An aerial photograph of a winding, light-colored road or path that curves across a vast, textured blue landscape. The texture of the blue background resembles a fine-grained material like sand or a coarse fabric. The road starts from the bottom left, curves upwards and to the right, then loops back towards the top right, and finally curves downwards and to the left. The overall composition is dynamic and evokes a sense of travel and exploration.

EL CAMINO

Cinema de viagem da América do Sul

Banco do Brasil apresenta e patrocina



ELCA

Cinema de viagem



MININO

da América do Sul



18 de Abril — 07 de Maio 2023 · CCBB BRASÍLIA

31 de Maio — 19 de Junho 2023 · CCBB RIO DE JANEIRO

12 de Julho — 7 de Agosto 2023 · CCBB SÃO PAULO



8. Apresentação

20. Filmes

40. Ensaios

41. A correria é sagrada

Pedro Veras

50. Tem um diabo aí que só eu vejo

Rubens Fabrício Anzolin

56. Cinema e viagem: convite ao sonho em movimento

Mariana Mól

64. Mesmo no caminho de pedras, ainda há pegadas

Carol Almeida

71. Para falar dos caminhos

Alessandra Pereira Brito e Fabio Rodrigues Filho

82. Por um cinema imperfeito

Julio García Espinosa

102. Debates e Oficinas

108. Créditos

109. Agradecimentos



Banco do Brasil apresenta e patrocina El Camino - Cinema de Viagem da América do Sul, mostra inédita composta por 19 filmes, curso e debate.

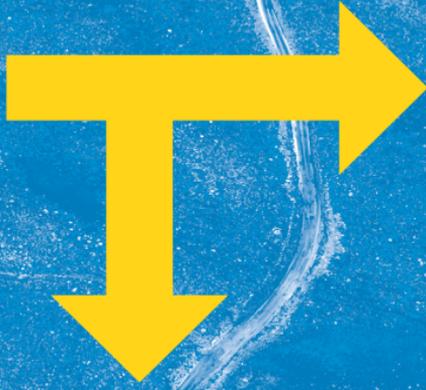
A seleção oferece um apanhado histórico de títulos produzidos desde 1960, em nove países sul-americanos.

Os chamados “filmes de viagem” celebram jornadas, geográficas e pessoais. Neles, há um convite para vivenciar percursos, encontrar-se com o outro e consigo mesmo. As produções realizadas na região sul do continente americano, trazidas pela mostra, adicionam a essas características as paisagens sociais, refletindo sobre semelhanças e diferenças, identidades nacionais, territórios, (des) caminhos.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o compromisso de ampliar a conexão do brasileiro com a cultura e com a promoção do acesso à produção cinematográfica nacional e internacional.

Centro Cultural Banco do Brasil

APRESENTAÇÃO



El Camino: andanças pelo território do desconhecido

Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber

(Milton Nascimento, “Para Lennon e McCartney”)

Durante o período de quarentena, em razão da pandemia de COVID-19, surgiu uma ideia que nos impeliu para além das paredes que nos circundavam: uma mostra de filmes de viagem. Se não era possível sair dos poucos metros quadrados que nos cercavam, o cinema seria a possibilidade de deambular, encontrar outras perspectivas, novos modos de vida. Afinal, o que nos une enquanto parte de “algo” maior? Seria possível mover-se por territórios desconhecidos e identificar-se com paisagens, vegetações, climas, idiomas, costumes e rituais outros? De dentro de nossas casas, pensamos: nós, pessoas nascidas no Brasil, um país de proporções continentais e de tantos povos e culturas, obviamente não somos uníssonos em matéria de articulação de identidade ou sensação de pertencimento. Nesse sentido, será que nós, brasileiras(os), tendo o português como idioma oficial, nos identificamos comoostas(os) em relação ao resto da porção Sul do continente? Navegar é preciso, diria Fernando Pessoa, mas viver também o é; buscar respostas a partir do per-

curso, nem que sejam elas imagéticas, cinematográficas, na tentativa de nos entendermos enquanto semelhantes ao mesmo tempo que diferentes. Algo que evoca a própria noção de identidade cultural para Stuart Hall: em sua contradição produtiva, que é tanto sobre o ser quanto o se tornar — o que, da mesma forma que informa a construção do passado, alimenta a de futuro.¹

Esta mostra surge do encontro de dois desejos. De um lado, a intenção de olhar cuidadosamente para uma produção cinematográfica não exatamente latina, e sim dos países sul-americanos, a partir da singularidade de cada contexto e do escopo das últimas seis décadas. Do outro, a constatação de que os chamados filmes de viagem foram particularmente recorrentes e expressivos nessas cinematografias, o que permite tomar tal modo de fazer como um mote para aproximar estética e politicamente esses cinemas, bem como as realidades sociais neles retratadas/fabuladas. Não buscamos, contudo, uma conceituação do que seria esse “gênero” já tão pesquisado, e sim ampliar os limites do que se entende por viagem para além do deslocamento físico — viagens psicológicas, subjetivas, reais ou imaginadas. A ideia de viagem guarda, em si, um gesto utópico, um deslocamento no tempo e no espaço que ultrapassa os limites do corpo e das subjetividades, e que nos lança para além das expectativas e dos aprisionamentos. Falar em *road movie* é também, de antemão, lidar com um certo fantasma dos estrangeirismos colonizadores — de pensamento e formas artísticas —, uma vez que a origem desse tipo de narrativa tem suas raízes no Norte

.....

1. HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Org). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Routledge, 1994.

global, seja no cinema estadunidense de molde industrial, seja numa literatura de origem europeia. Mas a força de se apostar em um cinema de viagem sul-americano está justamente aí: na ambiguidade de tanto pertencer quanto não pertencer, o que encontra materialidade no exercício de se criar uma “teoria e prática de um cinema junto aos povos”,² algo presente nos filmes aqui reunidos, o que permitiria torcer as convenções previamente estratificadas, de maneira que o fazer cinematográfico diga respeito àquela realidade específica.

Os versos da canção que abre este texto, cantada por Milton Nascimento, parecem verbalizar essa sensação: o que é ser, de fato, da América do Sul? A letra da música, da autoria de Fernando Brant e dos irmãos Borges, oferece uma resposta em mosaico: “Mas agora eu sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do Mundo, sou Minas Gerais”. Nos versos, o jogo de palavras remete à multiplicidade do que é ser atravessado por um processo de colonização que nos marca profundamente, ao mesmo tempo que oferece as ferramentas críticas para se olhar para o mundo pretensamente “desenvolvido”. Somos os massacres de povos originários e de tantos outros que foram expropriados de suas vidas no continente africano para aqui resistirem. Somos parte de uma história a partir da qual nos identificamos com algumas das faces dessa miríade de etnias, narrativas, conflitos. Somos todas(os) parte - e não somos. Há histórias que não podem ser resolvidas a partir do gesto pretensamente conciliatório, e perverso, de uma “única” identidade nacional.

.....

2. Retomamos aqui o título do fundamental livro do cineasta e teórico boliviano Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, publicado em 1979. Grupo Ukamau. México, Siglo XXI, 1979.

Logo, veio o nome da mostra, que surgiu a partir das obras que a compõem, dos ritmos e rostos que emanam dos fotogramas que a ela pertencem: *El Camino: Cinema de Viagem da América do Sul*. Importante ressaltar o porquê do “da”, ao invés de “na”, América do Sul. Nossa intenção era alcançar algo que não fosse apenas contingente, abrigado na noção de fronteira. Não se trata, portanto, de uma questão de localização, mas de pertencimento; não de um cinema que acontece em determinado lugar, mas que dele faz parte — agora e algures, em uma mostra que reúne obras tão diversas, com temas e propostas distintas, mas que guardam, na sua estética e no seu cerne, algo que pode dizer de um “nós”.

Pensado o tema e o seu recorte, chegamos, enfim, aos filmes, representantes do que buscamos frente a essa incógnita sul-americana. A programação exhibe 19 filmes, sendo 15 longas e 4 curtas, no centro de cujas narrativas estão, trajetórias que acompanham as transformações das personagens em consonância com as mudanças macrosociais registradas. Integram a curadoria obras de 9 países: Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Peru, Bolívia, Chile, Colômbia e Venezuela. Ao reunir cinematografias distintas sob um escopo cronológico amplo, a mostra realiza um duplo movimento: a um só tempo, diferencia e aproxima os cinemas de países vizinhos, evidenciando as suas semelhanças e diferenças. Assim, a programação funciona também como uma via privilegiada a fim de revisar a própria filmografia brasileira.

A programação guia-se por um conjunto de questões: que países são esses que vemos em tela? De que maneira esses filmes constroem imaginários que reafirmam, ou questionam, símbolos nacionais anteriores? E como apre-

sentam novas formas de filiação entre indivíduos, coletivos e territórios? Cada obra responde a essas questões à sua maneira e o interesse da mostra está em captar tais ressonâncias. Torna-se importante dar um passo atrás, entendendo o cinema de viagem como devedor de um longo histórico em uma consolidada tradição de literatura de viagem, europeia de origem, compartilhando com ela uma narrativa sem final definitivo, de estrutura episódica e temporalidade variável; ora cronológica, como nos travelogues, ora suspendendo a própria noção de tempo. Tanto na literatura quanto no cinema, ela tem o potencial de ser uma ferramenta potente de crítica social. Da forma como se concretiza nos cinemas sul-americanos pós 1960, esse “gênero” também evidencia uma certa crise do que ali é próprio à era moderna e aos ideais específicos de progresso — seja pelos avanços desse modelo de “desenvolvimento” social, seja pelos incontáveis problemas que desencadeia, da pobreza e dos esquecidos na contabilização do todo enquanto Estado-nação unificado.

A curadoria foi pensada a partir de cinco linhas de força que permitem criar agrupamentos de filmes. A primeira linha reúne obras realizadas a partir da década de 1960 que lidam com as contraditórias ideias de povo e nação em seus modos fílmicos: *Vidas Secas* (Brasil), *Iracema - Uma Transa Amazônica* (Brasil), *Os Inundados* (Los Inundados, Argentina), *Os Vampiros da Miséria* (Agarrando Pueblo, Colômbia), *A dupla Jornada* (La Doble Jornada, Brasil/Argentina/Bolívia/Venezuela). Nesses filmes, os deslocamentos estão para além das fronteiras entre países, colocando em questionamento as noções de nação, território e cultura que supostamente unem determinados povos. Os deslocamentos, para além do espaço, são históricos,

marcados por questões socioeconômicas de personagens que estão em algum lugar à margem.

No segundo inventário há a apresentação do drama de indivíduos em relação a representações de coletivo, em suas diversas raízes étnicas e políticas, como em *Noites Paraguayas* (Brasil/Paraguai), *A Nação Clandestina* (La Nación Clandestina, Bolívia), *A Terra Prometida* (La Tierra Prometida, Chile), *Pachamama* (Brasil/Bolívia/Peru) e *Carlos: Cine-retrato de um Andarilho em Montevideú* (Carlos: Cine-retrato de un caminante en Montevideo, Uruguai). Mais uma vez, a margem está presente, mas de um outro modo. Nela habitam personagens desterritorializados, cujo êxodo reflete uma busca para além de seus coletivos e lugares de origem. São percursos que permitem o deflagrar dos conflitos da própria ideia que em tese nos une enquanto povos sul-americanos.

Já o terceiro grupo lança mão de recursos do cinema fantástico e de jornadas psicológicas, reconfigurando não só as cartografias de territórios como as próprias noções de identidade individual e coletiva: *Brasil Ano 2000* (Brasil), *Sonhos de Gelo* (Sueños de Hielo, Chile), *A Viagem* (El viaje, Argentina) e *As Filhas do Fogo* (Hijas del Fuego, Argentina). Nessas obras, é perceptível um rompante de fantasia que transmuta e transgride as questões políticas, culturais e históricas desses países, que são reelaborados a partir de uma perspectiva fabular. Desse modo, a ideia de nação é colocada em crise para ressaltar uma outra ideia: a de uma contrarrevolução que ofereça espaço para outros corpos e comunidades, que nem sempre encontram lugar na tradicional ideia de país ou de continente.

Um quarto agrupamento de filmes investe nas trajetórias transnacionais de povos originários por meio de

recriações de territórios indígenas perdidos, algo evidente em *Serras da desordem* (Brasil), *Tava, a Casa de Pedra* (Brasil) e *Zama* (Argentina). Como bem afirma a liderança indígena e ambientalista Ailton Krenak, nas narrativas indígenas, a tradição está diretamente vinculada à memória da antiguidade do mundo.³ Tal definição incorre em uma outra forma de pensar territórios e temporalidade. Não existe, nos pensamentos ameríndios, uma ideia de tempo histórico tal qual aquele criado e imposto pela civilização ocidental europeia, assim como não há balizas das fronteiras tais quais aquelas definidas e outorgadas por meio de tratados do período colonial. Nos filmes que integram este eixo curatorial, essas bases são colocadas à prova para que novas formas de pensar e existir em comunidade sejam (re)criadas.

Por fim, na lida com questões fruto dos processos coloniais da diáspora africana, a quinta linha agrupa curtas de teor autorrepresentativo que fazem viagens rumo ao continente africano. É o caso de *NoirBlue - deslocamentos de uma dança* (Brasil) e *(Outros) fundamentos* (Brasil). Nessas formas fílmicas, o gesto de retorno evidencia a busca por um lugar de origem, desterritorizado em relação às forças coloniais opressivas que exerceram o ataque significativo por parte das metrópoles nas Américas. São filmes que ensaiam uma viagem que é, ao fim e ao cabo, a descoberta dos laços entre aquilo que sempre existiu, em ambos os lados do Atlântico.

A programação inclui ainda um ciclo de debates e oficinas nas três cidades que abrigam a mostra: sessões comentadas que se voltam para filmes específicos, den-

.....

3. KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

tre eles *Iracema - uma Transa Amazônica*, filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna debatido no CCBB Brasília pela professora Mariana Souto; os curtas brasileiros (*Outros Fundamentos*, de Aline Motta, e *NoirBlue - Deslocamentos de uma Dança*, de Ana Pi, comentados pela pesquisadora e cineasta Milena Manfredini, no CCBB Rio de Janeiro; e *A Viagem*, épico do argentino Fernando E. Solanas, analisado pelo pesquisador e cineasta João Toledo no CCBB São Paulo. Além de três oficinas gratuitas, que ficaram a cargo dos professores Ewerton Belico (DF), Fabián Nuñez (RJ) e Víctor Guimarães (SP), que compartilham com o público uma parte de suas extensas pesquisas acerca dos cinemas latino-americanos.

Já os seis artigos que integram este catálogo apresentam uma amostra concisa, mas representativa, dos eixos temáticos que articulam a programação, aprofundando e ampliando os debates ali iniciados. Cinco ensaios inéditos escritos por pesquisadoras(os) do Brasil interpelam alguns dos filmes exibidos, além de outros títulos que permaneceram no fora-de-campo da mostra: *A correria é sagrada*, de Pedro Veras; *Tem um diabo aí que eu não vejo*, de Rubens Fabrício Anzolin; *Cinema e viagem: convite ao sonho em movimento*, de Mariana Mól; *Mesmo no caminho das pedras, ainda há pegadas*, de Carol Almeida; e *Para falar dos caminhos*, de Alessandra Pereira Brito e Fabio Rodrigues Filho. Já o último capítulo do catálogo traz uma nova tradução de *Por un cine imperfecto*,⁴ o manifesto fundamental escrito pelo cineasta cubano Julio García Espinosa em 1969. Ainda que esse artigo tome como ponto de partida o contexto específico de Cuba, em termos das

.....

4. GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.

artes politicamente engajadas ao final dos anos 1960, as ideias levantadas por García Espinosa — e, acima de tudo, as suas perguntas — repercutiram para além do cenário da América Central, tendo uma influência considerável em cineastas sul-americanos(as) pós 1970. Trata-se de um artigo cujas indagações seguem pertinentes para se refletir sobre o cinema político de hoje, sendo esse um dos motivos para integrar esta publicação.

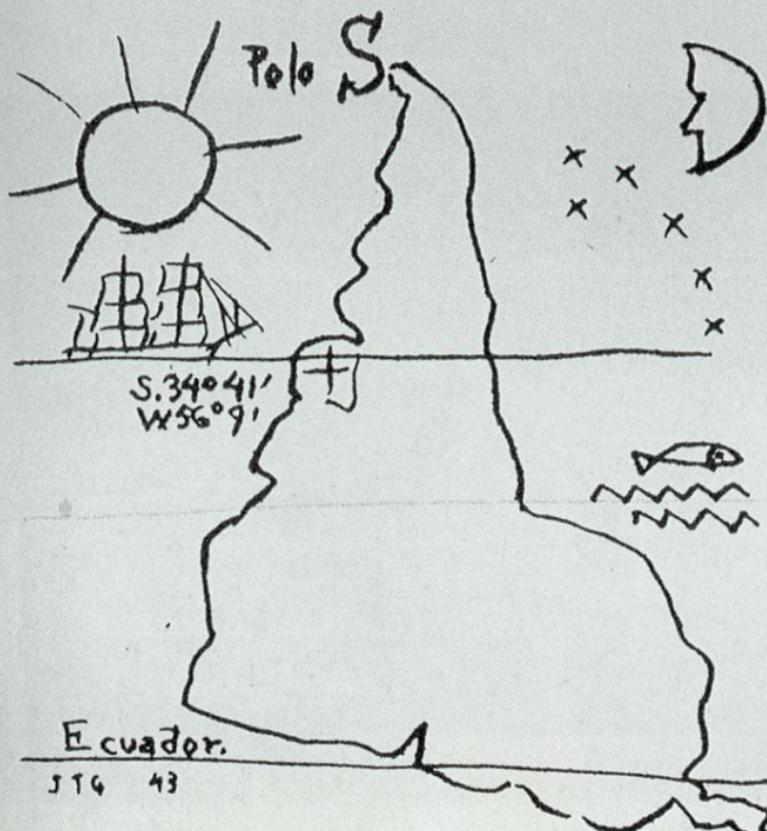
Por fim, diante de tais conexões conflitantes (e não poderia ser diferente), lembremos do notório desenho do artista uruguaio Joaquín Torres García, denominado “América Invertida”. Nas falas do artista, é perceptível uma noção de inverso de pensamento: “Eu chamei isso de ‘A Escola do Sul’ porque, na realidade, nosso Norte é o Sul. Não deve haver Norte para nós, exceto em oposição ao nosso Sul. Portanto, agora nós viramos o mapa de cabeça para baixo, e então temos uma ideia verdadeira de nossa posição, e não como o resto do mundo deseja”.⁵ Tal gesto iconográfico, propõe uma outra forma de se pensar o mundo e de nos localizarmos dentro dele. Se o Norte da bússola é o que guia *el camino*, a nossa antípoda orientativa deve ser uma certa ideia de Sul, que se entende também em constante transformação. Um impulso que se deixa guiar por aquilo que nos afeta, em caminhos diversos traçados por indivíduos tão distintos quanto os filmes que integram esta mostra.

Carla Italiano e Leonardo Amaral

.....

5. TORRES GARCÍA, Joaquín. Manifesto Escola do Sul. Montevidéu, 1941.



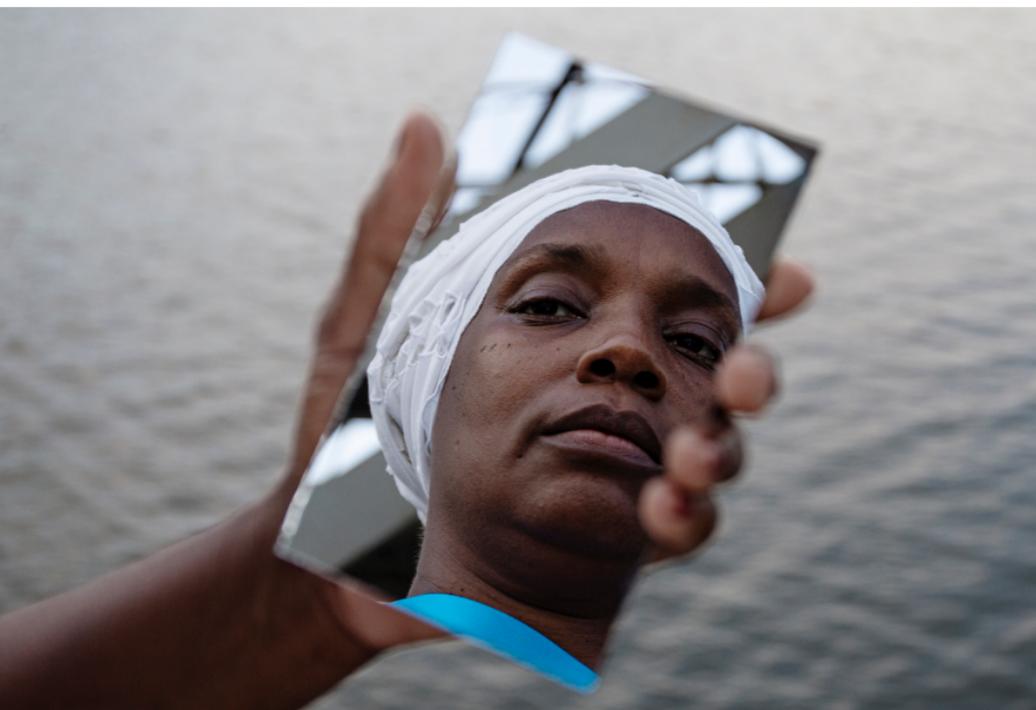


JTG 43

FILMES



(Outros) Fundamentos



Aline Motta, cor, 16', 2019, Brasil | 10 anos

Contato: 1alinemotta@gmail.com

Parte da trilogia que a artista visual Aline Motta iniciou com “Pontes sobre Abismos”. Com imagens captadas em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ, o filme mostra as consequências da jornada empreendida pela artista em busca das suas raízes. Com isso, ela procura restabelecer laços com seus ancestrais comuns através das águas e pontes que conectam as três cidades, imaginando uma possível comunicação por espelhos que refletiriam a mesma luz dos dois lados do Atlântico.

A Dupla Jornada

La Doble Jornada/Double day



Helena Solberg, cor, 53', 1975, México, Argentina, Bolívia, Venezuela | 10 anos

Contato: radiantefilmes@terra.com.br

A Dupla Jornada examina as condições da mão de obra feminina como força de trabalho na América Latina. Realizado pelo coletivo feminista estadunidense "International Women's Film Project", com direção da brasileira Helena Solberg, o longa registra trabalhadores de fábricas no México e Argentina e de minas de extração na Bolívia e Venezuela.

A Nação Clandestina

La Nación Clandestina



Jorge Sanjinés, cor, 128', 1989, Bolívia | 12 anos

Contato: pedro@entrecruzar.com

Um obra híbrida, entre ficção e documentário, realizada de maneira colaborativa entre indígenas e não-indígenas do coletivo Ukamau, com direção do boliviano Jorge Sanjinés. Situado em um contexto de regime militar na Bolívia, o filme narra a história de um rapaz que havia sido enviado para a cidade grande a fim de adquirir educação formal, e então regressa ao seu povoado com a intenção de apoiar os indígenas que lutam por direitos trabalhistas.

A Terra Prometida

La Tierra Prometida



Miguel Littin, cor, 120', 1973, Chile | 12 anos

Contato: cinetecaudechile@gmail.com

Filme baseado em fatos reais ocorridos no Chile nas primeiras décadas do século XX. Misturando recursos documentais e ficcionais, o longa-metragem relata as lutas camponesas no Chile, seus mitos, lendas e o estabelecimento de uma fugaz república popular.

A Viagem

El Viaje



Fernando Solanas, cor, 130', 1992, Argentina | 12 anos

Contato: victoria.solanas@gmail.com

Longa do notório cineasta argentino Fernando Solanas, em uma incursão pelo gênero dos “road movies”. Martín, 17 anos, sai da cidade distante e fria de Ushuaia, no extremo sul da Argentina, em busca do seu pai, um arqueólogo que havia abandonado a sua mãe anos atrás e prometera voltar. A tensão da vida com a sua mãe e o padrasto, o fracasso de seu noivado e o desejo de encontrar o pai, bem como de descobrir o mundo, impulsionam o jovem a começar uma jornada usando o único meio disponível: sua bicicleta.

As Filhas do Fogo

Las Hijas del Fuego



Albertina Carri, cor, 115', 2018, Argentina | 18 anos

Contato: amanda@vitrinefilmes.com.br

Três mulheres começam uma jornada poliamorosa lésbica em busca de prazer sexual, diversão e novas formas de relacionamento. Através de suas anotações, Violeta nos conta sobre as aventuras das Filhas do Fogo: um grupo de mulheres em busca de seu próprio erotismo.

Brasil Ano 2000



Walter Lima Jr., cor, 115', 1969, Brasil | 14 anos

Contato: pesquisa.ctav@cultura.gov.br

Ano 2000: o Brasil foi parcialmente devastado pela Terceira Guerra Mundial. Uma família de imigrantes chega a uma pequena cidade à qual dão o nome de "Me Esqueci". No dilema entre integrar-se ao sistema ou preservar a liberdade individual, eles caminham para a desagregação enquanto a cidade se prepara para o lançamento de um foguete espacial

Carlos: Cine-retrato de um andarilho em Montevideú

Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo



Mario Handler, p&b, 31', 1967, Uruguai | 12 anos

Contato: lapa.consulta@gmail.com

O cotidiano de um andarilho é narrado em primeira pessoa por seu protagonista, forçado a deixar o campo para ir morar em Montevideú, no Uruguai. Em estilo poético, o documentário estabelece um contraponto entre a vida na cidade grande e a existência marginal de Carlos, enquanto ele rememora seu passado e apresenta sua filosofia.

Iracema - Uma Transa Amazônica



**Jorge Bodanzky & Orlando Senna, cor, 91', 1975,
Brasil | 16 anos**

Contato: jorgebodanzky@gmail.com

Iracema é o filme pioneiro de estilo híbrido, entre ficção e documentário, que acompanha a trajetória do caminhoneiro Tião Brasil Grande pela região amazônica junto à jovem Iracema. A obra aborda o impacto causado pela construção da monumental rodovia Transamazônica nas populações ribeirinhas da selva amazônica, símbolo do ideal desenvolvimentista de nação que caracterizava aquele momento da ditadura militar brasileira.

NoirBlue - Deslocamentos de uma Dança



Ana Pi, cor, 27', 2018, Brasil | Livre

Contato: anazpi@gmail.com

Em diferentes países do continente africano, a brasileira Ana Pi se reconecta às suas origens através do gesto coreográfico, engajando-se num experimento espaço-temporal que une o movimento tradicional ao contemporâneo. Neste filme ensaio que simula uma dança de fertilidade e de cura, a pele negra sob o véu azul se integra ao espaço, reencenando formas e cores que evocam a ancestralidade, o pertencimento, a resistência e o sentimento de liberdade.

Noites Paraguayas



Aloysio Raulino, cor, 90', 1982, Brasil, Paraguai | 14 anos

Contato: gustavo@movafilmes.com.br

Um dos filmes de maior magnitude do cineasta e diretor de fotografia brasileiro Aloysio Raulino. O filme aborda a trajetória de imigrantes paraguaios que saem do interior do país e se dirigem a Assunção, para então chegarem a São Paulo. São trabalhadores rurais, músicos, vendedores e subempregados. A sorte que os acolhe no Brasil é variada; alguns permanecem no país, outros decidem voltar ao Paraguai e encontram um país modificado. Dois mundos paralelos: o da cultura indígena guarani e o da aventura brasileira na cidade de São Paulo.

Os Inundados

Los Inundados



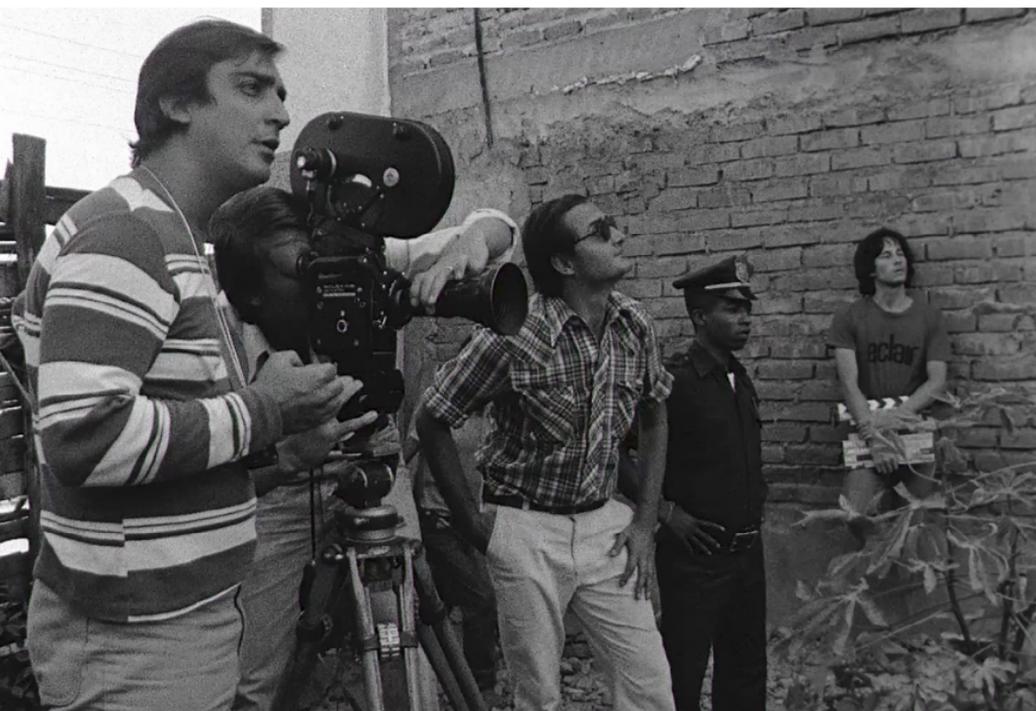
Fernando Birri, p&b, 87', 1961, Argentina | 10 anos

Contato: carola.farceu@incaa.gob.ar

Um clássico do Cinema Novo argentino, dirigido pelo cineasta Fernando Birri. O filme conta a história da família Gaitán, habitante da província sulista de Santa Fé, que é forçada a viver de maneira itinerante em razão das grandes inundações que assolam o país.

