hughes foram convocados aos diálogos, embora não recebessem um tratamento proporcional aos outros 9 longas-metragens que estruturam os capítulos 2, 3 e 4, ou a *Tava, a casa de pedra*, importante pela relação com as ruínas das reduções jesuíticas como importante exemplo material da relação da ruína com a modernidade/colonialidade no presente e no passado. Em oportunidades futuras, espero poder me dedicar a aprofundar o exame destes títulos, assim como daqueles que não pude contemplar nesta pesquisa, como *Esse Amor que nos Consume* (Allan Ribeiro, Douglas Soares, 2012); *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013); *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2014); *Deserto* (Guilherme Weber, 2016); *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), entre outras obras audiovisuais como documentários, clipes e curtas-metragens.

Outro desdobramento futuro dessa pesquisa será acompanhar como se dá a presença do espaço da ruína na produção vindoura do cinema brasileiro contemporâneo e até mesmo na produção audiovisual global. Pergunto-me o quanto as variações de contextos políticos, sociais e climáticos que nos esperam daqui pra frente participam dos imaginários de arruinamento e tendem a reiterar, ampliar ou esvaziar a presença de espaços de ruína em obras audiovisuais. Vide a recém-lançada série estadunidense *The Last of Us*, criada por Craig Mazin e Neil Druckmann, em exibição atualmente no Brasil pela plataforma HBO.

Por último, mas não menos importante, me vem a pergunta: Para que serve uma pesquisa sobre cinema em que a escrita transita pela primeira pessoa?

Embora o contato com as materialidades das obras, como não podia deixar de ser, tenha partido da minha sensibilidade particular, constituída em parte pelo trânsito pelo campo de criação da direção de arte, comecei a elaboração desta tese utilizando a escrita impessoal. Esse formato, caro aos textos acadêmicos, se propõe objetivo, neutro. Requisitos que parecem conferir credibilidade à produção científica. Durante a escrita (ainda antes da qualificação), fui me percebendo implicada demais no meu objeto de pesquisa e cada vez mais o distanciamento que essa escrita forjava às minhas palavras parecia mais enganoso que neutro. Não sem alguma resistência (forjada em escritas anteriores em terceira pessoa) fui me deixando deslizar para a primeira pessoa do singular e aceitar que as informações que provinham da minha sensibilidade

eram válidas e pareciam relevantes, quando me referia às minhas experiências, tanto pessoais, quanto profissionais. Especialmente quando percebi que a significação de um espaço como ruína decorria de uma perspectiva de olhar, por que, então, iria eu desprezar uma perspectiva de olhar bastante particular dado meu trânsito pela realização? Entendi que, ao pensar relações construídas por equipes que contam com profissionais de direção de arte, inevitavelmente eu me interrogava sobre os percursos criativos daqueles profissionais e reelaborava minhas experiências diante das soluções empregadas em cada caso. Não tenho dúvidas de que, da mesma forma que minha prática anterior está implicada nesta pesquisa, toda a minha atuação no campo da direção de arte se ressignifica após este trabalho.

Assim sendo, pode-se/posso dizer que uma pesquisa sobre cinema em que a escrita transita pela primeira pessoa serve para dinamizar a relação entre práticas estéticas e práticas reflexivas. Quando pensamento que se expressa na criação de uma obra audiovisual encontra o pensamento que se expressa numa escrita acadêmica, não menos criativa, os campos, de produção e de pesquisa se alimentam de estímulos para novas reflexões e criações com inegáveis ganhos para ambos.

Desejo que as reflexões (e implicações) aqui depositadas possam ser parte (ainda que pequena) da construção de um cinema brasileiro que nunca pare de interrogar e reelaborar a si mesmo e aos mundos que é capaz de refletir e de criar. E que muitas outras pesquisas participem desse processo, dinamizando uma troca entre campos que, longe de serem estanques, precisam ter suas bordas cada vez menos delimitadas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- ANCINE. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**. ANCINE, , 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/resultados-consolidados-fsa-10-anos.pdf>. Acesso em: 25 maio. 2021.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; SCHMIDT, Carlos Eduardo (Orgs.). **Ruinologias. Ensaio sobre os destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUGÉ, Marc. **El tiempo en ruinas**. Barcelona: Gedisa, 2003.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BALLESTRIN, Luciana. O Debate Pós-democrático no Século XXI. **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, [S. l.], v. 4, número 2, p. 149-164, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15210/rsulacp.v4i2.14824.g9146>.
- BAPTISTA, Luís Santiago. Ruínas habitadas. **Revista Arqa**, [S. l.], v. 112, n. mar/abr, 2014. Disponível em: https://issuu.com/arqa/docs/arqa112_issuu. Acesso em: 24 out. 2021.
- BARSACQ, Léon. **Le décor de film**. Paris: Éditions Seghers, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2009.
- BENETTI, Luana Nabhan; BANDUCCI JR, Álvaro. A fronteira vista pelo cinema: Análise de filmes que abordam a fronteira produzidos no Paraguai e no Brasil. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 13., Porto Alegre. **Anais...**, Porto Alegre 2019.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BEZERRA, Julio. **A eterna novidade do mundo**: especulações sobre um certo cinema contemporâneo. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORGES, Cristian. Sobre a noção dos três espaços no cinema. *Ars, [S. l.]*, v. ano 17, n. 36, 2019. DOI: 1011606.

