

Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento

Is there a place for militancy in contemporary Brazilian cinema? Interpellation, visibility and recognition

Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVI Encontro Anual da Compós, em junho de 2017.

Amaranta Cesar

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: amaranta.cesar@gmail.com.

Submetido em: 05/07/2017

Aceito em: 31/07/2017

DOSSIÊ

RESUMO

Através da análise das estratégias sensíveis e discursivas dos curtas-metragens *Na missão com Kadu* (2016), de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, e *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, bem como de uma investigação sobre o percurso de suas aparições no campo cinematográfico brasileiro, pretende-se refletir sobre os modos de articulação entre estética e política, engajamento militante e invenção formal presentes em novas práticas cinematográficas que emergiram em consonância com o acirramento das lutas e os movimentos das minorias por visibilidade e reconhecimento. Inscritos nas urgências do presente e com desejos evidentes de intervenção social, tais obras enfrentam o desafio da sobrevivência na história e incitam a crítica e os circuitos de exibição do Brasil contemporâneo a inventar novos paradigmas para responder às suas interpelações políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema militante; política; curadoria.

ABSTRACT

Through the analysis of the sensitive and discursive strategies of the short films *Na missão com Kadu* (2016), by Aiano Bemfica, Kadu Freitas and Pedro Maia de Brito, and *Kbela* (2015) by Yasmin Thayná, as well as an investigation of the course of its appearances in the Brazilian cinematographic field, we intend to reflect on the modes of articulation between aesthetics and politics, militant engagement and formal invention present in new cinematographic practices that emerged in consonance with the intensification of minority struggles and movements for visibility and recognition. Insccribed in the urgencies of the present and with evident desires of social intervention, such works face the challenge of survival in history and incite the criticism and the circuits of exhibition of contemporary Brazil to invent new paradigms to respond to their political questions.

KEYWORDS: Militant cinema, politics, curatorship.

1 Introdução

Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média¹, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes. Testemunha-se, assim, a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos). Pretende-se aqui investigar, através da análise dos curtas-metragens *Na missão com Kadu* (2016), de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, e *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, os modos como essas produções emergentes, engajadas em combater, no presente, desigualdades e violências estruturais, agenciam articulações entre estética e política, entre engajamento militante e invenção formal. A partir de uma investigação sobre a circulação de tais obras, nos interessamos ainda em refletir sobre o modo como elas foram acolhidas pelas instituições cinematográficas brasileiras, notadamente as que constituem os circuitos de difusão alternativos às salas de cinema e às televisões. Conduzidos por um esforço metodológico que visa a tecer uma “antropologia política das imagens” (Didi-Huberman, 2013, 2016) e conjugando análise fílmica com estudo de recepção, analisaremos os filmes que constituem aqui nosso objeto segundo a fenomenologia de suas aparições e travessias pela cena cinematográfica brasileira.

2. Interpelar: *Na missão com Kadu* (2016)

Enquanto acompanhamos com o olhar os movimentos panorâmicos e sacolejantes de uma câmera descritiva, que registra imagens de baixa qualidade – uma câmera de celular, subentende-se –, ouvimos a voz daquele que filma: “é isso aí, é uma manifestação pacífica, nós estamos aqui jogando até uma bolinha na missão. É isso aí, é luta por moradia”. Na frente da passeata, um grupo de garotos joga bola. E, enquanto uma das mãos que segura a pequena e instável câmera amadora varre o espaço para mostrar o que se passa adiante e detrás de si,

1 Cf. Bernardet (2003) e Cesar (2008).

a outra mão invade o quadro e aponta para o desdobrar do movimento: a passeata avança, bloqueando, pacificamente, uma das pistas de uma rodovia pública.



Figuras 1 e 2 – Passeata por direito à moradia, reunindo moradores das ocupações urbanas da região Izidora (Belo Horizonte), filmada pelo celular de Kadu Freitas.

Fonte: Fotograma do filme *Na missão com Kadu*.

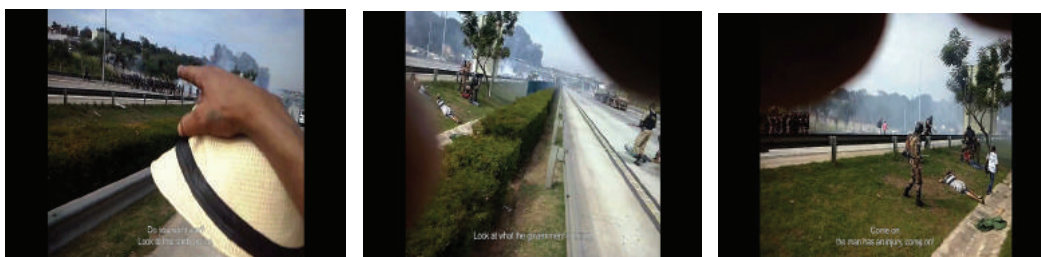
Imagem, fala e gesto se acumulam em uma intencionalidade manifesta: dar a ver, registrar, produzir evidência e testemunho, em um ato de autodefesa. Na redundância da sua tripla articulação (voz, corpo e câmera), a imagem, embora tomada pelo empenho de demonstrar o caráter pacífico da manifestação, instala uma tensão, o anúncio do desastre por vir.



Figuras 3 e 4 – Polícia reprime com violência os moradores das ocupações da Izidora em passeata por direito à moradia.

Fonte: fotograma do filme *Na missão com Kadu*.