Os Vampiros da Miséria

Agarrando Pueblo

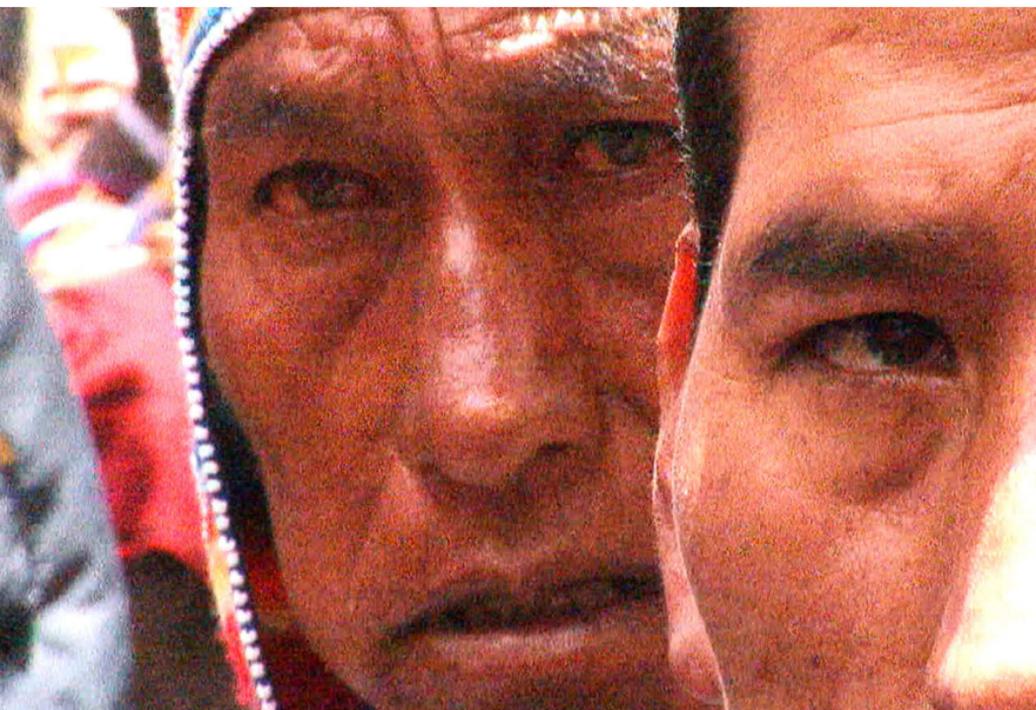


**Luis Ospina e Carlos Mayolo, p&b, 29', 1978,
Colômbia | 14 anos**

Contato: linazale@yahoo.com

Falso documentário sobre dois cineastas que viajam por regiões empobrecidas das cidades colombianas de Bogotá e Cali em busca das imagens de abjeção, necessárias para finalizar um documentário para uma TV alemã. Enquanto isso, outra câmera registra esses cineastas “vampiros” se alimentando da miséria de seus personagens marginais. Crítica mordaz ao oportunismo do cinema tipo exportação, que denuncia a pobreza nos países em desenvolvimento visando o sucesso na Europa. Realizado pelo influente diretor colombiano Luis Ospina, falecido em 2020.

Pachamama



Erik Rocha, cor, 94', 2008, Brasil, Bolívia, Peru | 10 anos

Contato: aruacfilmes@gmail.com

Título que significa para os indígenas andinos “mãe-terra” e designa a deusa agrária dos camponeses. O documentário narra a viagem do diretor Erik Rocha pela floresta brasileira em direção ao Peru e à Bolívia, onde ele encontra a realidade de povos historicamente excluídos do processo político de seus países e que pela primeira vez na história buscam uma participação efetiva na construção do seu próprio destino. É uma pequena odisséia de trinta dias pela realidade amazônica e andina, que revela um continente em ebulição, atravessado pela cultura milenar andina, que irradia pelo continente sul americano uma substância primordial na constituição de novos paradigmas políticos.

Serras da Desordem



Andrea Tonacci, cor, 135', 2006, Brasil | 14 anos

Contato: extremart@extremart.com.br

Obra-prima do realizador brasileiro Andrea Tonacci, falecido em 2016. Realizado em um estilo poético híbrido singular, a obra retrata a trajetória real de Carapiru, um indígena awá-gujá nômade que escapou de um ataque de fazendeiros no centro-oeste, nos anos 1970. Durante dez anos ele andou sozinho pelas serras do Brasil central até ser novamente encontrado em novembro de 1988, a 2 mil quilômetros do seu ponto de partida.

Sonhos de Gelo

Sueños de Hielo



Ignacio Agüero, cor, 58', 1993, Chile | 12 anos

Contato: ignacioaguero.p@gmail.com

Em 1992, a famigerada “Exposição Universal de Sevilha” foi realizada na Espanha. O Chile participou do evento, exibindo em seu pavilhão um incrível bloco de gelo trazido especialmente do mar da Antártica. E é nesses fatos verdadeiros que a fantasia do filme se baseia. Filmado a bordo de três navios em uma viagem da Antártica à Espanha, *Sonhos de gelo* é um documentário ensaístico do experiente cineasta Ignacio Aguero, no qual sonhos, mitos e fatos convergem rumo a uma história poética transformada em saga marítima - à maneira das lendas dos mares que povoam a mitologia do continente americano e a literatura universal.

Tava, A Casa de Pedra



Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, cor, 78', 2012, Brasil | 10 anos

Contato: olinda@videonasaldeias.org.br

Realizado pelos cineastas Mbya-Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy e o coletivo Vídeo nas Aldeias, o documentário investiga a história das reduções jesuíticas e a guerra guaraníca do século XVII nos territórios do Brasil, Paraguai e Argentina, tendo como foco a memória, o mito e a história Mbya-Guarani.

Vidas Secas



Nelson Pereira dos Santos, p&b, 115', 1963, Brasil | 10 anos

Contato: reginafilmesltda@gmail.com

Um dos trabalhos inaugurais do Cinema Novo brasileiro, baseado no romance de Graciliano Ramos e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. O filme retrata a vida de uma família marcada pela fome no sertão nordestino. A história tem como foco Fabiano, sua esposa Sinhá Vitória, os dois meninos e o cachorro baleia, enquanto se deslocam em busca de um trabalho que lhes permita sobreviver em meio a um contexto implacável.

Zama



Lucrecia Martel, cor, 115', 2017, Argentina | 14 anos

Contato: amanda@vitrinefilmes.com.br

Primeira ficção de época de Lucrecia Martel, uma das principais realizadoras da nova geração de cineastas da Argentina. Zama, um oficial da coroa Espanhola, nascido na América do Sul, aguarda por uma carta do rei outorgando-lhe a transferência da cidade em que se encontra estagnado para um lugar melhor. Sua situação é delicada. Ele deve garantir que nada ofusque sua transferência. Zama é forçado a aceitar, submisso, cada tarefa a ele encomendada pelos sucessivos governadores que vão e que vêm enquanto ele é deixado para trás. Passam-se os anos e a carta do rei nunca chega. Quando Zama percebe que tudo está perdido, junta-se a um grupo de soldados que sai em busca de um perigoso bandido.

ENSAIOS



A correria é sagrada

Pedro Veras

Para que nos serve História? Não preciso dela, enquanto não possuo poder. Ela serve àqueles que detêm e se registram através do tempo enquanto poder. [...] A História é como o campo e território dos vencedores. Não adiantaria contrapô-la a uma história de vencidos, ainda não fomos vencidos, os assim chamados são indivíduos de muitas histórias, pequenas, mas fartas e fascinantes histórias.¹

Em determinado momento de *Os inundados* (*Los Inundados*, Fernando Birri, 1961), vemos um caminhão do serviço de limpeza de Santa Fé atravessando o plano e carregando, em sua carroceria, um grupo de pessoas à procura de uma nova morada, após sua vila ser inundada por uma enchente do rio Salado. A câmera do filme acompanha o veículo até parar em um cidadão rico, que fotografa a rua ao lado de suas esposa e filha. A mulher aponta para o grupo e chama a atenção do marido e a nossa. É como se as duas câmeras – a fotográfica, da cena, e a cinematográfica, que tudo registra – fossem dirigidas para contemplar as histórias daquelas pessoas ali. Ecoam, aqui, as palavras de Dolores Gaitán (Pirucho Gómez), um dos caroneiros, durante a abertura do filme: “Como eu disse, vou contar a minha própria história malandra, com palavras

.....

1. NASCIMENTO, Maria Beatriz. “Por um território (novo) existencial e físico”. In: NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. X. p. 414.

que podem não ser muito floreadas, até imperfeitas, mas sinceras, isso sim”.

A imagem (as câmeras apontadas para o caminhão) e o som (a narração de Dolores) apresentam algumas das mais importantes diretrizes estéticas e políticas que moldaram os múltiplos “novos cinemas” da América do Sul nos anos 1960: direcionar os olhares e as sensibilidades para os sem nome, inundados, retirantes, famintos e flagelados do mundo real, a fim de que eles pudessem assumir alguma forma de narração sobre suas próprias experiências, mesmo que isso incorresse em imprecisões técnicas. José Carlos Avellar nos lembra sobre esses dois pilares: “Outra ideia que se acrescenta àquela primeira de que o cinema deveria nascer de uma vinculação direta com a realidade: ele deveria ser imperfeito, errado, ou pelo menos mais preocupado com as coisas que queria dizer que com a técnica a ser empregada para dizer estas coisas”.² Filmar a realidade subdesenvolvida de forma subdesenvolvida; criar uma linguagem audiovisual revolucionária.

.....

2. AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Gentino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro /; São Paulo: Editora 34; EduspDUSP, 1995. p. 48.



Desses “movimentos”, originou-se um universo de filmes engajados em reelaborar a história das opressões sociais sofridas pelos povos sul-americanos. Além de *Os inundados*, considerado um dos filmes fundadores do Nuevo Cine Latinoamericano, também fazem parte desse cosmos os brasileiros *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969), peças-chave do Cinema Novo. O movimento de vanguarda brasileiro também teve como forte alicerce o neorealismo italiano e procurava dar resposta às mazelas do país através desse “cinema subdesenvolvido”, que primava pela “Câmera na mão, baixo custo de produção, para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem”, segundo as palavras de Paulo César Saraceni.³

Se no filme de Birri acompanhamos as angústias dos Gaitán, a família inundada, em *Vidas Secas* assistimos à tenebrosa luta da família de Fabiano (Átila Iório) e Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), atravessando, a pé, a caatinga de Alagoas em busca de um pedaço de terra produtivo. Adaptando o romance homônimo de Graciliano Ramos, um marco da literatura brasileira, a fita de Nelson Pereira dos Santos usa os elementos do cinema para transmitir a constante tensão das viagens da família pelo sertão inóspito e miserável. Tais sensações estão no uso primoroso do som, que corta nossos ouvidos ao amplificar o ruído perturbador das rodas do carro de boi, como também nos planos fechados dos pés descalços dos retirantes, que traduzem a dor do seu caminhar. Ao contrário de *Os inundados*, que é constantemente preenchido por uma trilha musical alegre (porém resiliente), aqui impera o silêncio absoluto dos

.....

3. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 129.

olhares. Acompanham essa sinistra quietude as imagens de rostos humanos, boiadas raquíticas, trapos e resíduos.



Em *Brasil Ano 2000*, não se trata mais de observar o trajeto da viagem, como nos outros dois filmes, pois a fictícia cidade de “Me Esqueci” é o atormentador e irônico ponto de chegada da família de sobreviventes da Grande Guerra Nuclear. A inventiva obra futurista de Walter Lima Jr. supera as matrizes neorrealistas do início do Cinema Novo e aposta em uma moderna potência da fantasia. O filme busca, assim, abordar temáticas complexas como a ditadura militar, o extermínio dos povos indígenas, a ameaça da guerra nuclear, a falsa ilusão do progresso tecnocrático e a liberdade das mulheres. Isso fica exposto, por exemplo, nos números musicais que quebram a naturalidade da ficção, tocando em algumas dessas questões de forma alegórica e cantarolante, com letras críticas e contestadoras. Uma liberdade de fantasiar, de imaginar uma nova realidade por meio do cinema. Além disso, a construção visual dos cenários ressignifica objetos do presente para torná-los itens do futuro – como a placa de “Pare” e o ringue de boxe, transformados em adornos de uma igreja – e absorve as referências caóticas e inovadoras do Tropicalismo, que culminam na icônica “esgrima do garfo e faca” ao final.



Há algo presente nos três filmes: a total instabilidade das condições de vida de suas personagens, que se materializa no deslocamento da viagem. A constante ameaça de despejo atravessa cada fita com particularidades diferentes. A fome, o dinheiro, o trabalho, a família, os impostos, a violência, o medo, enfim, a “correria” de cada um. “Aceitei porque tinha fome”, diz a Moça (Anecy Rocha), justificando o motivo de aceitar o seu absurdo emprego. Contudo, mesmo lidando com tais realidades desgraçadas, os três filmes revelam também a força da resistência desses flagelados diante da miséria que os assola. Os inundados seguem em movimento e encontram na festa, na música e na coletividade razões para seguir tentando. Cansada de “viver fugindo no mato que nem bicho”, Sinhá Vitória recusa sua condição desumana nos lembrando de seu direito de sonhar, e desenha uma vida confortável em uma roça onde poderá ver seus filhos nutridos e escolarizados. Já a Moça, inconformada, decide atender ao chamado de seu destino e vai embora, deixando para trás o sistema opressor de “Me Esqueci”.

Não estão vencidos e, por isso, sobrevivem. E a viagem é responsável por fazer com que os corpos remanejem seus sonhos, suas potências e sigam resistindo, cada um a sua forma. Cada um na sua correria. “A culpa é de quem?”, pergunta Óptima Gaitán (Lola Palombo). Não sabemos. Mas uma coisa é certa: seja pela garantia da sobrevivência, seja pela luta por liberdade, a estrada será sempre uma saída.

Mini Bio

Jornalista, pesquisador e crítico de cinema, atuou também como curador e tradutor. Graduado e Mestre em Comunicação Social pela UFMG, na linha “Pragmáticas da Imagem”, membro do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG). Foi professor na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (2022), também lecionou o minicurso “Introdução ao Cinema Brasileiro: estéticas e políticas da Retomada aos filmes contemporâneos” no Departamento de Comunicação Social/Cinema e Audiovisual da PUC Minas (2020). Escreveu textos para catálogos de festivais de cinema e periódicos acadêmicos. Foi integrante da comissão de seleção da mostra internacional do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (2016). Contribui para a revista eletrônica de crítica cinematográfica Rocinante.

Tem um diabo aí que só eu vejo

Rubens Fabricio Anzolin



Em setembro de 2022 a cidade de Porto Alegre recebeu a décima terceira edição da Bienal do Mercosul, que trazia como recorte curatorial o tema “Trauma, sonho e fuga”. O desejo por trás das obras expostas era lançar mão de um imaginário coletivo em que se destacava o fazer artístico individual diante das experiências sensoriais coletivas. Esse marco delimitava a práxis da arte como uma espécie de saída: enquanto o trauma era o instinto propulsor, o sonho funcionava como janela aberta por onde escorriam

os desejos e anseios dos artistas. Já a fuga, por sua vez, demarcava a concepção final das obras, oferecendo uma espécie de deslocamento do olhar, cristalizado no embate entre trauma e sonho.

É inconcebível pensar um cinema de viagem na América do Sul sem também colocar em xeque estas três linhas de força: o trauma dos deslocados, o sonho do deslocamento e a própria fuga de si. Se pensarmos o cinema de viagem, popularmente chamado de *road movie*, como um cinema de descobertas – isto é, a caminho do desconhecido –, é antes de tudo pelo fato de cada um de seus agentes funcionar como um espelho. Conhece-se o mundo e vincula-se ao *outro*, para enfim descortinar-se dentro de si. No entanto, há no cinema de viagem praticado no “Terceiro Mundo” um fator trágico que envergonha o clássico mito do deslocamento, pilar fundamental da criação do *western* americano, o dito cinema de movimento por excelência.¹ Esse fator, que rompe as bases de um cinema de “primeira linha” e o coloca frente à condição latina é o trauma, seja ele político, social ou cultural.

Alguns filmes realizados na América do Sul entre o fim dos anos 1960 até a segunda década deste século dão conta de radiografar os traumas latinos que contrapõem o mito do cinema estadunidense. A começar pelo fato de que, em nossa realidade, dificilmente existem os heróis, e toda a tirania é proveniente justamente da cavalgada dos conquistadores.