BUTRUCE, Débora. **A direção de arte e a imagem cinematográfica**: Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990. 2005. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CALDEIRA, Oswaldo. **Tiradentes**: Um filme de Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro: Publique, FUJB, 1998.

CARDOSO, Thiago Mota; DEVOS, Rafael Victorino. Apresentação dos editores. In: TSING, Anna. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CARRÉRA, Guilherme. **Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins**. Londres: Bloomsbury, 2021.

CARVALHO, Laura. **Sob o domínio da cor: Análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur**. 2013. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COELHO, Luiz Antonio. O objeto na condução narrativa: o caso O Ano Passado em Marienbad. In: FABRIS, Mariarosa (org.). **Estudos Socine de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003/2001. (Ano III)

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

DANEY, Serge. A rampa: Bis. In: **A Rampa**: Cahiers di Cinéma (1970-1982). São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DANOWISKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Há mundo por vir? Ensaio sobre os meios e os fins. Florianópolis: Desterro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. Disponível em: Tipo de documento <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELSAESSER, Thomas. Tendências realistas no cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico.** São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos.** Campinas, SP: Papyrus, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negras máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Condenados da Terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável.** São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FERREIRA DOS SANTOS NETO, Benedito. **Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro.** 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (Fav), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura, Goiânia, 2019.

G1, SP; GLOBO, TV. **Bombeiros controlam incêndio em galpão da Cinemateca Brasileira na Vila Leopoldina, Zona Oeste de SP.** [g1.globo.com](https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-vila-leopoldina-zona-oeste-de-sp.ghtml), 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-vila-leopoldina-zona-oeste-de-sp.ghtml>. Acesso em: 30 jun. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

GANDY, Matthew. Paisagem, estéticas e ideologia. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagens, texto e identidade.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

GAUDIN, Antoine. **L' Espace Cinematographique: Esthétique et dramaturgie.** Paris: Armad Colin, 2015.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GIL, Inês. Atmosfera como figura fílmica. In: Estética e tecnologias da imagem. SOPCOM. VO LUSOCOM, 3.,; II IBERICO, 2., **Actas...**Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. v. Ip. 141-146.

- GINSBERG, Robert. **The aesthetics of ruins**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, [S. l.], v. 92/93, jan-jun, p. 69-82, 1988.
- GORDON, Lewis. Fanon y el desarrollo: Una mirada filosófica. In: MIGNOLO, Walter (org.). **La teoría política en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.
- HABIB, André. **Le temps décomposé**: cinéma et imaginaire de la ruine. 2008. Tese de doutorado - Université de Montréal, Faculté des études supérieures, Montreal, 2008.
- HADDAD, Fernando. **Caetano Veloso entrevista Fernando Haddad**. [s.l: [s.n.]. E-book.
- HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.
- HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. **Ruins of modernity**. Durham; London: Duke University Press, 2010.
- HOLANDA, Karla. **DOCTV**: a produção independente na televisão. 2013. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- HUGHES, Marília. Os cenários soteropolitanos de Cláudio Marques e Marília Hughes. [Entrevista concedida a Marco A. Correia e Paula Holanda]. **Revista Fraude**, Salvador, Ano 12, n. 13, 2015. E-book.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2009.
- JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de literatura**, v. 2 n. 2, p. 125-137, 1994.
- LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de antropologia simétrica. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Débora Kelman de. **“O Banquete Espiritual da Instrução”**: O Ginásio da Bahia, Salvador: 1895-1942. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

LINS, Alene; SÁ DA NOVA, Luiz Henrique; MIGUEZ, Paulo (org.). **Projeto Pedagógico**. Curso de Cinema e Audiovisual com Ênfase em Documentário. [s.l.]: Ed UFRB, [s.d.].

