

PACO  EDITORIAL

Clóvis Gruner
Rosane Kaminski
(Orgs.)

HISTÓRIA E IMAGEM

REPRESENTAÇÕES DE TRAUMAS

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues	Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani	Prof. Dr. Juan Droguett
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi	Profa. Dra. Ligia Vercelli
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna	Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Carlos Bauer	Prof. Dr. Marco Morel
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha	Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida	Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista	Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Fábio Régio Bento	Prof. Dr. Romualdo Dias
Prof. Dr. Gustavo H. Cepolini Ferreira	Profa. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva	Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa	Profa. Dra. Thelma Lessa
	Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt

©2024 Clóvis Gruner; Rosane Kaminski

Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

H673

História e imagem: representações de traumas / Organizadores Clóvis Gruner, Rosane Kaminski. – Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2024
424 p.; 14 X 21 cm

ISBN: 978-85-462-2581-1

1. História. 2. Memória. 3. Narrativa. I. Gruner, Clóvis (Organizador).
II. Kaminski, Rosane (Organizadora). III. Título.

CDD 901

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166
Índice para catálogo sistemático

I. História

PACO  EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Foi feito Depósito Legal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: SOBRE IMAGENS E TRAUMAS	7
	<i>Rosane Kaminski</i>
	<i>Clóvis Gruner</i>

PARTE 1: *OS ESTUDOS DO TRAUMA*

ESTUDOS DO TRAUMA: SUAS CRÍTICAS E VICISSITUDES	15
	<i>Dominick LaCapra</i>

MEMORIA, TRAUMA Y TRABAJO DE ELABORACIÓN. UNA MIRADA DESDE SIGMUND FREUD	55
	<i>Daniel Feierstein</i>

A VOLTA DO BUMERANGUE OU A VIRADA PÓS-COLONIAL DOS ESTUDOS DA SHOAH	85
	<i>Márcio Seligmann-Silva</i>

EL PRESENTE SUSPENDIDO Y LA EXPERIENCIA DEL EVENTO SIN PRECEDENTES: A PROPÓSITO DE LA PANDEMIA DEL COVID-19	111
	<i>María Inés Mudrovic</i>

PARTE 2:
DESAPARIÇÕES, TORTURAS E AS ELABORAÇÕES
ESTÉTICAS DO TRAUMA

IMAGINAR LOS CUERPOS ARROJADOS AL MAR. DE LA
NARRATIVA ANALÍTICA A LA EXPERIENCIA SINTÉTICA DE
LA DESAPARICIÓN FORZADA EN CHILE 135

Jaume Peris Blanes

SECRETO Y TRANSMISIÓN GENERACIONAL. EL CINE
DOCUMENTAL ANTE LA MEMORIA FAMILIAR 151

Lior Zylberman

A TORTURA, O PERPETRADOR E AS ARMADILHAS DO
DISCURSO FÍLMICO EM DOCUMENTÁRIOS URUGUAIOS 175

Mariana Villaça

TESTEMUNHO SOBREVIVENTE E ANIMAÇÃO
EM JOSEP (AUREL, 2020) 197

Rafael Teixeira Tassi

UM MONSTRO CHAMADO FRANKENSTEIN: TERROR,
TRAUMA E DITADURA CIVIL-MILITAR NOS
QUADRINHOS DE JULIO SHIMAMOTO 215

Clóvis Gruner

PARTE 3:
IMAGENS DA VIOLÊNCIA E DO TRAUMA
NAS DISPUTAS DA MEMÓRIA

INDEPENDÊNCIA E O TRAUMA DO BRANQUEAMENTO	245
	<i>Lilia Moritz Schwarcz</i>
	<i>Carlos Lima Jr.</i>
	<i>Lúcia K. Stumpf</i>
IMAGENS FUNDACIONAIS E CONCEITOS DE HISTÓRIA NO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA (1972)	283
	<i>Fernando Seliprandy</i>
FORMAS DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO	331
	<i>Rosane Kaminski</i>
TRAUMA E TEMPORALIDADE NAS COLAGENS DE MÁRIO DE ALENCAR	365
	<i>Everton de Oliveira Moraes</i>
“LIBERTANDO MAPUTO”: ALTERIDADE E VIOLÊNCIA NA FORMAÇÃO DE UMA COMUNIDADE POLÍTICA	381
	<i>Hector Guerra Hernandez</i>
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	417

FORMAS DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO¹

Rosane Kaminski

“Mas como recompor amorosamente um passado de violência e opressão que a lucidez política levaria, antes, a denunciar? Só mesmo sob o signo da memória artística, da pura forma que tudo redime enquanto sagrada vontade de estilo.” (Alfredo Bosi)²

Introdução

As relações históricas entre cinema e violência no Brasil, conforme se processaram nas décadas de 1950-90, delineiam a temática central deste capítulo. O recorte temporal parte de balizas já definidas pela historiografia para situar o cinema brasileiro moderno, mas propõe estendê-las, aqui, até o início dos anos 1990³. Nesse longo período, que abarca uma vasta filmografia, pretende-se identificar quais foram as relações estabelecidas

1. Este texto resulta de uma pesquisa mais ampla sobre cinema, artes visuais e violência no Brasil, apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo nº 315851/2021-0. Um versão resumida foi enviada ao Dossiê Histoire du Cinéma / Histoires & Cinémas da *Iberic@l*: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, na Sorbonne Université.

2. Bosi, Alfredo. Paulo Emílio Salles Gomes: Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro. *Discurso*, n. 8, 1978, p. 48.

3. São geralmente aceitas as balizas delineadas em: Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 9-50. Nesse texto, publicado pela primeira vez em 1995, poucos anos após o “colapso” vivido pelo cinema brasileiro entre 1989-90, e atualizado para a publicação na revista *Archivos de la Filmoteca* em 2000, Xavier privilegia o “processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 70”, para ele, “o período mais denso do cinema brasileiro” (p. 14). A partir de um significativo panorama sobre a produção fílmica daqueles anos, considera ele que o cinema moderno, “no que toca à originalidade de estilo, havia perdido densidade” no início da década de 1980 (p. 37) e perdido a sua “dimensão utópica” nos anos 90 (p. 46-47). Sem deixar de concordar com as ponderações de Xavier, mas buscando ampliar o olhar para a significativa produção de curtas-metragens justo naquele momento de colapso da produção dos longas, no presente capítulo proponho uma ampliação desse recorte até a virada dos anos 1980-90, quando as estratégias estéticas inventivas foram férteis nos curtas-metragens e atualizaram tanto a pesquisa de linguagem quanto a discussão dos problemas contemporâneos do país. Fiz uma explanação mais minuciosa sobre o assunto na comunicação intitulada “Revisitando modernismos no cinema brasileiro”, no *V Colóquio de Cinema e História* realizado na ECA-USP pelo

entre o cinema e a violência, problematizando a história do país e as suas assimetrias sociais.

Observo, de saída, que não serão feitas análises de filmes, visto que o escopo deste texto é panorâmico. Pretende-se mapear e sistematizar as articulações possíveis entre cinema e violência, observando como se formam, coexistem e se modificam, organicamente, integrando os debates políticos e estéticos processados no Brasil ao longo daquelas décadas.

Entendendo a violência como parte da lógica colonial, sustentada no racismo e na segregação social, promotora de todo tipo de sujeição e, ao mesmo tempo, naturalizada como se fosse intrínseca à sociedade brasileira,⁴ as linhas aqui traçadas têm como ponto de partida o cinema nacional dos anos 1950 e a discussão crítica da desigualdade social, que se constituía ao mesmo tempo em que o pensamento anticolonial se difundia internacionalmente, através das publicações de Georges Balandier, Frantz Fanon e Aimé Césaire, entre outros.⁵ Uma pista da consciência sobre a “situação colonial” do cinema brasileiro na entrada dos anos sessenta está expressa em texto assinado por Paulo Emílio Sales Gomes. Desse ponto, avança-se em direção aos movimentos que marcaram o cinema brasileiro dos anos 1960 e início dos 70, caracterizados pela inventividade e agressividade estética. Em seguida, são identificadas novas vozes que adentram no cenário cinematográfico ao longo da década de 1970, entremeadas aos movimentos sociais, raciais e de gênero, e que prosseguem nos anos seguintes. Por fim, avalia-se como as diferentes formas de relação entre cinema e violência persistiram e se reinventaram na produção brasileira de curtas-metragens na passagem dos anos 1980 para os 90.

Assume-se, portanto, uma compreensão da violência como um trauma histórico, vinculado ao racismo e incrustado na carne social. Ela é aqui discutida enquanto parte do processo colonial “continuado” em nosso país e, por muito tempo, invisibilizada, sobretudo pela sua naturalização, que se deve à repetição dos gestos discriminatórios. Justamente nesse ponto é que o cinema (como as artes, em geral) assume uma função crítica. Ao problematizar na tela questões candentes como racismo, machismo, feminicídio, misé-

Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, entre 7 e 9 de dezembro de 2022.

4. Mbembe, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018; Schwarcz, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 27-30.

5. Uma seleção de textos desses e outros autores encontra-se em: Sanches, Manuela R. (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012.

ria, exploração sistemática dos pobres, massacre indígena, violência urbana, chacinas, prisões, grupos de extermínio, linchamentos e outros eventos traumáticos, o cinema brasileiro moderno colocou-se em constante diálogo com a espetacularização da violência nos meios de comunicação, tensionando-a por meio da linguagem. O argumento aqui defendido, enfim, é que tais obras agiram (e ainda agem) produzindo uma “distância”, pois contribuem para o questionamento da violência e de sua proliferação midiática enquanto “traços naturais” da sociedade brasileira. Essa ação se dá de diferentes formas, pontuadas ao longo do texto.

Notas sobre as imagens, o olhar e a violência no cinema

A simulação de cenas violentas, no seu sentido mais elementar, acompanha a história do cinema desde o seu surgimento. Pancadarias, assassinatos, assaltos e outros tipos de agressões intencionais estão presentes até mesmo em filmes “leves”, como comédias e fitas infantis. Em *westerns*, policiais e *thrillers* tais simulações chegam a provocar ansiedade, medo e asco, engendrando um tipo de experiência estética apreciada por muitas pessoas. Como diria Hikiji, essas são imagens da violência, por vezes agressivas também em sua elaboração rítmica e narrativa exagerada (imagem-violência), ao ponto de se tornarem reflexivas⁶. Mas não é delas que quero tratar aqui.