Um filme como *Os vampiros da miséria* (Luis Ospina e Carlos Mayolo, 1972), por exemplo, serve para ilustrar a criação do trauma na população colombiana através dos

.....

1. BAZIN, André. O cinema americano por excelência. In: BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

olhos do colonizador. Na trama, um grupo de cineastas filma as mazelas da gente empobrecida de Cali e Bogotá para comercializá-las na Europa. Seus registros vão sempre em direção à abjeção absoluta, pulverizando os fatores que colocam cada um dos sujeitos naquelas condições e concentrando-se no âmago de seu sofrimento. No entanto, um momento de virada é concebido ao final do filme, em que é possível ver a destruição do teatro da miséria para a construção de um novo significado frente às imagens registradas. Enquanto um grupo de pessoas encena a pobreza para o fictício documentário alemão, o real morador do lugar em que se encontram invade a filmagem, bagunçando o coreto das gravações e destruindo os rolos de filme. Quando a cena corta, o trauma também corta em direção ao sonho, oferecendo uma nova visão ao que havia sido visto até então. Os cineastas da ficção se tornam os moduladores da realidade, e conversam amistosamente com o suposto morador raivoso. A abjeção dá lugar à fábula, e o cinema passa a criar um pacto severo com o lado dos oprimidos pela História.

Outros dois filmes que, cada qual ao seu modo, dão conta do trauma individual latino-americano como impulso para a fuga são *Noites paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982) e *Gregório* (Grupo Chaski, 1984), este último não exibido no contexto desta mostra. Em ambos, urge a necessidade de evasão. No filme de Raulino, os cantantes paraguaios vão tentar a vida em São Paulo, enquanto, no longa-metragem dos Chaski (assinado por Fernando Espinoza, Estefan Kaspar e Alejandro Legaspi), o jovem Gregório e sua família migram do campo em direção à vida na capital peruana. Em ambas as produções, as viagens são frustradas, e trauma e trama se imiscuem. *Noites paraguayas*

traz a desilusão do sonho por meio do imaginário proletário. A presença dos cantantes estrangeiros se divide com o pastiche do público e dos empresários brasileiros, subscrevendo uma realidade que está sempre à beira do delírio. Nesse bojo, Raulino enquadra todas as personagens com uma simetria rutilante, embebida tanto de paixão quanto de melancolia. É um pedaço do sonho *sur-realista* que se manifesta pela luz de um dos mais astutos estetas de seu tempo. Apesar disso, o desfecho de Rosendo em *Noites paraguayas* não é muito distante daquele que acomete o jovem Gregório.

Frente ao universo maciço da cidade grande, a miséria impera com suas garras e a conquista do Oeste não permite nem mesmo pagar as contas. Assolados pela criminalidade, como dois desconhecidos na cidade grande, ambos descobrem que o trauma precisa ser vivido, mesmo que nem todos eles tenham a oportunidade de retornar à terra para fenecer.



Por fim, existem outros dois filmes que são capazes de representar o sonho da fuga latino-americana no contexto do cinema de viagem. O chileno *A terra prometida* (Miguel Littin, 1973) e o argentino *As filhas do fogo* (Albertina Carri, 2018). As duas obras ressaltam uma liberdade individual que é descortinada no transcórre dos caminhos. *A terra prometida* se passa em meio aos conflitos políticos da ditadura chilena, enquanto um bando de moradores da terra vai sendo construído ao longo do deslocamento. Neles, forma-se uma comunidade de luta, cujo direito ao poder emerge de um anseio popular propagado pelo trauma, mas construído através do sonho subjetivo de cada personagem. Enquanto isso, *As filhas do fogo* pratica um olhar expressivo aos corpos de suas personagens, fazendo do deslocamento não apenas um processo de fuga do *status quo*, como também imbricando no próprio ato de locomover-se uma alteração da forma cinematográfica. O experimental e o performático aos poucos tomam conta, cristalizando cada vez mais os anseios individuais como um modo de exorcizar o trauma e as violências do dia a dia.

É claro que esses são apenas alguns exemplos da vasta filmografia que o cinema latino-americano de viagem construiu ao longo dos anos. Mas se há algo que definitivamente deveria ser ressaltado no bojo desses filmes é que para nós, latinos, o trauma e o sonho são diários. Se o trauma é o impulso da criação, o sonho é a fuga, mesmo que, muitas das vezes, a possibilidade de vitória seja inexistente. E como diz a personagem do garçom Ananias ao seu patrão, em *Noites paraguayas*, “tem um diabo aí que só eu vejo”.

Para exorcizar esse tal diabo, resta apenas outro sonho, o único possível: o cinema.

Mini Bio

Rubens Fabricio Anzolin é curador assistente da Mostra de Cinema de Tiradentes e da Mostra de Cinema de Ouro Preto. Crítico de cinema vinculado à Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS) e colaborador da Revista Multiplot!. Publicou textos na Zagaia em Revista, Cine Festivais e Revista Rocinante, além de ter colaborado para o portal da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Programou sessões no Cine Esquema Novo e no SemanaSemana. É produtor do Levante - Festival de Curtas-Metragens de Pelotas.

Cinema e viagem: convite ao sonho em movimento

Mariana Mól

Viajar es volverse mundano
es conocer otra gente
es volver a empezar.
Empezar extendiendo la mano,
aprendiendo del fuerte,
es sentir soledad

(Gabriel García Márquez, Viajar es egresar)



Desde os seus primórdios, o cinema utilizou do poder das viagens como forma de maravilhar o espectador: os panoramas estacionários e animados, os *travelogues*, a viagem à lua e a chegada do trem à estação, até chegar nos *road movies* contemporâneos. Estar no cinema, ver um filme é uma possibilidade de viagem sem sair do lugar. Quando a luz se apaga, a projeção das imagens em movimento nos desloca para mundos e situações nunca antes vistas e nem imaginadas. Nós espectadores, imóveis, ali sentados, aceitamos o convite para desbravar caminhos, vivenciar jornadas, encontrar-se com o outro e experimentar sua vida. E, a cada viagem, nos emocionamos com novas paisagens e nos identificamos com personagens que habitam somente as telas e pelo curto período de duração da obra assistida.

Filmes constroem imagens, narrativas e fabulações que nos ajudam a conhecer e reconhecer a nós mesmos a partir do olhar para o outro, e que nos levam a apreender e compreender o mundo que nos rodeia. Filmes nos mostram costumes, ideias, sonhos e comportamentos das personagens que podem ser reveladores da identidade coletiva de um povo ou uma nação – identidade que também pode ser percebida quando viajamos.

Iniciar uma viagem e cruzar territórios, fronteiras é deixar para trás o familiar, o habitual e se aventurar no desconhecido. Toda viagem é uma aposta em horizontes e vivências inéditas e diversas. O trajeto pode ser demarcado geograficamente, com pontos de início, meio e fim, mas possibilidades, acasos e encontros com outras pessoas e o mundo que nos rodeia podem, ao longo do caminho e durante a jornada, ser surpreendentes e, assim, acabar por reconfigurar direções e desejos – inclusive aquele inicial

que deu o pontapé na estrada. Em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005, direção de Marcelo Gomes), por exemplo, o alemão Johann deseja adentrar o Nordeste do Brasil para fugir da Segunda Guerra Mundial, enquanto o nordestino Ranulpho sonha em deixar o sertão e ganhar a vida na cidade grande. No caminho que trilham juntos, os dois compartilham estranhamentos, constroem uma amizade improvável e ressignificam seus destinos finais pela alteridade e pelo afeto mútuo.

A união do cinema e da viagem tem seu gênero cinematográfico próprio: o *road movie* ou filme de estrada. Nessa modalidade dramática, a ação e os conflitos se desenvolvem durante uma viagem ao longo de uma estrada, muitas vezes transformando internamente (e intensamente) as personagens. O *road movie* ganhou evidência, nos Estados Unidos, no final dos anos 1960, com o cinema moderno produzido pelos autores da Nova Hollywood. Tratavam-se de filmes independentes, veículos de sensibilidades e de rebelião contracultural da época. Mas logo o gênero rompeu as fronteiras estadunidenses e seguiu sendo transformado e reinventado nas narrativas produzidas pelo mundo e também pela América Latina, até os dias atuais.

Podemos citar duas características que diferenciam o *road movie* clássico dos filmes de estrada latino-americanos contemporâneos:¹ o relato mínimo e a viagem coletiva. Muitos desses filmes destacam narrativas que trazem relatos íntimos, mínimos e com temas ordinários. Os viajantes são pessoas comuns: trabalhadores, cidadãos urbanos, nem heróis nem rebeldes, personagens críveis, capazes

.....

1. GONÇALVES, Mariana Mól. Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa próprias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

de façanhas com as quais podemos nos identificar. Muitos desses deslocamentos não têm um objetivo grandioso, a motivação pode ser a vontade de seis amigos de ver o mar pela primeira vez, como no filme argentino e uruguaio *El Viaje Hacia el Mar* (2003, direção de Guillermo Casanova).

Enquanto o *road movie* enfatiza a dupla de amigos homens, muitas vezes em motocicletas e carros particulares se deslocando por autoestradas modernas e eficientes, aqui temos viagens mais coletivas. Seja na quantidade de viajantes – com duas, cinco e até mesmo doze personagens compartilhando o percurso da viagem juntas –, em uma presença maior de mulheres protagonistas e na presença de diferentes gerações. Na iconografia visual, também se evidenciam os veículos coletivos: carros compartilhados em carona, caminhões, ônibus, *motorhomes* se movendo por estradas de terra, vias muito malcuidadas, interioranas. Essa coletividade reforça a ideia de uma experiência ampliada pela necessidade solidária ou mesmo financeira. *Família rodante* (2004, direção Pablo Trapero), por exemplo, reúne doze parentes em um *motorhome* a pedido da matriarca Emilia, uma senhora de 83 anos que recebe um convite para ser madrinha de casamento e leva suas filhas, genros, netos, bisneto e até um cachorro clandestino de Buenos Aires até Misiones, na Argentina. Ou também em *As filhas do fogo* (2018), de Albertina Carri, em que um grupo de oito mulheres viajam juntas numa Kombi, por Ushuaia, numa jornada poliamorosa de descobertas do prazer lésbico.



A partir das viagens empreendidas, do deslocamento por territórios e dos trajetos percorridos e vivenciados, na maioria dos filmes de estrada a verdadeira viagem é a de dentro. Seja por jornadas curtas e por espaços conhecidos – como no trajeto de Quito a Cuenca em *Qué tan Lejos* (2006, direção de Tania Hermida); seja a jornada pelo sertão nordestino em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009, direção de Karim Ainouz e Marcelo Gomes); ou até mesmo aqueles trajetos de dimensões continentais, como a viagem amazônica em *Iracema: uma transa amazônica* (1974, direção de Jorge Bodansky e Orlando Senna); ou, como se verá adiante, na odisseia latino-americana de *A viagem* (1992, direção de Fernando Pino Solanas). Ao partirem para a viagem, seja a trabalho, por entre-

tenimento ou em busca do noivo ou do pai, as jornadas das personagens se tornam psicológicas: os indivíduos pegam a estrada, ao mesmo tempo são pegos por ela e seguem movidos por buscas pessoais de mudança e conflitos internos. Ao acompanharmos seus passos, constatamos que as crises de identidade são das protagonistas viajantes e que também refletem tensões de uma cultura, de um país.

Em *A viagem*, Martin decide deixar Ushuaia, o “cu do mundo”, em busca de seu pai, que há muito não vê e que pode estar em algum lugar entre Peru, Brasil e México. Montado em sua bicicleta, o jovem enfrenta quilômetros de viagem na neve, no mar, na terra e atravessa paisagens emblemáticas da América Latina em seu percurso: sai da Terra do Fogo, passa pelas montanhas bolivianas, chega à monumental Machu Picchu, adentra a floresta amazônica, trabalha em Serra Pelada, enfrenta a selva de pedra de São Paulo até chegar nas pirâmides zapotecas de Oaxaca. Adentramos o interior do continente latino e, principalmente, adentramos uma viagem iniciática de transformação e de amadurecimento do jovem que se depara com esses lugares, encontra pessoas, conhece as realidades e desigualdades dos países e presencia abusos e absurdos das diversas e contínuas formas de exploração do povo latino-americano. Enquanto Martin se aproxima do coração da América Latina, acompanhamos, por meio de suas anotações e impressões, seus relatos de aprendizagem e autodescobrimento.

Solanas nos presenteia com uma jornada mágica e fabular. Lado a lado com as críticas sociais e políticas, o filme constrói uma narrativa de fantasia carregada de lirismo e poesia. Seja para fazer rir dos ilógicos excessos do mundo dos governantes e da política – algo também

presente em *Brasil Ano 2000* (1969, direção de Walter Lima Jr.) –, ou nos fazer sonhar com a magia do *Quetzal*, que é, nas palavras do próprio diretor, “a mítica ave-serpente da cultura azteca, que eu interpretei como símbolo dos mestiços americanos e síntese etnocultural dos europeus, dos africanos e dos povos indígenas”.² Para Solanas, a ideia de um filme “nasce frequentemente da misteriosa sobreposição de desejos confusos que, com o passar do tempo, tornam-se gradativamente mais claros e compreensíveis”.³ Nesse sentido, *A viagem* é uma homenagem aos autores latino-americanos que por séculos percorreram e sonharam um continente, e também é uma declaração de amor épica e pessoal à América.

.....

2. LABAKI, Amir; CEREGHINO, Maria J. *Solanas por Solanas: um cineasta da América Latina*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1993.

3. *Idem*.

Mini Bio

Mariana Mól é Doutora e Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, com pesquisa relacionada ao cinema latino-americano (2014) e brasileiro (2007), respectivamente; graduada em Jornalismo (2003). Autora do livro *Filmes de estrada e América Latina: caminhos de uma estética e narrativa próprias* (Editora UFMG, 2022) e organizadora do e-book *Cruzamento de rotas audiovisuais: cinema, streaming e televisão* (Selo PPGCOM, 2022). Atua como produtora executiva do projeto *Doc.Mulher 60* (2023); realizou coordenação de produção executiva do longa *A Fera na Selva* (2022); produtora executiva do Lumiar Festival Interamericano de Cinema Universitário (2015 a 2020); produziu a volta do Cine Brasil, na Mostra História sem fim (2016); produtora e roteirista do documentário musical *Simplicidade: Mozart Secundino de Oliveira* (2015). Integrou júri da Competitiva Internacional Filmes feitos por mulheres, no Nox Film Fest (Uruguai, 2022), Júri internacional no FestcurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2019) e júri nacional e mineiro da 16ª MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação (2018). Foi professora da graduação em Cinema e Audiovisual, na PUC-MG (2021) e na UNA (2015-2020). Membro suplente do Conselho estadual de política cultural de Minas Gerais, segmento Audiovisual e novas mídias (2021-2023).

Mesmo no caminho de pedras, ainda há pegadas

Carol Almeida

“Até hoje continuamos a caminhada de nossos antepassados. Eles faziam os mesmos caminhos que seguimos fazendo. E sem dar-nos conta, por alguma razão, fazemos isso até hoje. É a nossa sina.” Direcionalidade sem destino, a caminhada como o propósito e o desmoronamento da ordem teleológica da narração, porque a “sina” é pisar no chão com o peso de corpos que vieram antes e com os daqueles que virão depois. Quando Ariel Duarte Ortega fala as frases acima em *Tava, a casa de pedra* (2012), tanto ele quanto Patrícia Ferreira Pará Yxapy, ambos diretores do filme, ao lado de Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho, já caminharam por várias aldeias (em territórios hoje conhecidos como Brasil e Argentina) e conversaram, câmera sempre na altura de quem senta junto, com os parentes mais velhos. São eles quem repassam, geração após geração, as histórias da incessante (e, portanto, infundável) busca pela morada sagrada feita pelos ancestrais guarani mbya, mais conhecidos como os Nhanderú Mirim.

