

Dossiê:

Cineclube Cinelatino



v. 4, n. 2, 2020

Dossiê:

Cineclube Cinelatino



v. 4, n. 2, 2020

Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia. Dossiê: Cineclube Cinelatino. Volume 4, número 2, 2020.

ISSN: 2526-7655

Foz do Iguaçu/PR: Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Revista “Epistemologias do Sul: pensamento social e político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia”. Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1000 - Jardim Universitário, sala C301 - Foz do Iguaçu - PR, 85870-901.

Revista Epistemologias do Sul
revista.epistemologias@unila.edu.br



Dossiê: **Cineclubes Cinelatino**

v. 4, n. 2, 2020

Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/para/ desde América Latina, Caribe, África e Ásia é um periódico online de publicação semestral do grupo de pesquisa homônimo ligado à Universidade Federal da Integração Latino-Americana, em Foz do Iguaçu/PR. Seu objetivo é divulgar estudos e investigações sobre ou desde o pensamento social e político latino-americano, caribenho, africano e asiático, promovendo o diálogo Sul-Sul.

ISSN 2526-7655



Editor-Executivo

Marcos de Jesus Oliveira

Editores-Adjuntos

Tereza Spyer

Leo Name

Conselho Editorial

Ângela Maria De Souza (UNILA)
Camilo Hernan Manchola Castillo (UNB)
Caterina Alessandra Rea (UNILAB)
Cesar Augusto Baldi (ULBRA)
Cesar Torres Cruz (UAM)
Elias Nazareno (UFG)
Elzahrã M. Radwan Omar Osman (INEP)
Estevão Rafael Fernandes (UNIR)
Julio Pereyra (UDELAR)
Li-Chang Shuen Cristina (UFMA)
Lorena R. Tavares De Freitas (UNILA)
Marcos de Jesus Oliveira (UNILA)
Pablo Quintero (UFRGS)
Priscila De Oliveira Coutinho (UERJ)
Sônia Cristina Hamid (IFB)
Waldemir Rosa (UNILA)

Editaram esse número

Tereza Spyer / Editora-Chefe
Ester Marçal Fér e Camila Vital
Paschoal/ Editoras-Adjuntas
Suelen Rodrigues / Editora-Assistente

Colaboraram nesse número

Caio Victor Silva de Brito Aguiar
Camila Vital Paschoal,
Clovis Antonio Brighenti
Dâmaris Starling Ferreira Araújo
Daniela Castaño Serna
Eileen Karina González Zapata

Ester Marçal Fér
Felipe Chiaretti Veronez,
Gabriel Martins
Gastón Guzmán
João Roberto Barros II
Leonardo Pontes Ferreira
Libia Alejandra Castañeda López
Luciana Yumi Yara
María Camila Ortiz
Mariana Rocha Malheiros
Oswaldo Velez Ibañez
Patrícia Regina Cenci Queiroz
Renata Peixoto de Oliveira
Suelen Reis Rodrigues
Tereza Spyer

Revisão e normatização

María Camila Ortiz
Ester Marçal Fér
Suelen Rodrigues
Tereza Spyer

Coordenação gráfica

Leo Name
Oswaldo Freitez Carrillo

Projetos gráfico e da capa

Oswaldo Freitez Carrillo

Editoração

Oswaldo Freitez Carrillo
Santiago Mendez



Editorial

Camila Vital Paschoal, Ester Marçal Fér e Tereza Spyer

12



Ensaaios

Cinelatino:

o “corpo” e a “cara” de
um projeto que caminha

Gabriel Martins

26

Cineclube Cinelatino:

memórias de integração, reflexão e práxis
no contexto universitário

Camila Vital Paschoal, Felipe Chiaretti Veronez,
María Camila Ortiz e Suelen Reis Rodrigues

42

Todas arriba del calibre .38 patean

Poesía en la unidad penitenciaria 31 de Ezeiza
a través del documental “Lunas Cautivas”

Gastón Guzmán

56



Artigos

Os bastidores do impeachment em ‘O Processo’ Camila Vital Paschoal e Tereza Spyer	66
Duas vezes ‘Em nome da América’ Tereza Spyer	82
A terra nunca acaba: sabedoria e ação Xavante no cinema Clovis Antonio Brighenti	102
Color sinónimo de privilegios: un análisis de la película ‘Roma’ Osvaldo Velez Ibañez e Leonardo Pontes Ferreira	118
La Roma de Cuarón: México y las mujeres indígenas, las trabajadoras del hogar y otras anotaciones Eileen Karina González Zapata	132
‘Los silencios’: entre el dolor y la comprensión Libia Alejandra Castañeda López e Daniela Castaño Serna	144
‘Eleições’: juventude e identidade na arena política brasileira Renata Peixoto de Oliveira	158
O processo criativo do roteiro de ‘Los Silencios’ Ester Marçal Fér	172
‘Bacurau’ e as representações do Nordeste Caio Víctor Silva de Brito Aguiar	188
‘Divino amor’: um olhar biopolítico (com excursão sobre o diálogo entre cidadãos crentes e não crentes) João Roberto Barros II	200
Descentralizando o centro, territorializando a arte. ‘No coração do mundo’ Dâmaris Starling Ferreira Araújo e Luciana Yumi Yara	218
Uma análise interseccional do documentário ‘Meu nome é Daniel’ Patrícia Regina Cenci Queiroz	228
‘Estou me guardando para quando o carnaval chegar’: tempo, trabalho, resistência e sobrevivência no agreste pernambucano Mariana Rocha Malheiros	238



Editorial

Camila Vital Paschoal

PPG-CINEAV / UNESPAR

Ester Marçal Fér

NATLA / UNILA
GENECINE / UNICAMP

Tereza Spyer

¡DALE!, PPG-ICAL / UNILA

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA NÃO CONTAVAM

DIA
03/12

ENTRADA
R\$5,00

19:00
HORAS

NO CINE
CATARATAS





Dossiê Cineclubes Cinelatino: projetando miradas emergentes, articulando redes e fortalecendo público

Este dossiê, composto por 3 ensaios e 13 artigos, é fruto do trabalho desenvolvido no biênio 2018-2019 pelo projeto de extensão *Cineclubes Cinelatino: imagens da América Latina a serem decifradas*, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Com o apoio desta universidade bilíngue, intercultural e interdisciplinar, o cineclubes está ativo desde 2012, proposto pelas áreas/cursos Ciclo Comum de Estudos, Cinema e Audiovisual e Relações Internacionais e Integração, destinado a oxigenar a vida cultural e a fomentar a cultura cinematográfica da comunidade da Tríplice Fronteira, composta pelos municípios de Foz do Iguaçu (Brasil), Ciudad del Este (Paraguai) e Puerto Iguazu (Argentina), bem como da comunidade formada por estudantes/as, professores/as e servidores/as da UNILA.

O Cineclubes Cinelatino faz parte de um conjunto de cineclubes vinculados a instituições educacionais, em especial às universidades públicas. Apesar de surgida ao final da década de 1920 no Brasil, a atividade cineclubista se desenvolveu em grande medida na segunda metade do século XX, com exposições e debates de longas e curtas-metragens sem fins lucrativos.¹ Os cineclubes cumprem o papel de atender as necessidades que os cinemas comerciais costumam negligenciar e são fundamentais para a democratização do audiovisual, podendo contribuir com a distribuição, a exposição, a crítica e a preservação das obras cinematográficas (BUTRUCE, 2003; ALVES; MACEDO, 2010).

Assim, através da prática cineclubista, o *Cineclubes Cinelatino* busca ampliar o conhecimento e o debate sobre as produções cinematográficas latino-americanas e caribenhas, com mostras temáticas e estréias de filmes independentes e alternativos. O projeto procura igualmente promover o trabalho interdisciplinar entre os campos de conhecimento representados na UNILA por meio da reflexão cinematográfica; fortalecer os laços entre as atividades da universidade e a comunidade externa; e introduzir os/as estudantes bolsistas e voluntários/as em atividades relacionadas à organização e gestão de cineclubes.

Os/as discentes envolvidos/as atuam desde a escolha dos temas e filmes no processo de curadoria da programação até nas formas de comunicação, divulgação e registros audiovisuais de cada sessão e debate. São responsáveis também pela organização das sessões realizadas no Auditório Martina (Campus Jardim Universitário/UNILA), desde a iluminação do espaço, a projeção do filme, ajuste de som e microfones para os debates após as sessões e pela realização de registros das mesmas, bem como pelo trabalho de escrita sobre cinema em diversos formatos textuais tais como sinopses, críticas, ensaios e artigos acadêmicos.

Desde 2012, o projeto vem promovendo sessões dedicadas às cinematografias latino-americana e caribenha e mostras temáticas seguidas de debates. Conflitos, tensões e disputas socioculturais como as questões indígenas, de gênero, o racismo estrutural, a juventude na luta pela educação pública, os traumas sociais das ditaduras, a violência urbana e a religiosidade são alguns dos temas que já se fizeram presentes, criando oportunidades de tratar o cinema como ferramenta para a discussão qualificada de temas contemporâneos.

Como exemplo de mostras que priorizaram a relação entre ensino, pesquisa e extensão, destacamos “Cinema nas Aldeias Xavante: ver, ouvir e debater”, de 2018, que divulgou a produ-

¹ No Brasil, desde o final dos anos 1960, existe uma lei que ampara a atividade cineclubista: a Lei 5536 de 21/11/68. A partir de 1980, com a Resolução nº 30 do Concine, os cineclubes por obrigação passaram a ser “associações culturais sem fins lucrativos” (MACEDO, 2004).



Dossiê: Cineclube Cinelatino

ção audiovisual sobre e pelos povos indígenas das comunidades Xavante. Esta mostra foi possível porque o *Cineclube Cinelatino* foi contemplado no edital do Museu do Índio (FUNAI/Ministério da Justiça) com um conjunto de DVD's. As exposições gratuitas foram seguidas de debates no Cine Cataratas, contando com a participação de docentes da UNILA vinculados/as ao Núcleo Indígena e discentes dos cursos de História Bacharelado e Letras, Artes e Mediação Cultural.

Com a exitosa sessão de *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), ocorrida em 16 de agosto de 2018, que além de ter esgotado os ingressos com antecedência e ter lotado a sala de cinema, gerou demanda para uma sessão extra, deu-se início à parceria entre o Cineclube Cinelatino e o Cine Cataratas. Estabelecida no marco do acordo entre o cineclube e o "UNILA Movida - Núcleo de Integração e Cultura", do Instituto Mercosul de Estudos Avançados (IMEA/UNILA),² a parceria permitiu que as sessões mensais do projeto passassem a acontecer em uma sala do circuito comercial da cidade de Foz do Iguaçu a um preço promocional.

Vale ressaltar que esta parceria deu conta de importantes demandas de ambos os agentes: para o exibidor Cine Cataratas, a necessidade de cumprir a chamada "cota de tela"³ para o cinema nacional e a possibilidade de exibir filmes dos demais países latino-americanos e caribenhos, ampliando o público já habituado a frequentar o espaço; para o Cineclube Cinelatino, a oportunidade de contar com as melhores condições de projeção de som e imagem para as sessões, além de atuar diretamente na programação de um espaço cultural consolidado na cidade, chegando de maneira mais direta à comunidade externa à universidade.

A partir desse momento, a curadoria de parte da programação do Cineclube – aquela que aconteceria mensalmente nas salas de cinema – passou a ser elaborada levando em consideração as condições definidas pela natureza comercial do exibidor, porém, sem deixar de lado as características originais do projeto. Desta maneira, além do habitual recorte latinoamericano e caribenho (e, eventualmente, europeu de língua latina e outras cinematografias não-hegemônicas) e de uma abordagem interdisciplinar em relação aos filmes, foi agregado à curadoria o critério de atualidade das obras. Filmes que estivessem em período de lançamento e comercialização no circuito exibidor de cinema das grandes capitais brasileiras, ou que tivessem passado por esta fase nos vinte e quatro meses anteriores à sessão no cineclube. Desta forma, o *Cineclube Cinelatino* passou a fortalecer um dos elos mais carentes do cinema latino-americano e caribenho: a distribuição.

Não são poucos os estudos que apontam a distribuição como um dos "gargalos" da cadeia produtiva do cinema nacional (ALMEIDA e BUTCHER, 2003; GATTI, 2005; SILVA, 2010; BALLERINI, 2012), problemática que se inicia na década de 1920 com a tomada do mercado pelo capital estrangeiro (leia-se Hollywood) e que segue até o presente, atravessando todos os diversos ciclos históricos da atividade no país. Esta situação, no entanto, não é uma realidade exclusivamente brasileira:

2 Este núcleo, que infelizmente já não existe mais, foi dirigido por Michele Dacas, servidora da Unila, entre 2018 e 2019. O núcleo cumpriu um papel muito importante na promoção da agenda cultural da Tríplice Fronteira. Aproveitamos esse espaço para agradecer o trabalho de Michele Dacas e dos(as) demais servidores(as) e colaboradores(as) do "UNILA Movida - Núcleo de Integração e Cultura". Vale ressaltar também que Michele Dacas foi parte da coordenação do Cineclube Cinelatino em 2018, tendo contribuído muito com nosso Cineclube.

3 Segundo a ANCINE: "Cota de Tela é a obrigação que as empresas exibidoras possuem de incluir em sua programação obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem. O número de dias para o cumprimento da cota, a diversidade de títulos que devem ser exibidos e o limite de ocupação máxima de salas de um mesmo complexo pela mesma obra são estabelecidos anualmente, através de Decreto do Presidente da República". A obrigação, prevista no art. 55 da Medida Provisória nº 2.228-1/2001 e regulamentada pela IN nº 88/2010, tem sido tensionada por grupos de exibidores, que questionam sua obrigatoriedade, e pelo atual governo federal e o anterior, que se atrasaram na publicação do decreto anual, prejudicando a organização do setor e o cumprimento da regra. Contudo, o mecanismo foi reconhecido como política de Estado relevante ao fomento da produção e difusão da cultura brasileira e julgado constitucional pelo STF em março de 2021.



Distribuição e exibição, organicamente ligadas, são desde sempre um negócio estrangeiro no Cone Sul. Não apenas dominado por empresas e sistemas de fora, mas originado e concebido por um único modelo de funcionamento: o norte-americano (SILVA, 2007: 88).

A própria cota de tela, anteriormente citada, reflete a complexa situação em que se encontram os filmes nacionais para conseguirem chegar aos seus públicos. No caso das pequenas empresas exibidoras, como o Cine Cataratas, um dos aspectos que dificultam a entrada do filme brasileiro em cartaz tem a ver com a própria sustentabilidade econômica da atividade. Uma vez que os exibidores não podem contar com um suporte das leis de incentivo fiscal (voltadas quase que exclusivamente para a etapa de produção dos filmes), a programação dos cinemas acaba ficando refém das distribuidoras estrangeiras.

Com o objetivo de alavancar a bilheteria, os exibidores abrem espaço para os chamados *blockbusters*, filmes com alto valor de produção e grandes campanhas de publicidade. Porém, para conseguir tais obras em suas estréias, o exibidor é forçado pelas distribuidoras a conceder muitas sessões diárias nas primeiras semanas do filme em cartaz, bem como a programar uma série de outros filmes estadunidenses menores, demandas que acabam por ocupar boa parte do calendário anual dos cinemas, dificultando a entrada de outras cinematografias, inclusive a nacional (BALLERINI, 2012:196).

Nesse sentido, a proposta de atuação do *Cineclube Cinelatino* junto ao parceiro exibidor Cine Cataratas passou a se consolidar também como um vetor importante na criação de um circuito efetivo de cinema independente e alternativo na região da Tríplice Fronteira. Para que isso se tornasse possível, foi necessário construir igualmente uma parceria com as distribuidoras cinematográficas brasileiras de perfil não-hegemônico, e cujo catálogo fosse além do padrão conhecido como “filme de arte”.

Entre as obras exibidas nas sessões do Cineclube Cinelatino presentes neste dossiê, estão os filmes da paulista Vitrine Filmes, responsável pela distribuição de *O Processo*, *Bacurau*, *Divino Amor*, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* e *Los Silencios*, sendo que este teve também co-distribuição pela *Descoloniza Filmes*; da mineira *Embaúba Filmes*, responsável pela distribuição de *No Coração do Mundo*, e da paranaense *Olhar Distribuidora* nas sessões de *Meu Nome é Daniel* e *Eleições*, sendo que o último foi realizado em parceria com a *Taturana Mobilização Social*. Todas essas distribuidoras fazem parte de uma nova geração de agentes do setor, surgidas a partir de 2010,⁴ no contexto da consolidação das políticas públicas implementadas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do consequente incremento na produção cinematográfica no país.

Encontramos nesse conjunto de agentes uma particular afinidade com a proposta do *Cineclube Cinelatino*, uma atenção aos filmes que apresentam uma “preocupação estética e que refletem sobre questões atuais” (VITRINE, 2010), um desejo de “buscar a pluralidade de experiências, de visões de mundo (...), levar os filmes a outros olhares, com realidades distintas, a fim de sensibilizar e provocar a reflexão” (OLHAR, 2017), atuando na “democratização do acesso e na formação de público para a cultura audiovisual, acreditando na potência transformadora do cinema” (TATURANA, 2018). Dentro de um contexto no qual “hábitos de consumo de filmes encontram-se em completa transformação, (...) [apostar] em filmes de grande relevância cultural e política” (EMBAÚBA, 2018), acreditando que “a experiência humana não se resume a conceitos formulados em uma única região do planeta, e menos ainda, por um único gênero,

⁴ Vitrine Filme foi fundada em 2010, *Descoloniza Filmes* e *Olhar Distribuidora* em 2017, *Taturana Mobilização Social* surge em 2014 como movimento social e torna-se distribuidora em 2018, e *Embaúba Filmes* em 2018.



Dossiê: Cineclube Cinelatino

(...) [propondo] um ponto de encontro para discussões, com temáticas que contribuam com a reconstrução de uma nova sociedade, uma nova forma de pensar” (DESCOLONIZA, 2017).

Assim, as sessões mensais realizadas pelo *Cineclube Cinelatino* em parceria com o Cine Cataratas e as distribuidoras acima indicadas em 2018 e em 2019 estabeleceram efetivamente um público fiel, com uma programação que colocou Foz do Iguaçu e a região da Tríplice Fronteira no calendário das estreias e pré-estréias de importantes filmes latino-americanos e caribenhos, sempre com salas cheias (média de 120 e picos de 300 pessoas) e debates após as sessões.

Também graças ao já mencionado bom relacionamento estabelecido com as distribuidoras, foi possível a vinda de cineastas para debaterem seus próprios filmes junto ao público, o que enriqueceu muito as experiências de trocas de saberes. Cumpre ressaltar ainda que o site do *Cineclube Cinelatino* (<https://cineclubecinelatino.wixsite.com/unila>), construído por bolsistas e voluntários/as do projeto, tornou-se uma plataforma não só de registro histórico mas também de divulgação das ações do projeto.

Além das sessões mensais, o *Cineclube Cinelatino* estabeleceu parcerias com eventos da UNILA, realizando sessões e debates nos espaços do campus Jardim Universitário conjuntamente com a “1ª Semana Interdisciplinar do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História”; o “XVII Congresso Internacional FoMerco”, o “1º Encontro Internacional Sobre Poesia e Artes em Prisões” e o “VII Encuentro de Estudios Sociales desde América Latina y el Caribe”. Nessas sessões, os filmes muitas vezes eram obtidos diretamente com as/os realizadores, como foi o caso dos documentários *Em Nome da América* e *Lunas Cautivas*, sendo que este último contou com a tradução e a legendagem dos diálogos realizados pelos/as participantes do projeto de extensão “Laboratório de Tradução da UNILA”.

Vale destacar que o *Cineclube Cinelatino* visa a ampla participação do público nos debates que são realizados após as sessões. Um de nossos objetivos principais é estimular pessoas que não pertencem ao meio universitário a frequentarem sessões de cinema seguidas de debates. E, para isso, foi necessário criar condições acolhedoras para a realização dos debates de maneira que a participação, a escuta e a conversa ocorressem de forma fluida.

No Cine Cataratas não era possível realizar os debates após as sessões pois as salas eram liberadas imediatamente sem a possibilidade de uma conversa, o que nos levou a buscar outros espaços. Em primeiro lugar, tentamos seguir com os debates na praça de alimentação do Shopping JL Cataratas. Porém, não tivemos êxito, já que a poluição sonora e a ausência de uma acústica que permitisse a escuta sem interferências de pessoas que transitavam pelo espaço sem conhecimento sobre o Cineclube inviabilizou os debates naquele local.

Foi então que começamos a mapear alguns bares próximos, com atividades culturais, que pudessem receber os debates do Cineclube Cinelatino. O Medusa Pub foi o primeiro deles, localizado a cerca de dez minutos de caminhada do espaço de exibição. Esta parceria durou de setembro de 2018 a abril de 2019. Com o encerramento das atividades do Medusa Pub, buscamos nova parceria próxima ao Cine Cataratas e o Sudacas Bar abriu as portas para receber os debates, que ocorreram neste local de junho de 2019 até nossa última sessão presencial realizada em março de 2020.⁵ Tanto no Medusa Pub quanto no Sudacas Bar, conseguimos criar

5 Com a emergência da pandemia de COVID-19, em março de 2020, e a consequente necessidade de distanciamento social, o projeto migrou suas atividades para as plataformas digitais. As sessões, todas gratuitas, passaram a ser online, com um sistema de inscrições pelo site do Cineclube Cinelatino para envio de links para a visualização dos filmes. Já os debates passaram a ser realizados por videoconferência e transmitidos no canal do Youtube (<https://www.youtube.com/cineclubecinelatino>). O uso das redes sociais foi intensificado para a divulgação das atividades. Vale frisar que essa nova circunstância ampliou o público do cineclube, extrapolando as fronteiras trinationais.



um espaço para o debate, onde o público foi estimulado a participar, para além de debatedores/as convidados/as e, também, no intuito de inserirmos o projeto como um evento cultural permanente da cidade.

Para promover a continuidade da reflexão acerca das obras e contribuir com a relação extensão-ensino-pesquisa, os/as debatedores/as foram convidados/as, após os debates, a escreverem artigos que dialogassem com as ideias, percepções e análises semeadas durante os encontros, aprofundando aspectos que julgassem pertinentes. Desta forma, os textos e artigos aqui apresentados são frutos desses encontros singulares. Alguns debates geraram mais de um artigo, como é o caso de *Roma*, exibido no Auditório Martina. Outros, como *Los Silencios*, tiveram duas sessões/debates, a primeira no Cine Cataratas/Medusa Pub em abril de 2019 e a segunda em junho de 2019, no Auditório Martina, contando com a presença da roteirista e diretora Beatriz Seigner.

Nosso dossiê está organizado em duas seções, a primeira composta por 3 ensaios e a segunda por 13 artigos. Elas refletem, ainda que muito parcialmente, a eleição de temas nas mostras e sessões de filmes realizadas ao longo dos anos de 2018 a 2019. Além disso, a disposição dos textos neste editorial segue a ordem cronológica das sessões e debates presenciais realizados no Medusa Pub, no Sudacas Bar e no Auditório Martina Piazza.

Abrimos a seção **Ensaio** com um texto de Gabriel Martins, **“Cinelatino: o ‘corpo’ e a ‘cara’ de um projeto que caminha”**. O ensaio trata da experiência de colaboração do autor com *Cineclube Cinelatino*. Neste texto destaca-se o processo de parceria envolvendo a elaboração do material de divulgação (cartazes) das sessões e debates organizados pelo projeto.

O segundo Ensaio, elaborado por Camila Paschoal, Felipe Veronez, Maria Camila Ortiz e Suelen Rodrigues, **“Cineclube Cinelatino: memórias de integração, reflexão e práxis no contexto universitário”**, foi escrito pelos/as monitores/as do *Cineclube Cinelatino*. Nele os/as autores/as tratam da experiência extensionista vivida pela equipe. O texto ressalta a relevância da curadoria, pautada por filmes latino-americanos e caribenhos emergentes. Além disso, apresenta as parcerias estabelecidas pelo projeto e descreve as experiências dos debates pós-sessões, percebidos como espaços de acolhimento do público para a troca de ideias.

O texto que fecha esta seção, de Gastón Guzmán, **“Todas acima do calibre 38 têm coice. Poesia na Unidade Penitenciária 31 de Ezeiza através do documentário Lunas Cautivas”**, reflete sobre o valor da poesia como ferramenta para se renomear e reabitar espaços, mobilizando experiências de mulheres privadas de liberdade dentro do sistema prisional argentino, tendo como ponto de partida o documentário *Lunas Cautivas* (2013), de Marcia Paradiso, exibido e debatido, em parceria com o *Cineclube Cinelatino*, durante o “I Encontro Internacional de Poesia e Arte nas Prisões”, realizado na UNILA em outubro de 2019.

Abrimos a seção **Artigos** com um texto escrito por Camila Paschoal e Tereza Spyer, **“Os bastidores do impeachment de Dilma Rousseff em O Processo”**. Este artigo tem como objetivo apresentar elementos que envolveram o *impeachment* da então presidenta eleita Dilma Rousseff, a partir da análise fílmica de *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos. Com base na formalidade da estrutura documental escolhida pela realizadora para a construção da narrativa, as autoras buscam compreender os bastidores deste acontecimento, amplamente divulgado e espetacularizado pela grande mídia, a partir das próprias personagens-protagonistas deste processo conturbado da história brasileira.

Tereza Spyer, em **“Duas vezes Em Nome da América”**, trata de duas obras e o debate estabelecido entre elas: *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* (2007), da historiadora



Dossiê: Cineclube Cinelatino

Cecília Azevedo e *Em Nome da América* (2017), do pesquisador e realizador Fernando Weller. Azevedo estuda as diretrizes da política externa dos EUA para a América Latina, em particular para o Brasil, via agência Corpos da Paz. Já Weller, além de delinear um panorama histórico como o de Azevedo, bem como destacar o papel desempenhado pelos/as voluntários/as dos Corpos da Paz, ressalta o lugar geopolítico do Nordeste brasileiro no âmbito das relações interamericanas.

Clovis Brighenti, no artigo **“A terra nunca acaba: sabedoria e ação Xavante no cinema”**, coteja a memória e os documentos históricos com dois curtas-metragens: *Homem Branco em Marãiwatsédé* (2010) e *A Terra Não Termina* (2012), de Marcelo Bichara, apresentados no *Cineclube Cinelatino* no marco da mostra “Cinema nas Aldeias Xavante: ver, ouvir e debater”. Neste texto o autor argumenta que o cinema tem o potencial de ser o veículo da modernidade que contribui com a memória, tornando conhecida a história que o Brasil desconhece.

Oswaldo Velez e Leonardo Ferreira, em **“Cor sinônimo de privilégios: uma análise do filme Roma”**, refletem sobre a representação das mulheres indígenas no cinema mexicano. Os autores se debruçam sobre o filme *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), como um exemplo significativo de como as mulheres indígenas são representadas a partir de lugares fixos e estereotipados. A discussão se apoia no entendimento de que o filme demonstra uma manutenção da desigualdade social, que marca lugares destinados às mulheres indígenas na sociedade mexicana. Esse processo se relaciona a uma dinâmica histórica que remonta à colonialidade e à divisão social do trabalho a partir, especialmente, da raça e do gênero. O texto também reflete sobre como as produções cinematográficas podem contribuir para uma tomada de consciência histórica, bem como movimentar os lugares fixos que as mulheres indígenas ocupam, indicando a possibilidade de pensar sobre a representatividade e o papel político e social das mulheres indígenas no México contemporâneo.

Eileen Zapata, em **“A Roma de Cuarón: México e as mulheres indígenas, as empregadas domésticas e outras questões”**, trata da situação atual das mulheres indígenas trabalhadoras domésticas também a partir da análise do filme *Roma* e acompanha o papel desempenhado pela atriz, modelo e professora Yalitza Aparicio tanto no filme quanto fora dele, bem como os efeitos no âmbito social. O texto faz um convite para a observação das divisões e desigualdades sociais a partir de um outro olhar. Essa radiografia foi resultado da análise das estatísticas levadas a cabo pelo Instituto de Estadísticas y Geografía de México (INEGI) e tem como respaldo as distintas cenas do filme e os depoimentos que fazem parte do projeto radiofônico *Voces de Entrada por Salida*. Além disso, o texto faz uma breve revisão do fenômeno de migração da população indígena do interior do país até a Cidade do México e as condições trabalhistas.

Libia Castañeda e Daniela Gallego, em **“Los Silencios: entre a dor e a compreensão”**, analisam o filme *Los Silencios* (2018), dirigido pela brasileira Beatriz Seigner. O filme narra a história de uma família colombiana que, após o assassinato do pai, é obrigada a se refugiar numa pequena ilha localizada na tríplice fronteira entre a Colômbia, Peru e Brasil. Através de conceitos como “memória comunicativa” de Aleida Assman (2008), “pós-memória” de Marianne Hirsch (2008) e “memória transnacional” de Silvana Mandolessi (2018), as autoras exploram os modos como os diferentes suportes são reconfigurados de e para a memória. Isto permite rever as potencialidades simbólicas e estéticas da produção cinematográfica, em que as vivências e memórias individuais possibilitam a coesão das memórias e histórias de uma coletividade, superando fronteiras geográficas, políticas, sociais e nacionais.