Há um tipo de violência mais sutil implicada no audiovisual e seus dispositivos, geralmente dissimulada, sobretudo em nossos tempos marcados, como diz Marie-José Mondzain, pelo “império do visível”⁷. Em seu livro, a filósofa discute algumas relações entre violência e visível. Inicia questionando uma postura usual, de se atribuir às imagens (essas coisas que circulam em todos os lados e nos afetam nas formas de sentir e de pensar) a responsabilidade por atos violentos. Sempre há quem acredite que o simples acesso às imagens da violência, seja por meio do cinema, da televisão ou de jogos eletrônicos, teria a potência de induzir novos atos violentos. Para Mondzain, apesar dos atos de violência gratuita parecerem aumentar na nossa sociedade dominada “por um crescimento do espetáculo das visibili-

6. Hikiji, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. A autora pesquisa o cinema de ficção ultraviolento dos anos 1990 que, em algumas obras, como as de Michel Haneke, Quentin Tarantino, David Lynch, Joel e Ethan Coen, reflete acerca da própria produção cinematográfica e midiática da violência.

7. Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 6.

dades”, a ligação entre causa e efeito “é contestável e não assenta sobre dado real”⁸. Ela instiga o leitor a pensar sobre as diferentes relações (de uso e de significações) que as pessoas estabelecem com as imagens, e que implicam, sem dúvida, em várias dimensões daquilo que se pode entender como *uma violência*⁹. Toda imagem tem, como horizonte de expectativa, o alcance de um olhar. Quem as olha atribui-lhes significados. Em si,

a imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela¹⁰.

É, então, nesse jogo de relações entre olhares e mediações de sentidos, que as imagens (e audiovisuais) se tornam dispositivos de crença, encarnam valores, chegando a incitar a reverência e o medo. Mas a produção de uma “distância” em relação às imagens, a atenção para a sua condição de constructo e de mediação, pode ser libertadora e atuar, também, como resistência e desnaturalização das violências implicadas no olhar.

Como sugeriu o antropólogo Michael Taussig, investigar a *mediação* do terror pelas narrativas permitiria construir outras, capazes de superá-lo.¹¹ Essa alusão baseou-se na análise de uma série de documentos que narram a instauração da violência na região do Putumayo, na Colômbia, no início do século XX. No confronto com esses materiais, Taussig constatou que as experiências de tortura e cultura do horror eram conhecidas, pela maior parte das pessoas, unicamente através de narrativas feitas pelos outros. Ou seja, a violência era “mediada” por narrativas orais, escritas, visuais e audiovisuais. Conforme os recursos, as escolhas expressivas e os estilos narrativos, essa mediação pode promover efeitos de sentido variados, como a banalização, a melodramatização e a denúncia das atrocidades. A repetição dos modos de narrar e a natureza da imagem enquanto “expectativa do olhar” merecem ser

8. Mondzain, 2009, p. 13-14.

9. Ibidem, p. 17-18.

10. Ibidem, p. 30.

11. Taussig, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. O antropólogo analisa as formas pelas quais diferentes atores narraram a prática violenta no contexto do ciclo da borracha na Colômbia, na região do Putumayo, no início do século XX.

levados em conta no estudo da reiteração e naturalização de violências cotidianas, sociais, econômicas e eminentemente coloniais.

A partir dessas observações, entramos nas miríades do debate sobre os processos coloniais, que nos auxiliou a compreender, em dimensões mais amplas, as imbricações entre violência e visível. Walter Mignolo¹² propõe resgatar o conceito de *aísthésis* para trazer uma discussão sobre certo tipo de fenômenos relacionados com o saber e o sentir, e que são provocados pela experiência do ser humano no contato com a produção do sensível (incluindo as imagens e as narrativas). Dessa perspectiva, na qual a violência é discutida desde as estruturas sociais com suas relações de desigualdade, marcadas pelo racismo, pelo machismo, pelo preconceito de classe e de religiosidade, a experiência estética é inevitavelmente política. A violência não é apenas brutalidade física, mas está implicada na linguagem, nos valores, na repressão do universo simbólico do colonizado, no estabelecimento de hierarquias estéticas e nas imagens e conceitos eurocêntricos e brancos. No caso do cinema brasileiro moderno, ela está no colonialismo dos modelos importados dos grandes estúdios estrangeiros. Como desconstruir esses modelos, e elaborar outros? Quais seriam as referências possíveis para um cinema que rompesse com tais hierarquias?

Ao menos desde os anos 1950, uma série de cineastas e críticos brasileiros se embrenharam nessas discussões. Inspirados no neorealismo italiano (que, apesar de europeu, elaborava um cinema alternativo ao dos grandes estúdios e direcionava as câmeras para questões sociais), filmaram a periferia das grandes cidades e aridez do sertão brasileiro, representaram as relações de exploração e a desigualdade social, mostraram a pobreza e as mazelas da “gente comum”. Isso já aparece no filme *Agulha no Palheiro* (1952), dirigido pelo crítico Alex Viany, notadamente de esquerda, e que defendia a busca por um sistema não empresarial de produção cinematográfica. Falava-se, na ocasião, sobre a possibilidade de um “cinema independente” brasileiro, feito por pequenos produtores e em oposição ao cinema das grandes empresas, uma vez que “nenhum cinema brasileiro ‘autêntico’ [...] sairá de nossos estúdios”.¹³ Como explica Maria Rita Galvão, nem todo pequeno produtor seria necessariamente “independente”. Para ser qualificado de in-

12. Mignolo, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aestheis decolonial una década Después. *Calle 14*, v. 25, 2019, p. 14-32.

13. Galvão, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, n. 4, 1980, p. 14.

dependente, um filme deveria ter um conjunto de características que não tinham necessariamente a ver com seu esquema de produção, incluindo “temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro” e, além disso, a busca de independência autoral das obras, pois num filme independente o diretor podia expressar livremente suas ideias.¹⁴ Esse debate aparecia nos textos críticos publicados em revista como *Cinearte* e *A Cena Muda*, nas comunicações orais feitas em mesas redondas e congressos sobre cinema brasileiro, em roteiros nunca filmados e em algumas obras posteriores ao *Agulha no Palheiro*. No Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos realizou os filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), nos quais conferiu visibilidade às pessoas negras, aos pobres e à favela, em cenas de um cotidiano carioca sem glamour. Em São Paulo, o filme *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, trouxe ao primeiro plano as dificuldades financeiras de uma família simples da periferia, em franco diálogo com o teatro político que se fortalecia no país. Naquele momento, tais escolhas promoveram um tipo de ruptura (frente ao desejo de um cinema industrial, dos grandes estúdios, e mesmo às produções celebrativas de uma imagem de Brasil cordial e paradisíaco) que hoje, aos olhos de alguns, pode parecer ingênua ou insuficiente. Afinal, tratava-se de um cinema feito por homens brancos, de boas condições financeiras, que representavam um povo humilde, mas sorridente e esperançoso, quase feliz em sua condição de opressão social e racial. Além disso, ainda que fosse evidente uma inovação do ponto de vista temático, no âmbito formal as narrativas eram lineares e sem grandes rupturas.

No entanto, esses filmes independentes feitos no Brasil dos anos 1950, considerados o marco inicial do cinema brasileiro moderno, não pretendiam ser apenas objeto de fruição ou entretenimento, mas pretendiam ser “uma forma de questionamento, um meio de se relacionar e interagir com a realidade brasileira – e seria este o critério do seu valor artístico”.¹⁵ Pretendiam interferir nas formas de olhar para o cinema e para o país. Assim, atuaram no complexo processo de desnaturalização das violências enraizadas no tecido social brasileiro.

14. *Ibidem*, p. 14-16.

15. *Ibidem*, p. 23.

Implodindo um cinema colonial: da estética da fome às disjunções “marginais”

No dia 19 de novembro de 1960 foi publicado, no Suplemento Literário do jornal *Estado de S. Paulo*, um artigo intitulado “Uma Situação Colonial?”¹⁶ Era assinado pelo renomado crítico Paulo Emilio Sales Gomes, que propunha pensar a colonialidade do cinema brasileiro em relação às grandes produções culturais e sociais. Esforçava-se para pensar o cinema sob o ângulo de um subdesenvolvimento, que era evidenciado, segundo ele, na mediocridade impregnada em todas as instâncias do campo profissional:

a indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração.¹⁷

Esse material resultaria, mais tarde, na publicação de seu conhecido texto *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em 1973 e que se tornaria referência fundamental para a compreensão do Brasil e sua conformação cultural. Ali, Paulo Emílio elaborava um pensamento sobre a cultura e a nação brasileiras a partir do cinema. Após traçar uma comparação entre outras realidades nacionais reguladas pela condição colonial, faz um balanço atento dos momentos mais férteis da produção cinematográfica no Brasil, e diz que todos se inserem “no quadro geral da ocupação”.¹⁸

Segundo ele, “o emaranhado social brasileiro não esconde, para quem se dispuser a enxergar, a presença em seus postos respectivos do ocupado e do ocupante”, sendo que a construção identitária brasileira se desenvolve numa dialética entre “o não ser e o ser outro”, da qual o fenômeno cinematográfico participa, “testemunha e delinea muita vicissitude nacional”.¹⁹ Não haveria, para Sales Gomes, como fugir da condição “subdesenvolvida” *per se* do cinema feito no Brasil. Inclusive, o seu prestígio internacional era

16. Antes de ser publicado no jornal, havia sido apresentado como comunicação oral na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960.

17. Gomes, Paulo Emilio Sales. Uma situação colonial? *O Estado de S. Paulo*, 19 nov. 1960.

18. Gomes, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 100.

19. *Ibidem*, p. 90.

conquistado num contexto em que se observava uma “moda do terceiro Mundo nos países do Primeiro”.²⁰

Mas voltemos ao seu artigo de 1960. Não era à toa que ele escolhia a expressão “colonial” para discutir a mediocridade impregnada na cartografia cinematográfica do Brasil. Naqueles anos, ferviam as lutas anticoloniais que se espalhavam por toda a África, desdobradas dos movimentos em favor da libertação no Quênia, na Tunísia e na Argélia. Livros como *Os condenados da terra*,²¹ publicado por Frantz Fanon em 1961 e prefaciado por Jean-Paul Sartre, eram lidos e discutidos por jovens universitários em todo o mundo, e no Brasil isso não era diferente. Ainda que esse livro tenha sido publicado no Brasil somente em 1968, os ventos revolucionários, o debate anticolonial e a vontade de libertação por meio da violência permeavam as concepções estéticas e políticas da esquerda brasileira dos anos 1960.