Dentro dessa narrativa, as “tavas” eram habitações provisórias deixadas pelos Nhanderú Mirim enquanto caminhavam rumo a essa morada sagrada, um lugar utópico e, portanto, espaço de desejo, não exatamente de desfecho. A caminhada dos guarani mbya revela um modo de pen-

samento que não somente cria formas espaciais distintas, mas sobretudo move uma outra relação com o tempo. Algo presente há centenas de anos nas civilizações andinas e que a natureza cinematográfica é capaz de materializar em imagens. As caminhadas que Ariel e Patrícia fazem em *Tava* são uma chave que nos ajuda a ler as caminhadas de Karapiru em *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e a de Sebastián Mamani em *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés, não apenas como pegadas cavadas no chão, mas como produção de temporalidades circulares que desafiam a ideia de que as histórias começam e terminam dentro dos limites do que nossos corpos conseguem alcançar.



Para entender essa particular relação com o tempo, é importante acionar um princípio ético e moral de vida que, na Bolívia, chegou a ser apropriado pela Constituição

do país e atende pelo nome de Suma Qamaña. Em português, poderia ser traduzido como “o bem viver”. Assim como o pensamento afrocentrado, o Suma Qamaña desfaz a separação entre o mundo espiritual e o material. Mas há também nessa perspectiva ecobiótica a possibilidade de pensar em outra relação entre espaço e tempo. Nos acostumamos a relacionar a ideia de passado a uma espacialidade que se coloca atrás de nós, enquanto o futuro está, espacialmente, na nossa frente, como o caminho ainda a percorrer. O Suma Qamaña inverte essa relação. No princípio andino, o tempo “passado” é aquele que se coloca diante das pessoas, pois quando se ergue os olhos para a frente o que se vê é o acúmulo de experiências já vividas não apenas pelo corpo de quem olha, mas pelos corpos de todos aqueles que já acumularam vivências anteriores. O tempo “futuro”, por sua vez, estaria espacialmente localizado atrás de nós, uma vez que ele ainda não chegou, não nos alcançou.

Se pensarmos a forma fílmica desses três longas-metragens – *Tava*, *Serras da desordem* e *La nación clandestina* –, é possível perceber que para além do fato de que todos se erguem de dentro do gesto das caminhadas, eles também se localizam na encruzilhada onde passado, presente e futuro não cessam de se sobrepor a partir dessas mesmas caminhadas, deixando tantas vezes indistinto em que regime temporal os personagens se encontram. Isso se dá tanto por recursos discursivos e dos jogos de força na composição das imagens – como as falas ou rituais dos guarani mbya que contam versões distintas para a mesma história ou quando eles se encontram em meio às próprias ruínas e construções que foram tomadas pelos brancos –, pelo invisível divino que habita o extracampo, e por meio de um meticuloso exercício de montagem.

É, portanto, por meio da montagem que, todas as vezes que Mamani caminha por longas estradas secas, aquilo que se coloca diante dele é seu passado, e a pesada máscara que ele carrega sobre as costas, seu futuro. A não linearidade do filme de grandes planos-sequência não é um mero jogo entre *flashbacks* e o tempo presente. É uma escolha pensada nos termos do princípio Suma Qamaña, com um sujeito que tenta se redimir com a sua comunidade depois de ter falhado com ela tantas e tantas vezes – fosse servindo ao Exército, traíndo o próprio irmão ou criando pactos com os intermediários das elites oligárquicas em detrimento dos direitos dos camponeses de sua aldeia. No entanto, Mamani jamais pode ser lido como um monólito do sujeito servil: a comunidade com a qual ele falha também falhou com ele (nos primeiros minutos de filme o vemos ainda criança ser entregue a pessoas brancas).



Sua travessia pelo altiplano andino é marcada por essas imagens de um passado que é presentificado no seu corpo cansado. Ao mesmo tempo, o anúncio do seu futuro está dado igualmente dentro da cena, pois a máscara que ele mandou fazer para carregar nesse percurso é a vestimenta que, já sabemos desde o princípio, ele vestirá no ritual de dança que só pode acabar com a sua própria morte. O filme, o primeiro a ser quase todo falado em aymara – portanto ritmado também pelo idioma daqueles que sempre estiveram nesse território antes da chegada dos colonizadores –, não se trata apenas de evidenciar a morte simbólica de um sujeito enquanto ainda vivo. É o cinema de Jorge Sanjinés, diretor boliviano cuja obra é em boa parte dedicada aos povos indígenas andinos, elaborando uma forma temporal específica que desarticula a cronologia dos eventos e confere a eles o peso de uma “sina”: os passos dos antepassados – e, neste caso, a dança da morte dos antepassados – os mantém simbolicamente vivos.

Em *Serras da desordem*, as operações de montagem que terminam produzindo essa temporalidade Suma Qamaña são ainda mais complexas. Isso se deve tanto ao entendimento de Andrea Tonacci em se perceber como um sujeito que entende o cinema como uma linguagem que expande as experiências humanas (e não exatamente como algo que vá salvar ou redimir determinada experiência humana), bem como o talento de Cristina Amaral, montadora do filme, em criar cortes, sobreposições, dialéticas entre o preto e branco e o colorido, e cadências entre as imagens que ora encapsulam a diegese dos cinco séculos de colonização em pouco mais de dois minutos, ora transformam um simples corte seco em vários séculos de história.

É o que acontece quando, ainda no começo do filme, há uma encenação da vida de Karapiru antes do massacre que matou quase toda sua família nos anos 1970. Em um determinado momento, a versão jovem de Karapiru caminha por dentro de um riacho e algo chama sua atenção. Seu corpo se inclina levemente para trás, como que para espiar o que vem no seu encalço. Nesse preciso momento, um corte seco nos leva para a imagem de um trem, desses gigantes que cortam e ferem a mata com a espada do “progresso”. O futuro que vem atrás correndo a galope e destruindo tudo pelo caminho. Os Awá Guajá estão em risco.



Ao longo de todo o restante do filme, o jogo entre o rosto de Karapiru e as imagens do passado que se colocam diante dele e do futuro que o persegue como uma máquina gigante e implacável é um mecanismo de suspensão gravitacional do tempo. Quando, no desfecho do documentário, temos a sequência que revela Tonacci e Aloysio Raulino, diretor de fotografia, pedindo que Karapiru acenda a fogueira que já tínhamos visto no começo do filme, há ali a consciência de um movimento não somente cíclico, mas sobretudo capaz de perceber que a única forma de resistir ao genocídio físico e igualmente simbólico dos indígenas

na América Latina é amplificando e dilatando a caminhada enquanto uma ação intuitivamente inexorável aos povos que resistem ao apagamento de suas pegadas.

Mini Bio

Carol Almeida é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba desde 2017, da Mostra de Cinema Árabe Feminino desde 2021, e da Mostra que Desejo. Atualmente, dá aulas de Produção Audiovisual e Linguagens e culturas visuais na Universidade Federal de Alagoas, como professora substituta.

Para falar dos caminhos¹

Alessandra Brito

Fabio Rodrigues Filho

—

Belo Horizonte/MG

quinta-feira, 30 de março, 18h33min

Meu querido amigo, há tantas coisas em torno de mim, e uma delas é a saudade imensa de você por perto. Espero que você esteja bem quando estas palavras lhe encontrarem aí mais perto do mar. A cada foto que vejo de você aí em Fortaleza sinto uma vontade imensa de estar no Ceará, de conhecer a cidade, suas pessoas, suas águas. E isso se soma a minha alegria por finalmente escrevermos juntos, e justo para “El Camino”, e junto dos filmes *NoirBlue* (2018) e *(Outros) Fundamentos* (2017-2019).

Sábado é aniversário da minha mãe, e na semana que vem eu viajo para Campos Belos, dois ônibus, 1.138 quilômetros, um longo caminho e uns três dias lá na minha terra que é tão minha, com a minha gente que é tão minha e

.....

1. Nos propomos a escrita deste texto a partir de uma troca de e-mails enviados entre 30 de março e 9 de abril de 2023. Seguindo as trilhas da proposta da mostra, a partir das questões que nos atravessavam em diferentes cidades (Belo Horizonte/MG, Campos Belos/GO, Fortaleza/CE, Belém/PA.) comentamos a respeito de dois filmes que foram elos entre nós. Passando pelas imagens, lugares e afetos, este texto é mais um vislumbre de questões do que uma conclusão a respeito de algo. Ao fim das trocas de mensagens, editamos juntos.

ainda assim às vezes somos estranhos. Lembro de quando me mudei para Belo Horizonte, e um pouco antes também, quando me mudei para Palmas, no Tocantins. E como isso me fez ver os tantos lados que a saudade pode ter; nela cabe amor e muito de estranhamento. As crianças foram as primeiras a me lembrar de que eu era uma estranha ali na casa em que eu cresci e vivi a maior parte da minha vida. Os adultos, no esforço de fazer eu me sentir muito bem cuidada, me lembravam de que eu era visita. E, além de tudo, tem quem somos, e tem o que o caminho e o caminhar faz com quem somos, e tem o tempo, as andanças, as pessoas, o correr da vida nos transforma sempre – a quem fica e a quem vai, como bem disse Guimarães Rosa², o mais importante e bonito do mundo é isto: “[...] que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”. Assim, ali diante de tanta saudade, amor e mudanças tem nossos olhos e abraços se reconhecendo novamente.

Com tudo isso pulsando, fiquei pensando muito sobre as viagens, os caminhos. O que nos move quando nos deslocamos mundo afora? O que documentar essa travessia movimenta no mundo? Guimarães Rosa fala das travessias, e de como nelas, e não no destino ou ponto de partida, habita o sentir: o percurso é o sentido, o mover-se, *o real se dispõe no meio da travessia*.

Hoje mais cedo retornei ao trecho do poema “El apellido”, de Nicolás Guillén:

Sin conocernos nos reconoceremos
En los ojos cargados de sueños

.....

2. Citação retirada do livro Grande Sertão: Veredas, 22ª ed, Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

[Sem nos conhecermos nos reconheceremos
Nos olhos carregados de sonhos]

Talvez uma das respostas para as questões feitas há pouco vive, de certa maneira, nesses versos. O que uma viagem move nos viajantes, isso de conhecer, isso de se reconhecer. Uma vez li algo sobre nós nunca podermos ver nosso próprio rosto, no máximo o reflexo no espelho. Para se ver é preciso mais olhos e que eles te mirem, desafiem, acolham, estranhem.

Bom, é isso, quero que você leia o poema e me diga o que achou e que mande notícias daí de junto do mar.

Um abraço com saudades.

—

Fortaleza/CE
sábado, 1 de abril, 23h39min

Alê,

Revejo esses dois filmes que já foram nossos assuntos em outros momentos. Bom nos reencontrarmos às suas margens. Em meio a essa dupla de filmes, como um novo caminho de mão dupla até você, um conjunto de lembranças assomam-se exigindo de mim um trabalho de montagem e saudade. Me ocorre um encontro improvável entre aquela que dança em cima da ponte, Ana Pi em *NoirBlue*, e uma das personagens que percorre a barco o rio em Lagos, em *(Outros) Fundamentos*. Um encontro de copresença, mas sem se tocarem. Pensam em coisas próximas, mas miram pontos diferentes. Faces de um cristal? Como você disse, estou em Fortaleza, e aqui a orla marítima é permeada por uma dezena de espigões, chamados tam-

bém de pontes. Se sua finalidade primeira é combater a erosão costeira, seu destino de ponte parece ser o de ligar a terra a um ponto mais próximo do alto-mar. Entre uma coisa e outra, o vagar e o saltar que os moradores fazem constantemente. A esta altura, me recorro de um trecho do livro do Fanon, citado em *O tigre e a gazela*, de Raulino: “[...] se a construção de uma ponte não vai enriquecer a consciência daqueles que nela trabalham, então não se construa a ponte. Continuem os cidadãos a atravessar o rio a nado ou numa balsa. A ponte não deve cair do céu, num paraquedas. É preciso que o cidadão se aproprie da ponte. Só então tudo é possível”.

Acho mesmo que esse trecho nunca saiu da minha cabeça e sempre me lembrou muito a ponte que liga Cachoeira a São Félix. 365 metros, uma travessia, um lugar de encontros e descanso, trabalho e trânsitos. Todas essas pontes citadas até aqui são muito habitadas. Um filme enquanto ponte? Realçar como faz um, produzir como tenta o outro. Filmes habitados por memórias, presenças, questões. Seus contrastes e diferenças parecem tão nítidos.

A esta altura, em relação às duas questões, diria que o que move quando nos deslocamos mundo afora é alguma coisa no mundo adentro, movimentam-se os alicerces dessa coisa não terminada que é a gente.

Tentando ainda responder sua questão, agora com os filmes, adicionaria um outro ponto ao reconhecimento: me lembrei de uma sugestão que fiz, sem precisão, do *direito ao deslocamento* em alguns dos trabalhos de Ana Pi. A isto ampliaria, aqui, aos dois filmes: deslocamentos temporais, espaciais, corpóreos... Ao fim e ao cabo, diria que o estranhamento, o não reconhecer também nos move quando

nos deslocamos. Quero dizer também, a partir desse belo exemplo que você nos dá ao voltar para casa em Campos Belos, é que ser estranho no seio do abrigo é decisivo ao deslocamento.

No mais, amiga, sigamos na conversa.

Meu amor por você se acendeu em cada momento em que nessa cidade reluzi de alegria, como também a minha saudade!

beijoss,

fábio

Rodoviária de Brasília/DF
quinta-feira, 6 de abril, 8h11min

Várias coisas têm navegado em mim, a partir dos filmes e também de nossas conversas de agora e de antes. As travessias, os deslocamentos, as pontes, as fronteiras, a busca por um estar, por uma ideia, por um (re)encontro, por um sonho que move caminhadas e viagens. Cada artista a seu modo documenta, registra e cria a partir das tensões e alegrias acionadas pela presença de seus corpos nesses territórios do Continente Africano, que não se confunde com uma simples viagem.

Em (*Outros*) *Fundamentos*, Aline Motta se aproxima pela água, por vezes pelo fogo, inventa uma comunicação por espelhos, reflexos, luzes movidas a partir de Lagos, na Nigéria, Cachoeira, na Bahia, e da cidade do Rio de Janeiro. Nos filmes, a travessia se materializa na presença de duas personagens que se conectam ao atravessar diferentes pontes: uma caminha sobre o Rio Paraguaçu, a outra, em Lagos, indo para a igreja. As cores azul e branco

cobrem o corpo das duas. São elas que habitam a ponte. Em outros momentos, as mulheres estão em embarcações, remam. Enquanto são enquadradas em primeiro plano, elas miram a câmera.

Em uma cena breve, mas que me chama especial atenção, vemos Aline Motta em um barco pequeno, que balança com o ritmo da água sob uma ponte semienquadrada. Ao rever o filme depois de tanto tempo, essa cena ganhou um novo contorno. A diretora não navega, o barco quase que deriva, ela mira o horizonte. Com as tensões acionadas a partir do desejo, do sonho e da pesquisa que a levou até Lagos, a complexidade da ferida colonial se mostra. É na água o lugar de alguma calmaria, a despeito das ondas, Aline permanece ali: atlântica – para usar o belo termo de Beatriz Nascimento na abertura de Ôrí.