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LITVAK, Llily. Ubi sunt? As ruínas do Oriente Médio nas crônicas dos viajantes espanhóis do século XIX. In: ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; SCHMIDT, Carlos Eduardo (Orgs.). **Ruinologias. Ensaios sobre os destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

LOPES, Denilson. Ruínas pobres, cidades mortas. In: ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; SCHMIDT, Carlos Eduardo (Orgs.). **Ruinologias. Ensaios sobre os destroços do presente**. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

MAEVE, Jinkings. **Bate-papo com Renata Pinheiro e Maeve Jinkings sobre “Açúcar”**. [s.l.: s.n.]. E-book.

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: Intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MARTINS, Índia Mara. A direção de arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro. In: BUTRUCÉ, Débora; BOUILLET, Rodrigo (org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. Disponível em: http://mostradirecaodearte.com.br/Catalogo_A_Direcao_de_Arte_no_Cinema_Brasileiro.pdf.

MELLO, Cecília. Arquitetura, arqueologia e memória no cinema de Jia Zhang-ke. In: **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2008.

MIGNOLO, Walter. Desafios coloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2007.

MOASSAB, Andreia. **Brasil periferia(s)**: a comunicação insurgente do Hip-Hop. 2008. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/5158>. Acesso em: 6 nov. 2021.

MOELLER, Martina. **Rubble, Ruins and Romanticism**: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema. Bielefeld: Transcript, 2013.

MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ – DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA. Direção: [s.l.] : Video nas Aldeias, 2008.

NICÁCIO, Glenda. **Ilha Projeto de arte**: referências, rascunhos e riscos. Arquivo pessoal, [S. d.].

NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amstad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**: Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. Um encontro com O cogumelo no fim do mundo. In: TSING, Anna (org.). **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**. Práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo: FFLCH.USP, 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PEREIRA, Gabriela Leandro. Apontamentos sobre a dimensão imaginativa da existência negra nas cidades. In: SALVADOR E SUAS CORES, 4., 2018. Salvador. **Anais...** Salvador: EdUFBA, 2018.

PEREIRA, Gabriela Leandro. **Corpo, discurso e território**: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/tese_gabriela_leandro_pereira_1.pdf. Acesso em: 6 nov. 2021.

PICHONELLI, Matheus. Terror urbano sob olhares femininos. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 2, 2019.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **E-compós**, v. 20, n.1, n. jan-abr, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RAMOS DE ALMEIDA, Eros. Canudos revive no centenário de sua destruição. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 17, 1997.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, Iomana. **A gambiarra como alegoria política no discurso imagético do cinema contemporâneo brasileiro**. Belém, PA

RODNEY, Walter. **Como a Europa subdesenvolveu a África**. Lisboa: Seara Nova, 1975.

ROSÁRIO, Felipa; ÁLVAREZ, Iván Villarrea. **New approaches to cinematic spaces**. New York; London: Routledge, 2019.

SADLER, Darlene J. **Brasil Imaginado: De 1500 até o presente**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SAFADI, Bruno. **Comédia satiriza política em meio ao caos**. [s.l: s.n.], [s.d.].

SAFADI, Bruno. **Comemoração dos 50 anos do curso de cinema e audiovisual - Bruno Safado**. [s.l: s.n.]: [s.d.]. E-book.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SERRATA, Médar. Do matadouro ao monumento: as mutações das ruínas da cidade de Santo Domingo. In: ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (org.). **Ruinologias**. Ensaios sobre os destroços do presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

SIMMEL, Georg. A Ruína. In: FORTUNA, Carlos (org.). **Simmel: A Ruína**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

SOBCHACK, Vivian Carol. **Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2004.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

STEINMETZ, George. Colonial melancholy and fordist nostalgia. In: HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas (eds.). **Ruins of Modernity**. Durham; London: Duke University Press, 2010.

TCU, Secom. **TCU detecta irregularidades na prestação de contas de produções patrocinadas pela Ancine**. Portal TCU, 2019. Disponível em: <https://portal.tcu.gov.br/imprensa/noticias/tcu-detecta-irregularidades-na-prestacao-de-contas-de-producoes-patrocinadas-pela-ancine.htm>. Acesso em: 30 jun. 2022.

TSING, Anna. **O cogumelo do fim do mundo**. Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. Imagem-Espaço. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9 n. 1; REBECA 17, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.616>. Acesso em: 25 maio. 2022.

VERDESIO, Gustavo. Invisible at a glance: Indigenous cultures of the past, ruins, Archeological sites, and our regimes of visibility. In: HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas (eds.). **Ruins of Modernity**. Durham; London: Duke University Press, 2010.

VIEIRA JR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EdUFES, 2020.

VON MOLTKE, Johannes. Ruin cinema. In: HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas (eds.). **Ruins of modernity**. Durham; London: Duke University Press, 2010.

WEERASETHAKUL, Apitchapong. Fantasmas no escuro. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

A INFÂNCIA de Anastácia. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Salvador: Coisa de cinema, 2007. Cópia digital disponível na plataforma Vimeo (5 min.).