Aquela década contém diversos exemplos de uma transmutação da violência social em propostas estéticas violentas, geralmente estruturadas em estratégias de subversões de linguagem. Era isso que Glauber Rocha fez quando propôs, em 1965, uma “estética da fome”²² para o cinema nacional: ele convocou a violência para o plano simbólico, e o fez sobre os moldes da convocação a uma violência real, segundo os termos de Fanon. Dando continuidade às reflexões levantadas por Paulo Emílio anos antes, Glauber afirmava: “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador”. Tal situação deveria ser combatida *também* pelo cinema: “Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária”.²³

Ainda que não se tenha evidências de que Glauber fosse um leitor direto de Fanon, é perceptível que estava ciente de suas ideias. As afinidades entre o seu manifesto e os escritos do pensador argelino já foram discutidas por Ismail Xavier, no conhecido texto “Considerações sobre a estética da violência” publicado em 1983.²⁴ Trata-se de um capítulo do livro *Sertão*

20. Ibidem, p. 108.

21. Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

22. Trata-se de uma tese apresentada durante as discussões sobre cinema novo, na V Rassegna del Cinema Latino-Americano em Gênova, em janeiro de 1965. Ver: Rocha, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

23. Rocha, Glauber, *Eztetyka da fome* 65, op. cit. p. 64 e p. 66.

24. Xavier, Ismail. *Considerações sobre a estética da violência*. In: Xavier, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 183-197.

Mar, que aponta os liames da herança modernista e das urgências de uma militância política na experiência do cinema novo, valorizando as invenções formais de Glauber Rocha. Dedicava especial atenção à elaboração fílmica de *Barravento* (1961-62) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-64), discutindo o sentido político da sua *mise-em-scène*. De acordo com Xavier, Glauber era, ao mesmo tempo, o intelectual militante e “o cineasta em claríssima sintonia com a reflexão sobre cinema moderno realizada nos grandes fóruns da época”²⁵, que incluíam ideias anticoloniais.

Frantz Fanon pensava a violência como ferramenta necessária no combate ao colonialismo e ao racismo. Não apenas no sentido da resistência física, mas pelo significado da revolta associada à identidade negra e do colonizado. Ele se referia, principalmente, ao colonialismo na África, enquanto Glauber Rocha buscava compreender os problemas na América Latina. Ambos defendem a “legitimidade da violência como possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta”, entretanto, “ao fazer uma transposição de nível, o manifesto de Glauber Rocha refere-se à produção cultural”, é metafórico, “enquanto o texto de Fanon se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita”²⁶. O manifesto de Glauber, como observa Ismail Xavier, tinha uma dimensão de “discurso para o Outro”, e fazia parte de um processo de legitimação do cinema novo, enquanto um “barbarismo”, ou cinema não afinado à indústria internacional. Um cinema que queria se afirmar “pela sua violência aos padrões dessa indústria, [...] pela liberação frente aos seus cânones”²⁷.

Ao mesmo tempo em que Glauber divulgava esse manifesto, desdobravam-se os debates em torno de seus dois primeiros longas-metragens, envolvendo a problemática da violência. *Barravento* (1961), que em seu projeto original deveria ter a direção de Luiz Paulino dos Santos, negro, trouxe à tela o universo da cultura africana, a exploração do trabalho e a revolta.²⁸ Sua narrativa se passa numa vila de pescadores, no litoral da

25. *Ibidem*, p. 8.

26. *Ibidem*, p. 184.

27. *Ibidem*.

28. Detalhe importante é que, na origem do projeto, a direção do filme caberia a Luiz Paulino dos Santos. Esse disse que a sua proposta era fazer um filme “em defesa da cultura negra, mais coerente com o próprio candomblé e preocupado com a repressão a este, e não com os imperativos do progresso.” Declarou, ainda, que existem cenas do filme filmadas por ele, apesar de não lhe terem sido creditadas, e que o título *Barravento* fora escolha sua, tratando-se de um termo revolucionário, evocador da “transição”. Declarações feitas no seminário “Cinema e

Bahia, e a chegada do personagem Firmino, vindo do Rio de Janeiro, introduz a consciência da exploração no trabalho e o desejo da mudança. Na ocasião do lançamento, Cacá Diegues disse que se tratava de “um filme que se estabelece sobre uma temática violenta e rica de conflitos, através de uma linguagem livre e aberta, independente de uma organização rígida”.²⁹ Essa síntese indica o entrelaçamento do filme com dois diferentes sentidos da violência: além da temática anticolonial, traz rupturas estéticas.

O mesmo ocorre com *Deus e o diabo na terra do sol*, cuja narrativa se passa no sertão nordestino, mesclando vaqueiros, comunidade messiânica e cangaço, num tratamento metafórico e fragmentário. Para avaliá-lo, Luiz Carlos Maciel propôs uma aproximação com o *western*, produto típico da indústria internacional, gênero no qual identificava uma “metafísica da violência”³⁰ (baseada no confronto maniqueísta entre vilões e heróis), e apontou para a subversão desse modelo no filme de Glauber, dizendo ver ali uma dialética da violência. Vale lembrar que as representações do Brasil pelas vias do messianismo e do cangaço, traçando o perfil do homem brasileiro como simultaneamente violento e religioso, se desdobrava de uma tradição literária, em diálogo com os romances de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha. Dentro do cinema conectado à agenda da época, tais imagens eram associadas ao colonialismo.

Para Glauber, enfim, a promulgada estética da fome ganharia corpo fílmico efetivo com o seu *Terra em Transe*, produzido em 1966 e lançado mundialmente em maio de 1967. Num novo manifesto, apresentado numa Conferência realizada na Columbia University, em Nova York, em 1971, declarou:

No “Seminário do Terceiro Mundo” realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do Cinema Novo brasileiro, “A Estética da Fome”. Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação. [...] ***Terra em Transe, 1966, um manifesto prático da estética da***

descolonização”, em 1981, e registradas no texto: Xavier, Ismail. Cinema e Descolonização. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 40, ago./out. 1982, p. 27.

29. Diegues, Carlos. Barravento: mudança violenta na terra e no mar. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1962, p. 20.

30. Maciel, Luiz Carlos. Dialética da violência. In: Rocha, Glauber et al., *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 214.

fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e de grupos secundários de esquerda. [...] *Arte revolucionária* foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. [...] A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.³¹

Como se vê, ele reiterava a importância da violência estética como reação à “situação colonial”, ou aos “racionalismos colonizadores”, dentre os quais o do próprio cinema de caráter industrial. Havia, portanto, entre cineastas e críticos, uma consciência de um “modelo colonial” a ser combatido por meio da afirmação de uma cultura nacional.

Enquanto o Brasil experimentava as mais diversas tensões no interior de uma ditadura militar, instaurada após o golpe de 1964 e apoiada pelo capital internacional, o cinema era um instrumento de luta e a palavra de ordem era violência. A repressão endureceu a partir de 1968, ao mesmo tempo em que as esquerdas reagiram com armas. A discussão da violência em diversos filmes no período é, portanto, bastante significativa e alegórica frente ao seu próprio tempo. Sendo assim, na virada dos anos 1960 para os 70, acentuou-se a transmutação da violência numa linguagem cinematográfica agressiva, disruptiva e antiteleológica³².

Se os filmes dos cinemanovistas, ainda que inventivos na sua linguagem, mantinham uma estrutura teleológica (que pressupõe um plano da história já desenhado), na segunda metade da década e na passagem para 1970, a linearidade foi francamente contestada. A fragmentação passou a ser a tônica dos filmes que elaboraram uma estética combativa para falar do Brasil. *Terra em Transe* (1967), ao corporificar a estética da fome, já despedaçara a narrativa e apontara para a consciência do fracasso do intelectual branco e de classe média em sua missão conscientizadora.³³ Quase ao mesmo tempo, a teleologia era desconstruída ou ironizada em filmes como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou*

31. Rocha, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 248 e p. 250, grifos nossos.

32. Temática discutida no livro de Ismail Xavier publicado originalmente em 1993. Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

33. Para Ismail Xavier, *Terra em transe* é “epitáfio de uma época”, visto que “condensou o cinema novo, em agonia, e preparou o tropicalismo”. Xavier, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. op. cit., p. 70.

a família e foi ao cinema (Júlio Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), entre outros, comumente agrupados sob o rótulo de “estética do lixo”, ou de cinema marginal. Tratava-se de um “cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência”, apresentando “uma visão infernal” do Brasil.³⁴ Nessas obras, bastante arrojadas e críticas, todo e qualquer desejo de redenção se perde, e nos deparamos com uma extrema violência narrativa, por vezes irônica, debochada e, noutras, angustiante. Disjunções, alegorias, fragmentação, caos e metalinguagem caracterizam tais obras que, ao expressarem uma imagem de Brasil em pedaços, pagam o preço de sua complexidade. Restringem-se, cada vez mais, a um grupo seleto de cineastas, eruditos, críticos, afastando-se da tão almejada comunicação com o público.³⁵

Nos mesmos anos, outros cineastas se dedicavam a uma produção de documentários críticos às questões políticas e sociais brasileiras que evitavam uma narrativa didática, mais recorrente nos filmes documentais. Esse foi o caso do curta ensaístico *Lavra-dor* (1968), dirigido por Paulo Rufino e Ana Carolina, que inicia com uma tela preta, enquanto ouve-se, durante alguns minutos, uma sobreposição sonora de dois discursos acerca da reforma agrária: um de um político em palanque (ouve-se o timbre de sua voz amplificada e os aplausos do público) e o outro dos sindicalistas, que propõem uma situação “aliada” para resolver a questão da reforma agrária, capaz de favorecer os interesses dos fazendeiros e garantir condições dignas de vida para camponeses. Em seguida, como contraste à proposta dos sindicalistas, aparece sobre o fundo preto uma caixa de texto remetendo a um “sistema de tipo colonial”, que se orienta “para fora”. Na continuação, o filme é composto por mais duas sequências nos quais as imagens são alternadas por poemas visuais, sobrepostos a declamações e música, sem uma narrativa linear. Certamente há, além desse, outros curtas (geralmente exibidos em festivais) que tensionam a linguagem, mas optei por destacar *Lavra-dor* pois nele apareceu, pela primeira vez, o trabalho de Ana Caroli-

34. *Ibidem*, p. 73.

35. Conforme observava Sales Gomes, em 1973, a aspiração da juventude cinemanovista era de ser “representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social”. Porém, “na realidade, esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma”. Sales Gomes, 1973, p. 102-103. Essa situação contraditória gerou, muitas vezes, sentimento de culpa no artista. Ver: Bernardet, Jean-Claude, “O corpo da obra”, *Piranha no mar de rosas*, São Paulo: Nobel, 1982, p. 29-35; e Xavier, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor, op. cit., p. 63-64.

na, uma mulher, co-dirigindo um filme nesse meio eminentemente masculino. Retomarei esse assunto no próximo tópico.