Sem que haja corte no plano – e decorridos apenas cerca de dois minutos de imagem e acontecimento –, deflagra-se a violência policial que contém a passagem dos homens, mulheres e crianças pela rodovia. “Tem criança aqui! Ô, gente, tem criança aqui. [...] Ô, gente, o cara tá machucado”. A fala descritiva e entusiasta dá lugar à negociação desesperada e em desigualdade de forças. O registro – da brutalidade policial – imbrica-se com a ação – de proteger a si mesmo e os companheiros de luta. A mão passa a invadir incidentalmente o quadro trêmulo, tampando parcialmente a visão, em vez de guiá-la.



Figuras 5, 6 e 7 – Polícia reprime com violência os moradores das ocupações da Izidora em passeata por direito à moradia.

Fonte: fotograma do filme *Na missão com Kadu*.

As bombas de gás lacrimogêneo e os golpes de cassetete avançam sobre o grupo, agora disperso. Ouvem-se choro de criança, gritos e explosões. A câmera se descontrola, as bordas do quadro tremem em ritmo intenso, mas a tomada mantém-se firme, sem cortes. Kadu, uma das lideranças das ocupações urbanas da Izidora², o militante que filma, como um midiativista em transmissão ao vivo, não desliga a câmera. Obstinadamente, ele segue filmando a violência policial, “ao mesmo tempo em que carrega uma criança, ao mesmo tempo em que corre da zona de efeito do gás lacrimogênio, ao mesmo tempo em que exige uma resposta do governo, ao mesmo tempo em que chama para a luta”, como observa Paula Kimo (2016, p. 259).

Ao passo que se distancia do cerco policial, com uma criança no colo e ainda sob efeito do gás lacrimogênio, depois de um primeiro corte na tomada, inverte-se o eixo da câmera, que deixa de

² Esperança, Vitória e Rosa Leão são três ocupações que integram a região Izidora, situada em Belo Horizonte (MG), terreno de grande conflito territorial, em que estão em disputa os interesses financeiros de empreendimentos imobiliários e o direito à moradia e à terra de milhares de famílias de trabalhadores pobres e remanescentes de quilombos.

produzir evidências da violência e brutalidade policial para testemunhar e catalisar uma contranarrativa, em modulações crescentes de indignação e revolta, ao modo de um contra-ataque: “você quer que a gente viva num sistema maldoso, a gente não vai aceitar isso não. Nós estamos gravando e vamos pôr mundial. Tem que rodar é mundial. Porque isso aqui não existe.” Pouco haveria para acrescentar à análise de Paula Kimo. Segundo ela, “gritando contra o Estado, esbravejando em ato de desespero, Kadu violenta a própria imagem, avança em direção ao campo do visível como se fosse engolir o quadro”. E, assim, ele “convoca o futuro da imagem na sua própria gênese” (Kimo, 2016, p. 259).



Figuras 8 e 9 – Kadu nos interpela

Fonte: fotograma do filme *Na missão com Kadu*.

Essa convocação, que remete a imagem a uma circulação futura, de desejável amplitude espaçotemporal, faz-se na ordem de uma *interpelação*: o endereçamento de uma existência, um chamamento discursivo para que o sujeito assuma um posto, uma posição. Não é apenas o futuro que aparece aqui convocado: somos nós mesmos, os espectadores, que, tragados pela urgência das imagens, recebemos sua exigência. Na sua aparição, as imagens de Kadu nos endereçam um compromisso social e um desconcerto existencial. Nossa inação fundamental – qualidade inescapável, própria à condição de espectador – explicita-se numa espécie de espelho invertido, que reflete, em nossos corpos paralisados diante da tela (do cinema ou do computador), o risco e a agonia inerentes à ação daquele que, a um só tempo, luta, filma e é, por si mesmo, filmado.

Kadu, com sua câmera, seu corpo e seu discurso, em uma espécie de transe militante, arregaça

os limites da imagem, invade o espaço do espectador, ameaçando a sua distância segura, tensionando a alteridade dos olhares convocados. Ao fazê-lo, ele inventa uma forma para o seu engajamento e para o engajamento desejável, dos aliados que convoca ao filmar. E isto se dá porque, aqui, corpo, discurso e imagem articulam-se, de modo imbricado, não para produzir simbolicamente esse engajamento mas para materializá-lo, arrancá-lo a unha.

Seria, portanto, possível afirmar que as imagens tomadas pelo celular de Kadu, como parte de sua ação militante, ostentam uma dimensão formal que está entrelaçada à emergência da disputa da qual participam. Nesse sentido, elas parecem exemplares do modo como as imagens produzidas em contextos de urgência, em vez de refratárias à sensibilidade, fundam formas e relacionam-se com questões estéticas, conforme defende Nicole Brenez.

Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?³ (BRENEZ, 2013).

Inicialmente feitas para interferir no curso da história da qual participam, produzindo evidência material da ação violenta do Estado contra os pobres e liberando energia de luta, as imagens analisadas acima, realizadas por Kadu Freitas, circularam pela internet, pela rede de solidariedade e apoio à causa das ocupações urbanas bem como pelas vias jurídicas. E, provavelmente, devido ao modo indissociável como articulam estética e política, impulsionaram a realização do curta-metragem *Na Missão com Kadu* (2016), dirigido por Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito e pelo próprio Kadu Freitas, produzido de modo independente, sem financiamento público ou privado. O filme, realizado em aliança com Kadu, foi surpreendido por morte precoce do realizador (filmada pelo seu celular), cerca de quatro meses depois da ocasião, quando foi fatalmente vitimado em uma emboscada, na entrada da Izidora.