Renata Oliveira, em **“Eleições: juventude e identidade na arena política brasileira”**, discorre sobre as mudanças recentes na cultura política e no sistema político brasileiro a partir dos desdobramentos da destituição de Dilma Rousseff e da ascensão de Jair Bolsonaro. Este é o



pano de fundo para os debates realizados no documentário *Eleições* (Alice Riff, 2018) que versa sobre o processo eleitoral para o grêmio estudantil de uma escola da periferia de São Paulo. A corrida eleitoral presidencial e pelo grêmio estudantil ocorrem no mesmo período e suscitam discussões sobre temas como juventude, identidade e política no Brasil contemporâneo. Assim, este texto analisa o documentário à luz de problemáticas e trabalhos de referência sobre aspectos da política nacional, como a polarização político-ideológica e a crise da democracia.

Ester Marçal Fé, em **“O processo criativo do roteiro de *Los Silencios: uma aproximação*”** propõe, a partir dos conceitos teórico-metodológicos da crítica de processo, analisar o trajeto de criação do filme *Los Silencios* (2018). Utilizando como documentos de análise os vários tratamentos do roteiro escritos pela roteirista e diretora Beatriz Seigner, o artigo examina as mudanças ocorridas ao longo do desenvolvimento do projeto, passando pela filmagem e chegando à edição do filme. Nesse percurso, observa-se o uso de procedimentos tradicionalmente associados tanto às práticas de escrita do cinema ficcional quanto do cinema documental, bem como a função intrínseca do espaço real na construção da narrativa do filme.

Caio Aguiar, em **“Bacurau e as representações do nordeste”**, trata do nordeste brasileiro como uma região que foi bastante representada nas artes ao longo do tempo. Tanto na literatura quanto no cinema foram produzidas representações imagéticas-discursivas sobre o nordeste e o nordestino. *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) participa de um fecundo grupo de filmes contemporâneos que buscam olhar para o passado das representações do nordeste de forma crítica e trazer novas vozes e vivências a esses conceitos. Assim, a partir de *Bacurau*, o autor reflete sobre as problemáticas das representações passadas e como novos discursos são necessários para redescobrir a história do nordeste.

João Roberto Barros II, em **“Divino Amor: um olhar biopolítico (com excursão sobre o diálogo entre cidadãos crentes e não-crentes)”**, busca resgatar algumas passagens do filme *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019) à luz de uma análise biopolítica. Como declarado pelo próprio diretor, é possível observar cenas e diálogos que remetem diretamente à obra do filósofo Michel Foucault. O controle biopolítico dos corpos talvez seja o mais patente. Assim, o autor busca explorar algumas passagens do filme fazendo uso dos conceitos de biopolítica, poder pastoral e sexualidade. Neste último ponto, discorre sobre um diálogo entre Ratzinger e Habermas, terminando com a reflexão de Vattimo sobre a relação entre cristianismo e violência. Com esses autores, aponta caminhos para o diálogo entre cidadãos crentes e não-crentes em nossa sociedade atual.

Dâmaris Araújo e Luciana Yara, em **“Descentralizando o centro, territorializando a arte: No coração do mundo”**, procuram refletir sobre o filme *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) e o trabalho da produtora Filmes de Plástico. As autoras buscam compreender o papel central da arte territorializada e os conflitos com a pretendida monopolização da produção dos imaginários pela indústria cultural. Igualmente, fazem um diálogo com o debate sobre centro x periferia expresso por Gunder Frank, Milton Santos e a Estética do Oprimido, proposta pelo Teatro do Oprimido.

Patricia Queiroz, em **“Uma análise interseccional do documentário *Meu Nome é Daniel*”**, realiza uma análise interseccional proporcionada pela narrativa audiovisual do documentário autobiográfico *Meu nome é Daniel* (Daniel Gonçalves, 2018), cuja obra está dirigida, protagonizada, produzida e roteirizada por Daniel Gonçalves, cineasta carioca de 35 anos e uma pessoa com deficiência. A análise da narrativa audiovisual possibilita um estudo interseccional da temática da deficiência, problematizando tanto o “lugar de fala” do protagonista, quanto o cruzar da interseccionalidade da deficiência com outras conceituações multidimensionais que sinalizam como as categorias socialmente construídas de diferenciação interagem e criam uma complexa hierarquia social.



Dossiê: Cineclube Cinelatino

Por fim, fechando esta seção e o dossiê, temos o texto de Mariana Malheiros, “*Estou me guardando para quando o carnaval chegar: tempo, trabalho, resistência e sobrevivência no agreste pernambucano*”. A autora propõe um diálogo com o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. A partir da narrativa fílmica, são abordadas questões envolvendo as transformações do capitalismo de dependência na América Latina, a experiência da indústria na localidade, o tempo dedicado ao trabalho de seus habitantes e as experiências de rebeldia no carnaval. A autora trata a perspectiva de tempo e trabalho no capitalismo de dependência latino-americano a partir da década de 1970 com a Teoria da Dependência e, posteriormente, analisa como o carnaval pode ser sinônimo de resistência.

Boa leitura!

Referências

- A UNILA em Construção:** um projeto universitário para a América Latina. Instituto Mercosul de Estudos Avançados. Foz do Iguaçu: IMEA, 2009.
- ALMEIDA, P.; BUTCHER, P. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Ed. Aeroplano, 2003.
- ALVES, G.; MACEDO, F. **Cineclube, cinema e educação**. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.
- ANCINE. O que é a cota de tela? Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/conteudo/o-que-cota-de-tela> Acessado em 11/09/2021
- BALLERINI, F. **Cinema brasileiro no século XXI**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- BUTRUCÉ, D. Cineclube no Brasil. Esboço de uma história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n1, p. 117-124, jan/jun 2003. Disponível em <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revista-acervo/article/view/140/140> Acessado em 16/09/2021.
- DESCOLONIZA. **Sobre**. 2017. Disponível em <http://www.descolonizafilmes.com/sobre/> Acessado em 16/09/2021.
- EMBAÚBA. **Sobre a Embaúba**. Disponível em <https://embaubafilmes.com.br/sobre/> Acessado em 16/09/2021.
- GATTI, A. **Distribuição e exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira** (1993-2003). Tese de Doutorado. UNICAMP: 2005.
- ISTO É. **STF decide que ‘cota de tela’ para cinema nacional é constitucional**. Disponível em: <https://istoe.com.br/stf-decide-que-cota-de-tela-para-cinema-nacional-e-constitucional/> Acessado em 11/09/2021.
- MACEDO, F. **O que é cineclube?** Disponível em: http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html. Acesso: 25/08/2021.
- OLHAR. **A Olhar**. 2017. Disponível em <https://www.olhardistrib.com.br/a-olhar/> Acessado em 16/09/2021.
- SILVA, D. **Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.



SILVA, H. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

TATURANA MOB. **Quem somos e o que fazemos**. 2018. Disponível em <http://www.taturana-mobi.com.br/about> Acessado em 16/09/2021.

VITRINE. **Conheça a Vitrine Filmes**. 2017. Disponível em <https://www.vitrinefilmes.com.br/sobre/a-vitrine/> Acessado em 16/09/2021.



Ensaaios

Cinelatino: o “corpo” e a “cara” de um projeto que caminha

Gabriel Martins

Graduado em Cinema e Audiovisual na UNILA

Voluntário no projeto de extensão Cineclube Cinelatino da UNILA

Cinelatino: o “corpo” e a “cara” de um projeto que caminha

Resumo:

O ensaio trata da experiência de colaboração do autor com o projeto de extensão Cineclubes Cinelatino, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Neste texto destaca-se o processo de parceria envolvendo a elaboração do material de divulgação (cartazes) das sessões e debates organizados pelo Cinelatino no Auditório Martina Piazza (Jardim Universitário) e no Cine Cataratas durante os anos de 2018 e 2019.

Palavras-chave: Extensão; Cinelatino; Material de Divulgação; Cartazes.

Cinelatino: el “cuerpo” y el “rostro” de un proyecto que camina

Resumen:

El ensayo trata sobre la experiencia de colaboración del autor con el proyecto de extensión Cineclubes Cinelatino de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA). En este texto se destaca el proceso de colaboración que implicó la elaboración del material de difusión (carteles) de las sesiones y debates organizados por Cinelatino en el Auditorio Martina Piazza (Jardim Universitario) y en el Cine Cataratas durante los años de 2018 y 2019.

Palabras clave: Extensión; Cinelatino; Material Promocional; Carteles.

Cinelatino: the “body” and “face” of a project that is moving forward.

Abstract:

The essay deals with the author's collaboration experience with the Cinelatino film club extension project, from the Federal University of Latin American Integration (UNILA). In this text, the partnership process involving the elaboration of the promotional material (posters) of the sessions and debates organized by Cinelatino at the Martina Piazza Auditorium (Jardim Universitário) and at the Cine Cataratas stands out in 2018 and 2019.

Keywords: Extension; Cinelatino; Promotional Material; Posters.

CINELATINO APRESENTA:

DIA

19/03

ÀS

19:00

horas

Café Com Amela

EXIBIÇÃO NO
**Cine
Cataratas**

ENTRADA
R\$5.00



CINELATINO A/PRESENTA:
LOS SILENCIOS

DIA
30/04

SESSÃO EXTRA
NO/EN CINE
CATARATAS

ÀS /
A LAS **19:00**
HORAS

ENTRADA
R\$5,00



CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA/ DÍA

28/05

NO / EN

**CINE
CATARATAS**

SESSÃO

ÀS / A LAS
19:00
horas

ENTRADA

R\$5,00

+ Debate no MEDUSA
PUB após a sessão
com:

Renata Peixoto de
Oliveira; Clecio Ferreira
Mendes; Mauri Antonio
Gauer e Josefina
Horquin



CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DÍA
04/06

NO / EN **CINE
CATARATAS**

SESSÃO
ÀS / A LAS

19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ Debate no MEDUSA PUB
após a sessão com TÍCIA-
NO MONTEIRO, ELIANA DEL
ROSARIO, WALL ASSIS e o
diretor MARCOS PIMENTEL



VENDAS ONLINE:
CINECATARATAS.COM.BR

 **CINECATARATAS**
é muito divertido!

CINE  **LATINO**


UNILA
CULTURAL
núcleo de integração e cultura (MEC)

 **UNILA**
Universidade Federal
da Integração
Latino-Americana

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DÍA
12/06

SESSÃO / SESIÓN
ÀS / A LAS

16:00hr

NO/ EN EL
AUDITÓRIO
MARTINA

(UNILA -
Jardim Universitário)

+ DEBATE

após a sessão com a
diretora /
tras la sesión con la
directora

BEATRIZ SEIGNER

ENTRADA
GRATUITA



**SILAACH
SEMANA
INTERDISCIPLINAR
DO ILAACH**

CINE LATINO
Transmídias



UNILA
CULTURAL
núcleo de integração e cultura (IMEA)

UNILA
Universidade Federal
do Rio de Janeiro
Campus América

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRÉ-ESTREIA

DIA/DÍA

24/08

SESSÃO/SESIÓN

ÀS / A LAS

19:00hr

NO / EN

**CINE
CATARATAS**

ENTRADA

R\$5,00

+ DEBATE após a
sessão com FABIO
RAMALHO, CAMILA
VITAL e CAIO
AGUIAR

VENDAS ONLINE:

CINECATARATAS.COM.BR



CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DÍA

03/09

ÀS / A LAS

19:00HR

NO / EN

**AUDITÓRIO
MARTINA - UNILA
JD. UNIVERSITÁRIO**

ENTRADA
GRATUITA

+ DEBATE após a
sessão com CÁTIA
CASTRO; EMILLY
WITTE; GILBERTO
MORENO; JULIANA
BALESTRA E
LUCIANA GB



CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA/DÍA

24/09

ÀS / A LAS

19:00

HORAS

NO / EN **CINE**

CATARATAS

ENTRADA

R\$5,00

+ DEBATE após a
sessão com JOÃO
BARROS, ESTER
FÉR e JOÃO R.
DA SILVA



VENDAS ONLINE:
CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA/DÍA

29/10

ÀS / A LAS

19:00HR

NO / EN

**CINE
CATARATAS**

VENDAS ONLINE:
CINECATARATAS.COM.BR

+ DEBATE após a
sessão com
TEREZA SPYER,
RAFAEL LEMOS,
MICHELE DACAS e
MARIA C. ORTIZ

ENTRADA

R\$5,00



CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

[REC ●]

DIA/DÍA

19/11

ÀS / A LAS

19:00

+ DEBATE após a
sessão com
PATRÍCIA QUEIROZ
e TAHIANA COELHO

NO / EN

CINE
CATARATAS

ENTRADA

R\$ 5,00

VENDAS ONLINE:
CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
ESTOU ME GUARDANDO
PARA QUANDO O
CARNAVAL
CHEGAR

DIA/DÍA

22/11

ÀS / A LAS

19:00 HR

NO / EN

UNILA - JD
UNIVERSITÁRIO;
AUDITÓRIO
MARTINA

+ DEBATE após
a sessão com:
FERNANDO PRADO
VICTORIA DARLING e
MARIANA MALHEIROS

ENTRADA
GRATUITA





Em agosto de 2018, após cinco anos morando em Foz do Iguaçu (cursei a graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA), eu estava pela primeira vez no Cine Cataratas, o cinema que fica em um dos dois shoppings da cidade.

Lembro-me da sala cheia e também de alguns ruídos de choros que pairavam no escuro. Essa é minha primeira memória do Cinelatino: a exibição do documentário *O Processo*. Ao final da sessão, participei do debate que aconteceu no *hall* do shopping.

Antes de começarmos as discussões, um funcionário do local passou pelo grupo e gritou “BOLSONARO 2019!”. Foi assim que abrimos o debate sobre o filme. Naquele momento, em meio ao novo cenário político que se instaurava, passaram pela minha cabeça duas coisas: o quanto alguns debates eram importantes e o quão necessário era levá-los para além do ambiente universitário. Este que, de certa forma, nos protegia de muita coisa, inclusive da própria realidade.

Como já estava no final da graduação, me preparava para encarar o mundo que me esperava além do portão da universidade e isso me assustava.

Em outubro daquele mesmo ano, pelos corredores da UNILA, encontrei com a Camila Vital, que era minha amiga, companheira de turma e bolsista do Cinelatino. Fomos tomar um café juntos e conversamos sobre entregas de trabalhos acadêmicos e sobre uma mostra que o Cinelatino iria realizar.

Como boa produtora, Camila me perguntou gentilmente se eu poderia fazer um cartaz simples para a “Mostra Xavante”. Nessa época, eu era membro de outro projeto de extensão e costumava fazer alguns cartazes de exposições. Camila precisava apresentar um trabalho naquele mesmo dia. Como eu estava com o computador em mãos, entrei na sala junto com ela e comecei o projeto. Ela terminou sua apresentação e eu terminei o cartaz. E foi assim, de maneira informal, que comecei minha parceria com o Cinelatino.

Dessa parceria informal surgiram 4 cartazes: “Mostra Xavante”, *O Nó do Diabo* (2017), *Jonas e o Circo Sem Lona* (2015) e *Histórias que Nosso Cinema (não) Contava* (2017).

Naquele tempo, começamos a enfrentar o momento político catastrófico e vivíamos na ânsia de fazer algo a respeito. Então, naquela circunstância eu pensava nos cartazes como um mecanismo de propagação, pensava mais na urgência do que na forma dos mesmos. Eles precisavam ser finalizados rapidamente para circularem o máximo de tempo antes de cada exibição. E foi assim que os concebi.

Os cartazes eram pensados individualmente e muitas vezes, eu aproveitava elementos do cartaz original de cada filme, incluía as informações das exposições, as *logos* e pronto. É verdade que também não tínhamos muito tempo. Camila e eu nos esbarrávamos nos corredores da universidade entre entregas de trabalhos e conclusões de disciplinas do ano letivo.

Foi em 2019 que minha parceria com o Cinelatino deixou de ser informal e se oficializou. As exposições de 2018 tiveram êxito e a parceria com o Cine Cataratas se consolidou. O Cinelatino já tinha um público recorrente e agora o desafio era aumentá-lo cada vez mais.

As exposições tornaram-se mensais e sua divulgação foi ampliada na internet. Criamos nossas redes oficiais no Facebook e no Instagram. Os cartazes físicos continuavam, mas agora eram espalhados em mais pontos da cidade. Eu já tinha retornado para minha cidade, agora graduado e a procura de um trabalho. A primeira exposição de 2019 foi o filme *Café com Canela* (2017) e a partir desse momento eu estava oficialmente encarregado dos cartazes.



Cinelatino: o “corpo” e a “cara” de um projeto que caminha

Antes de começar a fazer o cartaz para esta sessão, analisei os antigos e percebi que, apesar de alguns elementos serem constantes, eles não tinham uma identidade definida. Passei a me preocupar com os trabalhos não mais de maneira individual, e sim como parte de um conjunto. Sentia a necessidade de criar um padrão, até porque estávamos começando a criar material de divulgação para vários formatos na internet.

Além disso, percebemos que para atrair as pessoas de fora da nossa “bolha universitária”, os cartazes precisavam chamar a atenção para os filmes. Então, antes de criar o material de divulgação, eu precisava pesquisar, conhecer as obras, usar os elementos que eram próprios de cada filme, como a tipografia do título, as cores e texturas que cada um tinha. Ao mesmo tempo, precisávamos de um *layout* nosso, “a nossa carinha”. Nesse sentido, o cartaz de *Café com Canela* é pra mim um divisor de águas: antes dele o Cinelatino era um projeto que já tinha “corpo”, depois dele o projeto foi ganhando “cara”.

Todas as mudanças no *layout* dos cartazes se deram por uma “virada de chave”, uma mudança de foco. Antes de *Café com Canela*, estávamos firmando parcerias e nos apresentando enquanto projeto, então as *logos* eram maiores e dispostas em duas fileiras no inferior dos cartazes. Quando firmamos as parcerias, a faixa de *logos* diminuiu, cedendo assim mais espaço para trabalhar com os elementos do filme – que passaram a ser o centro e destaque do cartaz.

Para a arte, eu segui com o trabalho de colagens e cartoonização de imagens, método que eu já desenvolvia em outros trabalhos. O que tem de especial nesse cartaz pra mim: movimento e emoção. A figura da mulher negra tomando sua xícara de café no centro, os grãos de café torrado caindo no fundo e a fumaça que parece ter subido da xícara, dando forma a tipografia do título do filme.

É verdade que tenho uma ligação afetiva com esse cartaz porque sei que foi feito com muito mais cuidado se comparado com seus antecessores. E porque nesta imagem eu buscava uma sensação, eu queria um gostinho de café quente.

Quando terminei, percebi que os cartazes não eram só mais um instrumento de propagação, eles eram um convite e por isso precisavam dar um “gostinho”, precisavam despertar e seduzir o espectador para algo que se concretizaria com a exibição do filme. O cartaz de *Café com Canela* foi um divisor de águas, porque me fez olhar diferente para aquilo que eu estava fazendo.

Eu pude comprovar que o trabalho tinha mudado quando recebi um áudio encaminhado pela Camila Vital, em que o pessoal da produtora e distribuidora Rosza Filmes, comentava sobre o carinho e o cuidado que a equipe do Cinelatino estava tendo com a exibição.

Nesse áudio eles comentam sobre o cartaz, dizendo que era um trabalho lindo e que ao ser publicado em suas redes sociais, as pessoas elogiavam e perguntavam onde seria exibido o filme. Pronto! O convite estava feito e o melhor: estava despertando interesse nas pessoas.

Assim, eu colaborei oficialmente com o Cinelatino no período de março a novembro de 2019. Nesse tempo, poucas coisas mudaram no *layout* dos cartazes, uma delas foi a inclusão do espanhol nas informações, algo que também era importante para nossa identidade e comunicação, uma vez que a UNILA é uma universidade bilíngue e o cineclubes está voltado especialmente para a exibição de filmes latino-americanos e caribenhos.

No ano de 2019, criei os cartazes de *Los Silencios* (2018); *Eleições* (2018); *A Parte Do Mundo Que Me Pertence* (2017); o segundo cartaz de *Los Silencios* para exibição no Auditório Martina Piazza (a primeira exibição deste filme ocorreu no Cine Cataratas); *Bacurau* (2019); *Espero Tua (Re)Volta* (2019); *Divino Amor* (2019); *No Coração do Mundo* (2019); *Meu Nome É*



Daniel (2018); e o último cartaz do ano para o documentário *Estou Me Guardando Para Quando O Carnaval Chegar* (2019).

Ao longo desse tempo de trabalho, vivi a maior liberdade criativa que já tive e senti um enorme prazer com tudo que fazíamos. Recebi retornos muito positivos, vi os cartazes em casa de amigos e conhecidos, acompanhei pelas redes sociais as sessões cada vez mais cheias. Até que em determinado momento, chegou até mim a informação de que os cartazes estavam sumindo.

Isso já havia acontecido em outro projeto do qual fiz parte, porque lembro de procurar os cartazes após a exibição para guardá-los de recordação e muitas vezes não consegui encontrá-los. E pensar que outra pessoa queria a mesma recordação que eu sempre me deixei contente. Mas dessa vez, uma informação mudou tudo: os cartazes estavam sumindo antes mesmo da exibição. Então fiquei com a dúvida: admiração ou boicote? Seria possível algum admirador tirar os cartazes de circulação antes mesmo deles cumprirem sua função? Eu acreditava que não.

O Cinelatino foi crescendo constantemente e em cada sessão lá estava eu, abrindo sites de produtoras e distribuidoras para buscar suas *logos*. Era motivador ver nossas parcerias e o público aumentando. Obviamente, quanto maior a visibilidade, maior nossa exposição e risco. Acredito que naquele momento, já tínhamos conseguido tanto admiradores quanto sabotadores.

O Cinelatino foi desde sempre um projeto engajado, com debates de temas políticos importantes, e isso era o que nos motivava, pois em um período tão nebuloso, estávamos lá nesse espaço além dos nossos portões da universidade, levantando questões, compartilhando experiências, trocando informações e isso certamente podia incomodar muita gente.

A minha parceria com o Cinelatino alimentou, durante muito tempo, a minha ânsia por fazer algo que tivesse impacto na vida das pessoas. Seja por ser um ponto de exibição alternativo, facilitando o acesso a determinados filmes que não chegavam nesse espaço, seja por dar voz a quem tinha muito a debater sobre os mais diversos temas.

A parceria foi interrompida quando consegui um trabalho e já não tinha mais o tempo que eu julgava ser necessário para me dedicar e acompanhar as atividades do Cinelatino. E no começo foi muito difícil, mas seguimos. Eis que um dia, rolando meu *feed* do Instagram, me deparo com um cartaz do Cinelatino que eu não tinha feito, mas que parecia com os meus, seguia o mesmo *layout*.

Primeiro eu fiquei muito lisonjeado e me senti orgulhoso porque descobri que esse cartaz novo não era parecido com os meus, porque os cartazes que fiz nunca foram meus, sempre foram do Cinelatino. E agora que o projeto já tinha seu “corpo” e sua “cara”, ele seguiria seu caminho, sempre avante, sempre sorrindo pra mim e pra todos que o seguem e que trilham juntos esse caminho.

Sou grato a todos que vieram antes e depois de mim e a todos que fazem esse projeto pulsar em sua trilha, que é linda, e em seu legado, que eu sempre terei orgulho de ter feito parte!

Cineclube Cinelatino: memórias de integração, reflexão e práxis no contexto universitário

Camila Vital Paschoal

PPG-CINEAV / UNESPAR

Felipe Chiaretti Veronez

Graduando do curso de Cinema e Audiovisual / UNILA

María Camila Ortiz

PPG-ICAL / UNILA

Suelen Reis Rodrigues

Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual / UNILA

Cineclube Cinelatino: memórias de integração, reflexão e práxis no contexto universitário

Resumo:

Este ensaio, escrito pelos(as) monitores(as) do projeto de extensão Cineclube Cinelatino, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), versa sobre a experiência extensionista vivida pela equipe entre 2018 e 2019. O texto ressalta a relevância da curadoria, pautada por filmes latino-americanos e caribenhos emergentes. Além disso, apresenta as parcerias estabelecidas pelo projeto e descreve as experiências dos debates pós-sessões, percebidos como espaços de acolhimento do público para a troca de ideias.

Palavras-chave: Extensão; Cinelatino; Monitores; Curadoria; Debates.

Cineclub Cinelatino: memorias de integración, reflexión y praxis en el contexto universitario

Resumen:

Este ensayo, elaborado por los(as) monitores(as) del proyecto de extensión Cineclub Cinelatino, de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA), trata sobre la experiencia extensionista vivida por el equipo entre 2018 y 2019. El texto destaca la relevancia de la curaduría, basada en películas emergentes de América Latina y el Caribe. Además, presenta las colaboraciones establecidas por el proyecto y describe las experiencias de los debates posteriores a las sesiones, percibidos como espacios de acogida al público para el intercambio de ideas.

Palabras clave: Extensión; Cinelatino; Monitores; Curaduría; Debates.

Cinelatino Cineclub: memories of integration, reflection and praxis in the university context

Abstract:

This essay, written by the monitors of the Cinelatino film club extension project, from the Federal University of Latin American Integration (UNILA), deals with the extension experience lived by the team between 2018 and 2019. The text highlights the relevance of the curatorship, based on emerging Latin American and Caribbean films. In addition, it presents the partnerships established by the project and describes the experiences of the post-session debates, perceived as spaces for welcoming the public to exchange ideas.

Keywords: Extension; Cinelatino; Monitors; Curatorship; Debates.

ROMA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 03/09
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00
R\$5,00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

LOS SILENCIOS
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 30/04
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00
R\$5,00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

JONAS E O CIRCO SEM LONA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 22/09
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00
R\$5,00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

ESPERO TUA (RE)VOLTA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 03/09
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

MEMÓRIAS QUE NUNCA CENEM O CONTORNO
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 01 E 02
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

O PROCESSO
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 01/09
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

PALESTINA VIVE!!!
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 11 DE AGOSTO
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

BARONESA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 24
NO F. DE CINE CATARATAS
19h

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

MOSTRA XAVANT
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 01 E 02
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

MEU NOME É DANIEL
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 19/11
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

Café com Canela
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 19/03
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 22/11
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

ELEIÇÕES
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 28/05
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

O NÓ DO DIABO
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 20/11
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

AMÉRICA ARMADA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 04/06
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 04/06
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

LUNAS CAUTIVAS
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 02/11
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

EM NOME DA AMÉRICA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 24/08
NO F. DE CINE CATARATAS
16:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

BACURAU
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 04/08
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

NO CORAÇÃO DO MUNDO
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 29/10
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

DIVINO AMOR
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 24/09
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

LOS SILENCIOS
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 12/06
NO F. DE CINE CATARATAS
16:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA: 20 e 21 de maio de 2018
NO F. DE CINE CATARATAS
19:00

UNILAS
CINECATARATAS
CINECLUBE



O Cineclube Cinelatino é um projeto de extensão da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), que existe desde 2012 na cidade de Foz do Iguaçu. Nós, estudantes da graduação de Cinema e Audiovisual na América Latina, antes de sermos bolsistas e voluntários durante 2018 e 2019 fomos público do cineclube.

Até 2017, as exhibições já haviam ocorrido em diversos espaços de Foz do Iguaçu: Fundação Cultural, Shopping Boulevard, Auditório Martina Piazza/Jardim Universitário, Teatro Barracão, Cine Barrageiros/Itaipu e SESC, em alguns momentos com mais público, em outros com um público menor.

Em 2018, tivemos a percepção de que a experiência espectral que a sala de cinema proporciona ao espectador (boa projeção, tela grande, som calibrado e o controle da luz interna, etc.), era importante também para o nosso cineclube e nosso público, principalmente em se tratando de uma cidade que tem apenas dois cinemas com algumas salas, localizados cada um em diferentes shoppings, com uma curadoria voltada à grande indústria de *blockbusters*.

Os filmes latino-americanos e caribenhos, por mais premiados que sejam no continente e no exterior, dificilmente chegam às salas de cinema do interior dos estados, ficando centralizados nas capitais. Isso é consequência direta de uma conjuntura que “através do exame de condição dos distribuidores, exibidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam com exatidão as linhas de uma situação colonial” (GOMES, 1960).

Diante disso, compreendemos que era importante uma parceria com o Cine Cataratas, localizado no Cataratas JL Shopping, no centro da cidade. Nossa ideia era apresentar uma proposta de curadoria baseada em filmes latino-americanos e caribenhos, particularmente obras do circuito de filmes emergentes. E assim, uma primeira reunião foi marcada com o gerente, Felipe Rafagnin Rodrigues, para negociar sessões mensais fixas, com ingressos a um preço promocional de cinco reais, em uma das salas do Cine Cataratas.

Entre compromissos e condições, identificamos as segundas e terças-feiras como dias da semana favoráveis para o cinema, por serem dias de menor público. Com a nossa garantia de divulgação (logo, de público), fizemos nossa primeira sessão e debate, em parceria com a Seção Sindical do ANDES na UNILA (SESUNILA), com o filme *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, que retrata os bastidores jurídicos e políticos do processo de impedimento da então presidenta eleita Dilma Rousseff.

Os ingressos esgotaram rapidamente e a sala estava cheia durante a sessão. Para o debate, foi reservado um espaço no canto da praça de alimentação do shopping, localizada ao lado das salas de cinema, pois a sala onde havia sido exibido o filme teria que ser liberada para a próxima sessão de um *blockbuster*.