Figura 1: Frame de *(Outros) Fundamentos*

Em *NoirBlue*, Ana Pi compartilha conosco o diário de sua estadia pela África Subsaariana, e nos oferta fragmentos de sua presença na região, momentos de seu corpo em dança pelos lugares onde ela esteve, sem diferenciar os países que percorreu. Seu deslocamento e a própria montagem do filme tornam as fronteiras algo fluído. Quando Ana chega ao aeroporto e recebe o “Bem-vinda de volta!”, ela diz que esse momento a fez compreender algo que me parece ecoar no filme: “Meu maior compromisso é estar [esse verbo onde cabem tantos infinitos, com tantos significados, sinônimo de existir, permanecer, habitar e tantas outras palavras]. Com os dois pés bem firmes, percebo que a cor da terra me leva de volta para o Petrolândia, pro Granja Verde e a tantos outros lugares da minha infância”.

Esse momento me chama atenção, pela elaboração junto da terra, ao passo que Aline nos leva para a água, e com o belo título de seu livro publicado em 2022 nos diz que *A água é uma máquina do tempo*. Aqui em *NoirBlue*, me parece ser a terra que move as engrenagens da memória, uma máquina do tempo que é acionada com os pés tocando e sendo tocados de volta pela poeira.

Mais adiante, Ana articula, pela montagem, aproximações e sobreposições de suas imagens dançando em diversos lugares (ora na rua coberta de poeira, ora sobre a ponte, ora embaixo da ponte). Nesse gesto, seu corpo em dança se funde e se confunde com o que antes o contornava: a terra, o céu, os carros transitando, as pessoas passando. E tem um instante em que a ponte ocupa /habita a região do tronco até a altura do ventre da dançarina. Ana está e é a ponte, dança com a fronteira.



Figura 2: Frame de *NoirBlue*

Te escrevo da Rodoviária de Brasília, onde cheguei
5h30min da manhã, daqui mais adiante eu pego o ônibus
para Campos Belos.

Levo comigo suas saudades.

Com amor, Alê

—

Belém/PA

domingo, 9 de abril, 10h13min

Alê,

Essa sua mensagem cifrou o encontro improvável que
sugeri ao te escrever, encontro entre as personagens que
não se dá por completo porque, mais que em diferentes
espaços, as duas estão em diferentes formas de caminhar/

navegar e se relacionar com o lugar. Em suma, diferentes pontes numa mesma cidade. Em *NoirBlue*, como sugeres, se apropriar da ponte de tal modo a tornar-se ponte, encarando a travessia. No filme, sublevamos a um outro tempo, como num sonho. “Os olhos carregados de sonhos.”

Se o tráfico forçado raptou e forçou pessoas a estarem compulsivamente em outro território, presas a lógicas e limites, tendo seus corpos e força de trabalho explorados, tiradas abruptamente de seus espaços, sugeria o direito ao deslocamento como essa possibilidade primeira de transitar, de produzir conexões, reencontros e aproximações – não como resposta à quela violência fundante do Novo Mundo, mas direito retomado para também poder experimentar/inventar a liberdade, reconstruindo a si mesmo e à coletividade a partir do reconhecimento e do estranhamento próprios do deslocamento. Se podemos falar de um direito ao deslocamento aqui, trata-se de um plano ínfimo onde o salto acontece. Tal salto, inapreensível por completo, mas sensível no seu desenrolar, é costurado pela voz da narradora e, no seu corpo, faz do tronco ponte, como uma árvore, ligando a raiz à copa. Talvez por isso a voz nos conduza tão diligentemente na meditação. Meditando, voz que respira e alarga o tempo, nos desloca rumo ao retorno. Ao fim e ao cabo, parece ser o direito ao deslocamento que permite à dançarina-montadora dobrar o mapa, saltar no tempo, reatando os laços em sua coreografia.

Neste plano de (*Outros*) *Fundamentos* que você citou, Aline Motta, próxima da imponente ponte Rio-Niterói, deriva numa pequena canoa. Nem em Niterói, sua cidade natal, nem no Rio de Janeiro. Na terceira margem, também entre continentes, ela, sua própria embarcação, navega

pelos dois pontos entre os quais o filme incessantemente se desloca: a água separa, mas também conecta, parece-nos lembrar. Diferentemente dos outros planos em embarcação, neste não mais se navega em companhia (aquela que filma com aquela que conduz): sozinha, distante, deriva-se como quem medita a estranheza que nos faz reconhecer ou nos provoca a nos encarar a partir do estranhamento. Há uma outra fronteira interposta que a terceira margem acende: o corpo. Curioso como e por que Cachoeira aparece no filme, embora o único lugar da cidade em que se pisa no chão é o Engenho da Vitória. Da ordem dos detalhes, a fita azul, antes amarrada na cintura daquelas que vão à igreja, mostra-se solta em Cachoeira, cidade do fundamento. Será o axé a liga que nos permitiu estar junto na distância, mover-se na diferença, transformar-se na permanência?

Penso, Cachoeira vem enquanto mel, para recuperar a tríade de aforismas trazidos no filme: 1) *a doçura nunca acaba com o mel*. Infiro, em relação ao outro, 2) *como hoje estava amanhã não será o mesmo*, na conjunção da sequência entre idas e vindas na ponte, atravessar por baixo ou por cima, o enigma do agora em que, na canoa, Aline Motta paira entre os dois pontos espaço-temporais. Ao fim, sem que isso seja adivinhação ou ligação exata, 3) *a respiração é a rainha do corpo*, o filme nos mostra os espelhos novamente, em cena, na busca de conexão. “Nunca podemos ver nosso próprio rosto”, como você escreve Alê. Eis a importância dos rostos e da fala sobre nós daqueles que estão fora. O corpo, sempre histórico, é água e margem, mas também terra, nunca reflexo.

Ao fim, não pude deixar de sentir saudade de casa vendo esses filmes, também não pude esconder o enorme

abalo que todas essas viagens me trouxeram.
Com carinho e feliz com nosso reencontro,
fábio

Mini Bios

Alessandra Brito

Atua na pesquisa, curadoria e formação livre em cinema e audiovisual. É doutoranda em Comunicação Social na UFMG, mestra pelo mesmo programa e instituição, e graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFT. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (CNPq/UFMG) desde 2019. Compôs a equipe de curadoria do FestCurtasBH (2020-2022), Mostra Cinema dos Quilombos (2020 - 2023) e Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte (2021 e 2022). Atualmente, coordena a Área de Audiovisual da Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Fabio Rodrigues Filho

Realizador, crítico, pesquisador e curador. Doutorando em Comunicação Social na UFMG, tem mestrado na mesma Universidade. Baiano, graduou-se na UFRB. É membro do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Realizador do filme Tudo que é apertado rasga (2019) e Não vim no mundo para ser pedra (2022). Compôs a comissão de seleção de festivais, mostras e labs, a exemplo do CachoeiraDoc, FestCurtasBH (2019 - 2022), Goiânia Mostra Curtas (2022), FIANB (2020 e 2021), dentre outros. Cineclubista, tem trabalhado com formação em cinema e colaborado com textos em publicações diversas.

Por um cinema imperfeito¹

por Julio García Espinosa

tradução: Gabriela Albuquerque

Hoje em dia, um cinema perfeito — técnica e artisticamente — é quase sempre um cinema reacionário.

A maior tentação oferecida ao cinema cubano nos tempos de hoje — quando alcança seu objetivo de um cinema de qualidade, de um cinema com significação cultural dentro do processo revolucionário — é precisamente a de tornar-se um cinema perfeito.

O *boom* do cinema latino-americano — encabeçado por Brasil e Cuba, segundo os aplausos e a aprovação da intelectualidade europeia — é semelhante na atualidade ao que vinha sendo mono-aproveitado pelo romance latino-americano.

Por que nos importa que nos aplaudam? O objetivo de um reconhecimento público não está entre as regras do jogo artístico? O reconhecimento europeu — ao nível da cultura artística — não é equivalente a um reconhecimento mundial? Que as obras realizadas no subdesenvolvimento obtenham um reconhecimento de tal natureza não beneficia a arte e os nossos povos?

É necessário esclarecer que, curiosamente, a motivação destas inquietudes não é apenas de ordem moral. É,

.....

1. Texto escrito em 1969 pelo cineasta cubano Julio García Espinosa e originalmente publicado em: GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970, p. 69.

sobretudo, estética, se é que se pode traçar uma linha divisória tão arbitrária entre ambos termos.

Quando nos perguntamos por que somos nós os diretores de cinema, e não os outros, quero dizer, os espectadores, a pergunta é motivada não só por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque pertencemos a uma minoria que teve tempo e circunstâncias adequadas para desenvolver uma cultura artística em si; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, estão ao alcance de poucos e não de todos. Mas, o que ocorre se o futuro é a universalização do ensino universitário, se o desenvolvimento econômico e social reduz as horas de trabalho, se a evolução da técnica cinematográfica (como já há indícios evidentes) permita que esta deixe de ser privilégio de poucos, o que ocorre se o desenvolvimento do vídeo soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de “projetar” com independência da matriz tornam desnecessária a construção infinita das salas de cinema? Ocorre, então, não só um ato de justiça social, a possibilidade de que todos possam fazer cinema, como também um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgatar, sem complexos, nem sentimentos de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística. Ocorre, então, que podemos entender que a arte é uma atividade “desinteressada” do ser humano. Que a arte não é um trabalho. Que o artista não é propriamente um trabalhador.

A sensação de que isso é assim e a impossibilidade de agir de acordo a isso geram a agonia e, ao mesmo tempo, o farisaísmo de toda a arte contemporânea.

De fato existem as duas tendências. Pessoas que pretendem realizá-la como uma atividade “desinteressada” e outras que pretendem justificá-la como uma atividade “interessada”. Ambas estão num beco sem saída.

Qualquer pessoa que realiza uma atividade artística se pergunta em algum momento qual é o sentido daquilo que ela faz. O simples fato que essa inquietude surja demonstra que existem fatores que a motivam. Fatores que, por sua vez, evidenciam que a arte não se desenvolve livremente. As que teimam em negar um sentido específico, sentem o peso moral do próprio egoísmo. As que pretendem conferir-lhe um sentido, compensam com bondade social sua consciência pesada. Não importa que os mediadores (críticos, teóricos, etc.) busquem justificar um caso ou outro. O mediador é para o artista contemporâneo sua aspirina, sua pílula tranquilizante. Mas como esta, seu efeito só alivia a dor de cabeça temporariamente. É certo, no entanto, que a arte como um diabinho caprichoso segue direcionando esporadicamente a cabeça para qualquer tendência.

Sem dúvida é mais fácil definir a arte pelo que ela não é do que pelo que ela é, se é que é possível falar de definições fechadas não apenas para a arte, como para qualquer atividade da vida. O espírito da contradição impregna tudo e já não há nada nem ninguém que se deixe limitar por uma moldura, por mais dourada que ela seja.

É possível que a arte nos proporcione uma visão da sociedade e da natureza humana e que, ao mesmo tempo, não consiga se definir como visão da sociedade ou da natureza humana. É possível que no prazer estético esteja implícito um certo narcisismo da consciência em reconhecer-se como uma pequena consciência histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc., e, ao mesmo tempo,

essa sensação não seja suficiente para explicar o prazer estético.

Não é muito mais próximo à natureza artística concebê-la com seu próprio poder cognoscitivo? Quer dizer, a arte não é uma “ilustração” de ideias que podem ser ditas pela filosofia, pela sociologia e pela psicologia? O desejo de todo artista de expressar o inexpressável não é nada mais que o desejo de expressar a visão do tema de maneiras inexpressáveis por outras vias que não sejam as artísticas. Talvez seu poder cognoscitivo seja como uma brincadeira para uma criança. Talvez o prazer estético seja o prazer que nos provoca sentir a funcionalidade (sem um fim específico) da nossa inteligência e da nossa própria sensibilidade. A arte pode estimular, no geral, a função criadora do ser humano. Pode operar uma atitude de mudança perante a vida. Mas, diferentemente da ciência, nos enriquece de tal maneira que seus resultados não são específicos, não podem ser aplicados a algo em particular. É por isso que podemos chamá-la de uma atividade “desinteressada”, que podemos dizer que a arte não é propriamente um “trabalho”, que o artista é talvez o menos intelectual dos intelectuais.

No entanto, por que o artista sente a necessidade de se justificar como “trabalhador”, como “intelectual”, como “profissional”, como uma pessoa disciplinada e organizada, como em qualquer outra tarefa produtiva? Por que ele sente a necessidade de hipertrofiar a importância da sua atividade? Por que sente a necessidade de ter críticos — mediadores — que o defendam, o justifiquem, o interpretem? Por que fala orgulhosamente “meus críticos”? Porque sente a necessidade de fazer declarações transcendentais, como se fosse o verdadeiro intérprete da socie-

dade e do ser humano? Por que pretende se considerar crítico e consciência da sociedade quando — ainda que esses objetivos possam estar implícitos ou explícitos em determinadas circunstâncias — num verdadeiro processo revolucionário essas funções devem ser exercidas por todos, quer dizer, pelo povo? E, por outro lado, por que se vê na necessidade de limitar esses objetivos, essas atitudes, essas características? Por que paralelamente impõe essas limitações necessárias para que a obra não se converta em um panfleto ou ensaio sociológico? Por que semelhante farisaísmo? Por que se proteger e ganhar importância como trabalhador, político e científico (revolucionários, eles se entendem assim) e não estar disposto a correr os mesmos riscos que eles correm?

O problema é complexo. Não se trata fundamentalmente de oportunismo e muito menos de covardia. Um verdadeiro artista está disposto a correr todos os riscos se tem certeza que a sua obra não deixará de ser uma expressão artística. O único risco que ele não aceita é de que a obra não tenha qualidade artística.

Existem também os que aceitam e defendem a função “desinteressada” da arte. Pretendem ser mais comprometidos. Preferem a amargura de um mundo fechado na esperança de que amanhã a história lhes fará justiça. Mas até hoje nem todos podem desfrutar da *Monalisa*. Deviam ter menos contradições, deviam estar menos alienados. Mas não é assim de fato, ainda que tal atitude lhes dê a possibilidade de um alibi mais produtivo no âmbito pessoal. No geral, sentem a esterilidade da sua “pureza” ou se dedicam a travar combates corrosivos, mas sempre na defensiva. Podem inclusive rejeitar, numa operação contrária, o interesse de encontrar na obra de arte a tranquilidade, a

harmonia, uma certa compreensão, expressando o desequilíbrio, o caos, a incerteza, o que também não deixa de ser um objetivo “interessado”.

O que é, então, o que impossibilita praticar a arte como atividade “desinteressada”? Por que essa situação é hoje mais sensível que nunca? Desde que o mundo é mundo, quer dizer, desde que o mundo é mundo dividido em classes, essa situação tem sido latente. Se hoje se intensificou é precisamente porque hoje começa a existir a possibilidade de superá-la. Não por uma tomada de consciência, nem pela vontade expressa de nenhum artista, mas porque a própria realidade começou a revelar sintomas (nada utópicos) de que “no futuro já não haverá pintores senão, quando muito, seres humanos que, entre outras coisas, pratiquem a pintura”(Marx).

Não pode existir arte “desinteressada”, não pode existir um novo e verdadeiro salto qualitativo na arte se não se acaba, ao mesmo tempo e para sempre, com o conceito e a realidade “elitista” na arte. Três fatores podem favorecer nosso otimismo: o desenvolvimento da ciência, a presença social das massas, a potencialidade revolucionária no mundo contemporâneo. Os três sem ordem hierárquica, os três inter-relacionados.