3 Tradução para: "certain prejudice (and a quite useful one, when it comes to refusing to take an oeuvre into consideration) has it that committed cinema, caught in the material emergencies of history, remains indifferent to aesthetic questions. This is a pathetically decorative conception of formal ambition since, on the contrary, the cinema of intervention exists only insofar as it raises the fundamental cinematographic questions: why make an image, which one, and how? With whom and for whom? With which other images does it conflict? Why? Or, to put it differently, which history do we want?" (Brenez, 2013).

O curta é formado por três temporalidades distintas (o cotidiano hospitalar e familiar da ocupação, o conflito com a polícia e a morte) e por dois blocos de imagem (constituídos por longos e poucos planos-sequência). Primeiro, Aiano e Pedro vão ao encontro de Kadu, na Izidora. Deixa-se o tempo transcorrer ali, no calor do fogão a lenha, entre as memórias do dia da repressão violenta da PM sobre os moradores, para então, só depois, retornar às imagens feitas pelo celular de Kadu e encontrar para elas um sentido de trajetória, de missão. Preservadas na integridade de sua duração, as sequências da repressão violenta da PM contra a manifestação pelo direito à moradia mobilizam a narrativa do filme e sustentam a sua força formal.

Mas, enquanto obra acabada, o filme parece depender do desfecho trágico que se interpõe em seu curso, tornando essencial para sua existência o gesto de montagem que separa por um longo corte a cena da interpelação (quando Kadu dispara sua revolta contra a minúscula lente do celular e parece engolir o quadro) e a morte (a cartela que narra o seu assassinato, silenciosamente, sem detalhes nem alarde). Assim, em *Na missão com Kadu*, a desapareção funda um lugar para a experiência vivida, ao encerrar brutalmente a narrativa de uma existência. A morte emerge como o acontecimento e o elemento narrativo que devolvem uma forma ao tumulto da vida.

O cinema, desse modo, parece chegar depois. Como se a emergência da violência real, em sua desordem fundamental, em sua abertura atordoante, não coubesse nas formas do cinema, nos princípios espaçotemporais que regem suas obras e instituições. Restaria, então, o trabalho de luto. Diante das imagens do militante e de sua morte, o cinema salva e se salva pela memória. Nesse sentido, a trajetória das imagens de Kadu, entre sua aparição na internet e sua inclusão no cinema, percorre as três dimensões da eficácia histórica que constituem o principal desafio do cinema engajado ou militante, conforme elabora Nicole Brenez:

No presente do assalto: René Vautier nomeou “cinema de intervenção social” um tal trabalho de imediaticidade performativa, que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural. Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. A longo termo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2016, p. 71)⁴

4 Tradução para: “dans le présent de l’assaut: René Vautier a nommé «cinéma d’intervention sociale» un tel travail de l’immédiateté performative, qui vise la réussite d’une lutte et la transformation concrète d’une situation de conflit déclaré ou d’injustice structurelle. Pour le moyen terme, le

Mas é possível extrair outra reflexão da trajetória de circulação das imagens de Kadu. Uma vez que só existe enquanto obra acabada e só passa a circular nas instituições cinematográficas quando a morte lhe arrebatou em seu curso, *Na missão com Kadu* termina por expor o tempo próprio do cinema e sua dificuldade – talvez fundadora – de lidar com a urgência e a insurgência. Como instituição que faz os filmes existirem na história, o cinema parece só poder operar contra a morte quando seu traço já se consumou, e não quando seu risco é ainda eminente. Caberia, então, perguntar o que pode o cinema no intervalo entre uma vida a filmar e a morte que a espreita?

Talvez tal pergunta seja inapropriada, já que parece estar nela embutida uma exigência que obrigaria o cinema a sair dele mesmo. Efetivamente, os filmes militantes, inscritos nas urgências materiais da história, que operam na “imediatividade performativa” com vistas à intervenção e à transformação social, não existem primordialmente para perfurar os bloqueios cinematográficos e penetrar em suas instituições e nem almejam necessariamente uma inscrição histórica: eles têm um objetivo preciso no tempo, são regidos por uma questão material de justiça e atuam no momento mesmo de sua emergência em instâncias de mobilização sociopolíticas, contando com outros meios (mais ágeis) de difusão de imagens, como a Internet e as redes sociais.

Mas quantos filmes são apagados do curso da história porque o cinema, como instituição que inclui e depende de circuitos de difusão e legitimação, nem sempre sabe responder às interpelações dos novos e diversos sujeitos históricos e políticos que estão a filmar? Essa pergunta, se não pode ser enfrentada aqui na amplitude de sua retórica, diz respeito a uma reflexão que a trajetória de difusão de *Na missão com Kadu* suscita de modo produtivo. Através de seu percurso pelo circuito de difusão brasileiro destinado aos curtas-metragens, ou seja, os diversos festivais de cinema que vêm se constituindo como as privilegiadas janelas de exibição no país, é possível observar que o lugar dos filmes militantes é também um território em disputa.

Na missão com Kadu teve sua estreia em festivais brasileiros no 18º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em que foi premiado como Melhor Filme pelo Júri Oficial e Melhor Filme pelo Júri Popular. Logo depois, foi exibido no IX Janela Internacional de Cinema do Recife, tendo recebido

travail consiste à diffuser une contre-information et soulever les énergies. Pour le long terme, il s'agit de filmer pour conserver des faits au regard de l'histoire, constituer des documents, léguer une archive et transmettre la mémoire des luttes aux générations futures” (Brenez, 2016, p. 71).