O debate, a troca de ideias e percepções após a exibição de um filme é caráter originário dos cineclubes. Faz parte da arte do encontro. Neste espaço, além da concorrência de vozes de uma praça de alimentação de shopping, estávamos abertas e vulneráveis a atritos pelo motivo de simplesmente o público geral desconhecer o evento ou o que estava acontecendo ali. Era agosto de 2018, dois meses antes da tragédia eleitoral, e havia um clima político tenso em todos os ambientes, fazendo inclusive com que, quando um bombeiro percebeu o que estava ocorrendo, se manifestasse com um “viva Bolsonaro”.

A partir dessa primeira experiência, percebemos que, se não fosse para debater dentro da sala de cinema após a sessão, com quem estivesse acompanhando o evento, aquele também não seria o lugar ideal. Foi então que começamos a pensar em bares próximos ao cinema onde o deslocamento não passasse de 5 a 10 minutos de caminhada.



Cineclube Cinelatino

46

Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Exibição do filme *O Processo* no Cine Cataratas



Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Debate filme *A Parte Do Mundo Que Me Pertence* no Medusa Pub.





Foto: Arquivo Cineclubista Cinelatino - Debate filme *Bacurau* no Sudacas Bar.



Havia dois na região que disponibilizaram o espaço, por se tratar de uma segunda-feira ou terça-feira: o Medusa Pub e o Sudacas Bar. Parceiros gentis que foram, e são, reservaram e prepararam os espaços para a pós-exibição de maneira que pudéssemos nos acomodar, beber, comer, conversar e debater em roda. Desde então, todos os debates ocorreram em um primeiro momento no Medusa Pub e, posteriormente, no Sudacas Bar, até o início do distanciamento social em março de 2020 devido ao avanço da pandemia da Covid-19.

Esta nossa primeira sessão em parceria com o Cine Cataratas foi fundamental para a estruturação de dois eixos do Cinelatino: o primeiro é a curadoria de filmes latino-americanos e caribenhos emergentes, premiados em festivais e de circulação limitada às capitais; e o segundo é a necessidade de um espaço afetuoso e acolhedor ao público do cineclubista para o debate, ou seja, para a troca de ideias e percepções após as exibições dos filmes.

Nós que acreditamos no cineclubista como território de conhecimentos e reflexões, tentamos promover um espaço onde se ofereça à comunidade um ambiente no qual seus próprios olhares estejam em constante debate. Desta forma, pensamos o Cinelatino como lugar de encontro atravessado por uma das principais características do cinema: a coletividade. É neste sentido que o cinema como elemento socializante tece diálogos que constroem comunidade e, além dos vínculos afetivos, gera conhecimentos compartilhados.

Dentro dessa lógica da sociabilidade, gostaríamos de ressaltar que, em 2019, o cineclubista teve a oportunidade de contar com a participação do realizador Marcos Pimentel, diretor de *A Parte do Mundo que me Pertence* (2017), e da realizadora Beatriz Seigner, diretora de *Los Silencios* (2018); nos debates ocorridos nos dias 4 e 16 de junho, respectivamente; dois eventos importantes para a cena cinematográfica e cineclubista da Tríplice Fronteira.

Camila Vital, Felipe Chiaretti, Camila Ortiz, Suelen Rodrigues.

Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Debate com a diretora do filme *Los Silencios* no auditório Martina - UNILA.



Na ocasião, ao contrário de transformar os debates em uma fala unilateral, a diretora e o diretor permitiram que os espaços compartilhados se tornassem um centro de criação de conhecimento, legitimando-os desta forma como um elemento composto por tecidos de vozes que habitam e ao mesmo tempo são habitados.

Especialmente *Los Silencios* teve uma importância significativa para o projeto: por um lado inseriu o cineclube no circuito de estreia nacional no mês de abril com sessão esgotada, possibilitando uma segunda exibição no Cine Cataratas; e por outro proporcionou uma sessão gratuita realizada no Auditório Martina Piazza, no campus Jardim Universitário (UNILA), em parceria com a I Semana Interdisciplinar do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH).

Com um público bastante expressivo, ocorreu após sessão um debate que contou com a presença da diretora, quem incentivou a construção do diálogo em torno do lugar/não-lugar onde transcorre a história do filme – a tríplice fronteira entre Colômbia, Peru e Brasil – trazendo discussões sobre a condição das(os) imigrantes, as diversas formas de violências, a memória, os cenários de reconciliação e pós-conflito colombiano; em torno às mulheres como sujeitas de direito e protagonistas tanto da narrativa fílmica, como da realização do filme, cuja equipe foi liderada por mulheres.

Assim como no filme através de assembleias os mortos opinam sobre o processo de paz na Colômbia e enviam mensagens aos vivos sobre as feridas da guerra, tecendo reflexões sobre as perspectivas de memória e futuro; no auditório pessoas do público reescreveram cenas ao narrarem suas histórias de imigrantes, de perdas, de violências, de guerras, que suturam os mapas que as geopolíticas nacionais e globais fragmentam.

Portanto, neste espaço a obra cinematográfica encontra espelhos no público, onde os sentimentos coletivos tentam sarar feridas históricas a partir de falas reflexivas que reconectam problemas, lugares e tempos, apresentando o cinema, em todas suas facetas, como experiência colaborativa; reafirmando, então, a importância dos cineclubes como geradores de espaços de formação de público que operam fora da homogeneização das salas comerciais.

A retomada das exibições no segundo semestre de 2019, com a pré-estreia de *Bacurau* (2019), dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, foi fundamental para consolidar a relevância cultural do cineclube para além dos limites da universidade, que já vinha sendo trabalhada desde sua fundação em 2012, ao preencher uma lacuna de eventos de cinema na cidade, mas que agora também promovia o acesso a filmes latino-americanos e caribenhos do circuito de estreias, o que contribuiu para o envolvimento de novos públicos da comunidade transfronteiriça.



Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Divulgação do filme *Bacurau* no jornal *GDiA*.



Foz do Iguaçu, quinta-feira, 17 de outubro de 2019

ARTE VISUAL

Cinelatino inclui Foz do Iguaçu no circuito de estreias nacionais

A ideia é trazer para a cidade filmes inéditos e independentes, que normalmente se restringem aos cinemas as capitais

Da assessoria
Reportagem

O projeto de extensão da UNILA, que atua desde 2012 na cidade de Foz do Iguaçu em parceria com o Departamento de Cultura (PROEX) e com o Cine Cataratas, se propõe a divulgar a produção audiovisual latino-americana com sessões mensais. A ideia foi trazer para a cidade filmes inéditos e independentes, colocando no circuito filmes que normalmente se restrin-



Assim, no dia 24 de agosto, a fila para entrar na sala de projeção de *Bacurau* e a movimentação em frente ao cinema despertou o interesse daqueles que estavam no *shopping* e não sabiam do que se tratava. Um público aproximado de 300 pessoas, de diferentes nacionalidades, aguardava ansiosamente para assistir a *Bacurau*, filme que muitos acreditavam que não conseguiriam assistir no cinema em Foz do Iguaçu. Com o sucesso da exibição e a procura do público pelo título, o Cine Cataratas exibiu o filme por mais duas semanas, feito inédito.

Repetindo o sucesso das exibições de *Los Silencios*, *Bacurau* teve uma sessão de pré-estreia esgotada com uma audiência enérgica e ávida pelos próximos títulos que o cineclube viria a exibir, sinalizado pelos aplausos, expressões de surpresa e excitação que surgiram quando anunciamos as exibições de *Espero tua (Re)Volta* (2019), de Eliza Capai, e *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, filmes com sessões marcadas para os meses seguintes.

Após a exibição de *Bacurau*, realizamos o debate do filme no Sudacas Bar, que contou com ampla participação do público. Apesar das sessões com um público expressivo, não era tão comum que boa parte das pessoas permanecesse para participar dos debates. Não foi o caso de *Bacurau*. Cada canto do bar foi preenchido, para que pudéssemos pensar coletivamente e trocar impressões e reflexões sobre o filme. Até princípios de 2020, este foi o maior debate presencial realizado pelo cineclube fora do espaço da universidade.

Camila Vital, Felipe Chiaretti, Camila Ortiz, Suelen Rodrigues.



No caso de *Espero tua (Re)Volta*, de Eliza Capai, exibimos o documentário no início de setembro, aproximadamente dois meses após sua estreia no 8º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba. O filme, que aborda as lutas das(os) estudantes secundaristas de São Paulo em defesa da educação pública, dialoga com o contexto político em que nós, estudantes da UNILA, e os demais profissionais da educação, estávamos inseridos.

Vale ressaltar que no início daquele ano letivo, os cortes no orçamento das universidades foram anunciados pelo Governo Federal, desencadeando uma série de atos em defesa da educação pública, gratuita e de qualidade em todo o país, envolvendo, inclusive, a comunidade acadêmica da UNILA e da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), universidades públicas de Foz do Iguaçu.

O protagonismo das(os) estudantes, que reivindicam a centralidade do debate no filme, configura uma narrativa de confronto com o discurso oficial de deslegitimação dos movimentos estudantis, reiterados pela mídia tradicional que exerce forte influência na opinião pública. Além de *Espero tua (Re)Volta*, havíamos exibido meses antes o documentário *Eleições* (2018), dirigido por Alice Riff, cuja temática dialoga fortemente ao propor uma reflexão sobre a democracia através do ambiente escolar e o cinema como ferramenta de formação política e de ativismo em defesa dos interesses populares.

Nesse sentido, o filme de Eliza Capai, que convida à mobilização, conquistou e inspirou o público que, surpreendentemente para nós da equipe organizadora do cineclube, lotou o Auditório Martina Piazza, espaço em que não costumávamos ter um grande público pela localização física da universidade e a dificuldade de acesso no período noturno, além de ser um turno com menor quantidade de estudantes.

Dessa forma, a recepção do público aludia diretamente à revolta que nos preenchia pelo desmonte da educação pública, em particular das universidades públicas, e o flerte com a privatização, além do autoritarismo de Bolsonaro e suas medidas antidemocráticas.

O debate após a exibição contou com a participação de professores da rede pública e de estudantes que participaram das ocupações das escolas estaduais do Paraná, que, posteriormente, passaram pelos mesmos problemas de precarização e desmonte ocorridos em São Paulo.

Tanto *Espero tua (Re)Volta* quanto *Bacurau* trazem narrativas de mobilização em um momento sociopolítico onde o que nos resta é resistir. Entender que esses filmes, de alguma forma, inspiraram a luta, para nós, que trabalhamos para realizar as exposições, foi extremamente gratificante, para além dos riquíssimos debates, espaços de muita integração e afeto.

No ano de 2019, exibimos e debatemos também outros títulos como *Café com Canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicácio; *Divino Amor* (2018), de Gabriel Mascaro; *No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins; *Meu Nome é Daniel* (2018), de Daniel Gonçalves, e *Estou me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar* (2019), de Marcelo Gomes. Todas as sessões no Cine Cataratas tiveram seus ingressos esgotados, o que não costuma ocorrer quando são exibidos filmes fora do circuito *mainstream*.

Vivenciamos, graças ao Cinelatino, inúmeras formas de experienciar a interdisciplinaridade dentro de um projeto. A curadoria do cineclube sempre teve uma preocupação com a transversalidade temática na escolha de obras fílmicas e de debatedores(as), para que gerassem reflexões que perpassam o campo do cinema e do audiovisual. Além disso, estar junto com outros projetos, fazer parcerias em eventos e estar presente contribuindo enquanto cineclube, de fato, enriqueceu a nossa experiência de monitoria.



Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Debate filme *Espero Tua (Re)Volta* no auditório Martina.



Um dos momentos mais memoráveis da equipe dos anos de 2018 e 2019, sem dúvida, foi a nossa participação nas manifestações de 2019, onde toda a universidade lutava contra os cortes na educação pública, como citamos anteriormente. Nós, enquanto monitores e monitoras, decidimos estar juntos(as) como projeto de extensão nas ruas, conversando com as pessoas sobre a importância do cineclube, a relevância da universidade e sobre como um projeto como o Cinelatino contribuía para a cidade de Foz do Iguaçu. Contudo, sabemos que, se essa ação ocorresse em momentos atuais sem pandemia, lutaríamos contra essa notícia também: “Manifestações políticas nas instituições podem configurar ‘imoralidade administrativa’ e serem alvo de punições disciplinares” (UOL, 2021). Este posicionamento do MEC nos traz à tona a certeza de que fizemos parte de um importante momento que marcou nossas trajetórias acadêmicas como extensionistas. A partir daí, inúmeras ideias fervilharam em nossas cabeças.

Com ousadia, propomos à coordenação do projeto a realização de um Colóquio no “XVII Congresso Internacional do FoMerco”, onde o foco do debate fosse gerar uma reflexão sobre o tema “As mães como público cinematográfico na tríplice fronteira”. Para isso, preparamos um espaço físico para mães e crianças, justamente por entender esse diálogo inerente à condição do próprio debate. O Colóquio aconteceu, e de certo, essa experiência jamais esqueceremos.

Igualmente, foram realizadas parcerias entre o cineclube e outros projetos da universidade, que permitiram aprofundar e ampliar a cultura colaborativa, propondo a extensão como ação emancipatória, colaborando com setores subalternos no processo de valorização dos seus saberes.

Entre elas ressaltamos as exibições dos filmes: *América Armada* (2018) de Alice Lanari e Pedro Asbeg, *Quando elas cantam* (2018), de Maria Fanchin, e *Lunas Cautivas* (2013), de Marcia Paradiso, realizadas junto à equipe do “I Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões”, evento que promoveu um espaço de compartilhamento de projetos educacionais e artísticos que trabalham para abrir brechas de atuação na política de encarceramento em massa potencializadora de violências e exclusões.

Camila Vital, Felipe Chiaretti, Camila Ortiz, Suelen Rodrigues.



Cineclube Cinelatino

52

Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Colóquio realizado no XVII Congresso Internacional do FoMerco, com o tema "As mães como público cinematográfico na Tríplice Fronteira".



Também fez parte das parcerias a exibição do filme *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar* (2018), de Marcelo Gomes, que ocorreu dentro do "VII Encuentro de Estudios Sociales desde América Latina y Caribe", evento que propôs um espaço para pensar os Estudos Sociais a partir de uma perspectiva epistemológica latino-americana e caribenha, que reflita, se origine e se exerça a partir do Sul.

O aprendizado, as relações travadas nesses espaços, o conhecimento, a percepção de ver o quanto um projeto pode colaborar com outros, fortaleceu e contribuiu tanto para aqueles que participaram como espectadores(as), quanto para aqueles(as) que colaboraram e organizaram os eventos.

O desafio de encontrar novas estratégias de divulgação de forma contínua, para que a partir daí fosse consolidado um público-espectador fiel às sessões do projeto, também nos moveu enquanto equipe. Sonhamos com inúmeras possibilidades de colocar o Cinelatino na boca do iguaçuense, quiçá da Tríplice Fronteira. Focamos em organizar as redes sociais e o site do projeto, criando também uma estrutura de *releases* e cartazes para a divulgação das sessões fílmicas, dando uma continuidade na tarefa de divulgação que monitores(as) de outros anos começaram a desenvolver.

O Cinelatino é certamente um dos projetos de extensão da UNILA que segue construindo sua história na universidade e na cidade de Foz do Iguaçu, e saber disso gerou em nós um grande desejo por contribuir na divulgação do projeto e na construção de um público assíduo às sessões.

Nesse sentido, trabalhamos para firmar parcerias de divulgação com importantes jornais da cidade, como o *GDia*, parceria essa que perdura até hoje; para ampliar a presença nas redes sociais e publicar um site onde pudéssemos transformá-lo em registro e também memória das ações do cineclube, o que, conseqüentemente, resultou no crescimento dos(as) espectadores(as) nas sessões fílmicas.



Foto: Arquivo Cineclubes Cinelatino - Debate realizado no VII Encuentro de Estudios Sociales desde América Latina y Caribe com o filme *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar*.



Outro importante meio de divulgação que não podemos deixar de lembrar, era o famoso “boca a boca” nas paradas de ônibus onde colamos cartazes das sessões; também nas paredes de mercados, no centro da cidade, entre vários outros lugares. Dava sempre um frio na barriga ao especularmos se essas ações dariam certo ou não, mesmo assim, persistimos com esse objetivo.

E é aí que entra a nossa participação no “UNILA na Feira”, um projeto que acontece na feira da avenida Juscelino Kubitschek e em outras feiras de Foz do Iguaçu, onde são apresentadas ações culturais, projetos de extensão, de pesquisa e atividades de estudantes e servidores da UNILA. É um espaço de encontro, movimento e aprendizado com a comunidade de Foz do Iguaçu, e foi de extrema importância para o crescimento do nosso projeto, pois apresentamos o Cinelatino para muitos moradores de Foz do Iguaçu que não o conheciam.

Com o trabalho realizado nos anos de 2018 e 2019, o Cinelatino conquistou seu espaço na agenda cultural de Foz do Iguaçu, uma cidade que carece de espaços culturais e artísticos com realizações periódicas. Nossas sessões adquiriram caráter de eventos que, além de movimentar a cidade, também a inseriu na rota de filmes que não seriam possíveis de serem assistidos em tela grande, e muito menos debatidos, sem o trabalho de toda a equipe do projeto.

Ao final do ano de 2019, o sentimento de gratidão era muito grande. Gratidão por todos aqueles que já trabalharam no Cinelatino, gratidão à equipe de coordenação, e gratidão a nós que conseguimos contribuir para o crescimento do cineclubes. Sem dúvidas, o Cinelatino fez barulho em Foz do Iguaçu e dentro de nós, monitores(as).

Temos bastante orgulho de termos feito parte do projeto de extensão Cineclubes Cinelatino e de todo o aprendizado com a coordenação que sempre nos apoiou em todas as nossas ideias, nos encorajando e dando suporte. De certo, sabemos que contribuimos para o crescimento do projeto e isso é algo que não tem valor, porém, não fosse tamanha confiança depositada em nós, não teríamos este resultado. Amamos o Cinelatino e desejamos vida longa ao projeto!



Cineclube Cinelatino

Foto: Arquivo Cineclube Cinelatino - Participação do Cinelatino no projeto UNILA na Feira.



Referências

UOL, Educação. **MEC: Manifestação política em universidade é “imoralidade administrativa”**. Da Agência Estado, São Paulo 03/03/2021 19h11. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2021/03/03/mec-manifestacao-politica-em-universidade-e-imoralidade-administrativa.htm>. Acesso em: 01 abr. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma Situação Colonial?** Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm> Acesso em: 30 mar. 2021.

ROMA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA
03/09
NO CINE CATARATAS
19:00hr

UNILA

LOS SILENCIOS
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA
30/04
NO CINE CATARATAS
19:00
R\$5,00

CINECATARATAS

JONAS E O CIRCO SEM LONA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA
22/09/2018
NO CINE CATARATAS
19:00hr
ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS

ESPERO TUA (RE)VOLTA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA
03/09
NO CINE CATARATAS
19:00hr

CINECATARATAS

HISTÓRIAS QUE NUNCA CENEMO (NO) CONTINUA
CINELATINO A/PRESENTA:
DIA / DIA
01 E 02
OUTUBRO
19.00 HORAS

CINECATARATAS

o processo
Documentário "O Processo" chegou em Foz!
Quinta-Feira, às 19h, no Cine 3.

CINECATARATAS

PALESTINA VIVE!!!
2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILMS
SÁBADO
11 DE AGOSTO
AS 19:00 NA
SALA C208

CINECATARATAS

BARONESA
SEGUNDA (24)
às 19h
no CINE CATARATAS

CINECATARATAS

MOSTRA XAVANTI
DIA / DIA
01 E 02
OUTUBRO
19.00 HORAS

CINECATARATAS

MEU NOME É DANIEL
DIA / DIA
19/11
19:00

CINECATARATAS

Café com Canela
DIA / DIA
19/03
19:00

CINECATARATAS

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
DIA / DIA
22/11
19:00hr

CINECATARATAS

ELEIÇÕES
DIA / DIA
28/05
NO CINE CATARATAS
19:00

CINECATARATAS

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2013
01/11 - 18h - SALA C208

CINECATARATAS

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASSIS
BRASIL, 2018
30/10 - 19h - SALA C208

CINECATARATAS

O NÓ DO DIABO
DIA / DIA
20/11
19:00

CINECATARATAS

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE
DIA / DIA
04/06
19:00hr

CINECATARATAS

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA
CONVIDAM PARA
EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR,
TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)
EM NOME DA AMÉRICA
DIA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)
UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
AV. TARQUÍNIO JOSÉ DOS SANTOS, 1000 - JO' UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU
A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINECATARATAS

BACURAU
PRÉ-ESTREIA
DIA / DIA
24/08
19:00hr

CINECATARATAS

NO CDRAÇÃO DO MUNDO
DIA / DIA
29/10
19:00hr

CINECATARATAS

DIVINO AMOR
DIA / DIA
24/09
19:00

CINECATARATAS

LOS SILENCIOS
DIA / DIA
12/06
16:00hr

CINECATARATAS

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
ENTRADA GRATUITA
Data: 20 e 21 de maio de 2018
Local: Cine Cataratas (Sala C208)
Horário: 19h30

CINECATARATAS

**Todas arriba del
calibre .38 patean.
Poesía en la Unidad
Penitenciaria 31 de
Ezeiza a través del
documental
'Lunas Cautivas'**

Gastón Guzmán

FaHCE / UNLP / CONICET

Todas arriba del calibre .38 patean. Poesía en la Unidad Penitenciaria 31 de Ezeiza a través del documental 'Lunas Cautivas'

Resumen:

Este ensayo reflexiona sobre el valor de la poesía como instrumento para renombrar y rehabilitar espacios, movilizandoo experiencias de mujeres privadas de libertad dentro del sistema carcelario, tomando como punto de partida el documental Lunas Cautivas (2013), de Marcia Paradiso, exhibido y debatido, en colaboración con el Cineclub Cinelatino, durante el "I Encuentro Internacional de Poesía y Arte en Prisiones", que tuvo lugar en la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA) en octubre de 2019.

Palabras clave: Poesía; Prisiones; Mujeres; Lunas Cautivas.

Todas acima do calibre .38 têm coice. Poesia na Unidade Penitenciária 31 de Ezeiza através do documentário 'Lunas Cautivas'

Resumo:

Este ensaio reflete sobre o valor da poesia como ferramenta para se renomear e reabitar espaços, mobilizando experiências de mulheres privadas de liberdade dentro do sistema prisional, tendo como ponto de partida o documentário Lunas Cautivas (2013), de Marcia Paradiso, exibido e debatido, em parceria com o Cineclub Cinelatino, durante o "I Encontro Internacional de Poesia e Arte nas Prisões", realizado na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) em outubro de 2019.

Palavras-chave: Poesia; Prisões; Mulheres; Lunas Cautivas.

All over the .38 caliber kick. Poetry in Ezeiza Penitentiary Unit 31 through the documentary 'Lunas Cautivas'

Abstract:

This essay reflects on the value of poetry as a tool for renaming and re-inhabiting spaces, mobilizing the experiences of women deprived of their liberty within the prison system, starting with the documentary Lunas Cautivas (2013), by Marcia Paradiso, shown and debated, in partnership with Cinelatino film club, during the "I International Meeting of Poetry and Art in Prisons", held at the Federal University of Latin American Integration (UNILA) in October 2019.

Keywords: Poetry; Prisons; Women; Lunas Cautivas.

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA: 04/06

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00hr

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA 30/04

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

22 OUTUBRO

19:00 NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINE LATINO APRESENTA:

JONAS E O CIRCO DE LONA

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DIA: 03/09

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00hr

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (INDÍGENA) CONTRÓ

ENTRADA NO CINE CATARATAS

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

ARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site.

CINECATARATAS

Yallah! Yallah!

2º CICLO DE MONTE E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 21 DE AGOSTO ÀS 19:00 NA SALA DE CINEMA DA UNILA

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine 2.

Após:

Organização: Projeto de extensão: "Formação política e cidadania na interface entre UNILA, UNISA e comunidade"

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

ENTRADA NO CINE CATARATAS

01 E 02 OUTUBRO

19:00 HORAS

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

22/11

UNILA - JO

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

29/10

CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00HR

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

19/11

UNILA - JO

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$ 5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA: 12/06

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

16:00hr

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA

ENTRADA GRATUITA

Datas: 29 e 30 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas - sala 20

Horários: 19:00

CINECATARATAS

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EMISSÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASSIS

BRASIL, 2018

30/10 - 19h - SALA C208

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

O NO DO DIABO

DIA 20/11

ENTRADA R\$ 9,99

19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

ROMA

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TÁRQUINIO JOSÉ DOS SANTOS, 1000 - JO UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00hr

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

Café com Canela

19/03

CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO APRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA 24/09

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA: 28/05

NOITE NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

19:00

SEDE DO MUNDO PARA A FAMÍLIA COM TUDO: MONTANDO, SEMPRE DO MUNDO, WALL, AMOR E O SEU MUNDO INTERIOR.

CINECATARATAS

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EMISSÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARABO

ARGENTINA, 2013

01/11 - 18h - SALA C208

CINECATARATAS



*Si la bala hubiera alcanzado
el punto exacto del nervio
en que la sangre bulla sin límites
atravesando la carne inútil
el músculo idiota que detuvo su marcha.
Tan solo tomando en cuenta
la física elemental
la anatomía
recordando aquello que nunca
debiste haber olvidado:
todas (lee mis labios) todas
arriba del calibre 38 patean
incluida tú preciada Thunder 40.
Calculándolo todo
en lugar de ganar una batalla
hubieras ganado la guerra
porque entonces
ya no sería más que historia antigua
un daño colateral
un fogonazo de tus días pasados.*

Liliana Cabrera. De "Obligado Tic Tac".

Vi *Lunas Cautivas* en el marco del "I Encontro Internacional de Poesia e Artes em Prisões", organizado por la UNILA, rodeado de talleristas, poetas, escritores y docentes que, desde sus distintas disciplinas e intervenciones en los contextos de encierro, comparten una misma preocupación: explorar los alcances del arte y las palabras para renombrar la experiencia carcelaria de las personas que se encuentran privadas de su libertad. Desde entonces no dejé de pensarla, discutirla, recomendarla.

El documental, que Marcia Paradiso filmó a lo largo de ocho meses durante los años 2010 y 2011, nos acerca al taller de poesía coordinado por María Medrano en la Unidad Penitenciaria 31 de Ezeiza. Desde su inicio, la cámara nos muestra, a través de distintos planos, aquello que aparece cuando nos acercamos a una cárcel: el aislamiento, el castigo y la reclusión representado en un sinfín de trámites y en el interminable recorrido repleto de rejas, puertas y candados que María Medrano cruza una vez por semana para encontrarse con cuatro mujeres que se encuentran allí cumpliendo su condena.

Una vez adentro la cámara nos permite conocerlas: ellas son Majo, Lili, Lidia y María quienes, con sus distintas historias y entre mates y nubes de humo, trabajan las palabras con paciencia de orfebre. La pregunta que dispara el espacio de taller -y acertadamente, la primera línea del rodaje- "*Hoy traje un poema para trabajar*" es lanzada en una mesa repleta de hojas, lapiceras, mates y cigarrillos. Aparece así uno de los mayores logros de la ubicación de la cámara: mostrar el clima en que se desarrolla la clase coordinada por María Medrano y los diversos recursos que ponen en juego. Estos elementos nos permiten asistir a un taller de poesía con una profusa producción literaria donde la voz entra en circulación. Durante las dos horas que se extiende el espacio del taller somos testigos del trabajo metódico que llevan adelante para darle forma a sus poemas.

En este sentido, el documental le asesta un golpe al sentido común, dominado por las producciones de los medios de comunicación y productoras de televisión, que sostienen y re-

fuerzan una visión estereotipada de los vínculos dentro de las cárceles, representadas como lugares en donde sólo hay espacio para la violencia, la competencia y la espectacularización del horror y es también un golpe al sentido común que estereotipa y fija los lenguajes y los discursos que habitan en ellas.

Las palabras de Lili - Liliana Cabrera, poeta que en los momentos de la filmación se encontraba privada de su libertad en la Unidad Penitenciaria 31 y una de las historias más potentes del documental - vienen a confirmar lo que muchos intuyen, que leemos y escribimos no tanto para decir quiénes somos, sino como una manera de explorarlo y descubrirlo. Esta posibilidad cobra toda su dimensión desde las cárceles, cuando las personas privadas de su libertad se encuentran con la posibilidad de nombrar de nuevas maneras lo que les pasó y lo que viven día a día desde sus encierros. La cárcel entra entonces en un paréntesis: *¿En qué se convierte el espacio carcelario cuando el control de lo que se dice y piensa no puede estar contenido ni regulado por el poder? ¿Cuáles son los alcances de la palabra para poder nombrar y otorgarle así un nuevo significado a lo ya conocido? ¿Se puede, con un lápiz y un papel, ponerle un límite al encierro? ¿Qué lugar ocupa la voz propia en la construcción de nuestra identidad?*

Las mujeres que asisten al taller hacen así un doble ejercicio: por un lado, toman la palabra -en algunos casos, por primera vez- en un espacio donde lo emotivo y lo artístico está dominado por la primera persona y, por el otro, construyen una voz que les permite renombrar sus experiencias personales. Hay una escena fabulosa en donde las compañeras le comentan a Lili cuán difícil había sido acercarse a ella, *hecha una bolita de nervios* y poder comunicarse, remarcando el cambio que notaban tras el proceso de construcción de la voz propia a partir del taller. Lili afirma “estoy acá por la poesía”. Las palabras, en la cárcel, impiden que las cosas se queden quietas y, a la vez, impiden que la cárcel haga nido dentro de las personas que se encuentran en ella cumpliendo su condena. Estos dos factores son vitales para que surja la posibilidad de las personas detenidas de pensarse más allá de su situación de encierro.