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Recife: Aroma Filmes, Boulevard filmes e Canal Curta, 2017. Cópia digital disponível na plataforma Apple TV (100 min.).

A FUGA da mulher gorila. Direção: Felipe Bragança e Marina Meliande. Rio de Janeiro: Duas Mariola Filmes, 2009. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (82 min.).

CIDADES invisíveis. Direção: Marília Hughes. Salvador: [sem informações de empresa produtora], 2006. Cópia digital disponível na Plataforma YouTube (4 min.).

CONVITE para jantar com o camarada Stalin. Direção: Ricardo Alves Jr. Belo Horizonte: Universidad de Cine, 2007. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (10 min.).

DEPOIS da chuva. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Salvador: Coisa de cinema, 2013. Cópia digital acessada com senha fornecida pelo realizador na plataforma Vimeo (95 min.).

DESTERRO. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Salvador: Coisa de cinema, 2012. Cópia digital disponível na plataforma Vimeo (13 min.).

ELON não acredita na morte. Direção: Ricardo Alves Júnior. Belo Horizonte: Entrefilmes, 2016. Cópia digital disponível na plataforma Netflix (74 min.).

HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Direção: Júlia Murat. Rio de Janeiro: Taiga filmes e vídeo, 2011. Cópia digital disponível na plataforma Looke (96 min.).

ILHA. Direção: Glenda Nicácio e Ary Rosa. Recôncavo da Bahia: Rosza Filmes, 2018. Cópia digital disponível na plataforma Vivo Play (91 min.).

LONÁ de asfalto. Direção: Aline Frey e Marília Hughes. Salvador: [sem informações de empresa produtora], 2002. Cópia digital disponível na Plataforma Vimeo (5 min.).

MATERIAL bruto. Direção: Ricardo Alves Jr. Belo Horizonte: Núcleo de criação Sapos e Afogados, 2006. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (18 min.).

MOKOI Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada. Direção: Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega. Olinda: Vídeo nas aldeias, 2008. Cópia digital disponível na plataforma Vimeo (63 min.).

MORMAÇO. Direção: Marina Meliande. Rio de Janeiro: Duas Mariola Filmes, Enquadramento produções, 2018. Cópia digital (94 min.).

NÃO devore o meu coração. Direção: Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Canal Brasil, Duas Mariola Filmes, Globo Filmes, 2017. Cópia digital disponível na plataforma Amazon Prime (106 min.).

O GUARANI. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Salvador: Coisa de cinema, 2008. Cópia digital disponível na plataforma Vimeo (20 min.).

O PREFEITO. Direção: Bruno Safadi. Rio de Janeiro: TB Produções. Cópia digital disponível na plataforma Amazon Prime (70 min.).

PELORES. Direção: Aline Frey e Marília Hughes. Salvador: [sem informações de empresa produtora], 2004. Cópia digital disponível na Plataforma Vimeo (30 min.).

PERMANÊNCIAS. Direção: Ricardo Alves Jr. Belo Horizonte: Entrefilmes, Sapukai Cine, 2010. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (34 min.).

RIO em chamas. Direção: Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio. Rio de Janeiro: Duas Mariola, Cavideo, Hy Brazil Filmes, Subúrbio em Transe, Linhas de Fuga, Aimara Filmes, Cinema de Guerrilha da Baixada, Gaivota Studio, Gamarosa Filmes e Inventarte Produções, 2014. Cópia digital disponível na plataforma Vimeo (109 min.).

SUBTERRÂNEA. Direção: Pedro Urano. Rio de Janeiro: Filmegraph, 2021. Cópia digital acessada com senha fornecida pelo realizador na plataforma Vimeo (83 min.).

SUPERBARROCO. Direção: Renata Pinheiro. Recife: Aroma Filmes, 2008. Cópia digital disponibilizada na plataforma Vimeo (17 min.).

TAVA, a casa de pedra. Direção: Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Patricia Ferreira, Vincent Carelli. Olinda: Vídeo nas aldeias, 2012. Cópia digital disponível na plataforma

Vimeo (78 min.).

TODOS os mortos. Direção: Marco Dutra e Caetano Gotardo. São Paulo: Bord Cadre Films, Dezenove som e imagem, Filmes do caixote, 2020. Cópia digital disponível na plataforma Telecine (120 min.).

TREMOR. Direção: Ricardo Alves Jr. Belo Horizonte: Entrefilmes, 2010. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (14 min.).

ZAHY – Uma fábula do Maracanã. Direção: Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Felipe Bragança e Aldeia Maracanã, 2012. Cópia digital disponível na plataforma Embaúba Play (5 min.).