Prêmio de Melhor Imagem, Prêmio Especial da Fepec (Federação Pernambucana de Cineclubes) e Menção Honrosa ABD/APECI. E seguiu por mais quatro festivais, angariando mais alguns prêmios, e quatro mostras (duas delas dedicadas ao cinema militante)⁵. Ao mesmo tempo que foi consolidando um percurso de reconhecimento, *Na missão com Kadu* foi também colecionando rejeições nos processos seletivos de alguns dos mais prestigiados festivais do país, aqueles que ostentam autoridade institucional para a legitimação da trajetória de filmes e realizadores: Festival de Cinema de Gramado (2016), Festival de Cinema de Brasília (2016), Festival de Cinema do Rio de Janeiro (2016). Também foi rejeitado por dois importantes festivais dedicados a difundir as produções de jovens realizadores, bem como a fomentar novos modos de produção que não estejam atrelados a sistemas de financiamento: Mostra de Cinema de Tiradentes (2017) e Semana dos Realizadores (2016).

Não se pretende aqui contestar ou investigar os critérios curatoriais particulares a cada festival que regem, com mais ou menos justiça e rigor, suas escolhas e exclusões, para defender ou questionar a inclusão do curta-metragem de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito em suas programações. Interessa-nos refletir como esse percurso ambivalente dá a ver a disputa em curso, que diz respeito ao lugar do cinema militante nos circuitos brasileiros de difusão de cinema. Se, por um lado, parece evidente que as urgências do presente afetam as instituições de difusão cinematográfica no Brasil, e estas têm respondido ao chamamento político que o atual contexto de ruptura democrática lança a todas as organizações sociais e culturais do país; por outro, é notável a persistência do “preconceito”, para usar o termo de Nicole Brenez, contra o cinema de intervenção social ou engajado, que é fundamentado na tenaz oposição entre militância e invenção formal, que parece sustentar as fronteiras do território cinematográfico. O texto de apresentação da Mostra de Cinema Brasileiro de Tiradentes, assinado pelo seu curador, Cléber Eduardo, é exemplar.

Embora entendamos a existência dessas realizações, é nossa autoatribuição defender o valor e a inquietação formal, ou ao menos procurá-la entre os inscritos, sem com isso fazer um pacto com os formalismos rompidos com a vida. Pelo contrário. Sem lançarmos mão de autores nobres para nos legitimar, defendemos um cinema político e frontal, mas, para ser efetivo como cinema político, é necessário antes ser efetivo como cinema.

5 23º Festival de Cinema de Vitória (Melhor Filme pelo Júri Popular da Mostra Outros Olhares); 26º Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema; Forumdoc.bh 2016; FestCine PE – Festival de Curtas de Pernambuco (Prêmio Especial da ABD/APECI; Menção Honrosa do Júri Oficial); MOFO – Mostra de Filmes de Ocupações; 6ª Mostra Canavial de Cinema; Mostra Alô Alô Mundo; VAC – Verão Arte Contemporânea; 10ª Mostra Cine BH.

[...] Um filtro formal é a natureza de um festival de cinema, ao menos para como pensamos Tiradentes. Em um momento de um cinema em reação aos diversos estados da sociedade, esse filtro, com todos os equívocos nele possíveis, torna-se nosso modo de intervir política e esteticamente na atividade do cinema autoral e independente, de curta e de longa, procurando defender espaço para os filmes para além do sintoma contemporâneo.

[...] Entendemos e defendemos todas as lutas políticas e reações dos grupos de vítimas dos diferentes níveis dos mecanismos sociais cerceadores de direitos e de individualidades, mas defendemos acima de tudo uma resistência à banalização no cinema de certos modos de abordagem ainda primários e precários, justamente com a proposição de filmes que procuram atravessar as pautas políticas imediatas com respostas formais de cinema (EDUARDO, 2017).

Nota-se que o texto – e conseqüentemente a seleção que ele justifica e defende – enfrenta a necessidade de responder às interpelações das novas práticas e dos novos sujeitos cinematográficos: grupos minoritários, movimentos sociais para os quais o cinema e o audiovisual constituem parte de suas lutas por visibilidade e justiça. Mas o faz com uma postura que isola o cinema em um ensinamento canônico.

Na maneira como elabora um gesto de interpelação, *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Soares, pode nos ajudar a entender os limites de tal defesa do cinema. “Filme-acontecimento”, presente nas programações de praticamente todos os festivais brasileiros entre setembro de 2016 e janeiro de 2017, inclusive da Mostra de Cinema de Tiradentes e em quase uma centena de eventos diversos (mostras de cinema, cineclubes, movimentos de ocupação, seminários, etc), *Martírio* endereça ao próprio cinema “novas exigências”, para usar os termos de André Brasil, cuja análise fundamental explicita em que medida o trabalho de invenção, no cinema, pode ser a constituição de uma forma que “o ultrapassa”.