Uno de los miedos y ansiedades más frecuentes que aparecen reflejados en el documental es la pregunta por el afuera: *¿qué pasará cuando me liberen?* Acá es donde la construcción de una voz propia y el uso de la palabra cumplen un rol fundamental que les permite y habilita pensarse desde otro lugar y proyectarse fuera de esos muros, subvirtiendo así la lógica del encierro que declama una única identidad e inamovible. Ante la vorágine del poder que propone el *ser presa* como una identidad fija, la palabra irrumpe y propone el *estar presa* como una situación enmarcada en un relato de vida mucho más amplio, y con posibilidad de seguir escribiéndolo afuera del encierro.

Lunas Cautivas se convierte entonces en una de esas obras conformadas por múltiples identidades a la vez, conviviendo armoniosamente -un documental, un tratado sobre el valor de la palabra y el encierro, acerca de los límites del lenguaje y sus alcances -y a la vez, una respuesta política a las producciones artísticas que se acercan a las cárceles para reforzar las visiones estereotipadas sobre las personas detenidas y que contribuyen al endurecimiento de las penas



Foto: Cassiano Ramos - Imagem de arquivo do I Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões.



Foto: Maria Avalos - Imagem de arquivo do I Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões.



Lunas Cautivas

Foto: Maria Camila Ortiz - Imagem de Arquivo do projeto de extensão Cineclubes Cinelatino.



Foto: Cassiano Ramos - Imagem de arquivo do I Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões.



CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DATA: 19/11

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$ 5,00

COMPRAS NA BILHETERIA, TERMINAL DE AUTO ATENDIMENTO E NO SITE: www.cinecataratas.com.br

1 DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELA PARODI, CAROL VITAL E TAIANNA AGUIAR

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DATA / DIA: 04/06

HORAS: 19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: ANA LUCIA GOMES, RICARDO MULLER, ANDRÉ DE OLIVEIRA, WALL-TO-POST E O BRUNO MARQUES PINHEIRO

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME LARGANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DATA: 22/11

HORAS: 19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

BARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

NO CINE CATARATAS

1 DEBATE APÓS O FILME COM: JULIANA ANTUNES, CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCELA PARODI ARGENTINA, 2003

01/11 - 19H - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVA!!!

2ª EXIBIÇÃO ANUAL E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 11 DE AGOSTO AS 19:00 NA

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL E TAIANNA AGUIAR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DATA / DIA: 28/05

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DATA: 30/04

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRE-ESTREIA

DATA / DIA: 24/08

HORAS: 19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASSIS BRASIL, 2008

30/10 - 19H - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine 3L

Debate com: Marlene De Tassis Lopez, Camila Vitor

Após:

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DATA / DIA: 12/06

HORAS: 16:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24 / 08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

AV. TÁRQUINIO JOSÉ DOS SANTOS, 1000 - JO. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Canela

DATA: 19/03

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E O CIRCO DE LONA

DATA: 22 OUTUBRO

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO VIADO

DATA: 20/11

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DATA: 29/10

HORAS: 19:00HR

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DATA: 24/09

HORAS: 19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DATA: 03/09

HORAS: 19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA: R\$5,00

1 DEBATE APÓS O FILME COM: CAROL VITAL, TAIANNA AGUIAR, MARCELA PARODI E ANA LUCIA GOMES

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

ENTRADA GRATUITA

DATA: 20 e 21 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (Sala 309)

Horários: 19:00



Artigos

Os bastidores do impeachment de Dilma Rousseff em 'O Processo'

Camila Vital Paschoal

PPG-CINEAV / UNESPAR

Tereza Spyer

DALEI, PPGICAL / UNILA

Os bastidores do impeachment de Dilma Rousseff em ‘O Processo’

Resumo:

Este artigo tem como objetivo apresentar elementos importantes que envolveram o *impeachment* da então presidenta eleita Dilma Rousseff, a partir da análise fílmica de *O Processo* (2018), da diretora Maria Augusta Ramos. Com base na formalidade da estrutura documental escolhida pela realizadora para a construção da narrativa, buscamos compreender os bastidores deste acontecimento, amplamente divulgado e espetacularizado pela grande mídia, a partir das próprias personagens-protagonistas deste processo conturbado da história brasileira, tornando a obra de Maria Augusta Ramos uma expressão da história do nosso tempo presente.

Palavras-chave: *Impeachment; Dilma Rousseff; O Processo.*

Los bastidores del juicio político de Dilma Rousseff en ‘El Proceso’

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo presentar elementos importantes que involucran la destitución de la entonces presidenta electa Dilma Rousseff, a partir del análisis cinematográfico de *El Proceso* (2018), de la directora Maria Augusta Ramos. Partiendo de la formalidad de la estructura documental elegida por la directora para la construcción de la narrativa, buscamos entender los bastidores de este evento, ampliamente difundido y espectacularizado por los grandes medios, partiendo de las personajes-protagonistas de este convulso proceso de la historia brasileña, haciendo de la obra de Maria Augusta Ramos una expresión de la historia de nuestro tiempo presente.

Palabras clave: *Juicio Político; Dilma Rousseff; El Proceso.*

Behind the scenes of the impeachment of Dilma Rousseff in ‘The Process’

Abstract:

This article aims to present important elements that involved the impeachment of the then president-elect Dilma Rousseff, based on the film analysis of *The Process* (2018), by director Maria Augusta Ramos. Based on the formality of the documentary structure chosen by the director for the construction of the narrative, we seek to understand the behind the scenes of this event, widely disseminated and spectacularized by the mainstream media, from the characters-protagonists of this troubled process of Brazilian history, making the work of Maria Augusta Ramos an expression of the history of our present time.

Keywords: *Impeachment; Dilma Rousseff; The Process.*

PALESTINA VIVE!!

2º CICLO DE MOSTRA E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 1 DE AGOSTO 15 HORAS NA

Mostra de Cinema em Foco 2018

www.cinecataratas.com.br • PROGRAMAÇÃO ESPECIAL ENTRE ARGENTINA E PALESTINA 2018

ELEIÇÕES

CINELATINO A/PRESENTA:

28/05 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

NOV / EN EL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

LOS SILENCIOS

CINELATINO A/PRESENTA:

30/04 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

BACURAU

CINELATINO A/PRESENTA:

24/08 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com FABIO BARALHO, CARLA VITAL e CARO AGUIAR

VENHA ENCONTRO INTERNACIONAL

NO CORAÇÃO DO MUNDO

CINELATINO A/PRESENTA:

29/10 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00HR

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00HR

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

ROMA

CINELATINO A/PRESENTA:

24/09 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

DEBATE APÓS A Sessão com JOAO BARROS, ESTER PER e JOAO R DA SILVA

DIVINO AMOR

CINELATINO A/PRESENTA:

24/09 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

DEBATE APÓS A Sessão com JOAO BARROS, ESTER PER e JOAO R DA SILVA

ESPERO TUA (RE)VOLTA

CINELATINO A/PRESENTA:

03/09 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com CARLA VITAL, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA ARGENTINA EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Datas: 28 e 29 de maio de 2018

Local: **Cine Cataratas** (salão de catamarãs do auditório)

Horários: 21h30

U NOME É DANIEL

CINELATINO A/PRESENTA:

09/11 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$ 5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com JOAO BARROS, ESTER PER e JOAO R DA SILVA

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

CINELATINO A/PRESENTA:

04/06 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

CINELATINO A/PRESENTA:

22/11 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

BARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOV

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 • 19h • SALA C208

MOSTRA KAVANTE

CINELATINO APRESENTA:

1 E 82 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA FRANCA

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (INDÍ) CONTRIBUI

CINELATINO APRESENTA:

12/06 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI e PEDRO ASBES BRASIL, 2018

30/10 • 19h • SALA C208

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine JI.

Debatido por:

Michelle Garza
Tereza Spyer
Carla Vital

Após:

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TdE, UNILA e comunidade"

LOS SILENCIOS

CINELATINO A/PRESENTA:

12/06 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

16:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 16:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

O NÓ DO DIABO

CINELATINO APRESENTA:

20/11 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$ 5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

JONAS E O CIRCO DE LONA

CINELATINO APRESENTA:

22/07/2018 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00hr

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00hr

DEBATE APÓS A Sessão com TEREZA SPYER, EMILY WITTE, GLEBERIO MORENO, JULIANA BALUSTRA e JULIANA SA

Café com Canela

CINELATINO APRESENTA:

19/03 DIA / DÍA

NOV / EN EL CINE CATARATAS

19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00

SESSÃO AS 7 A LAS 19:00 HORAS

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TÁRCIO JOSÉ DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO



Ainda que hostilizado pela onda conservadora que atingiu nosso país nos últimos anos, o cinema brasileiro segue resistindo com grande êxito nacional e internacional, com destaque para os prêmios recentes no Festival de Cannes (*Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Karim Aïnouz) e a indicação ao Oscar (*Democracia em Vertigem*, de Petra Costa).

Estas obras, lançadas em 2019, foram produzidas no contexto de rearticulação das forças conservadoras, na transição entre os governos de Michel Temer e de Jair Bolsonaro. Tendo este último realizado um processo de desmonte da indústria do audiovisual, marcado por ataques à classe artística como um todo (criminalização da categoria) e ao audiovisual em particular (obras e autores censurados e retaliados).

Bolsonaro converteu o Ministério da Cultura em uma secretaria do Ministério do Turismo e transferiu o Conselho Superior do Cinema da estrutura do Ministério da Cidadania para a Casa Civil da Presidência da República, justificando que a mudança visava combater o uso de dinheiro público em filmes como *Bruna Surfistinha* (2011), de Marcus Baldini (URIBE, 2019).

A meta do governo é cortar o financiamento para o setor e extinguir a Agência Nacional do Cinema (Ancine), cujo primeiro passo seria a transferência da sede do Rio de Janeiro para Brasília. O argumento de Bolsonaro é que não cabe ao Estado patrocinar o cinema, embora a agência não seja responsável pela produção de filmes, tendo apenas um papel regulador.

Além disso, acompanhamos ataques a obras específicas como: *Marighella* (2019), de Wagner Moura (cinebiografia do guerrilheiro comunista Carlos Marighella), *Greta* (2019), de Armando Praça e *Negrum3* (2019), de Diego Paulino (filmes voltados para as temáticas LGBTQ+ e negritude) (CULTURA, 2019).

Vale ressaltar que várias das produções audiovisuais recentes tiveram como mote o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (2016), consequência de uma grave crise política, a pior desde a redemocratização, que resultou numa forte polarização da sociedade brasileira (LIMA, 2019). De acordo com Andréa França e Patrícia Machado, vivemos no Brasil um *boom* de documentários sobre o tema, pois “o processo do *impeachment* deslançou a realização de filmes como nenhum outro evento no país” (FRANÇA, MACHADO, 2019).

Entre as obras que tentaram fazer uma narrativa desse processo temos: *O Golpe em 50 Cortes ou a Corte em 50 Golpes* (2017), de Lucas Campolina, *O Muro* (2017), de Lula Buarque, *Excelentíssimos* (2018) de Douglas Duarte, *Já Vimos Esse Filme* (2018), de Boca Migotto e *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos (FRANÇA, MACHADO, 2019). Estes filmes fazem uma análise crítica da crise política e de seus impactos sócio-econômicos em um viés progressista. Foram exibidos no Brasil e no exterior, tendo alguns deles obtido prêmios nacionais e internacionais.

Por outro lado, também surgiram filmes marcadamente conservadores, tais como *Impeachment Brasil: Do Apogeu à Queda* (2017), do site Brasil Paralelo e *Impeachment, O Brasil nas Ruas* (2017), de Beto Souza e Paulo Moro. Estas duas obras tiveram lançamentos restritos, não foram exibidas nos cinemas e podem ser acessadas via redes sociais e plataformas como o YouTube e o Google Play. Ambas “querem disputar as narrativas do *impeachment*” (FRANÇA, MACHADO, 2019), além de afirmarem que buscam retratar a sua “verdadeira história”. Estes documentários fazem um exercício duplo: por um lado denunciam a corrupção e, por outro, defendem um revisionismo histórico, buscando exaltar as heranças autoritárias que permanecem no presente.

O Processo

Dentre os filmes que disputaram a construção da narrativa sobre o *impeachment* mencionados acima, o documentário *O Processo* se destaca, pois aborda, de uma maneira muito particular, os bastidores do *impeachment* desde a aprovação do mesmo na Câmara de Deputados (17 de abril de 2016), até a aprovação no Senado (12 de maio do mesmo ano). O filme se centra na dinâmica jurídica e política do *impeachment*, retratando os dois pólos ideológicos (embora sejam mais presentes as imagens do campo de defesa do que o da denúncia). Assim, a narrativa fílmica não foge da dualidade do discurso jurídico de acusados e acusadores e é conduzida pelos advogados protagonistas do processo de impedimento.

Sobre o fato de dar maior destaque à defesa do que à acusação, a diretora afirmou que isso ocorreu em função do acesso: “Não é que seja a perspectiva da defesa: eu acompanho muito mais os bastidores da defesa porque a defesa me deu esse acesso. A oposição não me deu esse acesso. Se tivesse dado, eu certamente teria filmado mais” (LIMA, 2019).

É importante destacar que em se tratando de filme independente, como é o caso de *O Processo*, o acesso a certos espaços como o Senado e a Câmara é ainda mais dificultado, pois não há um grande veículo de comunicação como apoio. Há também a questão ética da linguagem documental, pois são formas que se utilizam de uma realidade para impor uma estética autoral sobre aquilo que se narra, na busca por ser consagrado cinema, sobretudo em um contexto de polarização, transformando-se em instrumento de revolta e indignação no âmbito do descontentamento político (TATAGIBA, GALVÃO, 2019).

A obra carece (no melhor sentido da palavra) de entrevistas, narração em *off*, trilha sonora, etc., elementos tão característicos do documentário clássico. Além disso, no filme destacam-se os closes permeados por desconcertantes silêncios, deixando para os(as) espectadores(as) deglutir as imagens dos bastidores, seja através das cenas/sequências internas (plenário, corredores e salas) ou das externas (Palácio do Planalto, Supremo Tribunal Federal, Câmara dos Deputados e Senado Federal). Há que se ressaltar que Brasília é também uma importante personagem, isto é, a parte de Brasília que concentra o poder político: o Eixo Monumental do Plano Piloto.

O filme foi lido por grande parte da crítica como uma “espécie de certidão de óbito da democracia brasileira”. O documentário “(...) esmiúça o comportamento de cada um dos senadores envolvidos no julgamento de Dilma. Na condução de sua narrativa, que passa por cada uma das votações do *Impeachment*, a diretora evita cortes que ridicularizem ou enalteçam qualquer um dos documentados” (FONSECA, 2018). Para França e Machado, *O Processo* nos permite sair “(...) da narrativa da monumentalidade da crise, difundida pela mídia de massa, para adentrarmos o terreno da realidade material dos corpos, dos agentes da justiça e da política que, durante cinco meses, circularam no Senado Federal” (FRANÇA, MACHADO, 2019).

Muito bem recebido pela crítica, tanto nacional quanto internacional, *O Processo* pode ser entendido como um documentário-denúncia (DA-RIN, 2005). Fugindo dos relatos imparciais, estes documentários têm direcionamentos políticos específicos e buscaram denunciar aquilo que querem representar (BARNOUW, 1996). Estas obras seguem uma postura mais crítica com relação às possibilidades do próprio gênero documental, assumindo uma condição de perspectiva (NICHOLS, 2005), isto é, não buscam apresentar a verdade sobre determinados processos, como é o caso do *impeachment*. Aqui o filme propõe uma leitura sobre o processo do *impeachment*, e não a representação fiel do mesmo. Assim, em plena era da pós-verdade e da *fake news*, *O Processo*, mais que comunicar de maneira transparente e imparcial a realidade, constrói uma narrativa sobre a realidade.

Os documentários poderiam ser compreendidos também como pontos de convergência, tanto da realidade que pretendem representar, como dos recursos disponíveis para fazê-los. Neste sentido, são sínteses dos lugares desde onde observam o mundo, e é nisso onde caberia sua qualidade histórica e de conhecimento da sociedade. Em *O Processo*, percebemos que a realizadora não propõe uma verdade absoluta ou respostas definitivas para os temas e situações que procurou retratar, mas sim provocar a reflexão no(a) espectador(a) a partir do distanciamento formal do posicionamento de sua câmera, colocando-nos como observadores de um determinado contexto.

Desse modo, *O Processo* é a representação de uma realidade, que não é isenta, afinal, Ramos escolhe o posicionamento da câmera, constrói a narrativa fílmica e os enunciadores na montagem. Porém, não busca a comoção utilizando o excesso de movimentações com a câmera. A ação já está ocorrendo, o que a diretora faz é enquadrar os agentes da ação, o espaço da encenação, articular os discursos e construir a temporalidade. Isso se dá através do uso de cartelas com pequenos textos que desenvolvem a função de introduzir e situar o quê, quando e onde aconteceram as imagens que viriam a seguir:

Figura 1. Fotogramas de *O processo*. Direção: Maria Augusta Ramos. Vitrine Filmes, 2018.

28 de abril de 2016

Início dos trabalhos na Comissão de Impeachment.

As acusações contra a Presidente Dilma:

1. a emissão de seis decretos de suplementação orçamentária sem aprovação do Congresso.
2. as chamadas "pedaladas": um atraso no pagamento dos subsídios agrícolas aos bancos estatais.

4 de agosto de 2016

Votação do relatório final, na véspera da abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016.

No filme a câmera foi inserida diretamente no espaço do fazer político, num viés quase etnográfico. A voz que imprime a realizadora, a maneira pela qual molda seu tema e o desenrolar da trama, nos faz partícipes de um certo *voyeurismo* do labor político, ou seja, nos permite ter a sensação de sermos testemunhas do acontecimento no calor do momento. Há, portanto, uma tentativa da direção de “traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais” bastante contundente (NICHOLS, 2005: 74).

É importante destacar que o filme começa com uma imagem aérea em um plano aberto e geral na frente do Planalto. De um lado, manifestantes com as cores da bandeira brasileira e, do outro lado, com camisas e bandeiras com a cor vermelha. No meio, militares, barricadas e grades para conter a aproximação dos manifestantes. A potência deste plano inicial está na apresentação do cenário de um campo de guerra, que se desenvolve ao longo do filme, mas que também se assemelha às torcidas de futebol rivais em dias de clássicos.

Na sequência, vemos imagens da *TV Câmara* do dia da votação dos deputados federais para a abertura do processo de *impeachment*. O filme nos apresenta a apuração dos votos em

Figura 2. Fotogramas de *O Processo*. Maria Augusta Ramos. Vitrine Filmes, 2018.



uma montagem paralela, construindo por simultaneidade os acontecimentos do lado de dentro da Câmara e, do lado de fora, as euforias e angústias dos manifestantes que acompanhavam este resultado, divididos pelo muro do *impeachment*, que separava na Esplanada dos Ministérios, apoiadores e adversários. Para Sandra Fischer e Aline Vaz, o enquadramento dos votos dos deputados permite uma contraposição entre os discursos pautados nos âmbitos público e privado:

(...) o Sim trazendo em sua essência valores morais e religiosos em prol da preservação da família tradicional e da fé em Deus – discursos pautados no âmbito do privado; e o Não atrelado à ordem do público, denunciando ilegalidade na gênese e na condução do processo de impeachment, tido como uma manifestação que afronta a democracia (ferindo a soberania do voto popular) e se estabelece como golpe (FISCHER, VAZ, 2019: 9).



Em seguida, a câmera entra naquele ambiente protagonista do prólogo em uma posição observadora, quase intrusiva, e nos mostra a preparação para a gravação de uma matéria jornalística – o *cameraman* e as coordenadas para a repórter que se arruma diante da câmera – enfatizando como se constrói os bastidores das notícias.

Este prólogo nos apresenta camadas fundamentais para a compreensão do processo subjacente que o filme se propõe a registrar: a polarização política e os meios de comunicação. É interessante observar que no momento histórico retratado no documentário as reportagens jornalísticas foram muito parciais na construção das narrativas e do discurso sobre o *impeachment*, muito diferente da construção fílmica proposta por *O Processo*, uma vez que “Os veículos de comunicação publicizaram o processo de *impeachment* transformando-o em um verdadeiro espetáculo” (OLIVEIRA, SANTOS, CARVALHO, 2019: 182). Além disso, a obra traz “Uma narrativa mais abrangente do que a da mídia massiva, que apresentou o caso majoritariamente sob o ponto de vista da acusação” (OLIVEIRA, SANTOS, CARVALHO, 2019: 191).

A respeito do tema do golpe midiático, vale a pena destacar uma fala do ex-ministro Gilberto Carvalho, que afirma que o golpe é fruto da falta de uma reforma política e também da regulação dos meios de comunicação. Num tom *mea culpa*, mas ainda combativo, Carvalho afirma: “Se a gente cair, estamos caindo sobretudo pelos acertos nossos. Por termos contrariado os grandes interesses do capital” (O PROCESSO, 2018, 101 min).

Ramos, diferente da mídia *mainstream*, procurou apresentar e interpretar a argumentação dos dois lados do processo, mesmo dentro da impossibilidade de isenção em um documentário, adquirindo relevância enquanto uma memória contra-hegemônica deste acontecimento político. Para além de validação de acertos e erros desta interpretação sobre o processo, “é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções” (RAMOS, 2008: 34). Sobre esta tentativa de construir uma narrativa polifônica:

É perceptível a tentativa da produção de ouvir os dois lados do processo, sem interferências ou provocações. Todas as falas, contra ou a favor, são acompanhadas por montagens que apresentam a recepção dos personagens envolvidos, as reações e expressões faciais. Ainda, têm-se as manifestações pró e contra do povo em Brasília, as formas como reagem e se manifestam (OLIVEIRA, SANTOS, CARVALHO, 2019: 193).

Fazer um documentário, cuja narrativa é o desenrolar de um acontecimento-chave no calor do momento, como é o caso de *O Processo*, exige sensibilidade e um olhar atento por parte da realização para que o material não se torne meramente informativo e/ou objetivo. Quando este acontecimento é o resultado de uma movimentação política e, mais que tudo, jurídica, muitas são as camadas a serem consideradas para a realização da obra audiovisual.

O modo de produção implica, além de aproximação com o objeto, uma relação de confiança entre a realizadora e as figuras públicas que já são as protagonistas do acontecimento representado e personagens protagonistas também da obra, como Antonio Anastasia (relator), Janaína Paschoal (acusação), José Eduardo Cardozo (defesa), Gleisi Hoffmann e Lindbergh Farias (lideranças do Partido dos Trabalhadores).

O Processo trata precisamente de um momento político em que as personagens protagonistas são figuras públicas e representativas do país, em cenários públicos e, muitas vezes, em situações que também foram televisionadas. O que diferencia as imagens transmitidas nos telejornais e no filme é justamente a forma que o longa-metragem utiliza na construção da narrativa e na aplicação de refinadas técnicas cinematográficas, como o enquadramento e a montagem.



A natureza da construção destas imagens, a câmera e seus posicionamentos e, principalmente, a dimensão do plano filmado que constitui as imagens “determinam a singularidade da narrativa em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados” (RAMOS, 2008: 22). Além disso, a intenção documentária é organizada através de mecanismos sociais diversos que direcionam a recepção e, portanto, esta indexação determina o modo efetivo de fruição que interage com os conceitos propriamente estilísticos. Neste sentido, podemos afirmar que “a definição de *documentário* se sustenta sobre duas pernas, *estilo* e *intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral” (RAMOS, 2008: 27).

Em *O Processo*, o *olhar* da câmera nos posiciona em um lugar de observadores(as) da ação e esta posição de observação pede aos espectadores que assumam “um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e o que se faz” (NICHOLS, 2005, p.148) e, do desejo de ver e saber mais, alçar outra instância que é um “misto de dúvida e crença diante da imagem, que lhes confronta com questões tais como: do que se trata, quem é quem, qual é a história, segundo quais relações de força?” (FRANÇA, 2008: 93). E, quando estas questões surgem, sobretudo, pelas estratégias de linguagem do cinema documentário, exibem “de forma cruel o mundo em que vivemos, feito de relações de sujeitamento, relações de força, construções do poder” (FRANÇA, 2008: 93).

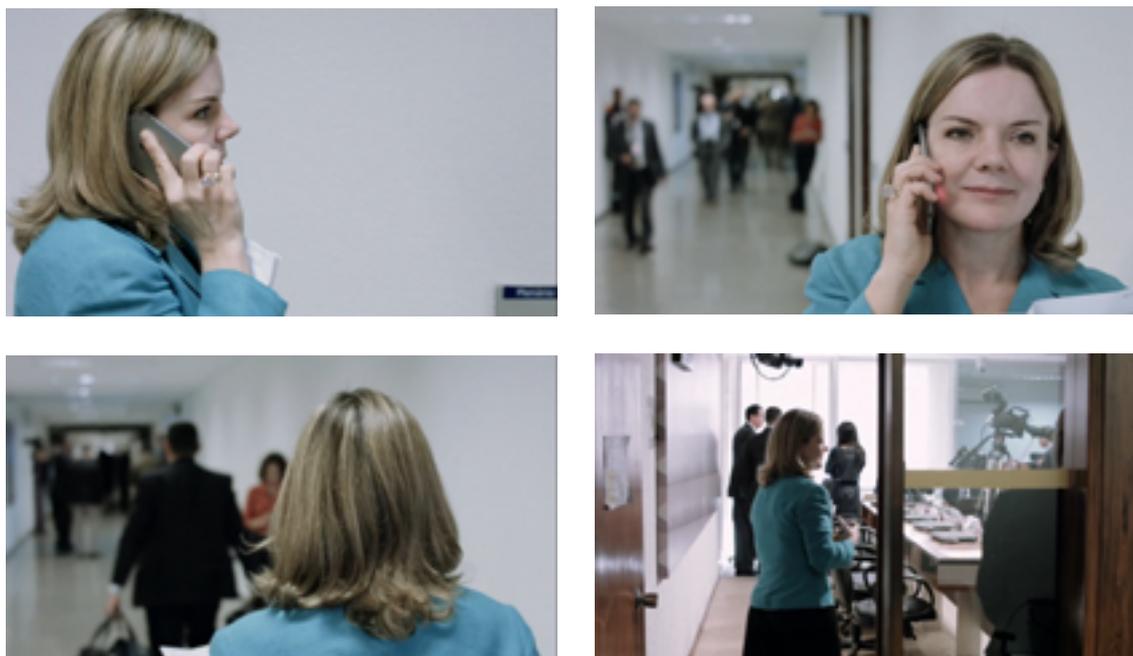
Há que se ressaltar que *O Processo* apresenta pouca preparação da *puesta en escena*, não há voz onipresente e onipotente na narração, tampouco há olhares diretos para a câmera e os depoimentos adquirem particular relevância para a narrativa. O cenário é a própria instituição e as personagens-protagonistas são sujeitos atuantes naquela situação que preenchem a cena e são protagonistas de si mesmas nos espaços sociais que ocupam. Sobre as “ausências” (entrevistas, narração, trilha sonora, etc.) França e Machado afirmam que:

(...) sua motivação [Ramos] é tratar o processo do impeachment da ex-presidente sem metáfora, tomando-o de certo modo ao pé da letra, fisicamente. Interessa as condições mesmas do espetáculo que estamos vendo, seu mecanismo desvelado através dos corpos de políticos em cena – o julgamento no Senado, as reuniões em gabinetes, as conversas em carros oficiais, os corredores do Congresso Nacional. Assim o que era caos e excesso de notícias veiculados pela TV (“a maior fraude da história do país”, “a maior corrupção política”) passa a adquirir uma dimensão de legibilidade e de fisicalidade (FRANÇA, MACHADO, 2019).

Os filmes são constituídos das diversas narrativas e dimensões da realidade desencadeadas e construídas nos processos de filmagem e que, posteriormente, são articuladas nos processos de montagem. A presença das câmeras atestam a imanência das obras no mundo e confirmam “a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência” (NICHOLS, 2005: 150).

Em *O Processo*, o registro de uma entrevista de Gleisi Hoffmann por celular para a Rádio Nacional funciona como um dispositivo que permite a interlocução com a personagem sem que ela esteja respondendo perguntas diretamente à documentarista. Ela está interagindo com um veículo de comunicação em uma ação do seu cotidiano. Esta cena é um longo plano sequência que a acompanha até o momento em que finaliza a ligação e entra na sala de reuniões. Neste momento, a câmera se posiciona no enquadramento da porta, não entra no novo espaço, e nos coloca em uma posição de observadores daquele cenário.

Figura 3. Fotogramas de *O Processo*. Direção: Maria Augusta Ramos. Vitrine Filmes, 2018.



A filmografia de Maria Augusta Ramos – principalmente os filmes *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) – nos permite afirmar que tudo tem uma função e uma razão de estar onde está. Para Fischer e Vaz: “A cineasta deixa que as imagens falem por si mesmas, focando gestos e olhares de personagens que nunca são direta, enfaticamente indagadas, mas quase sempre respondem, cada qual a seu modo, à presença física e simbólica da câmera” (FISCHER, VAZ, 2019).