No início e no decorrer da década de 1970, a relação entre cinema e violência encontrou novas dimensões nos nichos de produção cinematográfica politizados. Com a dissolução de movimentos, como o cinemanovismo e o cinema marginal, surgiam trabalhos isolados, de cineastas com propostas inventivas e abertura para novos temas. O passado histórico violento do Brasil vinha à tona para discutir o autoritarismo e os horrores da ditadura militar, sob chave alegórica, em filmes como *A guerra dos pelados* (Sylvio Back, 1971), *São Bernardo* (Leon Hirzman, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972). Mas a radicalização estética aconteceria mesmo nos anos seguintes. Arthur Omar, por exemplo, verticalizou a violência estética ao tratar de temas antropológicos e históricos, desconstruindo a linguagem do filme documentário e escancarando a impossibilidade de um cineasta de classe média falar “em nome do outro”, ou de dar conta da história em termos de lógica e linearidade. Seus curtas-metragens *O Congo* (1972) e *O Anno de 1798* (1975) cindem a linguagem, num contexto marcado por tensões estéticas e sociais. O único longa-metragem realizado por Arthur Omar em 1974, *Triste Trópico* (parodiando Lévi-Strauss), dava continuidade ao metacinema feito por cineastas como Andrea Tonacci e Júlio Bressane. Omar simulou a biografia de um médico brasileiro que, após passar um tempo na Europa e se envolver com o modernismo, foi trabalhar na “Zona do Escorpião”, região inóspita do Brasil, na qual envolveu-se com um grupo de fanáticos religiosos e nativos. Enlouqueceu e acabou sendo morto a facadas pela própria esposa. Tudo isso é intercalado por cenas documentais do carnaval de rua no Rio de Janeiro dos anos 1970. Nesse filme emblemático, Omar elaborou uma narração irônica e fragmentária, feita de materiais díspares que discutem, ao mesmo tempo, a linha tênue entre ficção e história, o filme de arquivo e a reiteração de uma imagem de Brasil caracterizada pelo carnaval, o messianismo e a violência. Um Brasil em frangalhos.

As concessões discursivas do cinema e a irrupção de novas vozes no Brasil dos anos 1970 e 80

Nos anos 1970, e avançando para os 80, “as tensões raciais, sociais e políticas alcançavam amplitude de debate na sociedade brasileira com des-

dobramentos emergentes no campo do cinema³⁶. Irrumpem novas vozes e imagens, antes sem força de expressão própria. Em diálogo com a história, apontam para outras miríades de violências, facetas do colonialismo que até então haviam sido pouco discutidas no Brasil.

Nas próximas páginas, discuto esse surgimento de vozes outras sob duas formas, ou dois tipos de concessões discursivas que são assumidas pelo cinema, com diferentes potências no que tange à desnaturalização da violência. Na primeira, subalternos aparecem falando de si e das violências experienciadas, o que já é bastante significativo. Isso ocorre, por exemplo, no curta-metragem *Rocinha Brasil 77* (Sérgio Péo, 1977), que é feito dentro da favela na qual o diretor escolheu residir por seis meses. O filme inicia com cenas de ensaio de uma escola de samba, com ênfase na performance dos corpos negros. Depois, acompanha-se o percurso labiríntico feito pela câmera, ao subir o morro, transitando entre os casebres e os moradores da favela, que relatam situações de violência policial, remoções, discriminação social e racial.

Na segunda forma, negros, mulheres e indígenas se apropriam das câmeras e assumem o protagonismo na realização cinematográfica, ampliando a potência política do falar de si e desnudar a violência. É o caso do curta-metragem *Alma do olho* (1973-74) que tem roteiro, produção e montagem do artista negro Zózimo Bulbul, e hoje ocupa lugar central no debate sobre cinema negro. Quando o realizou, Bulbul (nome artístico de Jorge da Silva) já era bastante conhecido como ator. Havia atuado, entre outros filmes, em *Cinco vezes favela* (Leon Hirzman, 1962) e nos já citados *Terra em Transe* e *A Guerra dos pelados*.

Em *Alma do olho*, Bulbul estreia como diretor e é o único ator. Seu corpo é mostrado em closes: olhos, boca, cabeça, mãos, axilas, suor, mamilos, nádegas, pés. O filme ironiza o corpo negro coisificado e comercializado em mercados de escravos. Em seguida, o ator-diretor aparece em frente a um fundo infinito branco e interpreta várias situações que remetem à cultura africana, à escravidão e à opressão dos corpos negros. Como ele mesmo disse, numa entrevista à *Filme Cultura* em 1982, o filme é “sobre as condições de existência do negro desde que veio da África para a América”.³⁷ Apesar de *Alma do olho* ter ficado pronto em 1974, foi exibido no Brasil apenas em 1977, para um

36. Gama, Alessandra R.; Nogueira, Lisandro M. O panteão da terra: relações entre cinema documentário e performances culturais em Orixá Ninu Ilê. *DOC On-line*, n. 31, 2022, p. 98.

37. Entrevista com Zózimo Bulbul. *Filme Cultura*, n. 40, op. cit., p. 17.

público restrito, na Jornada de Curta-Metragem de Salvador, no mesmo ano em que *Rocinha Brasil 77* (Sérgio Péo) foi premiado nesse certame. *Rocinha* mostra a favela “por dentro” e, em meio ao percurso da câmera que sobe o morro, deambulando entre os casebres, entre um e outro depoimento sobre a violência impetrada ao seus moradores, destacam-se, como intervalos nos quais a imagem fala por si, as sequências silenciosas, sem inserção de narração, de música ou outros elementos sonoros.

Uma afinidade com o pensamento de Frantz Fanon pode ser percebida nesses dois filmes, ainda que não façam remissões explícitas a ele. Já o curta-metragem *O tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino) também de 1977, expressa claramente a adesão a Fanon, indicando, de saída, que “são dele os textos usados neste filme”. O filme é composto de leituras de fragmentos dos livros de Fanon sobrepostas a imagens de pessoas negras e pobres nas ruas, praças e estações de trem de São Paulo. Pessoas com malas e crianças de colo, palhaços, foliões, bêbados são flagrados pela câmera de Raulino e, por vezes, olham para a câmera, sorriem ou demonstram constrangimento. Não há diálogos nem didatismo. A pobreza e a negritude desfilam na tela.

Esses, entre vários outros filmes, contribuíram para fazer crescer o debate anticolonial no Brasil nos anos 1970 e início dos 80, ainda que suas exibições fossem restritas a cineclubes, festivais, ou pequenos grupos de militantes e pesquisadores. Infelizmente, nas grandes telas e salas comerciais perseveravam os clichês e a carnavalização. Como se constata, foi nos documentários que se processou essa irrupção de novas vozes ao longo daquelas décadas.

Em janeiro de 1981, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra (Secneb) promoveu um seminário sobre “Cinema e descolonização” envolvendo, de um lado, cientistas sociais, como Juana Elbein, Marco Aurélio Luz e Beatriz Nascimento, e, de outro, críticos cinematográficos como Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Ismail Xavier. Na ocasião, foi realizado um amplo debate acerca dos estereótipos na representação do negro no cinema brasileiro, reprodutores das discriminações sociais, e a possibilidade de o cinema participar da dissolução de tais esquemas (técnicos e ideológicos) que “recalam” a cultura negra. A realização desse seminário e o importante registro feito por Ismail Xavier³⁸ atestam a candência do debate anticolonial que se processava, bem como a presença ativa do cinema.

38. Um resumo das discussões processadas ao longo dos três dias de evento foi publicado em: Xavier, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme Cultura*, n. 40, ago./out. 1982, p. 23-29.

Vinculado a esse debate, os pesquisadores da Secneb reivindicam um cinema feito “do ponto de vista negro”, capaz de expressar sua cultura e suas cosmogonias. O longa-metragem *Egungun* (Carlos Brajsblat, 1982), considerado o melhor filme no primeiro Rio Cine Festival, em 1983, supostamente traz esse ponto de vista ao documentar ritos e oralidade do culto dos ancestrais, originário da África e bastante vivo no Brasil, mais especificamente em Ponta de Areia, na Ilha de Itaparica. Quanto à linguagem do filme, sua ruptura com um “cinema dominante” é sutil, pois, ainda que discorra sobre a mitologia iorubá, os códigos narrativos do cinema documentário tradicional estão presentes, como é o caso da presença didática de um narrador.

Esse filme completava uma tríade realizada pelo Secneb naqueles anos. Antes dele, foram feitos dois curtas-metragens dirigidos pela antropóloga Juana Elbein dos Santos. A tríade elabora a cosmovisão negra e afro-brasileira implicada na simbologia dos orixás, sendo que tais filmes apresentam uma “vinculação epistêmico-sagrada”³⁹, assim organizada: O panteão da terra em *Orixá Ninu Ilê* (Juana Elbein, 1978), o princípio feminino em *Iyá-Mi-Agbá: Mito e metamorfoses das mães nagô* (Juana Elbein, 1979) e o poder masculino em *Egungun* (1982).

No caso de *Iyá-Mi-Agbá*, de 1979, destaca-se o protagonismo do tema feminino e a direção feita por uma mulher, o que é muito significativo. Em certo momento do filme, que se organiza entre qualificações verbais da “mãe ancestral / pássaro poderoso”, acompanhadas de imagens de plumagens, escamas, céu, nuvens, superfícies ondulantes de águas e corpos paramentados de mulheres negras que dançam, menciona-se a “brasileira negra”, que está no campo, nas ruas, nas fábricas. Vê-se na tela mulheres negras preparando e vendendo alimentos no mercado modelo de Salvador, na Bahia. Em termos poéticos, esse filme é bem mais inventivo do que o premiado *Egungun*. Quando de seu lançamento, Bernardet se referiu a esse filme como um documentário que “tenta construir um ponto de vista de dentro” e no qual “as imagens não se referem ao mito, elas são cinematograficamente o mito”⁴⁰.

Tais obras, apesar de não “representarem” violências, ocupam importante lugar no debate sobre cinema e violência no Brasil, justamente por trazerem à tela culturas marginalizadas, minorias, agentes sociais oprimidos e que, nas

39. Gama; Nogueira, op. cit., p. 98.

40. Bernardet, Jean-Claude. A voz do outro. In: Bernardet, Jean-Claude. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 10-11.

telas, passam a ocupar um lugar de fala. Não são negros representados pelos brancos, são os negros e negras falando de sua cosmogonia, do seu panteão, dos seus ritos. Em *Iyá-Mi-Agbá*, outra característica relevante é que não se trata de um cineasta homem filmando o “mito das mães ancestrais”, mas sim, é da mulher assumindo a função de roteirista e diretora, para falar da mulher negra, redundantemente marginalizada e colonizada.