Calculadamente e em cada um de seus passos, *Martírio* se nega a colocar o cinema adiante da causa que ele decidiu encampar; talvez Vincent preferisse recusar o “cinema” a ter que deixar de “filmar com”, lado a lado e aprendendo com aqueles que filma, engajado em suas lutas. Ao engajar-se tão clara e firmemente na luta dos

Guarani-Kaiowá, *Martírio* parece mesmo endereçar ao cinema novas exigências, que teriam como medida sua capacidade de intervir e contribuir efetivamente para a causa a que se dedica. Essas exigências levariam o cinema a sair de si mesmo, a lançar-se, digamos, em uma tarefa não cinematográfica, ou, ao menos, não primeiramente cinematográfica. Mas, o produtivo paradoxo aqui não é o de que essa tarefa – a de lançar-se para fora do cinema – se faça justamente, por meio do cinema? As linhas de ação que o filme carrega – seu “fazer com” os Kaiowá – não é isso o que força sua forma para constituir-la e alterá-la? Atravessar e alterar o cinema por uma experiência que o ultrapassa, não é esse o trabalho de invenção que se pede a um filme? (BRASIL, 2016, p. 160).

Além da fragilidade da oposição entre invenção formal e militância, exposta de modo preciso por André Brasil, o que uma defesa do cinema como princípio e fim de um processo de curadoria não parece levar em conta é a historicidade de todo gesto de escolha e seleção baseado em critérios estéticos, aos quais são inerentes, inevitavelmente, traços de exclusão.

3 Aparecer: *Kbela* (2015)

As marcas sobre os sujeitos da violência dos critérios universais e padrões estéticos são abordadas em *Kbela* (2015), curta-metragem dirigido por Yasmin Thayná, produzido através de financiamento coletivo e trabalho voluntário. O filme, que aborda a transição capilar como forma de emancipação das mulheres negras, é, nas palavras de sua realizadora, “uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra”. “Experiência” parece ser efetivamente a melhor definição para o conjunto de performances que conformam o curta-metragem, inteiramente interpretado por jovens atrizes negras. Seus corpos são dispostos em espaços preenchidos de elementos catalisadores das memórias compartilhadas, atualizando e sintetizando narrativas coletivas que constituem aquilo que seria “um corpo negro”. “O preto não é. Não mais do que o branco”, afirmou Fanon (2008, p. 190), em uma elaboração sintética de sua concepção não essencialista da raça, entendida como resultado de uma dinâmica entre a “sobredeterminação” – resultado do olhar do branco sobre o negro – e a autodeterminação – gesto contestatório de autocriação.

Em aparente sintonia com essa noção racial não essencialista presente no antológico *Pele negra*,

máscaras brancas (2008), mais especificamente no capítulo intitulado “A experiência vivida do negro”, em *Kbela*, “tornar-se negra” diz respeito à experiência de trilhar um percurso de subjetivação que vai da opressão à emancipação, passando por uma transição. É essa trajetória que o filme percorre, evitando o individualismo, o simbolismo e a representação naturalista, através de uma sequência de cenas performáticas que, no seu conjunto, remetem à dimensão performativa da raça e ao aspecto coletivo do processo emancipatório de sua autoafirmação. Com apenas uma cena falada e nenhum comentário em voz *over*, o sentido de unidade, no filme, deve-se à trilha sonora jazzística (John Coltrane é a referência sonora), composta de sons hostis (injúrias sussurradas e ruídos urbanos), canções e elementos musicais africanos e afrodiaspóricos.

A violência da opressão racista, sua atuação material no corpo, ocupa as primeiras sequências do filme. Não há grito, denúncia, alarde. Nem há fala (a mulher negra pode falar?⁶). Só se ouvem, ao fundo, imiscuídas aos sons dissonantes, injúrias racistas sussurradas. Em quatro sequências performáticas, filmadas por planos fixos, quase sempre frontais e sem cortes, mulheres negras aparecem com suas cabeças desconectadas de seus corpos: uma mulher negra debate-se ao caminhar por uma trilha escura com saco de lixo sobre a cabeça; uma mulher negra sentada em uma sala abandonada ergue lentamente a cabeça enterrada entre as pernas dando a ver uma máscara disforme que vela seu rosto; uma mulher negra está sentada no chão de uma sala em ruína com um saco de papelão a cobrir sua cabeça; uma mulher negra cuja cabeça está fora do corpo, cremes coloridos e vinagre sobre os cabelos de uma cabeça de mulher negra, que está posta sobre a mesa.



6 “Quem pode falar?” é uma questão permanente nos trabalhos (textos e performances) da artista e pesquisadora multidisciplinar portuguesa Grada Kilomba, concernindo especificamente a mulher negra (Ribeiro, 2016).

Figuras 10, 11 e 12 – Opressão e embranquecimento.

Fonte: fotogramas do filme *Kbela*.

O olhar branco, seu quadro epistemológico, a violência de seus padrões estéticos “universais”, o racismo, enfim, aparecem em sua atuação sobre o corpo da mulher negra, perturbando, ao “sobredeterminar” o seu “esquema corporal”. A remissão à Fanon parece inevitável.