Em *O Processo*, as performances captadas do cotidiano desafiam os limites entre vida e atuação, parecendo um esforço ficcionalizado, mas que é fruto deste tratamento criativo do real proposto pela realizadora. Este formalismo compõem uma reflexão profunda das etapas deste processo, pois ver a encenação da exposição argumentativa e dos bastidores de reuniões, intercalados com planos silenciosos de transição, por um lado propicia aos espectadores um filtro, e por outro, um tempo para racionalizar as informações.

Partindo da premissa de que a cena cinematográfica é movida pela ação dentro da tomada e que o cinema documentário é a forma narrativa privilegiada da tomada do tempo presente, o conceito de encenação vai além de ser meramente estilístico (cenário, estúdio, figurino etc.) para um lugar em que a elaboração do sujeito em vida e a presença do corpo, sustentam a ação na tomada e, a ação deste corpo, “juntamente com a expressão do afeto na face, pelo olhar, compõem, em sua conformação câmera, o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica” (RAMOS, 2011: 4). Portanto, se a noção de encenação está relacionada à ideia de ação de um corpo, “o que acompanha e permite o desenrolar deste corpo em cena é, justamente, o seu movimento e a sua expressão” (RAMOS, 2011: 3).

Na obra Janaína Paschoal preenche a *puesta en escena* com a sua corporalidade e expressões faciais que, em momentos de atuações discursivas, demonstram com frequência a emoção contida de choro e lágrimas, “funcionando como uma espécie de desfecho dramático a sublinhar suas expressões verbais” (FISCHER, VAZ, 2019: 15). Um exemplo disso se dá quando afirma na *Comissão do Impeachment* sobre a abertura do processo que: “A bailarina [Rousseff] se perdeu e não me deixou outra alternativa”. Ao se apresentar como uma amante apaixonada

da Constituição Federal, Paschoal diz que não tem a iluminação necessária para ser “nem pastora nem mãe de santo”, mas que é apenas uma professora de direito e que, em uma república: “Este é o livro sagrado” (fecha os olhos, abaixa a cabeça e levanta com um dos braços a Constituição). Ela assevera que deseja que “as crianças (...) os brasileirinhos, acreditem que vale a pena lutar por este livro sagrado”. De acordo com Fischer e Vaz:

Em seu posicionamento público, enquadrado pelas lentes de Ramos, Janaína Paschoal não se refere à denúncia como uma obrigação legal, jurídica ou política, mas uma obrigação moral – associada, portanto, a um determinado viés cultural, educacional ou religioso, a um contexto a que o sujeito do discurso foi exposto e ao qual aceita pertencer (FISCHER, VAZ, 2019: 12).

Ao relacionar a Constituição – que existe para garantir direitos e deveres perante a lei do país – com a religiosidade, esta é tomada “nas mãos de Paschoal como um livro sagrado que deverá ser defendido no plano da ‘fé’ pelas famílias brasileiras, para tanto alardeando inclusive a necessidade premente de se defender o futuro” (FISCHER, VAZ 2019: 14). Essa parece ser uma estratégia discursiva que busca tocar a família tradicional, a moralidade e o patriotismo, expressado na fala “Eu sou brasileira! Este é o meu partido”. Neste sentido, “mais que revelar fatos, apontar leis e supostas subversões de carácter criminoso, evidencia-se o desejo de sensibilizar” (FISCHER, VAZ, 2019: 16).

Dilma Rousseff, por outro lado, é pouco acompanhada na trajetória fílmica de *O Processo* e, quando aparece, é em situações de expressivos posicionamentos críticos. Duas cenas demonstram sua consciência sobre a construção da narrativa midiática e sobre a trama que estava sendo arquitetada por trás de todo este processo.

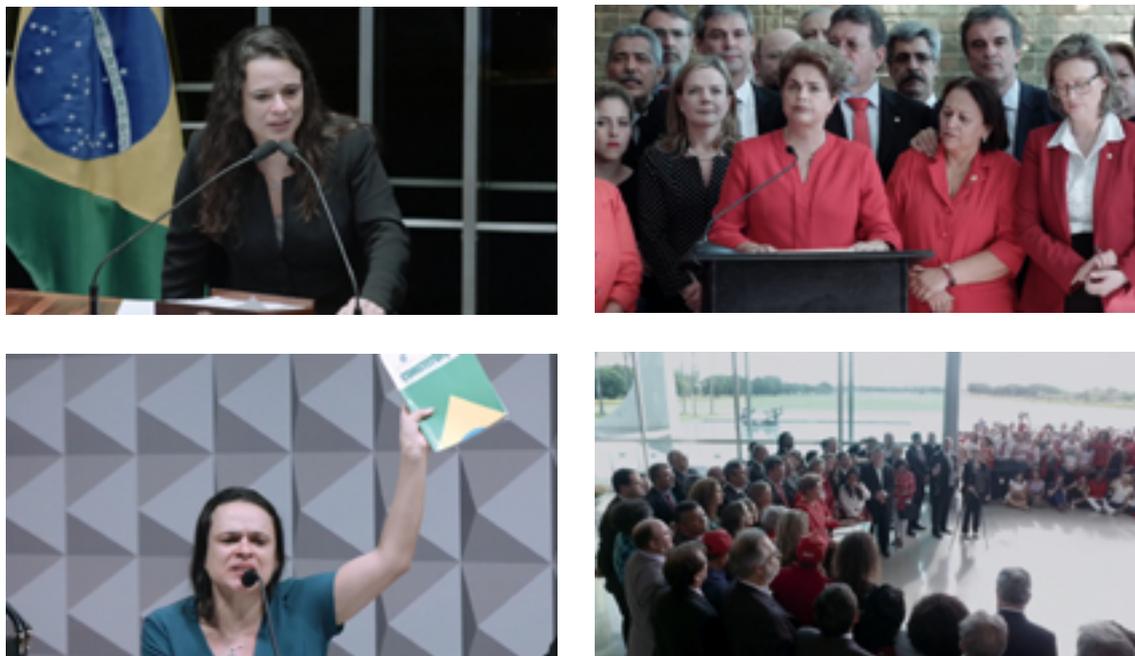
A primeira é quando ela recebe jornalistas estrangeiros e comenta a construção da sua imagem nos grandes meios de comunicação como uma mulher muito fria, insensível e calculista, ou então que está à beira de um ataque de nervos, usuária de remédios tarja preta e que apresenta posturas histéricas. Esta descrição parece se referir a capa da revista *Isto É* (dentre tantas outras edições na qual foi capa), a que tinha como manchete “as explosões nervosas da presidente” e o título da matéria era “uma presidente fora de si” (ISTO É, 2016). Aqui vemos que *O Processo* problematiza as questões de gênero e dá destaque para a construção de uma certa “identidade feminina” que é acionada pela grande mídia, calcada numa representação “misógina e inferior” (OLIVEIRA, SANTOS, CARVALHO, 2019: 195).

É também ao final desta reunião que ela profere, em portunhol, pois se dirigia a jornalistas hispano falantes, uma das frases mais contundentes do documentário: “*La negación de las cosas es típica de los golpes. En Brasil durante mucho tiempo nosotros presos políticos no existíamos (...) y usted allá dentro de la cárcel. (...) En aquella época no tenía internet. Demoró 20 años, ahora hay internet*” (O PROCESSO, 2018, 56 min). Isso nos permite refletir sobre o que França e Machado consideram ser o cerne do filme:

Diante das manobras jurídicas, políticas e do gigantesco aparato midiático que sustentou a narrativa da crise e da corrupção durante o governo do PT, o filme restitui pedagogicamente o equilíbrio perdido quando se desembaraça destes excessos e se concentra na materialidade do processo – a cena, os corpos e sua disposição, as falas, os gestos e a espacialidade das salas e gabinetes. Como fazer para introduzir a justiça nas imagens? Essa é a pergunta que move o filme. Em um período onde o discurso repressivo triunfa, vale perguntar se tornar “transparente” a falta de equilíbrio nos direitos da defesa dentro da justiça penal dá conta da necessidade de novas narrativas sobre o vazio de perspectivas (FRANÇA, MACHADO, 2019).

A segunda cena é a de seu pronunciamento após a votação no Plenário do Senado a favor de seu afastamento do cargo de presidenta da república. Rousseff é bastante categórica quando diz que uma poderosa força conservadora e reacionária, com o apoio da imprensa facciosa, está interrompendo seu projeto nacional, progressista e democrático. Ela ainda alerta que está ocorrendo no Brasil uma imposição da cultura da intolerância, do preconceito e da violência.

Figura 4. Fotogramas de *O Processo*. Direção: Maria Augusta Ramos. Vitrine Filmes, 2018.



Também há no filme uma carência de imagens do ex-presidente Luiz Inácio *Lula* da Silva, que aparece apenas duas vezes e sem fala (a câmera o enfoca como coadjuvante no Plenário do Senado). Isso parece dever-se ao fato de que o filme é ambientado em Brasília e o foco é o processo de *impeachment*, no qual Lula foi uma eminência parda. Para Eduardo Escorel: “Dilma se torna a grande ausência do filme, junto com outro figurante ilustre, de presença ainda mais fugaz, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva”. Ainda para ele:

(...) ao restringir o espaço principal do filme à sede do Senado Federal, onde transcorrem as etapas decisivas do processo de impeachment, Ramos exclui a participação da própria Dilma que, isolada nesse período no Palácio da Alvorada, é reduzida à condição de figurante dos procedimentos legais que levaram, primeiro ao seu afastamento da Presidência, depois, à cassação do seu mandato (ESCOREL, 2019).

As duas últimas cartelas do filme dizem respeito a acontecimentos posteriores ao período de filmagem, provavelmente agregadas na época de edição e montagem do filme. A primeira nos informa que em julho de 2017 o congresso votou pelo arquivamento da denúncia contra Michel Temer, que havia sido formalmente acusado de corrupção, e nos apresenta alguns dados sobre medidas neoliberais já tomadas por este governo, como a reforma trabalhista. Já a última cartela informa a rejeição, por parte do Supremo Tribunal Federal, do pedido de *habeas corpus* feito pela defesa do ex-presidente Lula no dia 4 de abril de 2018. No dia seguinte, surge a figura de uma outra personagem que acabou ganhando grande protagonismo na disputa presidencial daquele ano, o juiz Sérgio Moro, que decreta a prisão de Lula.

O Processo

Antes destas cartelas adicionais e informativas, Ramos finaliza o filme com um longo plano que vai escurecendo com a fumaça densa que surge das bombas de ar lacrimogêneo lançadas por policiais, indicando o obscurantismo que estava por vir na política brasileira, pre-núncio da eleição de Jair Bolsonaro.

Todos estes elementos fazem com que *O Processo* seja uma importante obra que registra um dos momentos mais conturbados da história brasileira, um período de instabilidade jurídica, política, ética e moral (apesar destas últimas palavras estarem bastante presentes no discurso daqueles favoráveis ao impedimento).

O Processo é, portanto, uma expressão da história do nosso tempo presente (ARÓSTEGUI, 1998). Nele, a reconstrução da história recente, uma determinada narrativa sobre o *impeachment*, nos permite olhar os acontecimentos atuais para redimensionar o passado, principalmente o passado autoritário: 2016 guarda muitas semelhanças com 1964. Além disso, segundo França e Machado: “Maria Augusta Ramos entendeu a urgência do momento histórico. Era fundamental lançar o filme rapidamente para que pudesse participar da disputa pelas narrativas do *impeachment*” (FRANÇA, MACHADO, 2019).

Assim, o filme contribuiu para dar uma resposta à “demanda cívica do tempo presente” (RIOUX, 1998: 81). Sendo o cinema “tributário do seu tempo, do tempo como experiência e como contexto histórico (...) As imagens compõem um terreno de questões sobre a história do país, são apelos que nos solicitam a tomar posição em nome da história” (FRANÇA, MACHADO, 2019).

Ainda que não seja um filme histórico ou sobre história, trata desse importante processo histórico, testemunha “a relação complexa entre acontecimento histórico e cinema” (FRANÇA, MACHADO, 2019) e ajuda a construir uma narrativa contra-hegemônica sobre um dos acontecimentos mais importantes da nossa história. Nesse sentido, de acordo com Reinaldo Cardenuto:

Essa escrita da história incide sobre o tempo presente. Se o cinema brasileiro está olhando, hoje, para um evento que aconteceu em 2016 e criando versões não hegemônicas sobre ele, certamente essas leituras terão consequências para o ano de 2019 e além, uma vez que agentes ainda estão disputando essas narrativas (LIMA, 2019).

Referências

ARÓSTEGUI, J. Historia y Tiempo Presente. Un nuevo horizonte de la historiografía contemporaneista. **Cuadernos de historia contemporánea**. N.20, 1998.

A VIDA invisível de eurídice gusmão. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Michael Weber, Roteiro Teixeira. Produtoras: Canal Brasil, Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures. Elenco: Carol Duarte, Julia Stockler, Gregório Duvivier, Fernanda Montenegro. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 DCP

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Produtoras: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes. Elenco: Sônia Braga Udo Kier Bárbara Colen Thomás Aquino Silvero Pereira Karine Teles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 DCP (132 min).



BARNOUW, E. **El documental: historia y estilo**. Barcelona: Gedisa, 1996.

BRUNA surfistinha. Direção: Marcus Baldini. Produção: Marcus Baldini, Roberto Berliner, Rodrigo Letier. Elenco: Deborah Secco, Cássio Gabus Mendes, Cristina Lago, Drica Moraes. Brasil: Imagem Filmes, 2011. 1 DVD

CULTURA. 6 vezes em que o governo Bolsonaro atacou o cinema e o audiovisual. **Carta Capital**, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/6-vezes-em-que-o-governo-bolsonaro-atacou-o-cinema-e-o-audiovisual/>

DA-RIN, S. **Espelho partido. Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro, Azougue Cultural, 2005.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan. Brasil: Netflix, 2019. 1 DCP.

SCOREL, E. O Processo – Observação em Crise. **Revista Piauí**, 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-processo-observacao-em-crise/>

EXCELENTÍSSIMOS. Direção: Douglas Duarte. Produção: Júlia Murat. Brasil: Vitrine Filmes, 2018. 1 DCP.

FISCHER, S.; VAZ, A. O Processo, o grotesco e o estranho no teatro político brasileiro: indagações obscenas. **VIII COMPOLÍTICA**. Brasília - FAC - UnB. 15 a 17 de mai de 2019.

FONSECA, R. Documentário sobre Impeachment de Dilma é ovacionado com gritos de 'Bravo!'. **Omelete**, 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/festival-de-berlim-documentario-sobre-impeachment-de-dilma-e-ovacionado-com-gritos-de-bravo>

FRANÇA, A. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº36, p. 91-97, 2008.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental. **Revista Cinética**, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>

GRETA. Direção: Armando Praça. Produção: Armando Praça, Nara Aragão, João Vieira Jr. Elenco: Marco Nanini, Denise Weinberg, Démick Lopes. Brasil: Pandora Filmes, 2019. 1 DCP.

IMPEACHMENT brasil: do apogeu à queda. Brasil: Brasil Paralelo, 2017 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PZtwu0IWWHY&t=6s> Acessado em 17 abr. 2021

IMPEACHMENT, o brasil nas ruas. Direção: Beto Souza, Paulo Moura. Produção: Beto Souza, Paulo Moura. Brasil: O2 Produções, 2017. 1 DCP (59 min).

ISTO É. As explosões nervosas da presidente. **Revista Isto é**, 2016. Edição nº 2417, 6 abr. 2016. Disponível em: https://istoe.com.br/edicao/894_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/

JÁ VIMOS ESSE FILME. Direção: Boca Migotto. Produção: Ricardo Só de Castro, Christina Dias, Glauco Urbim, Mariana Muller. Brasil, Epifania Filmes, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5u3mDDBPWkA> Acessado em 18 abr. 2021

JUÍZO: o maior exige do menor. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Diler Trindade. Brasil, Bretz Filmes, 2007. 1 DVD (90 min)

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Jan de Ruiter, Luís Vidal. Brasil: Bretz Filmes, 2004. 1 DVD (107 min)



O Processo

LIMA, J. Como estes documentários veem o impeachment de Dilma Rousseff. **Nexo**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/06/22/Como-estes-documentarios-veem-o-impeachment-de-Dilma-Rousseff>

MARIGHELLA. Direção Wagner Moura. Produção: Wagner Moura, Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck. Produtora: O2 Filmes. Elenco: Seu Jorge, Adriana Esteves, Bruno Gagliasso, Humberto Carrão, Luiz Carlos Vasconcelos. Brasil: Paris Filmes, 2019. 1 DCP.

MORRO DOS PRAZERES. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Maria Ramos, Janneke Doolaard. Brasil: Bretz Filmes, 2013. 1 DVD

NEGRUM3. Direção: Diego Paulino. Produção: Victor Casé, Cláudia Alves. Elenco: Aretha Sadtick, Eric Oliveira, Euvira, Félix Pimenta. Brasil: Reptília Produções, 2018. 1 DCP.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema, Volume II: Documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p.47-67.

_____. **Introdução ao Documentário.** Campinas: Papyrus, 2005.

O GOLPE em 50 cortes ou a corte em 50 golpes. Direção: Lucas Campolina. Produção: Lucas Campolina. Brasil: 2019. 1 DCP.

OLIVEIRA, L.; SANTOS, D.; CARVALHO, W. Documentário O Processo: uma narrativa sobre o impeachment da presidenta Dilma. **Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 179 – 203, jan./jun. 2019.

O MURO. Direção: Lula Buarque. Produção: Lula Buarque de Hollanda, Leticia Monte. Brasil: Espiral Filmes, 2017. 1 DCP (87 min)

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção: Maria Augusta Ramos, Leonardo Mecchi. Produtoras: Nofoco Filmes; Autentika Filmes; Conjin Film; Canal Brasil. Brasil: Vitrine Filmes, 2018. 1 DCP

RAMOS, F. A 'mise-en-scène' do documentário. **Cine Documental**, Buenos Aires, nº4, 2011. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>

RAMOS, F. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIOUX, J. P. Historia del Tiempo Presente y demanda social. **Cuadernos de historia contemporânea.** N.20, 1998.

TATAGIBA, L.; GALVÃO, A. Os protestos no Brasil em tempos de crise (2011-2016). **Opin. Pública**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 63-96, Apr. 2019.

ROMA
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
30/04
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
NOVA

LOS SILENCIOS
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
30/04
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
NOVA

JONAS E O CIRCO DE LONA
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
22/07/19
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
NOVA

ESPERO TUA (RE)VOLTA
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
03/09
NOZ/EN
AUDITÓRIO MARTINA - UNILA
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
NOVA

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (INDI) CONTRA
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
03/09
NOZ/EN
AUDITÓRIO MARTINA - UNILA
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
NOVA

o processo
Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine J.
Debate com:
Michele C. Tereza Spyer e Camilla Vital
Apoio:
UNILA

PALESTINA VIVE III
2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILME
SÁBADO 31 DE AGOSTO ÀS 19:00 NA SALA C208
PROJEÇÃO CULTURAL DE FÓZ DO IGUAÇU 2018
UNILA

BARONESA
dirigido por JULIANA ANTONINI
SEGUNDA (24) às 19h no CINE CATARATAS
Compras no Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br
Valor promocional: R\$5,00

MOSTRA XAVANT
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
01 E 02 OUTUBRO
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00 HORAS
UNILA

MEU NOME É DANIEL
DIA / DIA
19/11
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$ 5,00
UNILA

Café com Canela
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
19/03
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
UNILA

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
22/11
NOZ/EN
AUDITÓRIO MARTINA
SALA C208
19:00
ENTRADA GRATUITA
UNILA

ELEIÇÕES
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
28/05
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
UNILA

O NÓ DO DIABO
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
20/11
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$ 5,00
UNILA

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASIL, 2018
30/10 + 19h + SALA C208
UNILA

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
04/06
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00hr
ENTRADA R\$5,00
UNILA

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
LUNAS CAUTIVAS
MARCELA PARADISO
ARGENTINA, 2013
01/11 + 19h + SALA C208
UNILA

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA CONVIDAM PARA
EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)
EM NOME DA AMÉRICA
DIA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)
UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA [SALA 308]
AV. TARQUÍNIO JOSUIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU (PR)
A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO
UNILA

BACURAU
CINELATINO APRESENTA:
PRÉ-ESTREIA
DIA / DIA
24/08
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00hr
ENTRADA R\$5,00
UNILA

NO CORAÇÃO DO MUNDO
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
29/10
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00HR
ENTRADA R\$5,00
UNILA

DIVINO AMOR
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
24/09
NOZ/EN
CINE CATARATAS
SALA C208
19:00
ENTRADA R\$5,00
UNILA

LOS SILENCIOS
CINELATINO APRESENTA:
DIA / DIA
12/06
NOZ/EN
AUDITÓRIO MARTINA
SALA C208
16:00hr
ENTRADA GRATUITA
UNILA

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
ABRINDO EM PERSPECTIVA
ENTRADA GRATUITA
Data: 28 e 29 de maio de 2018
Local: Cine Cataratas (foz do iguaçu) em parceria com o Cineclube CINECLUBE
Horário: 21h30
UNILA

Duas vezes 'Em Nome da América'

Tereza Spyer
;DALE!, PPG-ICAL / UNILA

Duas vezes ‘Em Nome da América’

Resumo:

Este artigo analisa o livro *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* (2007), no qual a historiadora Cecília Azevedo estuda as diretrizes da política externa dos EUA para a América Latina, em particular para o Brasil, via os Corpos da Paz. Igualmente, este texto analisa o documentário *Em Nome da América* (2017), no qual o cineasta Fernando Weller além de delinear um panorama histórico como o de Azevedo, bem como destacar o papel desempenhado pelos(as) voluntários(as) dos Corpos da Paz, ressalta o lugar geopolítico do Nordeste brasileiro no conturbado cenário das relações interamericanas. Por fim, esboçamos algumas considerações tendo em conta o debate estabelecido entre as duas obras.

Palavras-chave: História; Cinema; Corpos da Paz; Em Nome da América.

Dos veces ‘En el nombre de América’

Resumen:

Este artículo analiza el libro Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil (2007), en el que la historiadora Cecília Azevedo estudia las orientaciones de la política exterior estadounidense hacia América Latina, en particular hacia Brasil, a través de los Cuerpos de Paz. Asimismo, este texto analiza el documental Em nome da América (2017), en el que el cineasta Fernando Weller además de trazar un panorama histórico como el de Azevedo, así como de destacar el papel desempeñado por los(as) voluntarios(as) de los Cuerpos de Paz, resalta el lugar geopolítico del Nordeste brasileño en el convulso escenario de las relaciones interamericanas. Por último, esbozamos algunas consideraciones teniendo en cuenta el debate establecido entre ambas obras.

Palabras clave: Historia; Cine; Cuerpos de Paz; En el Nombre de América.

Twice ‘In the Name of America’

Abstract:

This article analyzes the book Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil (2007), in which historian Cecília Azevedo studies the U.S. foreign policy guidelines for Latin America, in particular for Brazil, via the Peace Corps. Likewise, this text analyzes the documentary Em nome da América (2017), in which filmmaker Fernando Weller besides outlining a historical panorama like Azevedo's, as well as highlighting the role played by Peace Corps volunteers, highlights the geopolitical place of the Brazilian Northeast in the troubled scenario of inter-American relations. Finally, we outline some considerations in light of the debate established between the two works.

Keywords: History; Cinema; Peace Corps; In the Name of America.

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA
04/06

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
9:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOJUNE GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DIA / DIA
22/11

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA / DIA
24/09

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA
28/05

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2019

03/11 • 18H • SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

12º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILMES

SÁBADO
01 DE AGOSTO
S 19:30h

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VIOLTA

DIA / DIA
03/09

NOV / EN EL
AUDITÓRIO MARTINA - UNILA

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS O CIRCO DE LONA

22 OUTUBRO

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA
12/06

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
16:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24)
às 19h
no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminam de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DIA / DIA
19/11

NOV / EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$ 5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

ENTRADA
FRANCA

NO CINE
CATARATAS

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA
30/04

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
AVANÇADA EM PERSPECTIVA

ENTRADA
GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Horário: 21:30

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Laranja

08/03

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

DIA / DIA
03/11

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASIL, 2018

30/10 • 18H • SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

O PROCESSO

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-Feira, às 19h, no Cine 3L

Debate com:
Michelle Diniz, Teresa Spyer, Camilla Vidal

Após:

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TAEs, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA
20/11

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00

ENTRADA
R\$ 5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA
CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR,
TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA / DIA
29/10

NOV EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 10
19:00HR

ENTRADA
R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM TEREZA SPYER, MARCIA PARADISO, EDUARDO DEL SASSO, WALL AGUIAR E RITA MARQUES PINHEIRO.

VENDEAS ONLINE: CINECATARATAS.COM.BR



Introdução

Este artigo trata de duas obras e o debate estabelecido entre elas: *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* (2007), da historiadora Cecília Azevedo e *Em Nome da América* (2017), do pesquisador e realizador Fernando Weller. A inspiração para escrever este texto advém da sessão de *Em Nome da América*, realizada em 24 de agosto de 2018, na Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), parte da programação do *Cineclube Cinelatino*. Ao final da exibição, houve um debate que contou com a presença do diretor, no qual ele afirmou que o livro de Azevedo foi fundamental para a realização do longa, tomando inclusive emprestado parte do título desta obra para nomear o filme.

Vale destacar que Azevedo é uma das principais referências no Brasil entre os(as) pesquisadores(as) dedicados à História dos Estados Unidos. Professora aposentada da Universidade Federal Fluminense (UFF), tem larga experiência nos temas relacionados aos estudos sobre Estados Unidos, política externa e relações interamericanas. O livro *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* é fruto da sua pesquisa de doutorado, cuja tese foi defendida em 1999 no Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP).

Por sua vez, Weller concilia a carreira de docente/pesquisador com a de cineasta. Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), dedica-se ao estudo do gênero documental, com destaque para a sua tese de doutorado intitulada *Cinema Direto: a estética da intimidade no documentário dos anos 60 nos EUA e Canadá*, defendida em 2012 na mesma universidade. Como cineasta, além do filme analisado neste artigo, dirigiu também o documentário *Língua Mãe* (2010), em parceria com Leo Falcão, que trata da experiência do músico Naná Vasconcelos em um projeto de oficinas musicais para crianças de Angola, Brasil e Portugal (JOAQUIM, 2010).

Neste artigo, em um primeiro momento, tratarei do livro *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil*, no qual Azevedo estuda as diretrizes da política externa dos EUA para a América Latina, em particular para o Brasil, via os Corpos da Paz. Em um segundo momento, tratarei do documentário *Em Nome da América*, no qual Weller além de delinear um panorama histórico como o de Azevedo, bem como destacar o papel desempenhado pelos(as) voluntários(as), ressalta o lugar geopolítico do Nordeste brasileiro no conturbado cenário das relações interamericanas. E por fim, nas conclusões, esboço algumas considerações tendo em conta o debate estabelecido entre as duas obras.

Antes de passar para o próximo subitem do artigo, gostaria de compartilhar com os(as) leitores(as) duas informações importantes. Em primeiro lugar, sou uma grande admiradora do trabalho de Azevedo. Além disso, ela é uma pesquisadora muito generosa e uma referência importante no campo de pesquisa de História da América no Brasil. Em 2013 tive a honra de contar com a sua participação na minha banca de defesa de doutorado. Em segundo lugar, quero dizer que este artigo não teria sido possível sem a colaboração de Weller. Devo a ele o acesso ao filme e a muitos materiais extras. Além disso, em 2020 Weller participou da banca de um Trabalho de Conclusão de Curso de Relações Internacionais e Integração da UNILA, orientado por mim, desenvolvido por Evelio Alegre Mesa, intitulado *Voluntariado, política e integración: una nueva concepción de las relaciones Estados Unidos – Paraguay*.

Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil

No livro *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* Azevedo estuda a política exterior dos EUA para a América Latina, particularmente a relação entre EUA e Brasil no período em que vigorou a Aliança para o Progresso (1961-1971), assim como o período em que os Corpos da Paz atuaram no Brasil (1961-1981). A autora analisa a instituição Corpos da Paz, sua cultura organizacional, seus projetos no Brasil e as experiências e memórias de ex-voluntários(as) que aqui atuaram. Além dos documentos oficiais recolhidos nas bibliotecas e nos arquivos dos EUA, a historiadora fez várias entrevistas e logrou reunir valiosas fontes privadas fornecidas pelos(as) voluntários(as), como relatórios, cartas, diários, livros de memórias, álbuns de fotos, etc.