Por que o temor com a ciência? Por que o temor de que a arte possa ser esmagada diante da produtividade e utilidade evidentes da ciência? Por que esse complexo de romance. Por que, então, repetimos com horror que o mundo está mais interesseiro, mais utilitário, mais materialista? Não é realmente maravilhoso que o desenvolvimento da ciência, da sociologia, da antropologia, da psicologia contribua para “depurar” a arte? A aparição, graças à ciência, de meios expressivos como a fotografia e o cinema (o

que não quer dizer invadi-los artisticamente), não permitiu uma maior depuração na pintura e no teatro? Atualmente, a ciência não tornou anacrônico tanta análise “artística” sobre a alma humana? A ciência hoje não nos permite que nos livremos de tantos filmes cheios de charlatanismo e encobertos com isso que chamam de mundo poético? A arte não tem nada a perder com o avanço da ciência, pelo contrário, tem um mundo inteiro a ganhar. Qual é o temor então? A ciência desnuda a arte e parece que não é fácil andar sem roupa pela rua.

A verdadeira tragédia do artista contemporâneo reside na impossibilidade de exercer a arte como atividade minoritária. É dito que a arte não pode seduzir sem a cooperação do sujeito que faz a experiência. É correto. Mas o que fazer para que o público deixe de ser objeto e se converta em sujeito?

O desenvolvimento da ciência, da técnica, das teorias e práticas mais avançadas, tornou possível, como nunca, a presença ativa das massas na vida social. No plano da vida artística existem mais espectadores que em nenhum outro momento da história. É a primeira fase de um processo de “deselitização”. Resta saber agora se começam a existir as condições para que esses espectadores se convertam em autores. Não só em espectadores mais ativos, em co-autores, mas sim em verdadeiros autores. Resta se perguntar se a arte é realmente uma atividade para especialistas. Se a arte, por desígnios extra-humanos, é uma possibilidade de poucos ou uma possibilidade de todos.

Como confiar as perspectivas e possibilidades da arte à simples educação do povo enquanto espectador? O gosto definido pela “alta cultura”, uma vez superado por ela mesma, não é transmitido ao resto da sociedade como

resíduo devorado e ruminado por aqueles que não foram convidados ao banquete? Não é essa a eterna espiral convertida hoje em um círculo vicioso? O *camp* e sua visão (entre outras) sobre o velho é uma tentativa de resgatar esses resíduos e diminuir a distância com o povo. Mas a diferença é que o *camp* o resgata como valor estético, enquanto para o povo ainda seguem sendo valores éticos.

Nós nos perguntamos se é irremediável para um presente e um futuro realmente revolucionário ter “seus” artistas, “seus” intelectuais, como a burguesia teve os “seus”. Não seria verdadeiramente revolucionário tentar a partir de agora contribuir para a superação desses conceitos e práticas minoritárias, mais que perseguir *in aeternum* a “qualidade artística” da obra? A atual perspectiva da cultura artística não é mais a possibilidade de que todos tenham o gosto de poucos, mas sim a de que todos possam ser criadores de uma cultura artística. A arte sempre foi uma necessidade de todos. O que não quer dizer que ela foi uma possibilidade para todos em condições de igualdade. Em paralelo à arte de culto também vem existindo a arte popular.

A arte popular não tem nada a ver com a chamada arte de massas. A arte popular necessita do gosto pessoal e individual do povo e, portanto, tende a desenvolvê-lo. A arte de massas ou para as massas, pelo contrário, necessita que o povo não tenha gosto. A arte de massas realmente será de verdade quando seja feita verdadeiramente pelas massas. Hoje em dia a arte de massas é a arte feita por poucos para as massas. Grotowski disse que o teatro de hoje deve ser de minorias porque é o cinema que pode fazer uma arte de massas. Não é certo. Possivelmente não existe uma arte mais minoritária hoje que o cinema. O

cinema hoje, em todas as partes, é feito por uma minoria para as massas. Possivelmente o cinema seja a arte que mais demore para chegar ao poder das massas. Arte de massas é, pois, a arte popular feita pelas massas. Arte para as massas é, como disse Hauser, a produção desenvolvida de uma massa reduzida ao papel de espectadora e consumidora.

A arte popular é aquela que sempre foi feita pela parte mais inculta da sociedade. Mas esse setor inculto conseguiu conservar para a arte características profundamente cultas. Uma delas é que os criadores são ao mesmo tempo os espectadores e vice-versa. Não existe entre os que produzem e os que recebem uma linha tão marcadamente definida. A arte culta, nos nossos dias, alcançou também essa situação. A grande cota de liberdade da arte moderna não é nada mais que a conquista de um novo interlocutor: o próprio artista. Por isso, é inútil se esforçar em lutar para que se substitua a burguesia pelas massas como um novo e potencial espectador. Essa situação mantida pela arte popular, conquistada pela arte culta, deve fundir-se e converter-se em patrimônio de todos. Esse e não outro deve ser o grande objetivo de uma cultura artística autenticamente revolucionária.

Mas a arte popular conserva outra característica ainda mais importante para a cultura. A arte popular se realiza como mais uma atividade da vida. A arte culta é o oposto. A arte culta se desenvolve como atividade única, específica, ou seja, não se desenvolve como atividade e sim como realização de caráter pessoal. Eis aí o preço cruel de ter mantido a existência da atividade artística a custo da inexistência dela no povo. Pretender se realizar à margem da vida não foi um alibi muito doloroso para o artista e

para a própria arte? Pretender que a arte seja como uma seita, como uma sociedade dentro da sociedade, como terra prometida onde podemos nos realizar fugazmente, por um momento, por uns instantes, não é criar a ilusão de que quando nos realizarmos no plano da consciência nos realizamos também no da existência? Não resulta muito óbvio diante das atuais circunstâncias? A lição essencial da arte popular é que ela é realizada como uma atividade dentro da vida, que o ser humano não deve se realizar como artista plenamente, que o artista não deve se realizar como artista, senão como ser humano.

No mundo moderno, principalmente nos países capitalistas desenvolvidos e nos países em processo revolucionário há sintomas alarmantes, sinais evidentes que pressagiam uma transformação. Diríamos que começa a surgir a possibilidade de superar essa tradicional dissociação. Não são sintomas provocados pela consciência, mas sim pela própria realidade. Grande parte da batalha da arte moderna é, de fato, para “democratizar” a arte. Que outra coisa significa combater as limitações do gosto, a arte para museus, as linhas demarcadamente divisórias entre criador e público? O que é a beleza hoje? Onde se encontra? Nas etiquetas das sopas Campbell, na tampa de uma lata de lixo, nos “bonequinhos”? Não se pretende hoje questionar o valor da eternidade na obra de arte? O que significam essas esculturas mostradas em exposições recentes, feitas de blocos de gelo e que, por isso, se derretem enquanto o público as observa? Não é — mais que o desaparecimento da arte — a pretensão de que o espectador desapareça? E o valor da obra como valor irreproduzível? Vale menos as reproduções dos nossos belos pôsteres que o original? E o que falar sobre as infi-

nitas cópias de um filme? Não existe um afã por saltar a barreira da arte “elitista” nesses pintores que confiam a qualquer um, não só a seus discípulos, parte da realização da obra? Não existe uma atitude igual nos compositores cujas obras permitem ampla liberdade aos executantes? Não há uma tendência na arte moderna de fazer que o espectador participe cada vez mais? Esse não é ou deveria ser, pelo menos, o desenlace lógico? Essa não é uma tendência coletivista e individualista ao mesmo tempo? Se a proposta é a possibilidade de participação de todos, não está sendo aceita a possibilidade de criação individual que todos temos? Quando Grotowski fala que o teatro de hoje deve ser de minorias, não se equivoca? Não é justamente o oposto? Teatro da pobreza não quer dizer teatro de mais alto refinamento? Teatro que não precisa de nenhum valor secundário, ou seja, que não precisa de figurino, cenografia, maquiagem, inclusive de cenário. Isso não quer dizer que as condições materiais se reduziram ao máximo e que, desse ponto de vista, a possibilidade de fazer teatro está ao alcance de todos? E que o teatro tenha cada vez menos público não quer dizer que as condições começam a estar maduras para que se converta em um verdadeiro teatro de massas? Talvez a tragédia do teatro seja que ele tenha chegado muito cedo a esse ponto da sua evolução.

Quando olhamos para Europa, esfregamos as mãos tramando algo. Vemos hoje a velha cultura impossibilitada de dar uma resposta aos problemas da arte. Na realidade, a Europa já não pode responder de forma tradicional e, ao mesmo tempo, também é muito difícil para eles responder de uma maneira inteiramente nova. A Europa já não é capaz de dar ao mundo um novo “ismo” e não está em condições de fazê-los desaparecer por completo. Pensa-

mos, então, que chegou nosso momento. Que finalmente os subdesenvolvidos podem se disfarçar de homens “cultos”. É o nosso maior perigo. Essa é a nossa maior tentação. Esse é o oportunismo de alguns em nosso continente. Porque, efetivamente, dado o atraso técnico e científico, dada a pouca presença das massas na vida social, este continente pode responder de forma tradicional, ou seja, reafirmando o conceito e a prática “elitista” da arte. E talvez então a verdadeira causa do aplauso europeu a algumas das nossas obras, literárias e fílmicas, não seja outra coisa que a de uma certa nostalgia que os provocamos. Afinal o europeu não tem outra Europa para olhar. No entanto, o terceiro fator, o mais importante de todos, a revolução, está presente em nós como em nenhum outro lado. E ela sim é a nossa verdadeira oportunidade. É a revolução que torna possível outra alternativa, o que pode oferecer uma resposta autenticamente nova, o que nos permite varrer de uma vez por todas e para sempre os conceitos e práticas minoritárias na arte. Porque a revolução e o processo revolucionário são as únicas coisas que podem possibilitar a presença total e livre das massas. Porque essa presença das massas será o desaparecimento definitivo da estreita divisão do trabalho, da sociedade dividida em classes e setores. Por isso para nós a revolução é a expressão máxima da cultura, porque fará desaparecer a cultura artística como cultura fragmentária do ser humano.

Para esse futuro certo, para essa perspectiva inquestionável, as respostas no presente podem ser tantas como a quantidade de países que existem no nosso continente. Cada parte, cada manifestação artística, deverá encontrar sua própria resposta, visto que as características e os níveis alcançados não são iguais.

Qual pode ser a do cinema cubano em particular?

Paradoxalmente, pensamos que será uma nova poética e não uma nova política cultural. Poética cuja verdadeira finalidade será, no entanto, a do próprio suicídio, a de desaparecer como tal. Ao mesmo tempo, a realidade é que ainda existirão entre nós outras concepções artísticas (que compreendemos como produtivas para a cultura) como existem a pequena propriedade camponesa e a religião. Mas é certo que em matéria de política cultural convivemos com uma séria questão: a escola de cinema. É justo seguir desenvolvendo especialistas de cinema? No momento parece inevitável. E qual será nosso eterno e fundamental manancial? Os alunos da Escola de Artes e Letras da Universidade? E não temos que nos perguntar agora se tal Escola não deveria ter uma vida limitada? O que estamos perseguindo com a Escola de Artes e Letras? Futuros artistas em potencial? Futuro público especializado? Não temos que nos questionar se a partir de agora podemos fazer algo para acabar com essa divisão entre cultura artística e cultura científica? Qual é o verdadeiro prestígio da cultura artística? De onde vem esse prestígio que, inclusive, o permitiu monopolizar o conceito total de cultura? Por acaso não está baseado no enorme prestígio que o espírito sempre gozou sobre o corpo? A cultura artística não foi sempre vista como a parte espiritual da sociedade e a ciência como seu corpo? A tradicional rejeição ao corpo, à vida material, aos problemas concretos da vida material, não se devem também ao fato que temos o conceito de que as coisas do espírito são mais elevadas, mais elegantes, mais sérias, mais profundas? Não podemos, a partir de agora, fazer algo para acabar com essa divisão artificial? Não podemos pensar a partir de agora

que o corpo e as coisas do corpo são também elegantes, que a vida material também é bela? Não podemos entender que, na verdade, a alma está no corpo assim como o espírito está na vida material, como — usando inclusive termos estritamente artísticos — o fundo na superfície, o conteúdo na forma? Não devemos pretender então que nossos futuros alunos e, portanto, nossos futuros cineastas sejam economistas, agrônomos, etc? E, por outro lado, não deveríamos simultaneamente tentar o mesmo para os melhores trabalhadores das melhores unidades do país, os trabalhadores que mais estejam se desenvolvendo politicamente? É evidente para nós que o gosto das massas pode se desenvolver enquanto houver divisão entre as duas culturas, enquanto as massas não forem as verdadeiras donas dos meios de produção artísticos? A revolução não nos libertou como setor artístico. Não nos parece completamente lógico que sejamos nós mesmos que contribuimos para libertar os meios privados da produção artística? Sobre esses problemas, naturalmente, teremos muito que pensar e discutir ainda.

Uma nova poética para o cinema será antes de tudo, e sobretudo, uma poética “interessada”, uma arte “interessada”, um cinema consciente e resolutamente “interessado”, ou seja, um cinema imperfeito. Uma arte “desinteressada”, como plena atividade estética, só pode ser feita quando o povo produza a arte. A arte de hoje deverá assimilar uma cota de trabalho em busca de que o trabalho vá assimilando uma cota de arte.

A divisão desse cinema imperfeito (que não é preciso inventar porque já surgiu) é: “Não nos interessam os problemas dos neuróticos, nos interessa os problemas dos lúcidos”, como diria Glauber Rocha.

A arte não necessita mais do neurótico e seus problemas. É o neurótico quem segue necessitando da arte, quem a necessita como objeto interessado, como alívio, como alibi ou, como diria Freud, como sublimação dos seus problemas. O neurótico pode fazer arte, mas a arte não precisa criar neuróticos. Tradicionalmente, foi considerado que os problemas para a arte não estão entre os saudáveis, e sim entre os doentes, não estão entre os normais e sim entre os anormais, não estão entre aqueles que lutam, e sim entre aqueles que choram, não estão entre lúcidos, e sim entre os neuróticos. O cinema imperfeito está mudando essa pretensão. É no doente e não no saudável em quem mais acreditamos, em que mais confiamos, porque sua verdade é purgada pelo sofrimento. No entanto, o sofrimento e a elegância não precisam ser sinônimos. Ainda existe uma corrente na arte moderna — relacionada, sem dúvida, à tradição cristã — que identifica a seriedade com o sofrimento. O espectro de Margarita Gautier ainda permeia a atividade artística dos nossos dias. Somente aquele que sofre, aquele que está doente, é elegante e sério e até mesmo belo. Só nele reconhecemos as possibilidades de uma autenticidade, de uma seriedade, de uma sinceridade. É necessário que o cinema imperfeito termine com essa tradição. Afinal, não só as crianças, mas também os mais velhos nasceram para ser felizes.

O cinema imperfeito acha um novo destinatário entre aqueles que lutam. E, nos problemas deles, encontra sua temática. Os lúcidos, para o cinema imperfeito, são pessoas que pensam e sentem que vivem em um mundo que podem mudar, que apesar dos problemas e das dificuldades estão convencidos de que podem mudá-lo e de maneira revolucionária. O cinema imperfeito não

tem, então, que lutar para criar um “público”. Pelo contrário. Pode-se dizer que, nesses momentos, existe mais “público” para um cinema dessa natureza do que cineastas para tal “público”.