Eu tinha o olhar do homem branco nos olhos. Um peso desconhecido me oprimira. No mundo branco o homem de cor encontra dificuldades no desenvolvimento de seu esquema corporal... Eu era atacado por tantãs, canibalismos, deficiência intelectual, fetichismo, deficiências raciais.... Transporte-me para bem longe de minha própria presença... O que mais me restava senão uma amputação, uma excisão, uma hemorragia que me manchava todo o corpo de sangue negro? (FANON, 2008, p. 73)



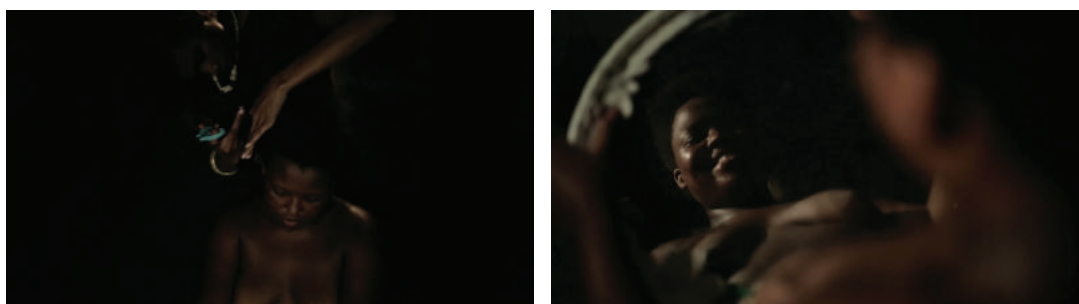
Figuras 13, 14 e 15 – Opressão, embranquecimento e transição.

Fonte: fotogramas do filme *Kbela*.

O que mais restava? Reconquistar uma presença, isto é: afirmar o corpo negro. Assumir a dimensão racial do corpo como gesto de ruptura, resistência, luta e combate – a alteridade sobredeterminada convertida em autodeterminação identitária. É este o marco transitório do filme, encarnado pela atriz e compositora Isabel Zua, em duas sequências compostas, cada uma, por um único plano fixo. Na primeira, seu corpo nu curva-se diante de uma janela, num choro doído, contido e silencioso.

Na sequência posterior, com o busto coberto de tinta, ela encara a câmera e alisa o próprio corpo até que toda a marca/máscara branca seja apagada para dar lugar à pele negra. Assim, converte-se apagamento em aparição, ensejando uma retomada de si que se consuma na única cena falada do filme, uma cena de registro mais, digamos assim, documental: uma mulher negra corta o cabelo de outra mulher negra, prepara-o para o que se convencionou chamar de transição capilar – o processo de refazimento dos cachos e de recomposição da textura crespa natural. Enquanto penteia e aparas os fios, a cabeleira canta canções para lemanjá. Aquela que tem os cabelos refeitos olha-se no espelho pousado em seu colo.

A câmera, bem próxima, observa, cúmplice, e flagra o olhar no espelho na duração de sua delicada transformação. As duas mulheres começam, juntas, a cantar, em iorubá, para o Orixá. A africanidade, como repositório identitário, surge pelo canto, pelas vozes até então silenciadas. Mítica – e talvez mistificada –, a África é, aqui, no entanto, a geografia não apenas da ancestralidade, mas de uma reapropriação política, dentro de um movimento coletivo de afirmação: “ninguém vai perceber que meu inglês é eslovaco, que meu iorubá é romeno”, diz a cabeleireira, prometendo cantar mais.



Figuras 16 e 17 – Transição capilar.

Fonte: Fotogramas do filme *Kbela*.

“África, [...] vou levar a vida inteira para lhe agradecer”, diz a letra da canção, que embala as sequências finais do filme habitadas por mulheres reunidas em rodas dançantes, conjugando ritmos e movimentos ancestrais e contemporâneos, oriundos dos rituais de África e das favelas do Rio de Janeiro. É mais uma vez, na apropriação das palavras de Fanon, oferece-se uma possível tradução: “o preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar [...]” (Fanon, 2008, p. 126).



Figuras 16 e 17: África: afirmação e aparição.

Fonte: fotogramas do filme *Kbela*.

A explosão, aqui, aplica-se como uma metáfora, um êxtase de corpos reunidos, agrupados por um processo de autocriação – e reversão da criação opressora dos impérios coloniais – que é, em si, uma manifestação política. Segundo Judith Butler, quando agrupados em manifestações coletivas, os corpos “querem ser reconhecidos e valorizados; eles exercem o direito de aparecer, de colocar em prática uma liberdade” (Butler, 2016, p. 37). *Kbela*, através da elaboração de uma experiência sensível, afirma uma agenda política que diz respeito também à visibilidade, ou seja, “ao direito de aparecer”. E, se pode ser considerado como uma obra exemplar do Cinema Negro Brasileiro, é justamente na medida em que não apenas é realizado por uma cineasta negra, mas, além disso, integra-se “à história dos negros no Brasil nas suas investidas contra o preconceito racial” (Oliveira, 2016).

É preciso observar, no entanto, que, para que os corpos cinematográficos obtenham “reconhecimento”, sejam “valorizados” e “exerçam o direito de aparecer”, é preciso, antes de tudo, que os próprios filmes apareçam, isto é, sejam reconhecidos pelos circuitos de difusão e exibição. É nesse flanco que se deu ainda parte importante das disputas travadas por *Kbela*, a despeito do vigor da sua

combinação entre invenção formal e engajamento político, sem prejuízos de um pelo outro. Lançado de modo independente, com sessões lotadas no Cine Odeon, no centro do Rio de Janeiro, em setembro de 2015, *Kbela* permaneceu ausente da grande maioria dos festivais brasileiros até um ano após o seu lançamento.