Na “Introdução” e nos capítulos “Fundamentos” e “Nos meandros da política exterior”, Azevedo faz uma análise da política externa dos EUA. De acordo com a pesquisadora, a Aliança para o Progresso, lançada pelo presidente John Kennedy em 1961, buscava frear os movimentos revolucionários e anti-imperialistas na região, alguns dos quais inspirados pela Revolução Cubana. Até então, a América Latina tinha baixa prioridade em relação às diretrizes da política externa dos EUA. Porém, a Revolução Cubana alterou drasticamente as relações interamericanas, em particular a percepção estadunidense da relação entre desenvolvimento econômico e segurança regional. A lógica por trás da Aliança para o Progresso era a de que “o método mais eficaz de evitar a instabilidade e revoluções na América Latina não seria o uso do big stick, mas a transferência de tecnologia e de assistência financeira” (AZEVEDO, 2007: 132). Ainda para Azevedo:

O combate ao comunismo passou a ser conjugado ou traduzido em termos de uma missão civilizadora, consubstanciada em programas de assistência social e econômica de longo prazo, cujos exemplos maiores seriam a Aliança para o Progresso e os Corpos da Paz. A ideia era dirigir para o exótico e carente Terceiro Mundo um empreendimento ousado e moralmente elevado. (...) Kennedy preocupava-se em assentar a hegemonia de seu país não só na coerção, mas também no consenso. A ideia era defender o “mundo livre” não só por meio das armas, mas também por uma política de assistência internacional, conciliando objetivos ou interesses socioeconômicos com os militares e geopolíticos. Conforme Kennedy, no combate à “subversão” comunista “não se pode separar armas de estradas e escolas” (AZEVEDO, 2007: 33).

A assistência internacional era destinada a projetos relacionados à saúde e à educação, bem como à promoção de programas agrícolas e de distribuição de renda, com o intuito de combater os bolsões de miséria e de pobreza, no marco da “guerra santa americana contra a pobreza” (AZEVEDO, 2007: 95). Além disso, as verbas deveriam ser investidas em projetos que procurassem acabar com o analfabetismo, fomentar programas de habitação popular e o fornecimento de água potável, melhorar os sistemas de transporte público e de saneamento básico, entre outros.

Entretanto, grande parte das metas da Aliança para o Progresso não foram alcançadas, especialmente pelas suas fragilidades organizacionais e institucionais. Além disso, a maior parte dos custos na gestão dos projetos cabia aos próprios países envolvidos. Segundo avalia Azevedo, a Aliança foi “enterrada” no “Consenso de Viña del Mar”, de 1968. Neste documento, os países da região afirmaram a “necessidade de conduzir o desenvolvimento regional segundo seus critérios próprios”. Ainda para Azevedo, “o receituário modernizador que guiava o programa demonstrava uma absoluta falta de acuidade em relação à realidade social, política e cultural latino-americana” (AZEVEDO, 2007: 146-147).



Assim, a famosa “aliança entre iguais” (espécie de lema da Aliança para o Progresso) não gerou os frutos esperados. De acordo com Azevedo, durante os 10 anos de sua existência, o programa recebeu inúmeras críticas: de especialistas – notadamente no que diz respeito aos problemas de estrutura e a incapacidade dos países alcançarem as metas propostas nos prazos determinados por Washington; das elites locais – que eram contra as reformas sociais propostas pois estas infringiam seus privilégios seculares e poderiam levar à revolução comunista; bem como dos setores de esquerda – que percebiam a Aliança para o Progresso como instrumento do imperialismo estadunidense, “uma versão adocicada da Doutrina de Segurança Nacional” (AZEVEDO, 2007: 149). Ademais, o programa tampouco contribuiu para o fortalecimento da governabilidade democrática, conforme constava nas suas metas. Entre os anos 60 e 70 do século passado, a região foi tomada por golpes que instauraram ditaduras, muitas delas com apoio direto dos EUA.

Nesse cenário, o sucessor de Kennedy, Lyndon Johnson, adotou uma política pragmática de apoio aos governos pró-EUA na América Latina. Paralelamente, houve o aprofundamento dos conflitos da Guerra Fria no plano global, em especial com a Guerra do Vietnã, o que fez com que os países da América Latina voltassem ao status de baixa prioridade na agenda da política externa dos EUA. Muito enfraquecida, a Aliança para o Progresso teve menos relevância ainda no governo de Richard Nixon, que a percebia como uma iniciativa falida de Kennedy e de Johnson. Por isso, Nixon concentrou seus esforços em manter a ajuda estadunidense para os governos que apoiavam os EUA na região e com isso a iniciativa chegou ao fim em 1971. Para Azevedo: “A América Latina deixava de ser vista como uma ameaça à segurança dos EUA. A própria Revolução Cubana passou a ser considerada como resultado de um processo peculiar de Cuba. O sentido de urgência deu lugar ao desinteresse” (AZEVEDO, 2007: 164-165).

Nos capítulos “História institucional”, “Projetos” e “Experiências e memórias”, a historiadora aborda o tema central do livro, isto é, o estudo dos Corpos da Paz, agência governamental criada em 1961. Esta tinha como objetivo fornecer assistência comunitária e promover o desenvolvimento dos países do chamado Terceiro Mundo através de uma “revolução pacífica” (AZEVEDO, 2007: 78). De acordo com a pesquisadora: “Responsável pelo envio de cerca de 150 mil voluntários ao exterior, a agência se mantém até hoje como uma das mais consagradas pela opinião pública norte-americana” (AZEVEDO, 2007: 17).

Para Azevedo, não é possível compreender o significado dos Copos da Paz dissociado da figura do ex-presidente Kennedy, pois a “origem e todas as glórias da agência” são a ele associadas e sua gestão influenciou diretamente as escolhas dos(as) voluntários(as), sendo estes(as) chamados de “filhos de Kennedy”. Ainda segundo a autora, “É eloquente o fato de que em 1964, ou seja, no ano imediatamente posterior ao assassinato de JFK, os Copos da Paz tenham recebido 45 mil pedidos de alistamento, o maior índice anual de sua história” (AZEVEDO, 2007: 44).

Importa destacar que para criar os Copos da Paz Kennedy se inspirou nas premissas do filósofo William James, que defendia a criação de um “exército da paz” no qual jovens estadunidenses pudessem servir em todo o mundo advogando pela “paz e pela justiça”. Daí advém a ideia de criação de uma organização de “jovens embaixadores” dos EUA para servir ao redor do mundo, isto é, para estabelecer uma ofensiva contra os “missionários do comunismo internacional” (AZEVEDO, 2007: 55). O “ideal de serviço e de ação social direta” dos Corpos da Paz era reforçado pelo patriotismo, não aquele associado ao militarismo, “mas a uma nova ética, um novo sistema moral de honra cívica, que redundaria em uma nova ordem mundial fraterna” (AZEVEDO, 2007: 59).

Esta proposta, dirigida por uma “moral universal”, conforme ressalta Azevedo, pautou-se em um elemento religioso, que vinculava o pensamento social católico com a tradição missionária evangélica. Este elemento parece ter sido um fator importante na criação do programa, levado a cabo principalmente por Sargent Shriver, o primeiro diretor da agência. Ele ficou conhecido por articular um caráter ecumênico universalista com uma postura filantrópica calçada no excepcionalismo estadunidense. A tarefa dos(as) voluntários(as) era levar os valores da Revolução Americana para os países do Terceiro Mundo, pois “o caso particular dos EUA poderia ser generalizado e ensinado a outros povos (...) vistos como incapacitados para a democracia e para o desenvolvimento” (AZEVEDO, 2007: 95). Segundo destaca a pesquisadora: “Depois de Kennedy, nenhuma figura marcaria tão fortemente a memória dos Copos da Paz [quanto Shriver]” (AZEVEDO, 2007: 64). Todavia, embora oficialmente Kennedy e Shriver tentassem dissociar a atuação da agência da prática religiosa, estando as organizações religiosas fora dos contratos de gestão dos programas no exterior, “o vínculo dos Corpos da Paz com a tradição missionária norte-americana é inegável (...) [pois havia] uma associação e zelo missionário e devoção à pátria, o que reforça a ideia de religião civil” (AZEVEDO, 2007: 90).

De acordo com a historiadora, seguindo o exemplo dos Corpos da Paz, em um processo de influência recíproca, as igrejas cristãs ampliaram sua ação nos espaços de disputa e de decisão das nações periféricas, oferecendo soluções que apelavam para as implicações de cunho moral, sem impactar em mudanças de fato estruturais nos países em que atuavam. Para a autora: “A associação entre os Corpos da Paz e a missão cristã foi tal, que o sucesso da agência levou missões religiosas no exterior a recuperar o ânimo, copiando algumas de suas características” (AZEVEDO, 2007: 91).

Vale destacar que em termos administrativos a agência Corpos da Paz é composta por funcionários(as) federais e operada por cidadãos(ãs) estadunidenses, que servem como voluntários(as), isto é, devem contribuir como agentes de ajuda humanitária aos setores mais carentes dos países subdesenvolvidos. A principal meta nos anos 1960 e 1970 era instalar tantas bases e voluntários(as) quanto fosse possível. Para tal, havia um processo meticuloso de seleção e de treinamento, que incluía, de acordo com Azevedo, “investigação pelo FBI dos candidatos a voluntários; treinamento dos voluntários em filosofia e táticas comunistas, e o juramento dos selecionados afirmando que não advogariam a derrubada do governo americano” (AZEVEDO, 2007: 68).

O período mais profícuo desta agência foi precisamente a década de 1960 e, ainda que tenha existido um esforço institucional em dissociar os Corpos da Paz, o imperialismo dos EUA e as disputas da Guerra Fria, este teve pouco êxito, ainda mais com a invasão da República Dominicana em 1965 pelos EUA. Era evidente tanto nos EUA quanto no exterior o fato de que os Corpos da Paz eram um instrumento importante da política exterior estadunidense. Para Azevedo: “Nenhum outro episódio espelhará melhor a contradição entre a retórica da Aliança para o Progresso e dos Corpos da Paz e as intervenções norte-americanas, justificadas pelo objetivo de ‘deter o comunismo’” (AZEVEDO, 2007: 103).

Importa ressaltar que entre 1963 e 1966 os Corpos da Paz enviaram para a América Latina cerca de 7500 voluntários(as). Esse número diminuiu apenas com a escalada da Guerra do Vietnã, ainda que muitos voluntários tenham se valido do trabalho na agência para fugir da guerra. Entretanto, embora vários(as) tenham criticado publicamente o envolvimento dos EUA no Vietnã, isso indicava que havia uma grande contradição entre “o discurso e a condição de neutralidade da agência em relação à política exterior de seu país”, pois “a despeito das boas intenções da maioria dos voluntários, [os Corpos da Paz] funcionavam como uma agência de relações públicas para os EUA, legitimando e concedendo uma face benevolente à política imperialista norte-americana” (AZEVEDO, 2007: 105-106).



Nos anos 1980 a agência abandonou os programas de desenvolvimento comunitários que eram aplicados nos países da América do Sul (prioritariamente nas zonas rurais), e passou a pautar projetos com orientação empresarial em parceria com o setor privado (executados especialmente nas áreas urbanas), mudando o perfil dos programas de assistência internacional, sendo a América Central o novo foco da atuação dos Corpos da Paz. Com isso, de acordo com Azevedo: “Na América do Sul, ao contrário do que ocorria na América Central, a agência diminuiu muito a sua atuação. Em 1985, só o Equador e o Paraguai mantinham Voluntários da Paz” (AZEVEDO, 2007: 121).

Enquanto serviam no exterior estes(as) voluntários(as) se alojavam nas comunidades onde trabalhavam, permanecendo normalmente por um período de 2 anos. Ao “falar as línguas dos jovens”, os(as) “embaixadores(as) dos EUA” tinham como uma de suas metas contribuir para mudar a imagem antiestadunidense que prevalecia no plano doméstico em alguns setores sociais de muitos países da região. Entretanto, como muitos dos projetos eram desenhados em uma perspectiva unilateral, pautados em uma lógica paternalista e etnocêntrica, estes eram muitas vezes percebidos pelas comunidades dos países receptores como parte do imperialismo dos EUA. Azevedo, ao analisar a visão média dos(as) voluntários(as) sobre o tema, afirma que “Mesmo quando questionados pelos habitantes dos países receptores – que na maioria dos casos, não tinham dúvidas em os identificar com o governo dos Estados Unidos –, os voluntários faziam questão de afirmar, como um artigo de fé, sua independência” (AZEVEDO, 2007: 119).

Com relação ao perfil do voluntariado, a historiadora afirma que em um primeiro momento (década de 1960 e parte da década de 1970), a maioria dos(as) voluntários(as) eram jovens entre 20 e 30 anos, brancos(as) de classe média, solteiros(as) e sem filhos(as). Grande parte tinha formação universitária e alguma experiência prévia com atividades relacionadas aos grupos e entidades vinculadas aos principais movimentos sociais da época, como aqueles(as) que lutavam pelos direitos civis e atuavam nos movimentos sindical, feminista, pacifista, ambientalista, etc. Já em um segundo momento (final dos anos 1970 e anos 1980), após alterações significativas nas campanhas de recrutamento, a agência passou a contar com voluntários(as) casados(as), com filhos(as), pós-graduandos(as) e profissionais com formação mais técnica e com maior experiência laboral. Essa mudança de perfil está diretamente relacionada aos ataques que a agência sofreu nos governos republicanos de Nixon, Gerald Ford e Ronald Reagan.

Ainda que fossem formalmente proibidos de atuar politicamente, muitos(as) procuravam o programa exatamente porque tinham alguma vinculação com organizações e com grupos de espectro mais progressista. Azevedo ressalta que a origem da agência e do movimento pelos direitos civis é semelhante. Além disso, indica que os ideólogos da instituição nos anos 1960 (“os pais fundadores”) afirmavam haver um “espírito progressista” nos Corpos da Paz (AZEVEDO, 2007: 78). Um artigo publicado em 1962 pelo jornal *Washington Post*, citado pela pesquisadora, assevera que a agência tinha “o mérito de ter concedido à frustrada juventude americana um novo sentido de missão” (AZEVEDO, 2007: 84). Em vários lugares em que serviram eles(as) apoiaram os(as) trabalhadores(as), incentivando a organização de entidades e de assembleias comunitárias, inclusive para tratar de assuntos complexos como a reforma agrária. Entretanto, mesmo entre os(as) receptores(as) da ajuda internacional, havia muitas suspeitas em relação aos EUA, aos programas e aos(as) voluntários(as).

De acordo com Azevedo, durante os anos em que serviam no exterior, esses agentes tinham que fazer relatórios e demais registros das atividades desenvolvidas e, muitas vezes, ao retornarem aos EUA, escreviam sobre suas experiências para, entre outras coisas, ajudar a divulgar o programa. A maior parte deles(as) tinha uma avaliação positiva das ações desenvolvidas pelos Corpos da Paz, embora muitos(as) reconhecessem que a instituição era instrumento da política externa estadunidense.

Em Nome da América

No Brasil, a agência funcionou de 1961 a 1981, contando com a atuação de aproximadamente 6 mil voluntários(as). Depois do golpe de 1964, os Corpos da Paz expandiram consideravelmente suas atividades no país. Porém, esse processo arrefeceu na década de 1970, seja pelo desinteresse da juventude estadunidense em se candidatar ao trabalho voluntário patrocinado pelos EUA no contexto da escalada da Guerra do Vietnã, seja pelo corte de recursos que a agência sofreu durante os governos republicanos e também por conta da tentativa de controle por parte dos militares brasileiros das atividades desenvolvidas pelos Corpos da Paz. Nesse sentido, para Azevedo: “o governo brasileiro, mesmo não expulsando os Corpos da Paz, inviabilizou a continuidade dos programas” (AZEVEDO, 2007: 176). Ainda para esta pesquisadora:

O romantismo e o idealismo, que nutriram a agência durante a década de 1960, teriam se esgotado. (...) [Nos anos 70] Havia muito maior ceticismo e suspeição em relação aos Corpos da Paz no exterior, especialmente na América Latina, onde o espírito da Aliança para o Progresso já se dissipara. Os países do Terceiro Mundo demonstravam descontentamento pelo envio de bem-intencionados, mas despreparados generalistas. (...) Por se sentirem carentes de tecnologia, porém não inferiores culturalmente ou subdesenvolvidos politicamente, tais países não demonstrariam qualquer interesse no proselitismo dos agentes comunitários e tenderiam a dispensar os programas dos Corpos da Paz (AZEVEDO, 2007: 11).

Um dos pontos altos do livro é o estudo que Azevedo faz do fracasso dos projetos dos Corpos da Paz. É particularmente interessante o exame dos conflitos entre os Corpos da Paz e o Departamento de Estado e o Congresso dos EUA. Ela aponta ainda as contradições e incoerências dos projetos e as resistências enfrentadas para a aplicação dos mesmos, seja pelos(as) voluntários(as) – muitos(as) questionaram as instâncias administrativas superiores e foram bastante críticos com relação à política externa dos EUA –, assim como pelos(as) beneficiários(as) dos países receptores. Além disso, ao tratar os projetos específicos que foram formulados para as diferentes regiões do Brasil, Azevedo analisa as desconexões entre os prognósticos feitos pela agência e as ações efetivas praticadas por esta.

O último capítulo do livro, “Experiências e Memórias”, escrito com base nos documentos oficiais e nas entrevistas, bem como através da análise de relatórios, álbuns, cartas, diários e poemas doados pelos(as) voluntários(as), nos permite ter acesso às memórias desses importantes atores da política externa dos EUA. Assim, ao focar sua análise nos indivíduos que serviram no Brasil, *Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil* nos permite conhecer outro lado do imperialismo estadunidense, ainda muito pouco estudado (JOSEPH; LEGRAND; SALVATORE, 1998), tornando a história da relação dos EUA com os países da América Latina e, em particular deste país com o Brasil, muito mais complexa.

A tônica final do livro, assim como do filme que será tratado na sequência, parece ser a nostalgia, ou a “saudades”, vocábulo constantemente presente nas falas dos(as) ex-voluntários(as) que atuaram no Brasil. Esses(as) agentes, tanto quanto os(as) beneficiários(as) dos programas dos Corpos da Paz, parecem ter sido muito mais conscientes do papel que desempenhavam neste tabuleiro de xadrez das relações interamericanas durante a Guerra Fria do que a historiografia tradicional lhes dá crédito. Desse modo, a partir de uma preciosa pesquisa histórica, Azevedo nos faz perceber que ainda que esses(as) embaixadores(as) “raramente assumiram o combate ao comunismo como objetivo do trabalho”, eram parte importante da engrenagem imperialista (AZEVEDO, 2007: 133).



Em Nome da América

Em Nome da América foi escrito e dirigido por Weller. O filme, que levou mais de cinco anos para ser finalizado, foi muito bem recebido pela crítica e ganhou duas condecorações importantes: o Prêmio Petrobras de Melhor Documentário Brasileiro na 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Prêmio de Melhor Filme no Festival Internacional de Filmes de Arquivo do Rio de Janeiro. Além disso, foi aclamado no Festival do Rio, no Cachoeira DOC, no Forum.Doc.BH e no X Janela Internacional de Cinema do Recife.

Ao contrário de Azevedo, que tratou dos projetos dos Corpos da Paz no Brasil entre 1961 e 1981, o recorte temporal e espacial do filme são os anos 1960 e 1970 e a atuação da agência no Nordeste brasileiro. O realizador afirma que o mote para fazer o documentário surgiu em 2008, fruto de uma anedota (WELLER, 2020). Ele teve conhecimento de que na cidade de Afogados da Ingazeira, no sertão pernambucano, tinha havido um boato de que o diretor estadunidense Steven Spielberg teria vivido lá como clandestino na década de 1960 para fugir da Guerra do Vietnã. Depois de conversar com algumas pessoas naquela localidade para tentar averiguar este “furo”, o cineasta tomou conhecimento da atuação dos Corpos da Paz no Nordeste. Quando se deu conta de que o “falso Spielberg era um voluntário da paz”, Weller passou a pesquisar sobre esta agência (CARLOTTI, 2018).

Segundo o diretor, embora tenha tido conhecimento da anedota em 2008, foi o contexto político brasileiro de alguns anos depois que o levou a realizar *Em Nome da América*. Isso porque em 2013 estourou o escândalo de espionagem dos e-mails da então presidenta Dilma Rousseff pela Agência de Segurança Nacional (NSA) dos EUA. O site WikiLeaks vazou documentos sigilosos da diplomacia estadunidense, revelando que os EUA haviam grampeado Rousseff e outros importantes nomes da gestão petista, como ex-ministros, diplomatas e assessores. Esse ato de espionagem, tão característico da Guerra Fria, demonstrou para o realizador que muitas das estratégias do imperialismo estadunidense seguiam as mesmas (WELLER, 2020).

De acordo com Weller, aquilo foi “o gatilho ou o prenúncio de tudo que nós começamos a viver no país a partir de então”, o que culminou com o golpe parlamentar de 2016. Ainda para o diretor, “Era evidente que a história em torno da atuação americana nos anos 1960 e 1970 no Nordeste seria muito mais importante para refletirmos sobre nossa condição atual do que aquela sobre um falso Spielberg. Assim, o filme ganhou outra dimensão” (CARLOTTI, 2018). Desse modo, no documentário: “Esse tema [espionagem] passou a ser (...) o elo que une as histórias do passado com o tempo presente” (WELLER, 2020: 7).

A centralidade que esta obra dá ao Nordeste, do ponto de vista geopolítico, mas também do ponto de vista narrativo, é um de seus maiores trunfos. Essa é uma das diferenças cruciais entre o livro de Azevedo e o documentário de Weller, pois não foi objetivo da historiadora se centrar no Nordeste, embora tenha tratado do Projeto do Rio São Francisco. Com relação a esta escolha pelo Nordeste, Weller afirma que “As narrativas em torno do golpe de 1964 no Brasil são, quase sempre, focadas nos acontecimentos da região Sudeste ou de Brasília e nós pouco abordamos a centralidade que o Nordeste tinha naquele momento da Guerra Fria” (CARLOTTI, 2018).

As sequências inicial e final do filme marcam o tom que o realizador escolheu para construir e dar unidade ao documentário. O longa inicia com um homem silenciosamente varrendo a neve da calçada de sua casa, a qual estampa uma bandeira do Brasil. Em seguida vemos alguém tocar violão e cantar “Carolina”, de Chico Buarque, com um marcado sotaque “gringo”. Ainda que o público não saiba neste momento que se trata de um ex-voluntário dos Corpos da Paz que viveu no Nordeste brasileiro entre 1969 e 1971, o carismático Bob Dean, somos sen-

Em Nome da América

sibilizados e nos abrimos para esta obra. Daí em diante, nos deparamos com um rol de personagens muito interessantes, vários(as) estrangeiros(as) – funcionários(as) e voluntários(as) dos Corpos da Paz – e diversos(as) moradores(as) da região que tiveram contato com os projetos da agência. *Em Nome da América* termina com o testemunho de “Seu Dioclécio”, um vendedor que trabalha próximo a Estátua da Liberdade do Jaraguá, localizada em Maceió (Alagoas). Segundo Luiz Joaquim, esta escolha “sintetiza, em termos concretos da imagem, o fracasso, como legado, da presença dos EUA por meio dos chamados ‘Voluntários da Paz’ em Pernambuco na politicamente tensa década de 1960” (JOAQUIM, 2018).

Para Weller, esta obra pode ser considerada um “documentário histórico”, pois suas perguntas fincadas no passado são fortemente influenciadas pelas contradições do tempo presente. “Assim como uma série de outros filmes produzidos desde 2013, [o longa] tenta entender o período que compreende a ditadura militar, que tinha acontecido há menos de 50 anos quando idealizei o projeto” (ALVES, 2018). Ainda sobre este tema:

O que eu percebi foi uma grande desconfiança em relação aos americanos e, ao mesmo tempo, uma memória afetuosa em torno dessa presença estrangeira (...). Então, o que me moveu inicialmente foi essa curiosidade para saber o contexto da vinda dessas pessoas. O projeto inicial partiu desse mito sobre a presença de Steven Spielberg no Nordeste, mas pouco a pouco, quando avancei na pesquisa em torno do tema, percebi que o filme tinha um potencial que ia além dos boatos no sertão e que precisava encontrar uma narrativa mais sóbria para dar conta da complexidade do contexto histórico no qual eu estava metido (IMS, 2018).

Para a execução do projeto foi realizada uma intensa pesquisa em arquivos brasileiros e estadunidenses. Nos EUA, Weller pesquisou nos Arquivos Nacionais (Washington) e também na Biblioteca John Fitzgerald Kennedy (Boston). A maior parte do tempo de pesquisa foi destinado à consulta dos documentos sobre os Corpos da Paz e ao estudo dos filmes feitos naquela época, particularmente os documentários institucionais.

Na obra aqui analisada temos a oportunidade acessar às imagens de dois materiais encontrados nestes arquivos que são riquíssimos e contribuem muito para a construção da narrativa cinematográfica de *Em Nome da América*: os documentários *Brazil: The Troubled Land* (1961), de Helen Rogers, e *The Foreigners* (1968), de Mark Harris.

O primeiro filme foi feito para ser exibido na televisão estadunidense. Buscava registrar as convulsões sociais em que o Brasil estava imerso no começo da década de 1960. Nesta obra se destacam as imagens de Francisco Julião e das Ligas Camponesas. O documentário mostra também como as elites agrárias brasileiras temiam que o Nordeste se convertesse em uma “nova Cuba”. Uma das cenas mais contundentes, reproduzidas no filme de Weller, é aquela em que o “coronel” Constâncio Maranhão, proprietário da Usina Catende, de arma na mão, declara que mataria quem ousasse organizar seus trabalhadores, afirmando que “As coisas sempre foram assim. Meus camponeses são preguiçosos. Se alguém vier aqui tentar organizá-los, eu mato. Esta é minha arma. Ela é a lei aqui. Ela decide tudo” (EM NOME..., 2017, 7:50-8:15 min).

Em *Em Nome da América* as imagens do filme de Rogers ajudam os(as) espectadores(as) a entender a centralidade do Nordeste neste complexo contexto da década de 1960. Além disso, também conseguimos entender como foi se formando uma certa visão sobre o Brasil em geral, e o Nordeste em particular, na opinião pública estadunidense. Conforme destaca Weller, *Brazil: The Troubled Land*: “É uma clara propaganda anticomunista que procura situar o movimento no campo em Pernambuco como uma ameaça continental” (IMS, 2018).



Já o segundo filme, uma encomenda dos Corpos da Paz da Colômbia, trata da atuação de jovens estadunidenses naquele país. A incorporação de trechos de filmes de arquivo é um dos pontos altos do documentário de Weller. Para o público é certamente um dos momentos mais interessantes e complexos do longa. As cenas dos(as) jovens voluntários(as) debatendo o que eles(as) estavam fazendo na Colômbia e qual o papel deles(as) no marco do imperialismo estadunidense mostram as contradições do trabalho realizado para os Corpos da Paz. Além disso, Weller também toma emprestado de *The Foreigners* algumas sequências em que os(as) camponeses(as) questionam o papel desempenhado pelos EUA em outros países. Em uma das falas mais contundentes, um deles afirma: “Vocês dizem que vão nos civilizar. Mas como, se levam todas as nossas riquezas, se entrevistaram na Guatemala e tomaram parte do território mexicano?” (EM NOME..., 2017, 1:50:43 min).

Conforme ressaltou Azevedo em seu livro, muitos(as) dos(as) voluntários(as) estavam vinculados(as) com os movimentos progressistas nos EUA que se fortaleceram na década de 1960. Ou seja, aquelas pessoas que se auto identificavam com as pautas progressistas no seu país de origem, como era o caso do grupo que estava na Colômbia, tinham propósitos muito diferentes daqueles propagados pela agência. Portanto, o que deveria ser uma propaganda institucional dos Corpos da Paz, se converteu em uma fortíssima autocrítica da presença dos EUA naquele país. Isso ajuda a explicar, segundo Weller, porque esse filme desapareceu do catálogo da agência durante tanto tempo, tendo sido “redescoberto” pelo cineasta brasileiro nos Arquivos Nacionais. Nem mesmo o diretor do documentário sabia do seu paradeiro. Para Weller:

Ali os voluntários foram filmados por uma equipe contratada pelos Corpos da Paz na Colômbia em um filme que deveria ser institucional, de propaganda, mas que se torna um documentário complexo e crítico ao programa de voluntariado. Há duas imagens, de Janis Joplin e Che Guevara, fixadas na parede na cena em que os voluntários se perguntam sobre os limites da sua atuação na Colômbia. Eles se perguntam se existiria, no fim das contas, alguma saída para a situação de subdesenvolvimento no país fora a Revolução (CARLOTTI, 2018).

O cineasta também logrou encontrar, durante o período em que esteve pesquisando nos EUA, trechos de filmes de arquivo feitos pelos Corpos da Paz no Brasil que mostram a atuação dos(as) voluntários(as) em diversas regiões e localidades. Essas imagens coloridas, filmadas em 16mm e bem preservadas, ainda que nos indiquem que aquilo tudo foi bastante performado, já que se tratavam de iniciativas institucionais, ajudam o público a ter uma ideia das experiências daqueles(as) “gringos(as)” no Brasil. Por fim, outro achado do qual Weller se orgulha:

(...) são imagens em cores do encontro de João Goulart com John Kennedy nos EUA, realizadas pela Marinha americana em 35mm e que nunca circularam fora dos arquivos. Eu só conhecia um registro em preto e branco feito pela Agência Nacional e, mesmo assim, tive dificuldades em encontrá-lo no Brasil. É emocionante poder dar visibilidade a essas imagens. Elas nos apresentam uma nova textura do passado. Seu valor não é apenas histórico, mas também estético (IMS, 2018).