Uma década mais tarde, a socióloga Raquel Gerber realizaria *Orí* (1989), filme em que a historiadora negra Beatriz Nascimento – autora das críticas mais radicais à representação caricata da mulher negra no filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976)⁴¹ – aparece como narradora e autora dos textos. Com *Orí*, finalmente se efetuará, na visão de Gama e Nogueira, uma “articulação do cinema com a questão identitária dos territórios negros”, numa espécie de síntese da “revisão crítica social, política e cinematográfica” processada nas décadas de 1970 e 1980, uma vez que o filme assume o “posicionamento narrativo de uma mulher negra afrocentrada, até então, ausente nos documentários brasileiros”.⁴²

Além dessas duas cientistas sociais que ousaram na direção cinematográfica, várias outras mulheres, no cinema e no contexto do movimento feminista que se fortalecia nos transcorrer dos anos 1970, construíram um espaço de visibilidade profissional, abrindo, com seus filmes, novos recintos num meio predominantemente masculino. Em 1974, Ana Carolina (que iniciara na direção de curtas em 1968, com *Lavra-dor*, antes comentado)⁴³, realizou o documentário *Getúlio Vargas*, elaborado a partir de fotografias, filmes de arquivo, entrevistas, manchetes de jornais e a voz de um narrador que conduz uma leitura da história recente (o suicídio do presidente Vargas). Outro filme que faz uso de materiais de arquivo é o média-metragem *Mulheres de cinema* (roteiro, direção e produção de Ana Maria Magalhães, 1976), situan-

41. Quando do lançamento do filme *Xica da Silva*, houve intenso debate crítico na imprensa. Um dos textos mais polêmicos foi publicado no jornal *Opinião*, assinada pela historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento. Ela reclamou da falta de conhecimento da cultura negra e “exigiu que o intelectual-cineasta respeitasse os mitos populares”, considerando que ele não estava “habilitado a falar pelo povo”. Um ótimo estudo sobre o caso encontra-se em: Adamatti, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso *Xica da Silva* de Carlos Diegues. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 23, n. 3, 2016, p. 10-12.

42. Gama; Nogueira, op. cit., p. 100.

43. Em 1968, Ana Carolina codirigiu (com Paulo Rufino) o curta ensaístico *Lavra-dor* e dirigiu sozinha o curta *Indústria*. Em 1977, a diretora realizou *Mar de Rosas*, seu primeiro longa de ficção e, em seguida, *Das tripas coração* (1982).

do historicamente a presença feminina no cinema brasileiro, como atrizes, dançarinas, cantoras, montadoras, roteiristas e diretoras. Um ponto alto no filme de Magalhães é a entrevista com Gilda Abreu que, em 1946, dirigiu o longa-metragem *O Ébrio*, estrelado por seu marido Vicente Celestino e que foi um sucesso de público.

Em outros casos, os filmes feitos por mulheres nos anos 1970 e 80 abordam pessoas em situação de vulnerabilidade. Numa mostra de cinema realizada em 1985 no âmbito da “Conferência Mundial de Encerramento da Década da Mulher”, intitulada *Mostra FilmForum Nairobi’85*, e cujo tema foi “a problemática feminina vista por uma ótica feminina”⁴⁴, destacaram-se: *Minha vida, minha luta* (Suzana Amaral, 1979) trazendo mulheres que vivem, com suas famílias, em situações de extrema pobreza num depósito de lixo em Taboão da Serra, São Paulo; *Mulheres da Boca* (Cida Adair e Inês Castilho, 1981) e *Beijo na Boca*, (Jacira Melo, 1987), ambos discutindo a prostituição na Boca do Lixo, no centro de São Paulo; *Balzaquianas* (Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1981) filme composto de entrevistas com mulheres casadas, de 20 a 40 anos, comentando a subordinação social das “esposas”; e *Pena prisão* (Sandra Werneck, 1983) que representa os relacionamentos e tensões entre presidiárias no Rio de Janeiro. Sobre tema similar, ainda que não tenha integrado a *Mostra FilmForum*, foi produzido também em 1983 o *Como um olhar sem rosto: as presidiárias*, – abordando a penitenciária feminina do Carandirú, em São Paulo – dirigido por Maria Inês Villares, com assistência de direção de Olga Futemma. Em 1986, Villares realizou também *Meninas de um outro tempo*, sobre a discriminação social de mulheres velhas. Em 1993, destaca-se *Ventre Livre*, de Ana Luiza Azevedo, que discute os polêmicos temas do aborto e da esterilização feminina.

Para além das questões raciais e de gênero, outras violências foram discutidas ou reveladas pelo cinema brasileiro dos anos 1970-80, entre as quais a miséria, a exploração social e a impossibilidade de fala. Pode-se dizer que o apagamento das minorias começou a ser efetivamente discutido no cinema quando se considerou colocar os equipamentos nas mãos dos invisibilizados. Jean-Claude Bernardet observou que, já no início dos anos 70, Aloysio Raulino tentara

44. Caderno de programação da *Mostra FilmForum Nairobi’85*, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/47Sy0FK>. Acesso em: 27 jul. 2022.

passar a câmera para as pessoas que são vistas na tela, de forma que o filme não expresse apenas como elas são vistas por outros olhos ou como se dialoga com elas, mas como se veem.⁴⁵

Em 1971, ele entregou uma câmera para Deutruedes Carlos da Rocha, um jovem negro lavador de carros, filmou-o “filmando”, e incorporou o material feito pelo jovem em *Jardim Nova Bahia*, creditando-as no filme. Com esse gesto, evidenciou seu interesse em “deixar o outro falar”. Em certa medida, o que faz Aloysio Raulino com o cinema, é interrogar-se, como fez Gayatri Spivak em seu famoso ensaio publicado originalmente em 1985, se as classes subalternas, alijadas do poder, “podem, de fato, falar?”⁴⁶

Dele, também, é o curta-metragem *Teremos infância* (1974), no qual o ex-menor abandonado Arnulfo Silva fala ao longo de oito minutos contínuos sobre a precariedade de seu labor e relata as mazelas de sua infância. Em seguida, duas crianças em situação de vulnerabilidade social se divertem examinando os equipamentos de filmagem de Raulino. Na cena final, vê-se os dois meninos parados diante da câmera, na contraluz, em frente à linha do trem. O cineasta diz: “Fala”, e a resposta do menino mais velho é: “Mas eu não sei falá nada...”.

Poderia-se questionar, como faz Spivak, se o que Raulino realiza no cinema, não apenas repete a posição do intelectual que julga poder falar em nome do subalterno, irremediavelmente reproduzindo as estruturas de poder e opressão. De qualquer modo, há uma grande diferença entre o modelo de documentário que Bernardet chamou de “sociológico”⁴⁷, no qual a voz do narrador é explicativa, representando a voz do cineasta que fala em nome do outro, e esses filmes nos quais o cineasta esforça-se por levar a câmera até o subalterno, pedir que fale e interferir pouco.

Talvez o caso mais radical, entre as obras de Aloysio Raulino, seja *Tarumã* (1975), filme de catorze minutos que se resume a dois longos planos-sequência, nos quais o cineasta “colhe o depoimento” de uma camponesa boia-fria no município de Tarumã, interior de São Paulo, quando realizava filmagens para um longa-metragem. Simplesmente deixa a mulher falar.

45. Bernardet, Jean-Claude. A voz do outro. In: Bernardet, Jean-Claude. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 16.

46. Spivak, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

47. Questão desenvolvida no livro: Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Ela denuncia as difíceis condições de vida, a impossibilidade de seus filhos terem acesso ao estudo e ao sistema de saúde, por sua absoluta pobreza. Suas palavras são, praticamente, um monólogo contínuo, marcado por umas poucas pausas nas quais o interlocutor (fora de campo) lhe joga uma ou outra pergunta, estimulando a boia-fria a continuar a se expressar. A câmera, enquanto isso, passeia sobre a sua face e as das pessoas que lhe acompanham, capta as feições dos meninos presentes na cena (que sorriem ou a encaram curiosas) e a apatia de uma jovem em pé, olhar ausente, embalando uma criança de colo. A verborragia da mulher, aliada à coerência do que é dito, capta o espectador estarecido com sua fluência verbal. Analfabeta, despenteada e com roupas rotas, diz que desejaria conversar com governantes para falar sobre essa situação insustentável de pobreza e marginalização enfrentada pelos boias-frias no Brasil:

– Se eu achasse umas trinta mulher da minha classe, nós mandava [sic] uma carta pro governo. Eu não tenho leitura, mas educação [sic] e capacidade de conversá com o próprio governo, eu tenho.

A imobilidade dessas vidas nuas, praticamente escravas dos donos das terras, e que exclamam a insuportabilidade de sua própria condição de exclusão, consiste em violência que estala para fora do filme, reverberando até a atualidade. Raulino optou por não editar as duas longas sequências, concedendo espaço à mulher anônima que fala em nome de tantas e tantas outras. Na emoção de sua voz, observa-se o vigor político de uma classe que desencadearia, nos anos seguintes, a organização do Movimento dos Sem Terra.

O filme *Cabra Marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) também deu voz aos camponeses vítimas de violências, trazendo às telas as ligas camponesas de Galileia, em Minas Gerais, e de Sapé, na Zona da Mata. Em 1985, seria a vez de uma mulher assumir a direção de um filme sobre os boias-frias e a exploração do trabalhador rural, bem como sobre os prenúncios do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Berenice Mendes dirigiu *Classe roceira*, no sudoeste do Paraná, durante a semana da pátria, num contexto político marcado pela discussão da reforma agrária e o aumento da violência no campo.⁴⁸ O cinema, mais uma vez, fazia-se presente.

48. Conforme noticiado em: A classe roceira. *Correio de Notícias*, Curitiba, 12/1/1986. Vale lembrar que em 1985, o então presidente do Brasil José Sarney apresentou ao país o primeiro

Além das assimetrias sociais já mencionadas, bem como as lutas das minorias exploradas, desde os anos 1970 o cinema brasileiro passou a atuar também na denúncia do extermínio dos povos indígenas. Como temática, o indígena não era novidade no cinema. São bem conhecidos filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira de Andrade, 1971), que trazem o indígena e sua cosmogonia sob chaves alegóricas ou carnavalescas para falar do contexto cultural e político na transição dos anos 1960-70.