Rejeitado pelas curadorias e processos seletivos de importantes festivais, inclusive aqueles voltados para novos realizadores e modos independentes de produção⁷, *Kbela* tem tido uma trajetória intensa de circulação, tendo sido exibido, no período de um ano, em mais de setenta eventos (mostras, sessões em cineclubes e movimentos de ocupação, fóruns, seminários etc.), quase todos eles vinculados aos movimentos político-culturais de negros, mulheres ou das periferias urbanas, a exemplo do Festival Mate com Angu, de Duque de Caxias (em que *Kbela* ganhou seu primeiro prêmio, o Angu de Ouro), Mostra por um Cinema Negro no Feminino (Fórum Itinerante de Cinema Negro), Sessão no Coletivo Vermelha (coletivo de mulheres realizadoras e diretoras), Mostra de Cinema Negro de Sergipe – Egbé, Ocupação Maré Brasil, Afrofuturism Festival, Ocupa MinC (Rio de Janeiro), Festival Afreaka (Encontros de Brasil e África Contemporânea) e do Sarau Preto.

O impacto sociocultural desses movimentos e do ativismo das feministas negras – as crescentes lutas emancipatórias das mulheres – e a maneira como o filme aí se inscreveu levaram Yasmin Thayná a figurar em diversas matérias jornalísticas, inclusive na capa de importantes revistas nacionais, tais como *Cult* e *TPM*, nas quais ela ocupou o espaço de representante das lutas das mulheres negras. É com essa missão representativa, para participar de mesas de debate em torno das mulheres ou dos negros no cinema brasileiro, que Yasmin Thayná começou a frequentar também alguns festivais, mesmo tendo seu filme rejeitado pelos processos seletivos.

Para falar como realizadora negra e mulher, ela foi convidada a estar presente em espaços onde não couberam suas imagens. Quem são as mulheres negras que estão a filmar? Parece que se tornou necessário ouvi-las, antes mesmo de exibir suas obras. Finalmente, a partir de meados de 2016, o filme ganhou um novo impulso: foi filme de abertura do Festival de Documentários de Cachoeira – CachoeiraDoc, constou na programação, com um ano de atraso, da Semana dos Realizadores (fora da mostra principal, ou seja, a mostra competitiva), recebeu o Prêmio Especial do Júri na 16ª Goiânia Mostra Curtas, integrou a Mostra Contemporânea Brasileira do XX Forum.doc. bh e foi selecionado

⁷ Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Festival do Rio, Mostra de Cinema Brasileiro de Tiradentes, o Olhar de Cinema Festival Internacional de Curitiba e a Semana dos Realizadores.

para a primeira edição da mostra *Black Rebels: Minding The Gap*, do Festival de Rotterdam. A mostra destacou obras de criadores negros, a exemplo de Charles Burnett. Além de *Kbela*, havia outro filme brasileiro na programação: *Alma no olho* (1973), curta-metragem experimental e performático, dirigido e atuado pelo ator e cineasta negro Zózimo Bulbul, que, negligenciado pela crítica e pela pesquisa brasileiras, ainda não encontrou lugar na história do cinema brasileiro compatível com a envergadura de sua invenção estética e discurso político. Em relato publicado em sua coluna no Nexo Jornal, Yasmin Thayná conta que a curadora da mostra atribuiu ao “racismo institucional que existe no Brasil” a ausência de *Kbela* na mostra competitiva do festival e o atraso com que este filme, bem como o de Zózimo Bulbul, chegaram a espaços como o Festival de Rotterdam (Thayná, 2017).

Nesse sentido, a trajetória do filme, que, de modo especular às suas imagens, fricciona os limites da visibilidade da mulher negra, nos conduz a duas constatações. Em primeiro lugar, evidencia-se a existência, atualmente, no Brasil, de uma multiplicidade de eventos de difusão cinematográfica e audiovisual, que constituem, pelo menos, dois circuitos distintos. Estes parecem, por sua vez, funcionar de modo disjuntivo: o circuito hegemônico dos grandes e médios festivais, responsáveis pela legitimação crítica e inserção histórica dos filmes (sejam eles autorais ou comerciais), e um circuito independente, popular e contra-hegemônico, atrelado a espaços de formação, organizações minoritárias e movimentos sociais. Enquanto este último parece interessado no cinema como instrumento para uma pedagogia política ou, dito de outro, como parte integrante das lutas políticas, o outro parece refratário a este modo de articulação entre cinema e política, que poderia parecer instrumentalista⁸ e contrária à dimensão prioritariamente estética da atividade cinematográfica.

Mas, além disso, o que nos sugere o percurso ambivalente de *Kbela* é que os princípios estéticos que regem as decisões curatoriais dos festivais brasileiros dizem respeito a rigores formais que podem funcionar como fronteiras para o visível. E estes critérios e rigores formais são, mesmo que não assumidamente, perspectivados, quer dizer, correspondem a uma localização histórica. Como toda imagem, toda decisão sobre sua aparição está atrelada a um corpo – um corpo também histórico, racializado, gendrado.

8 A instrumentalização do cinema pela atividade política e, mais especificamente, pelos movimentos militantes é uma concepção tenaz que ressoa até os dias de hoje as críticas elaboradas a partir da década de 70, na ressaca pós-1968. Serge Daney é um dos críticos para quem o cinema militante tem uma concepção instrumentalista na qual o cinema se apresenta como “uma máquina de tradução” daquilo que se manifesta fora dele, na luta. E esta seria, em seus termos, “sua eterna pobreza”. O “fardo do cinema militante”, para ele, é “ver no produto artístico não mais do que um produto neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar” (Daney, 2007, p. 72).