Em Nome da América opera em múltiplas escalas, isto é, vai de Washington (DC) até Bom Jardim (PE), seja através de fotos, filmes de arquivo, documentos oficiais ou entrevistas. Mas certamente um dos elementos que mais impacta o público são as entrevistas. Entre 1960 e 1970 cerca de 6 mil voluntários(as) serviram no Nordeste brasileiro. Desse montante, Weller rastreou centenas e entrevistou dezenas ao longo de dois anos. Também neste período entrevistou muitas pessoas que tiveram contato ou foram os(as) receptores(as) dos projetos dos

Em Nome da América

Corpos da Paz. Com esta escolha, o diretor estabeleceu uma conversa crítica com o movimento conhecido como Cinema Direto, surgido principalmente nos EUA, no Canadá e na França no final da década de 1950 e início da década de 1960. Este movimento foi inclusive objeto de pesquisa de Weller, tendo resultado na obra *O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60* (WELLER, 2012).

Sobre a complexa relação entre entrevistador(a) e entrevistado(a) no gênero documentário, Weller afirma que sua principal referência de documentário é o filme *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, no qual a questão da entrevista é basilar: “Gosto do entendimento da entrevista como lugar de criação de relações, de um encontro a partir do qual as identidades possam ser construídas durante a conversa. A ideia de enquadrar o outro a priori é totalmente o avesso desse tipo de cinema que o Coutinho promove” (GARRET, 2017). Em *Em nome da América* é perceptível o grande esforço empreendido pelo cineasta para ampliar o acesso ao filme, pois há um empenho em construir uma narrativa que não seja pautada em enquadramentos prévios. O público é convidado a se abrir para a obra, isto é, para ver e escutar aquelas pessoas que foram entrevistadas. Segundo declara o diretor:

Existe um grande estereótipo do que é o americano médio e uma certa resistência em aceitar que um filme vá ouvir e dar voz a essas pessoas. Parte-se do princípio de que eles são o império, que eles já têm voz, e as coisas não são bem assim. Acho que o filme demonstra que esse estereótipo dos americanos como um bando de Homer Simpsons – que absolutamente ignoram a realidade do mundo – é mais prejudicial a nós do que a eles. Se eu partisse de um estereótipo na relação com essas pessoas, eu jamais conseguiria acessar o entendimento que eles têm de nós (GARRET, 2017).

Ainda que existisse um rol de perguntas preparadas para os(as) entrevistados(as), compreendemos que houve no longa um espaço efetivo para a participação e co-criação da narrativa também por parte dos(as) entrevistados(as). As perguntas são ao mesmo tempo contundentes e generosas, e a câmera dá ênfase ao que está sendo relatado. Para Bianca Zasso “É ótimo perceber como os depoimentos e as explicações históricas surgem na tela de forma orgânica e o espectador consegue criar empatia com os entrevistados” (ZASSO, 2018). Já para Marcelo Müller, com isso o diretor “visivelmente foge à simplificação nos reencontros, fazendo desse expediente um gatilho para ambientar aquilo historicamente, valorizando mais o passado” (MÜLLER, 2018). De acordo com o próprio realizador: “Procuro explorar a presença ambígua dos americanos no Brasil sem julgar os personagens, mas situando suas ações em um contexto político maior, muito além das vontades individuais” (MORAIS, 2018).

Embora tenha entrevistado dezenas de pessoas, no documentário se destacam alguns depoimentos. O primeiro deles é precisamente aquele com o qual o filme começa, a entrevista com Bob Dean. Esse depoimento é uma declaração de amor ao Brasil. Dean narra, visivelmente emocionado, sua atuação nos Corpos da Paz no Nordeste, num tom marcadamente nostálgico. Outro depoimento de grande força é o de Nancy Scheper-Hughes. Ela recorda como foi trabalhar no Nordeste logo após o golpe de 1964. Já a entrevista com Selma Sawaya é também caracterizada por fortes emoções, pois ela ressalta que os lugares em que viveu e trabalhou estavam marcados por fome e miséria. Outro depoimento que chama à atenção é de Wally Winter, confundido por alguns moradores como “espião americano”.

Por sua vez, a entrevista com John Reeder tratou principalmente do tema da proibição institucional dos(as) voluntários(as) de se envolverem com política nos países em que serviam. Conforme já destacamos, este é também um assunto proeminente no livro de Azevedo. Essa



interdição era fulcral tanto na seleção e no treinamento nos EUA, quanto no trabalho de campo, sendo um tópico que muito preocupava os(as) supervisores(as) locais. Outro depoimento que importa realçar aqui é o de Bruce Jay. Através dele, o público consegue ter uma dimensão do trabalho realizado por alguns(as) voluntários(as) com integrantes das Ligas Camponesas. Finalmente, outra entrevista marcante e muito nostálgica, é a de Stephen Dachi, antigo diretor da agência no Brasil. Esse depoimento simboliza muito bem as contradições que muitos(as) agentes dos Corpos da Paz viveram e vivem ainda hoje, uma espécie de ativismo desiludido. Sobre isso, Weller afirma que as incoerências vividas pelos(as) voluntários(as) são “o cerne do filme” pois:

O filme trata de uma grande contradição, que é você ter jovens americanos que fugiam da Guerra do Vietnã porque não se alinhavam ao pensamento da política externa norte-americana, que acabaram atuando em projetos comunitários, inseridos num contexto de combate ao comunismo e manutenção das estruturas sociais e políticas do Nordeste. (...) Muitos deles só se deram conta depois. Só quando voltaram aos Estados Unidos é que eles perceberam que, de alguma forma, foram instrumentalizados. Ao mesmo tempo, qual a alternativa que eles tinham? É um dilema moral, o que fazer diante dessa situação: ir para o Vietnã ou atuar em programas que estão servindo de fachada para outros interesses? (CANOFRE, 2018).

Além das entrevistas, outro trunfo do filme são os reencontros décadas depois dos(as) voluntários(as) com conhecidos(as) e amigos(as) brasileiros(as). Um desses reencontros é também um dos momentos cruciais de *Em nome da América*, que ressalta os privilégios de raça e classe. Me refiro ao encontro entre a ex-voluntária Nancy Scheper-Hughes (branca/antropóloga) e Irene da Silva (negra/doméstica). Durante a conversa, Irene afirma para o entrevistador (Weller) que não tem muito o que falar por ser gente “pequena” e que quem para ela é gente “grande” e deve falar é precisamente a ex-voluntária Nancy (EM NOME..., 2017, 14:50-18:28 min). Esta questão fica igualmente evidente no momento em que o realizador (branco) entrevista “Seu Dioclécio” (negro). Ao indagar sobre o significado da Estátua da Liberdade e qual era a sua opinião sobre os americanos, “Seu Dioclécio” responde:

Esta estátua é da Princesa Isabel que libertou a cor morena, né? (...) Eu não tenho nem o que dizer dos americanos. Porque esta história é pra quem sabe ler. Eu sou analfabeto, apenas tenho uma sobrevivência longa, 73 anos completos, não tive estudo (EM NOME..., 2017, 1:31:55-1:35:00 min).

É importante destacar aqui também um recurso utilizado por Weller no documentário que parece ser uma influência da sua experiência como docente. Para que os(as) espectadores(as) tenham um panorama dos pontos-chave daquele contexto histórico, o diretor insere ao longo do filme pequenos cartazes com elementos da explicação histórica, organizados de forma cronológica e por assunto. Esse recurso didático, isto é, as palavras escritas em papel recortadas e organizadas no formato de mapa mental, que conformam uma espécie de lousa/quadro negro típico das salas de aula no Brasil, cria quebra-cabeças que auxiliam o público a compreender o cerne do discurso fílmico naquele determinado contexto. Isso envolve os(as) espectadores(as) em um jogo que o documentário faz ao articular passado e presente em um tempo que parece cíclico, pois uma das premissas do filme é a de que alguns acontecimentos podem voltar a ocorrer, como por exemplo, os golpes de Estado.

Como já foi dito, através dos depoimentos dos(as) voluntários(as) os(as) espectadores(as) têm acesso às contradições dos Corpos da Paz, isto é, o filme problematiza as incoerências entre as aspirações individuais e as metas da agência. Deste modo, Weller foi muito hábil ao or-

questrar tanto os diversos documentos pesquisados, quanto às diferenças de opiniões oferecidas pelas entrevistas. No entanto, há que se ressaltar que está bem marcado o ponto de vista do diretor. Nas suas próprias palavras: “Montei primeiro as imagens e o universo dos personagens para depois encontrar um discurso que, ao mesmo tempo, garantisse o meu ponto de vista e não sufocasse os pontos de vista de cada uma das pessoas que falam no filme” (CARLOTTI, 2018). Ainda para o cineasta:

Havia entre os jovens naquele período pessoas que enxergavam no projeto algo realmente humanista. Muitos deles estavam tentando ser úteis de alguma forma, algo que não seriam se tivessem que ir para a Guerra do Vietnã. Então, encontrar essas duas fontes representou justamente essa ideia de contradição. Alguém que genuinamente se emociona ao lembrar das dificuldades que encontrou no período passado no sertão e outro que estava lá por outras razões, montando todo um instrumento para, dentro daquela ajuda humanitária, aparelhar um projeto maior no real interesse americano (BARRETO, 2017).

Outro elemento importante a ser enfatizado é que no filme há espaço tanto para o âmbito macro da política imperialista estadunidense, quanto para o âmbito micro. Segundo afirmou o diretor: “O que mais me impressiona na história que eu quis apresentar é o nível de interesse que o governo americano (...) [tinha] em um lugar minúsculo como Bom Jardim” (BARRETO, 2017). No longa temos a oportunidade de ver entrevistas com o alto escalão da agência e também com os estratos mais baixos na hierarquia. Isso nos permite ampliar o espectro dos agentes envolvidos na atuação dessa instituição no Nordeste, bem como as contradições que eles carregam ainda hoje. Para Joaquim, nos depoimentos “contemporâneos daqueles então jovens bem-intencionados, e hoje idosos simpáticos, fica claro que, à época, eles já eram questionados sobre seu trabalho. E não apenas por letrados, mas também pelos próprios camponeses pernambucanos a quem ajudavam” (JOAQUIM, 2018).

Assim, por meio desta obra, o público tem contato direto com as principais tensões geopolíticas do período e os impactos dessas no campo brasileiro, particularmente no Nordeste, considerada pelos EUA como uma das regiões com maior potencial de “risco subversivo” na América Latina. *Em Nome da América* nos apresenta importantes informações sobre o movimento camponês, as reações das elites latifundiárias, o papel ambíguo vivido pela Igreja Católica, bem como a ingerência estadunidense em Pernambuco via atuação das agências e dos programas de cooperação. Tal questão fica ainda clara na categórica fala de Dachi, quando este afirma que:

Os EUA investiram mais dinheiro na assistência ao desenvolvimento em Pernambuco do que em qualquer outro lugar. E, cinco anos depois, não havia sinal de sua presença. E essa é a história da assistência americana não só no Brasil. É a mesma história no Iraque, no Afeganistão, onde estivemos recentemente” (EM NOME..., 2017, 24-29:30 min).

Em nome da América permite que os(as) expectadores(as) igualmente percebam as articulações entre o governo dos EUA, setores da Igreja Católica e sindicatos de trabalhadores rurais que trabalhavam para desmobilizar as Ligas Camponesas. Isso porque os EUA se valeram do poder da Igreja para canalizar recursos para os sindicatos rurais legalizados durante a ditadura. Segundo Weller: “Uma parcela da Igreja atuou junto com os EUA para criar sindicatos rurais domesticados e atrair essa massa de trabalhadores rurais que estava – ou potencialmente poderia estar – envolvida com as ligas camponesas” (CANOFRE, 2018).

Além deste país ter financiado a compra e a manutenção de sedes de sindicatos rurais, lideranças ligadas à Igreja operavam em parceria com o Instituto Americano para o Desenvolvi-



mento do Sindicalismo Livre (IADESIL), que tinha como objetivos principais eliminar as influências comunistas nos sindicatos latino-americanos (que seguiam um modelo sindical corporativista visto pelos EUA como fortemente associado ao comunismo) e promover a ideia de um sindicalismo “livre e democrático”, baseado no modelo contratualista estadunidense (CORRÊA, 2017). Nesse sentido, durante a pesquisa, Weller lembra que teve acesso às cartilhas do IADESIL que indicavam a necessidade de um sindicalismo que deveria abrir “mão de um projeto revolucionário em favor de ‘ganhos concretos’ para o trabalhador” (CARLOTTI, 2018). Ademais, muitos(as) voluntários(as) antes do golpe atuaram junto às cooperativas e sindicatos rurais que trabalhavam em parceria com o Serviço de Orientação Rural de Pernambuco (SORPE), organização criada em 1961. Conforme destaca o realizador:

Os sindicatos foram criados com a clara intenção de disputar a massa de camponeses órfãos das extintas Ligas Camponesas de Francisco Julião (...) o que o filme demonstra é uma profunda contradição. Os mesmos jovens que vinham ao Nordeste investidos de um espírito voluntário acabaram por atuar em programas cujos objetivos estavam muito além da suposta ajuda humanitária (CARLOTTI, 2018).

Outra questão que estes(as) jovens enfrentavam era o receio por parte das populações locais. A relação entre os(as) voluntários(as) e os(as) sertanejos(as) foi muitas vezes permeada por afeto e, ao mesmo tempo, desconfiança. Muitos foram confundidos com espíões. A espionagem, tema intrínseco à Guerra Fria, permeava o imaginário dos(as) beneficiados(as) das ações dos Corpos da Paz. No documentário esta questão é explorada através da entrevista com o suposto espião da CIA, Timothy Hogen. Weller chegou até ele pela leitura do livro *A Revolução que não houve* (1972), de Joseph Page. Na versão em português, com tradução de Ariano Suassuna, não há menção direta a Hogen, a obra apenas indicava que um espião da CIA havia atuado no Nordeste. Porém, o realizador afirma que ao conversar com voluntários(as) no processo de filmagem, estes mencionaram diretamente a Hogan por conta do livro de Page, pois o nome do suposto espião constava na versão original do livro em inglês. E essa descoberta resultou em um dos momentos mais fulcrais do filme e, também, mais tensos.

Ora respondendo em português, ora em inglês, Hogen rebateu categoricamente as acusações feitas por Page de que ele mantinha uma fachada de funcionário do governo dos EUA, mas que na verdade era um espião da CIA que buscava desmobilizar as Ligas Camponesas. Uma das perguntas mais contundentes se referiu precisamente a sua atuação contra as Ligas Camponesas, a qual ele respondeu afirmando que o fracasso político das esquerdas no Brasil se deveu à uma falta de organização interna e de preparação dos camponeses, já que “(...) o Brasil é um pouco desorganizado (...) há uma virtude na desorganização. Se os comunistas fossem bem organizados, poderia haver problema. Ao contrário de Cuba, o camponês no Brasil tem pouca instrução” (EM NOME..., 2017, 1:17-1:25 min).

Sobre as dificuldades de se realizar esta entrevista, de acordo com Weller: “Acho que ele percebeu que não estávamos ali para julgá-lo. Eu prefiro não afirmar categoricamente que ele foi um espião da CIA e deixo essa conclusão para o público que assistir o filme” (CARLOTTI, 2018). Ainda sobre este tema, segundo o cineasta:

Tentei, por meio da montagem, mostrar um pouco do que foi a real tensão daquele momento. Soube do Tim tardiamente, não na fase da pesquisa, mas enquanto filmava. Eu já tinha voltado ao Brasil (...). Tive, então, de voltar aos Estados Unidos exclusivamente para isso. Todavia, ele ficou surpreso quando batemos em sua porta, do tipo “vocês vieram, mesmo?”. Nos disse para voltar noutro dia, mas argumentei que não era possível e isso gerou tensão. Mas, depois, no decorrer da conversa, ele ficou um doce (MÜLLER, 20018).

O documentário termina com a já mencionada sequência da Estátua da Liberdade. Nesse momento, há um plano que foca rapidamente em uma imagem de material de campanha dos ex-presidentes Lula e Dilma. Parte da crítica especulou bastante se isso no documentário buscava relacionar a interferência dos EUA nos golpes de 1964 e de 2016. Sobre este tema Weller afirmou que:

Eu não diria que o plano expresse isso, embora concorde com a ideia. O que o filme demonstra é que existe uma atuação muito capilar da inteligência norte-americana de intervenção em governos locais. (...) O cartaz dela com o Lula tenta, talvez, transportar essa percepção de que há continuidade nessa política. No fundo, o legado disso tudo foi a manutenção da presença estrangeira. A imagem do cartaz é melancólica. Ele está ali, rasgado, misturado ao da mulher pedrada. Aquilo é uma lembrança de um sonho, de certa maneira (MÜLLER, 2018).

Considerações finais

As obras analisadas neste artigo são fruto de amplas e minuciosas pesquisas, além de apresentarem histórias muito cativantes. Livro e documentário constroem narrativas potentes, valendo-se de entrevistas, vasto material de arquivo e extensa documentação histórica. Ambos possibilitam perceber como os Corpos da Paz atuavam no Brasil, em particular no Nordeste, bem como o que pensavam os atores desses projetos, envolvidos nos diversos conflitos daquele contexto.

Azevedo e Weller nos permitem conhecer de forma privilegiada algumas contradições vividas pelas sociedades brasileira e estadunidense durante a Guerra Fria. Os governos dos EUA (tanto republicanos quanto democratas) seguem na atualidade retoricamente defendendo o excepcionalismo estadunidense, em particular a defesa da “liberdade” e da “democracia” do “mundo livre”, sem reconhecer que os “desafios” dentro de casa podem ser ainda maiores que fora, como foi possível perceber quando houve a invasão do Capitólio por grupos de extrema direita no começo de 2021 (JUNQUEIRA, 2021; MIGUEL, 2021).

Tanto o livro quanto o filme também propiciam compreender “a capacidade que governos, agências, empresas ou grupos políticos têm para interferir no curso da nossa história” (MORAIS, 2018). As duas obras igualmente auxiliam no enfrentamento dos “negacionismos” e dos “revisionismos históricos” tão característicos do nosso tempo. São livros e filmes como os de Azevedo e de Weller que contribuem para gerar uma contra narrativa à “onda revisionista das ditaduras” (CHARLEAUX, 20018). Sobre isso o cineasta afirmou: “É uma obrigação nossa fazer com que essa memória não se apague, especialmente num momento que tem uma parcela grande da população com nostalgia da ditadura” (CANOFRE, 2018).

Vale destacar que as duas obras só foram possíveis de serem realizadas por conta do acesso que ambos pesquisadores tiveram aos arquivos estadunidenses. E isso coloca em evidência o tema da preservação e do acesso aos arquivos, portanto, do acesso à história. No Brasil nem todos os documentos estão disponíveis para consulta e em boas condições de preservação e, muitos deles, principalmente aqueles dos arquivos imagéticos, são muito caros. As imagens foram e seguem sendo relegadas (CANORE, 2018).

Após analisar as duas obras, é notável que houve um proveitoso diálogo entre Azevedo e Weller. Esse diálogo continuou mesmo após a finalização do documentário, como se vê no livro *5 temas sobre o filme Em nome da América*. Nesta obra o realizador, que também é o organizador do volume, reuniu 5 artigos, dentre eles um de Azevedo, “que olham o passado, mas dialogam



com o presente” (WELLER, 2020: 6). Na introdução, o cineasta aproveitou para agradecer a historiadora “pelo diálogo super generoso” durante a pesquisa para o filme (WELLER, 2020: 13).

Para Pedro Oliveira, ainda que o realizador não seja historiador, “a composição de seu documentário é sensivelmente permeada por noções que não apenas respeitam processos caros à profissão, como servem de alicerce para profícuos debates a respeito do tema que propõe” (OLIVEIRA, 2019: 71). O cineasta toma um enorme cuidado ao tratar das problemáticas próprias da história, em particular a História do Tempo Presente, pois o documentário “não se impõe como formulação histórica, mas como produto cinematográfico que a respeita profundamente”. Ainda para Oliveira:

Em nome da América é, sem dúvidas, um documentário de importância ímpar a quem se propõe examinar o momento histórico que ele cobre. Seja por seu potencial documental, seja por seu método de observância e representação da realidade, coloca em tela caminhos profícuos aos historiadores. Sua linguagem parece dialogar intensamente com a desses profissionais, mesmo que sua narrativa se direcione também ao público leigo. Neste caso, abre interessantes e instigantes portas ao conhecimento sobre o tema (OLIVEIRA, 2019: 73).

Sobre a sua interlocução com a história, Weller declarou que “Apesar de não ter formação em história, eu trabalhei em arquivos e sempre tive uma paixão por documentos e por imagens do passado” (CARLOTTI, 2018). Já no que diz respeito às diferenças entre a produção historiográfica e a cinematográfica, de acordo com o diretor:

Um filme, no entanto, é outra coisa. É a possibilidade de ver e ouvir o relato emocionado de uma mulher que se lembra da “falta de carne” nas nádegas das crianças desnutridas que vacinou no Nordeste ou o olhar silencioso de um homem que se vê confrontado com a acusação de ter sido agente da CIA passados 50 anos da sua vinda ao país (CARLOTTI, 2018).

Estas duas obras são ainda mais importantes neste contexto que estamos vivendo do predomínio da “pós verdade”, no qual os fatos são menos relevantes na formação da opinião pública do que as emoções e as crenças pessoais (D’ANCONA, 2018). Além disso, livro e filme ajudam a entender a conjuntura atual, permeada pelas “guerras culturais”, conceito manipulado pelas direitas políticas para se referirem aos avanços das pautas progressistas (SANTOS, 2021). Nesse sentido, finalizo o artigo com mais uma fala de Weller:

Eu espero que tanto meu filme como tantos outros feitos sobre a época da ditadura sirvam para não esquecer esse período, num momento em que um grupo enorme de pessoas pedem a volta dela (ditadura), e para que as pessoas se deem conta de que somos instrumentalizados por processos políticos que também vem de fora (ALVES, 2018).

Referências

ALVES, P. “Documentário ‘Em nome da América’ estreia no Recife e em outras oito cidades”. **G1 PE**, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/documentario-em-nome-da-america-estreia-no-recife-e-em-outras-oito-cidades.ghtml>.



AZEVEDO, C. **Em nome da América: os Corpos da Paz no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2007.

BARRETO, J. "Em Nome da América traz reflexão geopolítica para Cachoeira". **A TARDE**, 2017. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1893252-em-nome-da-america-traz-reflexao-geopolitica-para-cachoeira>. Acesso em: 09/09/2019.

CAETANO, M. "Em nome da América". **Revista de Cinema**, 2018. Disponível em: <http://revista-decinema.com.br/2018/04/em-nome-da-america/>. Acesso em: 09/09/2019.

CANOFRE, F. "'Tratar como teoria da conspiração é ingenuidade', diz diretor de filme sobre interferência dos EUA no Nordeste". **SUL 21**, 2018. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/04/tratar-como-teoria-da-conspiracao-e-ingenuidade-diz-diretor-de-filme-sobre-interferencia-dos-eua-no-nordeste/>. Acesso em: 09/09/2019.

CARLOTTI, T. "Documentário resgata atuação de 'Corpos da Paz' no Nordeste". **Carta Maior**, 2018. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/404.cfm?CFID=74415073&CFTOKEN=81087935>. Acesso em 02/12/2019.

CHARLEAUX, Paulo. "Por que há uma onda revisionista das ditaduras sul-americanas. Marcos Napolitano, doutor em história pela USP, fala ao 'Nexo' sobre a relativização dos crimes cometidos pelos regimes militares que governaram a região". **Nexo Jornal**, 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/09/02/Por-que-ha-uma-onda-revisionista-das-ditaduras-su-americanas>. Acesso em: 05/11/2019.

CORRÊA, L. **Disseram que voltei americanizado – Relações sindicais Brasil-Estados Unidos na ditadura militar**. Campinas: UNICAMP, 2017.

D'ANCONA, M. **Pós-Verdade: A nova guerra contra os fatos em tempos de fake News**. Barueri: Faro Editorial, 2018.

EM NOME DA AMÉRICA. Brasil, Documentário, 96 min, 2017. Direção e roteiro: Fernando Weller. Produção: Jaraguá Produções e Plano 9/Carol Ferreira e Mannu Costa. Direção de fotografia e câmera: Nicolas Hallet. Som direto: Danilo Carvalho. Montagem: Caio Zatte e João Maria. Trilha sonora: Juliano Holanda. Edição de som e mixagem de som: Catarina Apolônio. Direção de arte e identidade visual: Paula K. Santos/Juliana Santos.

GARRET, A. "'Ver americanos como Homer Simpsons é mais prejudicial a nós do que a eles'". **Cine Festivais**, 2017. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/fernando-weller-fala-sobre-o-filme-em-nome-da-america/>. Acesso: 12/12/2019.

IMS. "Nova textura do passado". **Instituto Moreira Salles**, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/nova-textura-passado/>. Acesso em: 20/11/2019.

JOAQUIM, L. "Três continentes, uma voz. Projeto Língua Mãe". Cinema Escrito, 2010. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2010/02/tres-continentes-uma-voz/>. Acesso em: 04/10/2019.

JOAQUIM, L. "**Em nome da América**. De "boas intenções" a América está cheia". Cinema Escrito, 2018. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2018/04/em-nome-da-america/>. Acesso em: 12/12/2019.

JOSEPH, G.; LEGRAND, C.; SALVATORE, R. (eds.). **Close Encounters of Empire; Writing the Cultural History of US-Latin American Relations**. Durham: Duke University Press, 1998.

JUNQUEIRA, M. "A invasão do Capitólio à luz da História: a extrema direita como uma das tradições dos Estados Unidos". **Jornal USP**, 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/a->



-invasao-do-capitolio-a-luz-da-historia-a-extrema-direita-como-uma-das-tradicoes-dos-esta-dos-unidos/. Acesso em: 15/01/2021.

LIMA, M. **Construindo o sindicalismo rural: lutas, partidos, projetos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

MIGUEL, L. Despolitização e antipolítica: a extrema-direita na crise da democracia. **Argumentum**, v. 13, n. 2, p. 8-20, 2021.

MÜLLER, M. "Em Nome da América: Entrevista exclusiva com Fernando Weller". **Papo de Cinema**, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/especiais/em-nome-da-america-entrevista-exclusiva-com-fernando-weller/>. Acesso em: 24/11/2019.

MORAIS, F. "'Em Nome da América': o que faziam os 'Peace Corps' no Brasil em 1964?". **No-caute**, 2018. Disponível em: <https://nocaute.blog.br/2018/04/03/em-nome-da-america-retrata-os-interesses-dos-eua-no-golpe-militar-de-1964-no-brasil/>. Acesso em: 24/11/2019.

OLIVEIRA, P. **Em nome da América**, de Fernando Weller. Boletim Historiar, vol. 05, n.01. Jan/Mar 2019, p. 71-73. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>. Acesso em: 23/12/2019.

PESSOA, B. "Os ianques vêm aí". **Diário de Pernambuco**, 2018. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/04/os-ianques-vem-ai.html>. Acesso em: 24/11/2019.

SANTOS, Frederico. O que se entende por retórica da Guerra Cultural. **Domínios de Linguagem**. Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 180 – 227, jan. – mar. 2021.

WELLER, F. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Tese (Doutorado em Comunicação), UFPE, 2012.

WELLER, F. "Introdução". In: **5 temas sobre o filme Em nome da América** (Livro + DVD) / Fernando Weller (org). Recife: Funcultura, p.4-13, 2020.

ZASSO, B. "Crítica". **Papo de Cinema**, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/em-nome-da-america/>. Acesso em: 23/11/2019.

A terra nunca acaba: sabedoria e ação Xavante no cinema

Clovis Antonio Brighenti

PPGHIS / UNILA

A terra nunca acaba: sabedoria e ação Xavante no cinema

Resumo:

A terra é fundamental para a continuidade da vida, porque ela, diferente de bens materiais, nunca acaba. Assim é a filosofia do povo Xavante que, pela terra, lutou por quase 40 anos desde a grande diáspora em 1966 até seu retorno para a terra ancestral do Marãiwatsédé/mata bonita, em 2004. Anos antes da expulsão definitiva já haviam sido violentamente agredidos e expulsos da terra. O presente artigo coteja a memória e documentos históricos com dois Curtas: *Homem Branco em Marãiwatsédé* (2010) e *A Terra Não Termina* (2012), apresentados no Cineclube Cinelatino. Uma história que se assemelha a tantas outras no Brasil, mas infelizmente poucos povos indígenas tiveram a possibilidade de recuperar suas terras ancestrais. O cinema tem o potencial de ser o veículo da modernidade que contribui com a memória, tornando conhecida a história que o Brasil desconhece.

Palavras-chave: *Terra; Xavante; Violência; Memória; Cinema.*

La tierra nunca termina: sabiduría y acción Xavante en el cine

Resumen:

La tierra es fundamental para la continuidad de la vida, porque, a diferencia de los bienes materiales, nunca se acaba. Tal es la filosofía del pueblo Xavante que, por la tierra, luchó durante casi 40 años desde la gran diáspora en 1966 hasta su regreso a la tierra ancestral de Marãiwatsédé/mata bonita, en 2004. Años antes de la expulsión definitiva ya había sido golpeado violentamente y expulsado de la tierra. Este artículo recopila memoria y documentos históricos con dos cortometrajes: *Hombre Blanco en Marãiwatsédé* (2010) y *La Tierra no Termina* (2012), presentados en Cineclub Cinelatino. Una historia que es similar a tantas otras en Brasil, pero son pocos pueblos indígenas que tuvieron la posibilidad de recuperar sus tierras ancestrales. El cine tiene el potencial de ser el vehículo de la modernidad que contribuye a la memoria, dando a conocer la historia que Brasil desconoce.