No entanto, seria em 1974, com o longa-metragem *Iracema, uma transa amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que a questão do extermínio dos povos indígenas apareceria nas telas em outra chave. Encenava-se o trágico destino de Iracema, jovem indígena que deixa a Floresta Amazônica para viver em contato com a modernização. A violência dessa experiência que, no limite, é degenerativa (representada pela prostituição, alcoolismo e perda dos dentes da personagem), associava-se, literal e metaforicamente, às violências do projeto de desenvolvimento do território amazônico idealizado pelo regime militar. Sua síntese foi a construção da rodovia Transamazônica, utilizada num dos trocadilhos que formam o título do longa (o outro é o nome de Iracema, anagrama de América). A crítica fílmica vai além do desastre provocado pelos militares naqueles anos e expõe as heranças do processo colonizador brasileiro.

Alguns anos depois, Zelito Viana dirigiu *Terra dos índios* (1979), com consultoria de Darcy Ribeiro e Carlos Moreira Neto, longa-metragem produzido pela Embrafilme. Com belíssimas imagens e narração de Fernanda Montenegro, o filme inclui entrevistas com o cacique kaingang Ângelo Kretã – um dos líderes na eclosão do movimento indígena dos anos 1970, e que seria morto em 1980 –, além de cenas com outros indígenas que se expressam de forma politizada e consciente da sua opressão histórica (como Marçal de Souza, Tzeremodzé Mario [Juruna], Daniel Matenho, Tito e Niré).⁴⁹

A questão indígena estava candente. Também em 1979, Sylvio Back realizou o média-metragem *República Guarani*, com pesquisa e roteiro em

Plano Nacional de Reforma Agrária (PNRA), que pretendia assentar 1,4 milhão de famílias até o final de 1989. Documento disponível em: <https://bit.ly/3QZCDHU>. Acesso em: 27 jul. 2022. O anúncio do PNRA desagradou os latifundiários e, em seguida, a violência no campo aumentou significativamente ao longo de 1986 e 1987.

49. Em 1985, Zelito Viana voltaria a trabalhar com a temática indígena num filme de ficção: *Avaeté – semente da vingança*, um drama baseado no massacre dos índios Cintas-largas, no Mato Grosso.

parceria com Deonísio da Silva, igualmente produzido pela Embrafilme. O material pesquisado foi farto, e resultou em um novo filme com o mesmo título, dessa vez longa-metragem, lançado em 1982. *República Guarani* discute o passado de contínua opressão aos indígenas da região sul da América Latina. Na montagem, Back mobiliza materiais de arquivos audiovisuais e iconográficos encontrados em acervos do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai, onze entrevistas realizadas por ele, e levanta as polêmicas em torno da atuação da igreja católica nas reduções jesuíticas. Logo após a abertura do filme, a câmera passeia sobre uma série de gravuras europeias, mostrando detalhes de atos violentos praticados pela igreja católica em séculos passados: corpos torturados, queimados, mutilados. Nessa operação, ao mobilizar o passado, o cineasta discute questões candentes do seu tempo, elaborando um documentário denso, que coloca vozes em conflito (dos documentos, do cineasta, dos entrevistados) sobre o projeto colonial de imposição cultural e religiosa aos indígenas, desprezando suas próprias cosmogonias. No entanto, apesar da presença de imagens dos Xetás (feitas pelo etnólogo Vladimir Kozák entre 1953 e 54), não há espaço para a fala dos indígenas sobre si.⁵⁰

No mesmo ano, outros dois filmes brasileiros abordaram as agruras da violência colonial sofrida pelos povos originários, mostrando os indígenas “do presente” e dando a eles espaço de fala ou espaço visual.

Em *Mato Eles* (1982), de Sergio Bianchi, a ironia é a ferramenta do cineasta para abordar criticamente a situação de exploração dos indígenas da região de Manguieirinha, no Paraná, tribo do cacique Angelo Kretã (que havia aparecido no filme de Zelito Viana em 79). *Mato Eles* inicia com a imagem de Dom Albano Cavallin (Bispo Auxiliar de Curitiba) em pé numa escadaria, anunciando o lema adotado pela igreja em 1982: “Paz e terra aos povos indígenas – o índio, aquele que deve viver”. Uma salva de palmas se sobrepõe ao seu largo sorriso, indicando um tom de farsa. Em seguida, o filme mostra a exploração da força de trabalho dos indígenas de Manguieirinha numa madeireira mantida pela Fundação Nacional do Índio (Funai), órgão federal que supostamente deveria protegê-los em suas terras. No trecho final do filme, abre-se espaço para as opiniões dos próprios indígenas sobre a situação.

Também de 1982 é o interessante fotofilme *Povo da lua, povo do sangue* (montado por Marcello Tassara com imagens feitas por Cláudia Andujar).

50. Em 1995, Back volta à temática com *Índio do Brasil*, mais inventivo, e novamente utilizando materiais de arquivo.

Esse audiovisual resulta de uma verdadeira imersão na cultura e cosmogonia indígena, visto que Andujar, fotógrafa e ativista, aproximou-se do povo Yanomami em 1971, na região do Catrimani, em Roraima, e viveu longos períodos entre eles até 1977. Durante aqueles anos, realizou um extenso projeto fotográfico. Segundo ela mesma contou, não falava nenhuma palavra yanomami quando os conheceu, e nem eles falavam a língua portuguesa. Foi necessário “criar uma situação em que a gente pôde se conhecer”.⁵¹ A cada nova visita, ela levava de duas a três semanas para tirar o equipamento fotográfico de dentro de sua bagagem. *Povo da lua, povo do sangue* (Marcello Tassara, 1982) é baseado nesse projeto fotográfico de Andujar e dura uns 30 minutos. Nos primeiros dois terços, a montagem valoriza as imagens de indígenas em seus hábitos e ritos. Há trechos didáticos, com explicações de uma narradora (voz feminina), que instrui o espectador sobre o cotidiano indígena. A colagem de sons de floresta, dialetos indígenas, gritos, choro, pássaros, águas, grilos, associados às imagens fotográficas de Andujar, ora estáticas, ora sobrepostas ou invertidas, ora com a câmera deslizando sobre elas, produzem sensações de transe e de estranhamento. A partir dos vinte minutos entra uma voz radiofônica, marcando o tom do último terço filmico. Vê-se na tela imagens da estrada Transamazônica, capacetes, cigarros, estampas de mulheres nuas, painéis de alumínio. A imagem do rádio em si. Ouve-se ladainhas católicas, combinadas a imagens de crucifixos e santos. Daí até o final, a sensação é de degradação, assim como ocorrera em *Iracema*, em 1974. Indígenas falam das doenças venéreas, do sarampo, de seu estereótipo de “atrasados” imputado pelo homem branco, das ameaças que sofrem com o avanço da civilização ocidental. A última fotografia que vemos é o retrato de um jovem indígena usando um capacete industrial.

No ano seguinte, o documentário *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1983), problematiza as demarcações de terra propostas pela Funai para os índios Timbira. Desde 1977, Tonacci começara um projeto sobre comunidades indígenas que se estenderia por diversos anos, em países como os EUA, México, Peru, Bolívia e Brasil. *Conversas no Maranhão* foi filmado em 1977, mas finalizado apenas em 1983. Inclui a participação e orientação dos mais velhos do Conselho da aldeia, que aparecem em conversas intercaladas por

51. Depoimento de Cláudia Andujar para o Instituto Moreira Salles, concedido na ocasião da exposição de suas fotografias no IMS, em São Paulo, entre dezembro de 2018 e abril de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/45H7HjY>. Acesso em: 28 jul. 2022.

imagens de rituais e atividades cotidianas. Há, nesse filme, aspectos do olhar indígena elaborado numa relação lúdica com o espectador, entremeados à reflexão do cineasta sobre o próprio processo de criação, que se torna evidente quando ele aparece em cena, e quando passa o microfone para os indígenas expressarem sua insatisfação às autoridades brasileiras.

Outros filmes sobre a cultura e a dizimação dos povos originários poderiam ser mencionados, no entanto, demorou ainda um tempo até que os próprios indígenas assumissem o protagonismo na elaboração de audiovisuais sobre esses assuntos. No Brasil, considera-se que um dos marcos iniciais para o estímulo de realizadores indígenas foi o projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1986, e que começou a ser posto em prática em 1987 por Vincent Carelli, incentivando grupos indígenas a realizarem filmagens de si. Desde então, foram produzidos dezenas de filmes indígenas, entre curtas e médias-metragens.⁵² Em artigo publicado em 2014 na revista *Polis*, sob o título “Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil”, afirma-se que tais filmes

representam historicamente a inauguração da produção dessas narrativas pelos próprios indígenas, que pela primeira vez têm a oportunidade de se constituírem enquanto sujeitos de suas representações cinematográficas⁵³,

com potência descolonizadora, pois confrontam os seus clichês edificados pelos brancos.

Dentre os cineastas indígenas contemporâneos, poucos começaram a usar câmeras nos anos 1990. Destaca-se Divino Tserewahú, o primeiro cineasta formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Ele realizou *Obrigado, irmão* (1998) e foi o líder da equipe de realizadores indígenas autores de

52. Ver o catálogo completo dos filmes feitos junto ao projeto Vídeo nas Aldeias no site oficial: <https://bit.ly/3RiWPoD>. Acesso em: 26 jun. 2022. Ver também: Gallois, Dominique T.; Carelli, Vincent. “Vídeo nas aldeias”: a experiência Waiãpi. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1992; Gallois, Dominique T.; Carelli, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes antropológicos*, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995; Da Silva Pereira, Eliete. Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena – o caso do projeto Vídeo nas Aldeias. *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, n. 23, p. 61-72, 2010.

53. Macedo Nunes, Karliane; Da Silva, Renato Izidoro; De Oliveira dos Santos Silva, José. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. *Polis. Revista Latinoamericana*, n. 38, 2014, p. 189.

Wapté Mnhõnõ, A Iniciação do Jovem Xavante (1999), premiado em vários festivais. Numas das oficinas que Divino ministrou em 1999, Isael Maxakali e Sueli Maxakali estiveram presentes e aprenderam a usar a câmera. Com essa experiência, puderam realizar filmes sobre a cultura Maxakali. Recentemente, dirigiram *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019) e, em parceria com Carolina Canguçu e Roberto Romero, o *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020). Ou seja, em comparação à apropriação feita por negros e mulheres, desde os anos 1970, o cinema indígena é ainda bem recente e, sem dúvida, desnatura estereótipos.