O que esse novo interlocutor exige de nós? Uma arte carregada de exemplos morais dignos de ser imitados? Não. O ser humano é mais criativo que imitador. Por outro lado, ele é quem pode nos dar os exemplos morais. Se ele pode nos pedir uma obra mais plena, total, não importa se dirigida em conjunto ou separadamente à inteligência, à emoção ou à intuição, ele também pode nos pedir um cinema de denúncia? Sim e não. Não se a denúncia está dirigida aos outros, se a denúncia está concebida para que se compadeçam de nós e para que aqueles que não lutem tomem consciência. Sim, se a denúncia serve como informação, como testemunho, como mais uma arma de combate para aqueles que lutam. Denunciar o imperialismo para demonstrar mais uma vez que ele é ruim? Para quê se aqueles que lutam já lutam principalmente contra o imperialismo? Denunciar o imperialismo, especialmente sobre os aspectos que oferecem a possibilidade de propor combates concretos. Um cinema, por exemplo, que denuncie para aqueles que lutam os “passos perdidos” de um capanga que precisa ser julgado, seria um exemplo ideal de cinema-denúncia. Compreendemos que o cinema imperfeito exige, sobretudo, mostrar o processo dos problemas. Quer dizer, o oposto de um cinema que se dedica fundamentalmente a celebrar os resultados. O oposto de um cinema que “ilustra belamente” as ideias e conceitos que já possuímos. (A atitude narcisista não tem nada a ver com quem luta.) Mostrar um processo não é propriamente analisá-lo. Analisar, no sentido tradi-

cional da palavra, implica sempre um julgamento prévio, fechado. Analisar um problema é mostrar o problema (não seu processo) permeado de julgamentos gerados *a priori* pela própria análise. Analisar é bloquear de antemão as possibilidades de análise do interlocutor. Mostrar o processo de um problema é submetê-lo ao julgamento sem emitir a sentença. Há outro tipo de jornalismo que consiste em transmitir as notícias, mas valorizando-as através da montagem e diagramação do jornal. Mostrar o processo de um problema é mostrar o próprio desenvolvimento da notícia; sem o comentário, é como mostrar o desenvolvimento pluralista — sem valorizá-lo — de uma informação. O subjetivo é a seleção do problema condicionada pelo interesse do destinatário, que é o sujeito. O objetivo seria mostrar o processo, que é o objeto.

O cinema imperfeito é uma resposta. Mas também é uma pergunta que irá encontrar suas respostas no próprio desenvolvimento. O cinema imperfeito pode utilizar o documentário ou a ficção, ou ambos. Pode utilizar um gênero ou outro, ou todos. Pode utilizar o cinema como arte pluralista ou como expressão específica. Não importa. Essas não são suas alternativas, nem seus problemas, muito menos seus objetivos. Não são essas as batalhas, nem as polêmicas que lhe interessa travar.

O cinema imperfeito pode ser também divertido. Divertido para o cineasta e para seu novo interlocutor. Quem luta não luta à margem da vida, mas dentro dela. A luta é vida e vice-versa. Não se luta para “depois” viver. A luta exige uma organização que é a organização da vida. Mesmo na fase mais extrema como é a guerra total e direta, a vida se organiza, e isso é organizar a luta. E na vida, como na luta, tem de tudo, inclusive diversão. O cinema imperfeito pode

se divertir justamente com tudo aquilo que nega.

O cinema imperfeito não é exibicionista no duplo sentido literal da palavra. Nem no sentido narcisista; nem no sentido mercantilista, ou seja, no marcado interesse de ser exibido em salas e circuitos estabelecidos. É preciso recordar que a morte artística do estrelismo entre os atores resultou positiva para a arte. Não há razão de duvidar que o desaparecimento do estrelismo entre os diretores possa oferecer perspectivas similares. O cinema imperfeito deve trabalhar, a partir de agora, em conjunto com sociólogos, líderes revolucionários, psicólogos, economistas, etc. Por outro lado, o cinema imperfeito rejeita os serviços da crítica. Considera anacrônica a função dos mediadores e intermediários.

O cinema imperfeito não está mais interessado em qualidade ou técnica. O cinema imperfeito pode ser feito tanto com uma câmera Mitchell quanto com uma de 8 mm. O mesmo pode ser feito num estúdio ou em uma guerrilha no meio da selva. O cinema imperfeito não se interessa mais pelo gosto determinado e muito menos pelo “bom gosto”. Não se interessa mais em encontrar a qualidade da obra de um artista. O único que lhe interessa de um artista é saber como ele responde à seguinte pergunta: O que fazer para se desprender da barreira de um interlocutor “culto” e minoritário que até hoje segue condicionando a qualidade do seu trabalho?

O cineasta dessa nova poética não deve ver nela o objeto de uma realização pessoal. Deve ter, também a partir de agora, outra atividade. Deve priorizar sua condição ou sua aspiração como revolucionário acima de tudo. Deve buscar sua realização, em uma palavra, como “humano” e não apenas como artista. O cinema imperfeito não pode

esquecer que seu objetivo essencial é o de desaparecer em uma nova poética. Não se trata mais de substituir uma escola por outra, um ismo por outro, uma poesia por uma antipoesia, mas sim de que realmente comecem a surgir mil flores diferentes. O futuro é o do folclore. Não exibamos mais o folclore com orgulho demagógico, com caráter celebrativo, busquemos exibi-lo como uma denúncia cruel, como um testemunho doloroso do tanto que os povos foram forçados a frear seu poder de criação artística. O futuro será, sem dúvidas, do folclore. E, então, já não haverá necessidade de chamá-lo assim porque nada, nem ninguém, poderá voltar a paralisar o espírito criador do povo.

A arte não vai desaparecer no nada. Vai desaparecer no tudo.

Havana, 7 de dezembro de 1969.





DEBATES E OFICINAS



CCBB Brasília

21 de Abril de 2023

SESSÃO COMENTADA: Iracema: uma transa amazônica
(Jorge Bodanzky & Orlando Sena, Brasil, 1974)

Debatedora: Mariana Souto (Professora e Pesquisadora, UnB)

29 de Abril de 2023

OFICINA: Território, caminhada e fronteira: migrações e memória no cinema sul-americano contemporâneo

Ministrada por: Ewerton Belico (Curador e Cineasta)

CCBB Rio de Janeiro

2 de Junho de 2023

SESSÃO COMENTADA: Noirblue - Deslocamentos de uma dança
(Ana Pi, Brasil, 2018), (Outros) Fundamentos (Aline Motta, Brasil, 2019).

Debatedora: Milena Manfredini (Cineasta e Pesquisadora, UFF)

8 de Junho de 2023

OFICINA: O “filme de estrada” no cinema sul-americano contemporâneo

Ministrada por: Fabián Nuñez (Professor, UFF)

CCBB São Paulo

22 de Julho de 2023

OFICINA: Outras viagens ao país do povo: deslocamentos estético-políticos no cinema latino-americano

Ministrada por: Victor Guimarães (Professor e Pesquisador, UFMG)

28 de Julho de 2023

SESSÃO COMENTADA: A Viagem (El Viaje, Fernando Solanas, Argentina, 1992)

Debatedor: João Toledo (Cineasta e Crítico)

Mini-bios

Carla Italiano

É pesquisadora em cinema e programadora de mostras e festivais. Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Foi co-curadora da Retrospectiva Helena Solberg (CCBB, 2018) entre outras, além de integrar a equipe de curadoria do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, e a organização geral do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. É natural de Recife e residente em Belo Horizonte.

Ewerton Belico

É diretor, roteirista, professor e curador. É um dos programadores do forumdoc.bh - festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte -, foi programador do FestCurtas BH - Festival Internacional de Curtas-Metragem de Belo Horizonte - e do Fronteira - Festival Internacional de cinema documentário e experimental. Foi co-diretor e co-roteirista do longa-metragem Baixo Centro, e dos curtas-metragem Vira a Volta que faz o nó e Memória Sitiada da Noite. É responsável pelo desenvolvimento dos roteiros de obras seriadas A luta que não pode parar e Hip-hop, velho amigo na estrada. Seus filmes foram exibidos em mostras e festivais como Hamburgo, Neighboring Scenes, Filmadrid, Mostra de Tiradentes, Ecrã, dentre outros.

Fabián Núñez

Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também é credenciado ao Programa de Pós-Graduação

em Cinema e Audiovisual (PPGCine). É líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA) e pesquisador membro do comitê gestor do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

João Toledo

Roteirista, diretor e montador de cinema. Foi mestrando em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG. Escreveu para a revista Filmes Polvo de 2007 a 2014 e já colaborou para diversas publicações, entre revistas, livros de ensaios e catálogos de mostras. Integrou a comissão de seleção do Festival de Curtas de Belo Horizonte de 2011 a 2014 e foi curador da “Mostra Retrospectiva Brian de Palma”, de 2014, pela Caixa Cultural. Como montador, assina episódios da série de TV “BR14 - A Rota dos Imigrantes” (TV Brasil), o longa-metragem de documentário “Como Fotografei os Yanomami”, de Otávio Cury, além de outros curtas-metragens tanto de parceiros quanto de sua autoria. É co-diretor e ator dos longas-metragens “Estado de Sítio” (2011) e “Aliança” (2014), período em que também dirigiu seus primeiros curtas-metragens. É sócio-fundador da Produtora Filmes sem sapato, pela qual roteirizou e dirigiu os filmes “Como são cruéis os pássaros da alvorada” (2015) e “Teacher”. Atualmente desenvolve o projeto de longa-metragem “Desinventário”, e podcasts.

Leonardo Amaral

É diretor, roteirista, documentarista e curador. Co-roteirista e codiretor do longa-metragem Semana Santa (2013) e co-roteirista do longa Aliança (2014), além de direção e roteiro de 8 curtas, com destaques para A Janela ou Vesú-

vio (2010), Sandra Espera (2014), Prenome Walter (2016), A Chinesa de Riad (2019) e Coração Migrante (2020), todos exibidos em festivais brasileiros e internacionais.

Mariana Souto

Professora da UnB. Realizou dois pós-doutorados (bolsas FAPESP e Capes) na ECA-USP, sob supervisão de Ismail Xavier. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com prêmio de Melhor Tese na área de Comunicação e Informação (2017). Mestre pela UFMG. Foi professora substituta da UFMG, professora da PUC-MG e da UNA. Foi curadora do Janela Internacional de cinema de Recife, do Festival Internacional de Curtas de BH, da mostra Corpo e cinema (Caixa cultural) e do Cineclubes Comum. Diretora de arte de Quintal (André Novais, exibido em Cannes e premiado em diversos festivais) entre vários outros filmes. Integrou os grupos de pesquisa História e Audiovisual (coordenado por Eduardo Morettin) e Poéticas da Experiência (coordenado por César Guimarães e André Brasil). Autora do livro Infiltrados e invasores - uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro (2019).

Milena Manfredini

É cineasta, antropóloga, artista visual e curadora independente. Graduiu-se em Antropologia pela PUC-Rio e em Cinema pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atualmente realiza sua pesquisa de mestrado no programa de Cultura e Territorialidades da UFF, na linha Fronteiras e Produção de Sentidos. Dirigiu e roteirizou os filmes “Eu Preciso Destas Palavras Escrita” (2017); “Camelôs” (2018); “Guardião dos Caminhos” (2019); “De um lado do Atlântico” (2020)

filme idealizado a convite do Instituto Moreira Salles para a chamada IMS Convida; “Mãe Celina de Xangô” (2021); e “Grandes Senhoras” (2022), filme desenvolvido como desdobramento da Residência Artística do Goethe-Institut. Tem participado de residências artísticas e produz videoartes para museus. Recentemente esteve com 4 trabalhos comissionados pelo MAR - Museu de Arte do Rio, na exposição “Crônicas Cariocas”. Atua como curadora em mostras e festivais de cinema e é idealizadora e curadora da Mostra de Cinema Narrativas Negras, projeto voltado à pesquisa, exibição e visibilização das filmografias negras.

Victor Guimarães

Professor, tradutor, crítico e curador de cinema e audiovisual. Tem experiência como professor em cursos de graduação em audiovisual/cinema na UFMG, na PUC Minas e no Centro Universitário UNA. Colaborou com publicações especializadas em cinema no Brasil e no exterior, como Cinética, Con Los Ojos Abiertos, Cahiers du Cinéma, Senses of Cinema, La Furia Humana, La Fuga e La Vida Útil. Curador de mostras retrospectivas como Argentina Rebelde, L.A. Rebellion e Uma Pioneira em Hollywood. Programador de festivais como FICValdivia, Woche der Kritik, FENDA, Mostra de Cinema de Tiradentes, FestcurtasBH e forumdoc.BH.

Patrocínio · BANCO DO BRASIL
Realização · CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
Produção · ANACOLUTO
Curadoria e Coordenação Geral ·
CARLA ITALIANO, LEONARDO AMARAL
Produção Executiva · MARISA MERLO
Produção de Cópias · ALEXANDRA DUARTE
Assistência de Produção · CLARA OLAC
Organização de Catálogo · LEONARDO AMARAL, CARLA ITALIANO
Identidade Visual, Diagramação · MARCO CHAGAS
Revisão de textos (Catálogo) · BRUNI EMANUELE FERNANDES
Autoração de cópias · FRAMES
Legendagem · JAQUE DEL DEBBIO
Tradução · GABRIELA ALBUQUERQUE
Produção Local (Brasília) · ANA RABELO, DANIELA MARINHO
GUILHERME MARINHO
Produção Local (Rio de Janeiro) · LILIANA MONT SERRAT
DRIELLE DO NASCIMENTO SILVA
Assessoria de Imprensa · OBJETO SIM (Brasília)
MAIS E MELHORES PRODUÇÕES (Rio de Janeiro)
Vinhetas e Teasers · BRUNA CARVALHO ALMEIDA
Gestão de mídias sociais · MARIAMA LOPES
Cobertura Audiovisual e Fotográfica
GABRIELA PIRES GOMES (Brasília)
MARCOS DE SOUZA (Rio de Janeiro)
Intérpretes LIBRAS · TATIANA ELIZABETH
Acessibilidade (Cópias) · ALL DUBBING
Contabilidade · ACRÓPOLE
Site · MARISA MERLO
Gráficas · RENOVE (Brasília)
Transportadora · GP TRANSPORTE
Seguro · AFFINITÉ

AGRADECIMENTOS

Alessandra Pereira Brito
Ali Alves de Paula
Ana Carolina Antunes
Antônio Gonçalves Jr.
Arthur Senra
Carol Almeida
Cavi Borges
Célia Merlo de Paula
Cineteca Nacional de Chile - Centro Cultural La Moneda
Daniel Queiroz
Ewerton Belico
Fabián Nuñez
Fabio Rodrigues Filho
Francinaldo Silva
Georgina Tosi
Heitor Alves de Oliveira
INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
João Toledo
Julia Alves
Luã Leão
Lúcia Monteiro
Macarena Bello
Mariana Mól
Mariana Souto
Mayra Lopes
Milena Manfredini
Pedro Lijeron Vargas
Pedro Veras
Regina Célia Ferreira
Roberto Cotta
Rubens Fabrício Anzolin
Samuel Marotta
Sávio Leite
Tatiana Mitre
Valéria Leite
Victor Guimarães
Walter Lima Jr.

A cópia do filme “La Tierra Prometida” foi cedida pelo Archivo Cineteca Nacional - Cineteca Nacional de Chile - Centro Cultural de La Moneda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

El camino [livro eletrônico] : cinema de viagem da
América do Sul / organização Leonardo Amaral ,
Carla Italiano. -- Belo Horizonte, MG :
Anacoluto Produções Miúdas, 2023.
PDF. Vários autores.

ISBN 978-65-980394-0-0

1. Filmes 2. Cinema 3. Cinema - Catálogos
4. Crítica cinematográfica I. Amaral, Leonardo.
II. Italiano, Carla.

23-158214 CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375



ISBN: 978-65-980394-0-0



9 786598 039400

PRODUÇÃO

ANACOLUTO



REALIZAÇÃO