Chegamos a um ponto em que parece importante, então, perguntar não apenas o que pode o cinema pelas lutas políticas e as urgências do presente, mas o que podem, pelo cinema, os movimentos das mulheres, dos pobres, dos periféricos, dos grupos oprimidos, enfim, que estão hoje a filmar. A demanda por visibilidade e justiça, ou seja, por *reconhecimento* talvez possa ser instrutiva, na via inversa, para uma reflexão (não-canônica) dos critérios de julgamento crítico que orientam processos curatoriais em cinema que vigoram hoje no Brasil.

4. Reconhecer: notas finais

Sem pretender enveredar por uma revisão conceitual, seria preciso observar que a *Teoria do Reconhecimento* emergiu no campo das ciências sociais como uma teoria da justiça centrada nas lutas políticas das minorias por reconhecimento, que considera emancipatória a autorrealização identitária. A acepção que nos interessa aqui, formulada por Judith Butler (a partir da noção hegeliana), segue, no entanto, por outra direção, uma vez que trata o *reconhecimento* não como resultado de disputas discursivas que reificam identidades, mas, ao contrário, como princípio crítico, eminentemente ético e político, de apreensão do outro, que impõe um movimento necessariamente autorreflexivo (Butler, 2015).

Nos termos de Butler, como modo relacional mobilizado pelo desejo, o reconhecimento, que seria o desejo do desejo do outro que vibra no meu desejo, “não pode ser reduzido à formulação e à emissão de juízos sobre os outros” (Butler, 2015, p. 63). Efetivamente, afirma a autora, o reconhecimento muitas vezes nos obriga a suspender o juízo para poder apreender o outro e impõe, desse modo, o acolhimento mútuo da opacidade e a aceitação de que, como sujeitos críticos, somos “parcialmente cegos”, “constitutivamente limitados”. E “reconhecer que somos limitados é ainda conhecer algo de nós, mesmo que tal conhecimento seja afetado pela limitação que conhecemos” (Butler, 2015, p. 66).

Nesse sentido, o reconhecimento, como categoria relacional, está atrelado à crítica nas suas consequências éticas, tais como sinalizadas por Foucault. Para ele, a prática crítica não diz respeito apenas a um certo horizonte de inteligibilidade dentro do qual os sujeitos e instituições podem surgir, mas significa também que sou questionada por mim mesma. É este questionamento de si a consequência ética da crítica, que implica, inclusive, o risco de ter o próprio reconhecimento negado

ou posto em xeque, “uma vez que questionar as normas de reconhecimento que governam o que eu poderia ser, perguntar o que elas deixam de fora e o que poderiam ser forçadas a abrigar é o mesmo que, em relação ao regime atual, correr o risco de não ser reconhecido como sujeito ou, pelo menos, de suscitar as perguntas sobre quem sou (ou posso ser) ou se sou ou não reconhecível” (Butler, 2015, p. 36).

Num exercício curatorial que tome o *reconhecimento* como princípio orientador da pesquisa e seleção de filmes, permite-se que o desejo de visibilidade e escuta dos diversos, múltiplos e novos sujeitos históricos que estão produzindo filmes afete ou mesmo altere os desejos em relação às obras a serem exibidas, ensejando um movimento reflexivo sobre os parâmetros de julgamento crítico. Talvez, por isso, o *reconhecimento* pode revelar-se como um critério produtivo para que a luta dos filmes militantes por um lugar nos festivais e mostras de cinema brasileiros se dê em outros termos (mais justos?).

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. 2. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: Catálogo do Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

BRENEZ, Nichole. Contre-attaques. Soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Soulèvements. Paris: Gallimard, Jeu de Paume, 2016.

_____. Political cinema today. New exigencies: for a Republic of Images. Set. 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today---the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

BRENEZ, Nichole; MARINONE, Isabelle (dir.). Cinémas libertaires au services des forces de transgression et de révolte. Ville Neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

BUTLER, Judith. Rassemblement. Pluralité, performativité et politique. Paris: Fayard, 2016. Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet.

_____. Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Tradução: Rogério Bettoni.

CESAR, Amaranta. La figuration e la fabulation de l'alterité dans le cinema brésilien contemporain: Cidade de Deus du livre au film. Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2008.

DANEY, Serge. A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naif: 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Soulèvements. Paris: Gallimard, Jeu de Paume, 2016.

_____. Images malgré tout. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

EDUARDO, Cleber. Cinema em reação/Reinvenção na crise. Disponível em: <<http://www.mostratiradentes.com.br/a-mostra/tematica>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ESHUN, Kodwo; GRAY, Ros (ed.). The militant image: a ciné-geographie. Third Text, vol. 25, Issue 1, Editors' Introduction: London, 2011.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008. Tradução: Renato da Silveira.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Editora Vozes, Petrópolis, 2003.

KIMO, Paula. Olha a nossa situação aqui!: nós, espectadores, na missão com Kadu. In: Catálogo do Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

OBRIST, Hans Ulrich. Caminhos da curadoria. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. Tradução Alyne Azuma.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoadá" aos dias de hoje. In: AVANCA CINEMA 2016. Avanca: Edições Cine-clubes Avanca, 2016.

RIBEIRO, Djamila. "O racismo é uma problemática branca", diz Grada Kilomba #Carta, 30 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/politica/2016-co-racismo-e-uma-problemativa-branca-2016-uma-conversa-com-grada-kilomba>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

THAYNÁ, Yasmin. As bruxonas do cinema negro que você respeita. Nexo Jornal, 06 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/As-bruxonas-do-cinema-negro-que-você-respeita>>. Acesso em: 13 fev. 2017.