Neste tópico, busquei mobilizar observações sobre um deslocamento significativo, alusivo a *quem* conduziu as câmeras e os discursos sobre as minorias no Brasil, e *como* isso participou do processo de desnaturalização da violência no cinema nacional. Aos poucos, as mulheres conquistaram espaço profissional num meio eminentemente masculino, assistiu-se o despontar de cineastas negros e negras, processou-se uma concessão discursiva (dar voz) aos pobres e aos indígenas, até, finalmente, criar-se a possibilidade de que os indígenas falem por si próprios, operando as câmeras⁵⁴. Tais filmes são ora mais, ora menos perturbadores em termos de linguagem, e vários deles escorregam para fora do recorte temporal considerado como “o mais denso do cinema brasileiro” no que diz respeito à “originalidade de estilo”⁵⁵. A seguir, defenderei que um novo espaço de inventividade e discussão crítica dos problemas contemporâneos do país se fortalecia entre os curtas-metragens na virada dos anos 1980-90, e que eles podem ser considerados como uma continuidade (ou um espaço de sobrevivência) do moderno no cinema. Além disso, tais filmes participaram ativamente do

54. Os “pobres”, ou a parcela da população mais vulnerável em termos econômicos, ainda hoje não tem acesso aos meios tradicionais de produção audiovisual. No entanto, desde que as câmeras se popularizaram em aparelhos digitais, na segunda década do século XXI, há uma crescente e significativa produção de materiais audiovisuais por grupos menos favorecidos, a ponto de se falar em “cinemas periféricos”. Trata-se de um cinema feito nas regiões periféricas às metrópoles, por moradores locais, que falam a partir dessa zona de transversalidades, desse lugar limítrofe e não normalizado no qual o “corpo periférico insurge”. Welket Bungué apud Salles, Michele; Cunha, Paulo; Leroux, Liliane (orgs.). *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Rio de Janeiro: LCV, 2019, p. 15. Já a expressão “cinema das quebradas” tem sido utilizada por alguns diretores para se distinguir do termo amplo “cinemas periféricos”, e vem sendo explorada na pesquisa de mestrado de Gabriel Siqueira, na Linha Arte, Memória e Narrativa do PPGHIS-UFPR, valorizando a linguagem construída a partir da periferia para discutir questões de pertencimento a esses locais.

55. Xavier, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*. op. cit. p. 14 e 37.

debate crítico acerca da violência, um dos problemas sociais mais evidentes no Brasil daqueles anos.

Uma nova sensibilidade da violência nos anos 1990?

Em 1994, por ocasião da 4ª *Mostra Curta Cinema* ocorrida no Rio de Janeiro, o crítico João Luiz Vieira escreveu sobre a produção de curtas brasileiros na passagem dos anos 1980-90, e destacou a tendência ao uso de estratégias reflexivas nos assuntos abordados e no processo de narração em si, ou seja, nos recursos utilizados para a construção dos filmes. Esses traços, notava ele, estavam em sintonia com um cinema internacional contemporâneo, mas também tinham como referência o cinema mais experimental feito no Brasil dos anos 1960-70, como era o caso da “colagem de materiais díspares” no cinema marginal e a carnavalização da “tradicional arte erudita”.⁵⁶ Tais estratégias, segundo Vieira, estavam sendo assimiladas pelos curtas dos anos 1990, ainda que com intenções diversas. Ele observava que os cineastas potencializavam a crítica paródica, seja “como forma de autocrítica” ou, principalmente, estimulando “uma compreensão mais profunda das complexas relações entre a tradição cinematográfica e a consciência”.⁵⁷

Também em 1994, num texto que comentava os filmes exibidos no *IV Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo*, Jean-Claude Bernardet observava a recorrência à violência enquanto um traço distintivo dos curtas recentes, referindo-se ao fenômeno como “crueldade irônica”.⁵⁸ Não se tratava apenas da violência enquanto representação de um fenômeno social, mas sim de filmes que podiam ser nomeados como “violentos” pelas suas imagens e sua montagem provocativa.

Esse tipo de “violência estética” que se articulava com a discussão da violência enquanto traço da história nacional, atualizava estratégias e temáticas do cinema brasileiro dos anos 1960-70. O crítico João Luiz Vieira via ali uma inspiração no cinema experimental de duas décadas antes, que poderia ter originado um tipo de “método-matriz” observável também nos curtas experimentais do início dos 1990. De minha parte, vejo o fenômeno

56. Vieira, João Luiz. A reflexividade na tela. *Mostra Curta Cinema 4*, Rio de Janeiro, 1994, p. 7-16.

57. *Ibidem*, p. 9.

58. Bernardet, Jean-Claude. A crueldade irônica: a nova fórmula da violência no cinema dos anos 90. *Imagens*, Campinas: Ed. Unicamp, n. 2, ago. 1994, p. 41-43.

como uma nova vitalidade de um mesmo cinema de invenção (para usar uma expressão de Jairo Ferreira), e defendo que, ao considerar-se os curtas-metragens, o começo dos anos 1990 pode ser situado dentro do grande arco temporal que constitui o cinema moderno brasileiro – se é que se pode restringir o “moderno” a um arco temporal⁵⁹.

Afinal, naqueles anos, enquanto ocorria uma crise na produção de longas-metragens no país (com a falência do modelo Embrafilme e a extinção dos órgãos cinematográficos estatais no início do governo de Fernando Collor de Melo)⁶⁰, a agressividade estética ressurgia ou se reelaborava nos curtas-metragens, que viviam um momento de produção extremamente fértil⁶¹. Entre os vários fatores aí implicados, estavam as reformulações feitas pelo Conselho Nacional de Cinema na Lei do Curta, um dispositivo legal que regulamentava a exibição de curtas-metragens brasileiros nas salas de cinema do país⁶². Outra faceta foi a construção de uma relativa autonomia do formato “curta”, com a institucionalização gradual dos seus próprios espaços de exibição e consagração, como foi o caso dos festivais citados no início deste tópico e realizadas anualmente, desde 1990, em São Paulo e Rio de Janeiro⁶³. Mas o ponto a ser destacado aqui, é a presença constante da temática da violência nos curtas-metragens, sob diversos enfoques e com

59. Sobre isso, está em preparação um texto desdobrado da minha comunicação “Revisitando modernismos no cinema brasileiro”, mencionada na nota 3.

60. Entre 1991-1993 essa crise dos longas-metragens atingiria o seu ápice. O número de longas nacionais lançados nos cinemas foi de oito filmes em 1991; três filmes em 1992; e quatro filmes em 1993 e sete filmes em 1994, recuperando-se gradualmente a produção a partir de então. Fonte: Salem, Helena (org.). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995-1999*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999, p. 255.

61. O período compreendido pela segunda metade dos anos 1980 até a metade dos anos 1990 constituiu o recorte temporal da pesquisa de pós-doutorado que realizei em 2017, quando mapeei 576 curtas-metragens feitos no Brasil entre 1986-94, buscando identificar as relações entre cinema e violência nesse material. Kaminski, Rosane. *O curta-metragem brasileiro e as figurações da violência (1986-1994)*. 2017. 220 f. Relatório (Pós-Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

62. A Lei do Curta existia desde 1975, e as suas principais reformulações foram feitas em 1984 (com a constituição de um sistema de júri, que favoreceu a qualidade dos filmes exibidos) e em 1987, quando se reestabeleceu a obrigatoriedade da exibição dos curtas brasileiros nos cinemas comerciais, antes de qualquer longa-metragem nacional ou estrangeiro. Ver: Simis, Anita. *Concine – 1976 a 1990. Políticas Culturais em Revista*, v. 1, n. 1, 2008, p. 36-55.

63. Para um panorama sobre o curta-metragem no Brasil antes da existência desses festivais de São Paulo e Rio de Janeiro, sugiro ver: Alencar, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

vários tipos de tensionamento da linguagem, remetendo principalmente à brutalidade policial e do exército.

Ao estudar a produção de curtas-metragens em 16mm e 35mm no período entre 1986-94, mapeei 576 filmes e os organizei a partir de grupos temáticos⁶⁴, de regiões produtoras⁶⁵, das suas características de linguagem e abordagens. O levantamento fez ver que, no que concerne ao assunto “violência”, essa temática se entrecruza predominantemente com questões de classe, do meio urbano e do crime, sendo que são mais recorrentemente abordadas a violência policial e do exército, como instâncias repressoras. Isso é bastante significativo frente ao contexto de abertura política, após os vinte anos de governo militar.

Certamente, o tema não era inédito, alguns longas-metragens já haviam pautado o assunto, ainda que sob a chave do melodrama, como foi o caso de *Lúcio Flávio – passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977). Visto por mais de cinco milhões de pessoas, esse filme mostrou a “rede de traições, conchavos e explorações que envolve policiais e bandidos no mesmo sistema de operações, uma espécie de indústria da violência”⁶⁶. Também de Hector Babenco, e baseado num livro de José Louzeiro, o longa *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) discutiu a violência urbana e as agruras da delinquência infantil.

Mas após 1985, com a abertura política, esse tema adquiriu nova visibilidade, não apenas no cinema. Houve uma notável ampliação do debate sobre a violência no Brasil, tanto no ambiente acadêmico quanto na mídia e nas políticas sociais,⁶⁷ fenômeno que se espalha e aprofunda na tessitura social do país até os dias de hoje. Enquanto a discussão teórica sobre a violência encontrava respaldo em universidades e centros de pesquisa, os curtas-metragens participavam ativamente daquele debate, construindo uma visibilidade crítica para a violência estrutural do país, com o intuito de desnaturalizá-la.

64. Quanto aos temas, observei uma predominância de: a) filmes que versam sobre as artes em geral; b) filmes sobre relacionamentos familiares e amorosos; c) classe social; e d) contexto urbano.

65. São Paulo foi responsável por 49% da produção nacional, Rio de Janeiro responsável por 26%, Rio Grande do Sul por 8,9%, o Distrito Federal por 3,5%, a Bahia por 2,6%, o Paraná por 2,3%, Pernambuco por 2,1%, Minas Gerais por 1,0% e os demais estados produziram pouco ou nada dentre os 576 filmes mapeados. Kaminski, op. cit., p. 22-26.

66. Xavier, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática. *Revista USP*, n. 19, 1993, p. 117.

67. Zaluar, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, n. 13 (3), 1999.

Filmes como *A resistência da lua* (Octavio Bezerra, com fotografia de Miguel Rio Branco, 1985); *Violurb* (Cleumo Segond, 1986); *O Inspetor e Ressurreição* (ambos de Arthur Omar, 1987 e 1988); *Noventa minutos* (Ronaldo German, 1990); *Hip-hop São Paulo* (Francisco César Filho, 1990); *Geraldo voador* (Bruno Vianna, 1994); e *Túnel* (Bruno Kennedy, Mayra Jucá, 1994) entre outros, depõem sobre a necropolítica em certas regiões de grandes cidades brasileiras como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, ou enfatizam as formas de resistência em áreas degradadas dos centros, periferias, favelas e outras zonas marginalizadas.⁶⁸ São locais nos quais “a vida não vale nada”, como diz o subtítulo do documentário *Uma avenida chamada Brasil* (1989), dirigido por Octávio Bezerra, com imagens de Miguel Rio Branco, filmadas ao longo de meses de pesquisa sobre o cotidiano e a brutalidade policial imposta aos moradores no entorno da Avenida Brasil, no Rio de Janeiro. Para usar palavras de Achille Mbembe, redigidas anos depois da realização desses filmes, as pessoas que habitam tais lugares são “desprovidas de estatuto político” e praticamente reduzidas a seus corpos biológicos, sujeitos à destruição a qualquer momento.⁶⁹

Os curtas *Noite final menos cinco minutos* (Débora Waldman, 1993) e *Juvenilíia* (Paulo Sacramento, 1994), por sua vez, ambos saídos da Paraísos Artificiais⁷⁰, optam por situar a violência produzida por jovens de classe média e média-alta. São curtas provocativos ao estabelecer um vínculo social entre os atores, os realizadores e os próprios espectadores, enquanto aqueles que exercem as brutalidades. Em *Noite final*, uma bela jovem dirige um Maverick em alta velocidade numa estrada vazia. O curta de dez minutos tem um aspecto nonsense e é composto por situações abjetas: um rato morto apodrece

68. Publiquei análises sobre alguns dos filmes mencionados nos seguintes textos: Kaminski, Rosane. Emoção e violência em *Ressurreição* (Arthur Omar, 1988). In: Morettin, Eduardo; Napolitano, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios/Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018; Kaminski, Rosane. As mil faces do inspetor. In: Freitas, Artur et al. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016; Kaminski, Rosane. Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil dos anos 1980. *InTexto*, v. 48, p. 325-351, 2019; Kaminski, Rosane. Os curtas-metragens de Paulo Sacramento e o debate sobre a violência no Brasil dos anos 1990. *Antíteses*, v. 12, p. 698-727, 2019; Kaminski, Rosane. Feições e afeições da violência no curta-metragem brasileiro. In: Kaminski, Rosane; Pinto, Pedro Plaza (orgs.). *Cinema e Pensamento*. São Paulo: Intermeios, 2021. 69. Mbembe, 2018, p. 8-10.

70. Paulo Sacramento, Débora Waldman e Marcelo Toledo ingressaram no curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP em 1989 e, alguns anos depois, inauguraram a Produtora Paraísos Artificiais, da qual saíram onze filmes de curta-metragem nas bitolas 16 mm e 35 mm. Desses onze, dois foram justamente *Noite final menos cinco minutos* e *Juvenilíia*.

no asfalto, a jovem atropela um homem de modo proposital, noutra cena ela vomita, e encontra um revólver misturado ao seu vômito. Usa o revólver para atirar aleatoriamente nas pessoas que se encontram num cinema. Seguem-se tiros na cabeça, sangue e o filme acaba em suicídio (após ser assaltada e baleada, a jovem ferida verbaliza sua intenção prévia de suicidar-se, e bate insistentemente a própria cabeça no asfalto ensanguentado).

Já o *Juvenília* é um fotofilme, no qual a narrativa é construída a partir da montagem com sessenta fotografias em preto e branco. Não há diálogos nem legendas, apenas uma única música longa e lenta (uma versão ao vivo de *A Saucerful of Secrets*, do disco *Ummagumma*, do Pink Floyd) e a exibição das fotografias que, no início, são exibidas muito lentamente. São imagens de um bairro residencial tranquilo de São Paulo. Na sequência, um rapaz com longos cabelos loiros e um sorriso no rosto sai de uma das casas. Nas imagens seguintes, o mesmo rapaz é visto andando por uma rua arborizada com um saco jogado sobre os ombros, até encontrar-se com um grupo de jovens bonitos e bem-vestidos, como os que se vê em comerciais de televisão. Ele “esvazia” o saco no chão, e todos parecem divertir-se com o que veem – e que o espectador ainda não vê. Daí para a frente, na segunda metade do filme, a exibição das fotografias é mais dinâmica, e mostra os jovens buscando paus, pedras e ferramentas com os quais agridem o corpo de um cachorro morto (assim descobrimos o que é que estava dentro do saco trazido pelo rapaz). Há uma aparente contradição entre essa boa aparência dos jovens, o cenário (um bairro nobre) e a prática de uma violência tão cruel. Simula-se o linchamento do cão (que metaforicamente é qualquer ser marginalizado), cujo corpo é perfurado e martelado sob aqueles sorrisos, numa associação entre prazer e violência gratuita.

O conjunto de filmes curtos aqui mencionado é apenas uma pequena amostra do que foi realizado naqueles anos. Mas já é capaz de situar a figuração da violência num sentido oposto ao da abordagem midiática, que costumava (e ainda costuma) construir uma visibilidade temperada pela espetacularização, reiterando a ideia de que a violência vem das classes menos favorecidas, como resultado da violação de normas e associada à noção de delinquência. Produz-se, assim “um raciocínio linear, de causa e efeito, de que onde se encontra a pobreza está a marginalidade, a criminalidade”⁷¹.

71. Coimbra, Cecília. *Operação Rio: o mito das classes perigosas*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto, 2001, p. 58.

Nesse sentido, a responsabilidade da violência foi (e é) constantemente atribuída à periferia, à favela, ao traficante, ao negro, ao indígena, ao “marginal”, enfim.

A inversão construída pelos curtas-metragens em relação ao senso comum midiático cria uma “distância” (no sentido posto por Mondzain) e participa, portanto, do processo de desnaturalização e deslegitimação da violência. Afinal, discorrer sobre o assunto, seja em forma de denúncia, de mapeamento e classificação, de testemunho, de reflexão antropológica, sociológica ou filosófica, ajuda a constituir novos ângulos para a discussão, mobilizando e desestabilizando a percepção e os juízos de valor, revelando o assentamento social da violência no Brasil.

Considerações finais: uma tipologia do enfrentamento da violência pelo cinema

Desde os filmes de Nelson Pereira dos Santos, nos anos 1950, que trouxeram a figura do negro e as desigualdades sociais para o centro da cena, até a prolífica produção de curtas-metragens na passagem dos anos 1980-90, observa-se que o cinema participou ativamente das reflexões sobre a formação histórica do país e, ao mesmo tempo, contribuiu para desnaturalizar a violência e suas implicações coloniais. A partir do amplo panorama aqui apresentado, situado no arco que vai dos anos 1950-90, e caracterizado como cinema brasileiro moderno, ao menos três formas de relação entre o cinema e a violência puderam ser identificadas.

A primeira forma, talvez a mais óbvia, é a presença da violência no âmbito semântico, como assunto representado nos filmes. Trata-se da figuração da violência enquanto fenômeno social, articulado ao colonialismo e seus desdobramentos históricos. Pode ser identificada ao longo de todo o recorte temporal avaliado e se estende até os dias de hoje, ainda que neste capítulo não se tenha privilegiado filmes desse tipo.

Uma segunda forma de relação engendrada pelo cinema, mais complexa, consiste na violência que invade o dado formal, uma violência estética ou “simbólica”, entendida como subversão da linguagem e dos modos de narrar. Ela caracterizou, nos anos 1960, muitos filmes brasileiros que, ao lidar com as tensões do seu tempo histórico, desconstruíram a narrativa clássica, renunciaram à teleologia e mergulharam num acirrado debate sobre a

linguagem cinematográfica. Nos anos 1970, além da intensificação de uma autocrítica por parte dos cineastas, as rupturas com os modos tradicionais e sociais de se fazer cinema se tornaram, por vezes, mais intensos, ao fazer a crítica às violências coloniais, à desigualdade social e racial, à marginalização do negro e ao extermínio dos indígenas brasileiros.

Ao mesmo tempo, com o levante de novas vozes sociais desde os anos 1970, evidenciou-se uma terceira forma de relação entre cinema e violência, quando a tecnologia e os dispositivos cinematográficos passaram a ser explorados como ferramentas de contestação, expressão e denúncia por parte de antropólogos, feministas, negros e indígenas. Nem sempre esse cinema representou atos violentos, ou foi agressivo esteticamente, mas seus materiais atuaram em favor de uma desnaturalização da violência ao discutir, de forma crítica, a violência enquanto herança colonial. Desde então, nas ocasiões em que o trabalho de roteirizar, filmar, dirigir e editar filmes, ficou ao encargo de grupos minoritários, o cinema se transformou em ferramenta de combate, de ocupação dos espaços sociais, de luta contra a própria opressão, contra a mudez e a marginalidade social.

Essas diferentes formas de articular o fazer cinematográfico à denúncia e discussão crítica da violência enraizada na sociedade brasileira, persistiram e revigoraram nos anos 1990, mostrando-se férteis nos filmes de curta-metragem, nos quais se entrecruzam os três tipos de relações aqui identificados, às vezes mais e às vezes menos evidentes, conforme as especificidades de cada filme.

Para finalizar, pode-se afirmar, ainda, que para além do recorte temporal abarcado neste texto, mais recentemente, no início do século XXI, fortalece-se a terceira forma de relação entre o cinema e a violência, cujas origens remontam aos anos 1970-80, e cujos modos de narrar são mais enfaticamente anticoloniais, visto que a expansão das mídias digitais nas duas últimas décadas foi acompanhada da ampliação do acesso ao audiovisual como forma de expressão. Desdobram-se as vozes em novas miríades, ampliando a potência crítica contra a ideia de “discurso único” que caracteriza o colonialismo⁷². Corporifica-se, assim, um cinema feminista, um cinema

72. Ver: Salles, Michele; Cunha, Paulo; Leroux, Liliane (orgs.). *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Rio de Janeiro: LCV, 2019; e Da Costa, Leticia S. R. *Trajetórias de cineastas negras brasileiras*. 2020. 135 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Fala-se também do cinema transgênero no Brasil, cuja produção foi organizada num

negro, um cinema indígena, um cinema periférico e, recentemente, um cinema “das quebradas”, um cinema negra e um cinema trans, no qual as realizadoras e realizadores assumem o seu próprio lugar de fala ao combater a violência enraizada na sociedade brasileira.