Palabras clave: *Tierra; Xavante; Violencia; Memoria; Cine.*

The land never ends: wisdom and Xavante action in the cinema

Abstract:

The land is fundamental for the continuity of life, because it, unlike material goods, never ends. Such is the philosophy of the Xavante people who, for the land, fought for almost 40 years from the great diaspora in 1966 until their return to the ancestral land of Marãiwatsédé/beautiful forest, in 2004. Years before the definitive expulsion they had already been violently beaten and driven out of the land. This article collects memory and historical documents with two Short Films: *White Man in Marãiwatsédé* (2010) and *The land never ends* (2012), presented at Cinelatino film club. A story that is similar to so many others in Brazil, but that few indigenous peoples had the possibility to recover their ancestral lands. Cinema has the potential to be the vehicle of modernity that contributes to memory, making known the history that Brazil does not know.

Keywords: *Land; Xavante; Violence; Memory; Cinema.*

CINELATINO APRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

29/10
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL LEMOS, MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

19/11
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$ 5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: PATRÍCIA GREGORI E THAYANA SOUZA

CINELATINO APRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO
19:00 HORAS

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA FRANCA

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

LOS SILENCIOS

30/04
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

BACURAU

24/08
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES, CARLA VITAL E CAIO AUGER

VENHA ONLINE @CINELATINOBRASIL

CINELATINO APRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

02/08/2019

SÁBADO 5 DE AGOSTO 19:00HR

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

ROMA

24/08
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO APRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

04/06
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

22/11
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

DIVINO AMOR

24/09
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

ELEIÇÕES

28/05
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013

03/11 - 18H - SALA C208

CINELATINO APRESENTA:

Café com Laranja

08/03
19:00

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

03/09
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 - 18H - SALA C208

CINELATINO APRESENTA:

O PROCESSO

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-Feira, às 19h, no Cine 3L

Debate com: Michele Diniz, Tereza Spyer e Carla Vital

Após:

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TAEs, UNILA e comunidade"

CINELATINO APRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA 20/11
19:00 HORA

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$ 5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

ARONESA

dirigido por JULIANA RENTON

SEGUNDA (24) às 19h no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

03/09
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

JONAS E O CIRCO SEM LONA

22 OUTUBRO
19:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

CINELATINO APRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA 12/06
16:00hr

NOV/ENEL CINE CATARATAS

ENTRADA GRATUITA

DEBATE APÓS O FILME COM: MARCELO SOARES E MARCELO SOARES

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA DEBATE EM PERSPECTIVA

LOS SILENCIOS

DATA: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3L)

Horário: 19h30



Introdução

A resistência do povo indígena Xavante no estado do Mato Grosso no contexto das violações de direitos durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a determinação e as estratégias de luta para recuperar a terra ancestral, denominada Marãiwatsédé – que quer dizer literalmente mata fechada, e mata fechada para os Xavante é sinônimo de mata bonita, densa, escura de perder de vista – foi narrada através do cinema em dois curtas-metragens.

O primeiro curta, *Homem Branco em Marãiwatsédé* (2010), tem 12 minutos de duração. A direção, fotografia e narração são de Marcelo Bichara. As entrevistas foram feitas por Márcio Costa e a trilha sonora coube a Cacá Amaral e Grupo Tsawidi. Já a tradução das falas Xavante para o português foram realizadas pelo indígena Osmar Xavante. Sinopse do curta:

Em 2010, Marãiwatsédé (MT) recebeu o triste título de área mais devastada da Amazônia. O filme conta a história do povo Xavante que teve sua terra tomada pelos militares no início da ditadura, para criar a fazenda Suiá-Missú, considerada o maior latifúndio do mundo na década de 70. Os índios estão de volta e querem ocupar seu território. (CINEMA NAS ALDEIAS XAVANTE, 2017).

Já o segundo curta, *A Terra Não Termina* (2012), tem a duração de 15 minutos. A direção, edição e produção são de Marcelo Bichara, já a fotografia é de Marcelo Bichara e Karine Narahara com trilha sonora de Cacá Amaral. Sinopse do curta:

Outro olhar sobre a Rio+20. Durante a Eco 92, o governo brasileiro admitiu que havia expulsado os Xavante de seu território na ditadura militar. Ali foi criada a fazenda Suiá Missú, na época o maior latifúndio do mundo! Depois de 20 anos, os Xavante estão de volta ao Rio de Janeiro para dizer: “ninguém resolve!” (CINEMA NAS ALDEIAS XAVANTE, 2017).

As narrativas dos curtas são complementares, pois abordam a mesma temática com ênfases em momentos distintos. *Homem Branco em Marãiwatsédé* foca na memória dos Xavante sobre o processo de violência sofrido com a expulsão de suas terras ancestrais pelo latifúndio aliado aos governos civis-militares, as mortes e os sofrimentos no exílio. O documentário dá ênfase às ações para recuperar a terra depois de décadas de expulsão. Essas ações não são sem conflitos, porque ao longo do processo de devolução das terras ocorreram novas invasões e os novos invasores se recusam a devolver a terra grilada, exigindo diversas deliberações judiciais. Os Xavante lamentam que o Marãiwatsédé já não existe mais, virou terra arrasada, soja e capim para o gado dos fazendeiros. Em épocas de seca, os regionais ateiavam fogo no capim seco propositalmente, segundo os líderes Xavante, para destruir o que resta da biodiversidade. O curta trabalha também com a esperança do grupo em reconstruir a vida, refazer as casas tradicionais, “casas Xavante”, reviver os costumes próprios, desde alimentos, rituais e a cultura material.

Por sua vez, *A Terra Não Termina* narra uma das ações do povo pela recuperação das terras. Depois de 20 anos, quando foi prometida a devolução da terra na Conferência do Meio Ambiente (ECO-92), as lideranças voltam à cidade do Rio de Janeiro na Conferência do Meio Ambiente Rio+20, para denunciar que a promessa de 1992 não foi cumprida. Continuam com a terra invadida. Na capital fluminense buscam apoio da sociedade não indígena, de artistas, intelectuais, jornalistas e de voluntários que compreenderam o direito e a importância da terra para o povo. Conquistar a sociedade para suas lutas é uma estratégia importante. Sabem que no estado do Mato Grosso e especialmente na região Leste daquele estado onde se situa a referida terra, podem contar com o apoio de poucas pessoas e instituições, uma vez que a invasão

Homem Branco em Marãiwatsédé, A Terra Não Termina

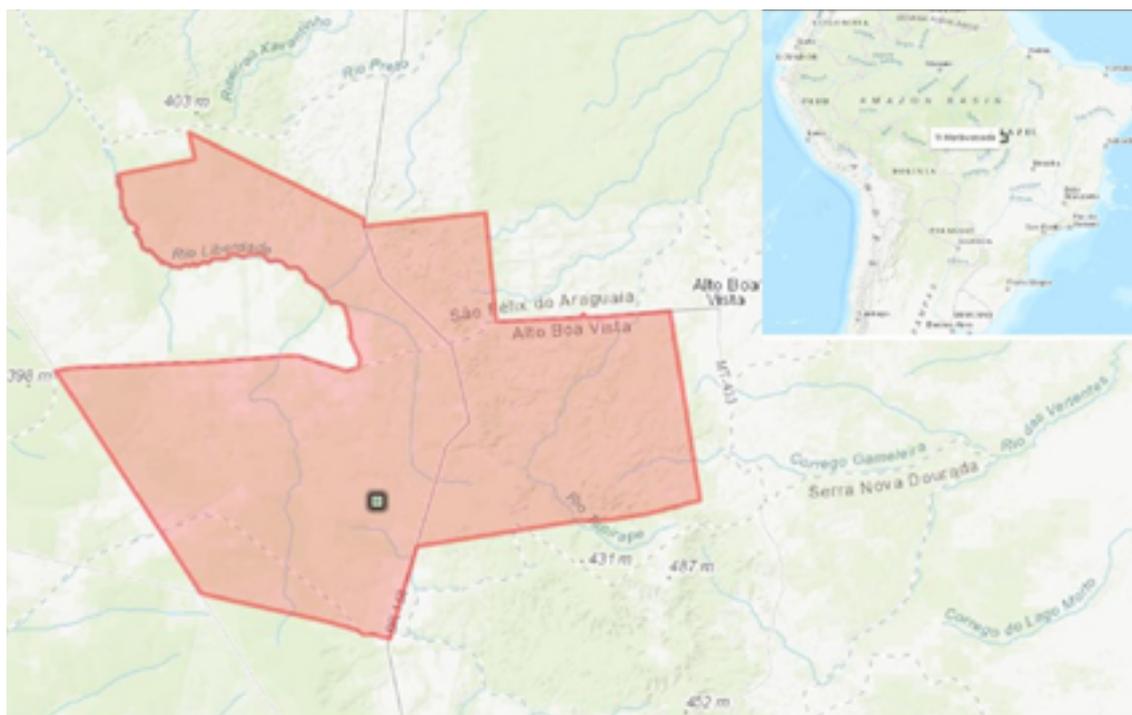
da terra foi impulsionada por grandes fazendeiros que em alguns casos são os detentores dos poderes administrativos e judiciais locais. Durante a atividade no Rio+20, o Cacique Damião Paridzané entregou um documento à presidenta Dilma Rousseff, pedindo sua intervenção no reconhecimento do direito Xavante sobre a terra.

O que há de comum nos dois documentários é a metodologia. Ambos trabalham com a dimensão da memória e da escuta. Os Xavante são protagonistas tanto das ações como das narrativas. Essa é uma dimensão importante a ser considerada nessas ferramentas audiovisuais, os indígenas sendo tratados como sujeitos de seus processos.

Contexto do povo Xavante da TI Marãiwatsédé

A Terra Indígena Marãiwatsédé está localizada na região Leste do estado do Mato Grosso, nos municípios de Alto Boa Vista, Bom Jesus do Araguaia e São Félix do Araguaia. Possui uma dimensão de 165.241 hectares, homologada e registrada no Cartório de Registro de Imóveis e na Secretaria de Patrimônio da União, conforme prevê o Decreto 1775 de 1996, que regula a demarcação de Terras Indígenas no Brasil.

Figura 1. Mapa da TI Marãiwatsédé. Instituto Socioambiental (2019).



Os Xavante pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, da família linguística “Jê”. No período quinhentista, os antepassados dos Xavante viviam na região do cerrado, nos atuais estados de Minas Gerais, Goiás e Tocantins (PREZIA; HOORNAERT, 2000). Com o avanço da colonização e a descoberta de ouro na região de Goiás e de Mato Grosso, esse grupo foge dos escravocratas e se desloca para o noroeste, passando a ocupar terras de transição do bioma Cerrado com o Amazônico. O próprio nome Marãiwatsédé está associado com o encanto com que os Xavante encontraram a floresta amazônica, mata fechada, alta, linda e farta. Por mais de 200 anos viveram tranquilamente na região.



Na década de 1940, durante o nacionalismo desenvolvimentista, o governo de Getúlio Vargas criou o programa Marcha para o Oeste, com o lema de “levar homens sem terra para terra sem homens”. Criava-se assim o conceito de “vazio demográfico” em áreas ocupadas há milênios por povos indígenas. Essas populações foram ignoradas, seja na condição de humanos, seja na condição de detentoras de direitos sobre as terras que ocupavam. Empresários e aventureiros ávidos por riqueza fácil entram nas regiões oeste do Brasil eliminando populações indígenas, florestas e transformando terras em dinheiro. Na sabedoria Xavante a terra nunca acaba, mas o dinheiro e os bens materiais sim acabam.

Conhecedores dos interesses dos não indígenas de largas experiências, de séculos passados, os Xavante resistiram a penetração em seu território. Além dos ataques dos bandeirantes, em 1788 foram reunidos nos aldeamentos de Carretão e São José de Mossamedes, nas cabeceiras do rio Tocantins. Devido aos maus tratos que recebiam, sofrendo fome e doenças, fugiram para o Mato Grosso, onde conquistaram a liberdade (NASCIMENTO, 2019). Por praticamente 150 anos viveram livres nas novas terras mato-grossenses. Serão impactados novamente a partir da década de 1940 com ações do Estado brasileiro através do Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

A insistência em transformá-los em não indígenas, ou em “índios melhores”, como afirmava o SPI, ações foram desenvolvidas por padres e servidores do órgão indigenista para reuni-los em aldeamentos a fim de catequizá-los, “civilizá-los” e liberar as terras para a agropecuária. Em 1941 dois padres salesianos e a “equipe de pacificação” do SPI, chefiada pelo sertanista Pimentel Barbosa, foram atacados e mortos pelos Xavante. Em torno desse caso a imprensa e a propaganda oficial do governo criaram na população um imaginário de que os Xavante eram “bravios”, “primitivos” e “selvagens”, imagem oposta do que vinha sendo veiculado antes da ocorrência, quando os Xavante eram considerados os “bons selvagens”.

O SPI decide então colocar em prática sua função primeira, ou seja, “pacificar”. A pacificação foi o ato mais covarde e desumano desenvolvido pelo SPI desde sua criação. O objetivo era, sem uso de armas, atrair a confiança dos indígenas, desestruturar as bases de sua organização social para que não mais resistissem, reunir essas pessoas em pequenos fragmentos de terra (uma parte ínfima de seus territórios) e liberar o restante das terras para a oligarquia agrária que tem no agronegócio atual sua continuidade. Assim, os fazendeiros poderiam ocupar livremente as terras que eram indígenas, seguros de que não sofreriam qualquer ameaça. O Estado, através do SPI, se encarregava de protegê-los.

De acordo com informações colhidas pelo Instituto Socioambiental (2020), em 1946, os jornais noticiavam o grande feito do SPI e da “Expedição Roncador-Xingu”, chefiada pelo Coronel Flaviano de Mattos Vanique, quando Apöena e Francisco Meirelles conseguiram “pacificar” os Xavante. Para os Xavante, no entanto, foram eles que conseguiram pacificar os brancos. De todo modo, independentemente de quem foi pacificado, os fazendeiros entraram com toda velocidade para as terras da Serra do Roncador, no Leste do estado do Mato Grosso:

A publicidade em torno da “pacificação dos Xavante” alçou Meirelles e Apöena quase à condição de heróis nacionais. Como resultado da promoção midiática, imagens positivas dos Xavante e de suas nobres qualidades fizeram-se continuamente presentes na memória nacional por décadas após esse primeiro contato pacífico (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2020).

Em 1954 Francisco Meireles levou ao Rio de Janeiro um grupo de Xavante “pacificados” para mostrar à opinião pública o grande feito do SPI. Foram recebidos pelo presidente Vargas, com

a cobertura dos jornais, “sempre um tema em alta na mídia por sua fama de ser uma nação guerreira, os Xavante foram acompanhados por um repórter do jornal O Globo” (GARFIELD, 2011: 341).

Do território Xavante foram reservadas pequenas ilhas de terra para assentar algumas comunidades desse povo, mas sem regularização, fiscalização e proteção, de modo que as invasões foram expulsando os Xavante, e até a pouca terra que restou foi tomada pelos fazendeiros. Na medida em que a invasão dos fazendeiros avançava, os Xavante eram confinados cada vez mais nessas pequenas glebas.

A invasão das terras e transferência do grupo de Marãiwatsédé

A “pacificação” atingiu o objetivo, desestruturou a organização social dos Xavante e sua economia ficou estagnada. Esse processo não ocorreu em um único momento ou em um ato isolado, tardou alguns anos até que todos os Xavante ficassem reduzidos ao regime tutelar do SPI. Também não foi sem muitos conflitos tanto internos como externos, conforme demonstra Seth Garfield (2011).

Já Rubens Valente (2017) descreve o esbulho das terras Marãiwatsédé a partir de 1961, quando ocorreu a primeira grande invasão, com a instalação do maior latifúndio do Brasil, a Fazenda Suiá Missú, com mais de um milhão de hectares de terra, incorporando toda a região de Marãiwatsédé. A fazenda foi adquirida pelo paulista Ariosto da Riva, legítimo “pioneiro”, que já havia fundado diversas cidades, entre elas Naviraí, Alto Floresta e Apiacás. Ariosto adquiriu 690 mil hectares que, ao associar-se ao grupo empresarial Ometto, de origem italiana, “montaram na região uma imensa fazenda de gado, batizada de Suiá-Missú, em referência a um rio. O empreendimento recebeu forte apoio da Sudam [Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia, criada em 27/10/1966]” (VALENTE, 2017: 26), tanto em valores nominais como em incentivos fiscais.

Ariosto da Riva era um bandeirante do século XX. De sua entrada na região não ficou registrado quantos indígenas foram mortos a tiros. De acordo com Patrícia Cornils:

Todo o povo A'uwe Uptabi de Marãiwatsédé conhece esse nome. No mundo dos brancos, Da Riva é conhecido como “o último bandeirante”, desbravador, fundador de cidades no Mato Grosso (Naviraí, Alta Floresta, Paranaíta, Apiacás). É uma espécie de herói do progresso. Entre os Xavante, ele é lembrado como um predador (CORNILS, 2020).

O estado do Mato Grosso vendeu a Ariosto as terras Marãiwatsédé. Porém, nem o estado poderia ter vendido, nem Ariosto Riva poderia ter comprado, porque já era sabido que havia indígenas habitando a região e nesse caso as terras não eram devolutas, mas indígenas, inclusive sertanistas do SPI haviam recomendado demarcar como terras indígenas. Mas nem o Estado nem o SPI tomaram providências em favor dos indígenas.

A fazenda se instala justamente num momento em que os militares no poder decidem “ocupar” a Amazônia. Os indígenas, no projeto dos militares, eram apenas um estorvo a ser vencido. Para Valente, o projeto de ocupação da Amazônia denominado “Geopolítica do Brasil”, foi desenhado pelo general Golbery de Couto e Silva, que chamava a Amazônia de “deserto verde” e que deveria ser incorporada: “(...) o Brasil marginal, inexplorado em sua maior parte, desvitalizado pela falta de gente e de energia criadora, e o qual nos cumpre incorporar realmente à nação” (VALENTE, 2017: 25).



Junto com o latifúndio chegaram mais de 200 famílias, com mais de 700 trabalhadores para a fazenda e, 10 mil cabeças de gado. O desmatamento foi total, afugentando a caça e destruindo a forma de vida dos Xavante. Na fazenda havia duas aldeias. Desestruturados em todas as formas, os indígenas buscaram alimentos junto à sede da propriedade, quando são unificados numa única aldeia com 130 pessoas. Porém, a convivência com os não indígenas vai provocar mais conflitos, violências e desestruturação. Em 1963, a própria fazenda transfere os Xavante para uma área de menor interesse, por ser alagadiça e imprópria para o gado, cerca de 30 km da sede. Com isso a fazenda se livrava do incômodo dessa “gente maltrapilha pedindo comida” (VALENTE, 2017).

As informações chegam ao SPI e a missão dos padres Salesianos, que atuavam a cerca de 500 km ao sul, junto ao povo Bororo e Xavante (ver figura 2). Em 1966, em plena ditadura civil-militar, o fazendeiro, em conluio com o SPI e com os aviões da Força Aérea Brasileira (FAB), transferem as famílias Xavante para a terra São Marcos, cerca de 450 km em linha reta, para o Sul. A autorização para a transferência foi assinada pelo chefe da Seção de Proteção e Assistência (SASSI), da Funai, Nilo Oliveira Vellozo, em 11 de julho de 1966. Um ato totalmente ilegal, criminoso e genocida, classificado por Darcy Ribeiro como “uma espécie de *pogrom*” (VALENTE, 2017: 28). Os Xavante não sabiam para onde estavam sendo transferidos e o que iria acontecer com os mesmos.

A prática de transferência de grupos indígenas fazia parte da rotina do SPI. É comum encontrar registros, em todo território nacional, de grupos indígenas que ao reivindicarem terras ou se oporem a colonização de suas terras, eram transferidos para terras de outros povos, pelo SPI, no “o lugar de índios”, como ficaram conhecidas as reservas (BRIGHENTI, 2010).

São dezenas de casos de atos criminosos praticados pelo Estado brasileiro através do SPI, que protegido pelo regime tutelar, abusava dos povos indígenas, vendendo suas terras para fazendeiros e transferindo os grupos para outras regiões. Arrancados de seus lugares, não tinham forças para resistir aos processos. O caso do povo Xetá, no Paraná, é emblemático. Na década de 1940 as terras desse povo são vendidas pelo estado para fazendeiros. O SPI, ao invés de proteger a população, auxiliou na doação das crianças Xetá para adoção por famílias não indígenas ou mesmo indígenas de outros povos. O povo perdeu toda a terra e praticamente foi extinto. Nunca ninguém foi punido por esse crime (MOTA; FAUSTINO, 2018). Rubens Valente relata também o caso da transferência do povo Kayabi, pelo SPI, em 1966, “dentro de duas semanas morreram 198 pessoas” (VALENTE, 2017: 28).

Uma semana após a transferência, cerca de 90 xavantes morreram de sarampo, quase 30% da população transferida. Com apoio dos Xavante da Terra Indígena São Marcos, dos Padres Salesianos e das Assembleias Indígenas que começam a ser realizadas a partir de 1974, os Xavante vão conhecendo seus direitos, acumulando forças e passam a reivindicar o retorno para a terra de Marãiwatsédé. Importante destacar que na década seguinte o movimento indígena no Brasil, com seus apoiadores, conseguiu modificar radicalmente a Constituição Federal (1988), ao reconhecer os povos indígenas em sua diversidade linguística e cultural. Agora não mais objetos de integração e nem tutelados, mas autônomos, podendo livremente decidir seu caminho. De São Marcos surgem lideranças ativas como o líder Mário Juruna. Com um estilo bastante próprio, ganhou notoriedade nacionalmente e passou a criticar duramente os crimes praticados contra seu povo:

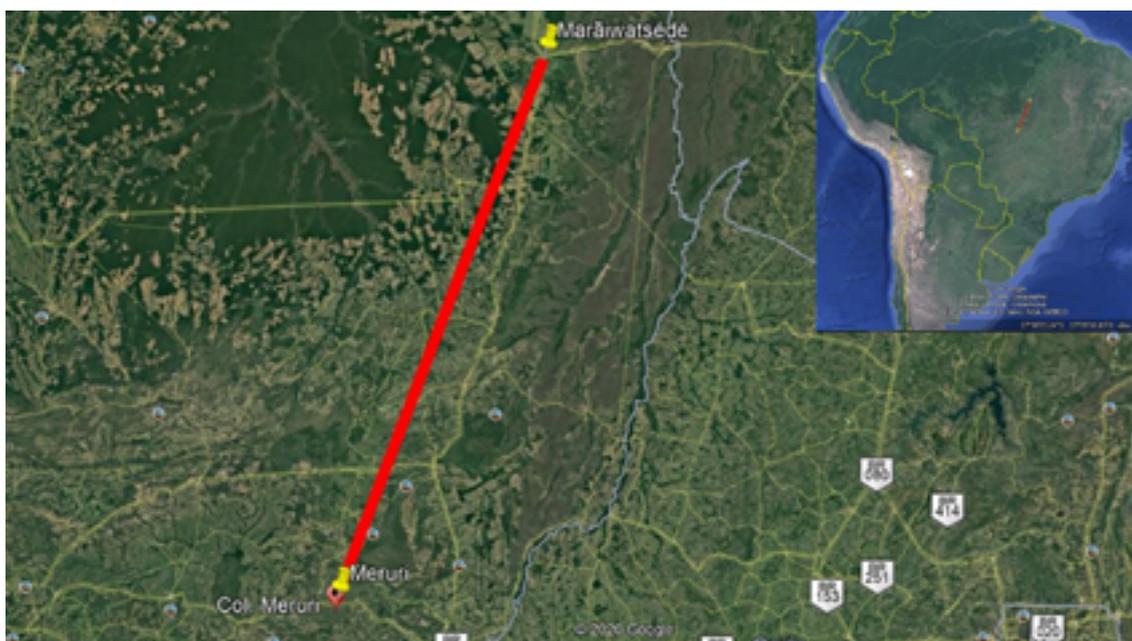
1 O termo *pogrom*, de origem ídiche-russa, é frequentemente atribuído a perseguições violentas e massivas, com destruição simultânea de casas, negócios ou centros religiosos, dirigidas deliberadamente a um grupo étnico ou religioso e sendo aprovadas ou toleradas por autoridades locais. O termo ganhou notoriedade internacional a partir dos ataques violentos contra judeus no final do século XIX, na Rússia.

As críticas de Juruna ecoaram as inquietações de uma ampla base social, e ele se tornou um símbolo a representar os setores menos favorecidos e os desprovidos de terra do país. Em 1982, elegeu-se deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, convertendo-se no primeiro e único líder indígena brasileiro a chegar ao Congresso Nacional (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2020).

Voltar a Marãiwatsédé passa a ser não apenas a luta do pequeno grupo sobrevivente do massacre, mas uma forma do movimento indígena brasileiro demonstrar e denunciar a genocida política indigenista do SPI e da Funai – vale destacar que a Fundação Nacional do Índio (Funai) substituiu o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em dezembro de 1967. Eivado de crimes e violências, o caso Marãiwatsédé expunha o Brasil no cenário nacional e internacional pelo maltrato com a população nativa. A terra de origem, Marãiwatsédé, tinha virado pasto e arrozal e a Suiá-Missú havia vendido a terra para a petroleira Italiana AGIP Petrolí.

O tema de Marãiwatsédé ganhou destaque durante a ECO-92. Pressionada, a AGIP anunciou publicando, em junho de 1992, que a terra pertencente aos Xavante seria devolvida (PORANTIM, 2004).

Figura 2. Diáspora Xavante - em terras estranhas – cerca de 500 km ao sul. Esquema montado pelo autor com base cartográfica do Google Earth pro (2020).



Pressionada também pelo clima da ECO-92, a Funai criou um Grupo Técnico através da Portaria 09/92 para proceder os estudos de identificação e delimitação da terra indígena, com base no Decreto MJ 22/91, que regulamentava a demarcação de terras naquela época. A Portaria 09/92 é publicada no Diário Oficial da União em janeiro de 1992, tendo os trabalhos iniciados no mês de fevereiro. O “Relatório Circunstanciado” foi concluído em abril, reconhecendo o óbvio, que a terra pertencia ao povo Xavante (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2020).

O Jornal Porantim (2004) informa que uma semana após o anúncio de que a AGIP iria devolver a terra indígena, o preferido de Alto Boa Vista e São Félix do Araguaia (MT), municípios vizinhos a Terra Indígena, organizaram uma invasão a terra dos Xavante, arregimentando mais de dois mil posseiros, inclusive com pretensões de criar um novo município e impedir o retorno



dos Xavante à suas terras tradicionais: “Assim, com os apoios políticos local e regional, foi consolidada a invasão. Segundo levantamento feito pela Funai, a maioria dos invasores iniciais já vendeu suas posses e são outros e novos a ocupar a área” (PORANTIM, 2004: 11). A presença de posseiros era uma maneira de criar comoção social e camuflar os verdadeiros interessados sobre as terras, que eram os grandes fazendeiros.

A cronologia dos próximos 20 anos será tortuosa. Conflitos, ameaças, disputas judiciais, lentidão administrativa e pressão de políticos/empresários do Mato Grosso, demonstram que a disputa em torno da TI Marãiwatsédé é o exemplo do que ocorre com as terras indígenas no Brasil.

Retomando o percurso de 1992, quando tudo parecia se encaminhar para a devolução de 165 mil hectares de terra aos Xavante, quando a Funai concluiu os estudos e demonstrou que de fato a terra pertencia aos Xavante, conforme determinava a legislação brasileira e, quando a multinacional AGIP decidiu devolver a terra e quando o processo paralisou, uma ação judicial contra a empresa Italiana, por motivos outros, levou a leilão ao menos 65 mil hectares de terra dos 160 mil da terra indígena. Esse processo do leilão ocorreu mesmo depois do Grupo AGIP ter prometido a devolução da área. O Jornal Porantim (1994) recordou que sete representantes Xavante tentaram assistir ao leilão dos 65.960 hectares da multinacional AGIP Brasil. Após quase duas horas de discussão com organizadores do evento, o grupo foi impedido de acompanhar o leilão.

Segundo o Instituto Socioambiental (2020), em fevereiro de 1995, o deputado federal Gilney Viana (PT-MT) acusou os próprios parlamentares, afirmando que aqueles que: “compõem a bancada federal do MT está sendo acusada de ter incitado invasões de posseiros e tentar impedir a demarcação de Marãiwatsédé”. A denúncia de Viana se confirmou quando, no mesmo mês, o ministro da Justiça, Nelson Jobim, mandou paralisar a demarcação da TI Marãiwatsédé, sustentando os efeitos da portaria para atender o pedido dos senadores Júlio Campos, Carlos Bezerra e Jonar Pinheiro.

O ministro Nelson Jobim se tornou referência em atender o pleito dos setores contrários aos indígenas, quando em fevereiro de 1996 publicou o Decreto 1775, em substituição ao Decreto 22/91, que regulamentava a demarcação de terras indígenas. A novidade do decreto de Jobim foi ter incluído o contraditório em processo administrativo, algo totalmente ilegal, mas que servia para atender aos setores contrários. A partir de então, contrários às demarcações podiam participar dos processos e ganhavam prazo de 60 dias após a publicação dos relatórios para contestar os mesmos e apresentar suas alegações.

É importante ressaltar que os Xavante tiveram uma vitória importante em 1995, quando a Justiça negou o pedido dos posseiros de permanecer na terra Marãiwatsédé, porque, segundo o juiz, os títulos outorgados pelo estado na década de 1960 ocorreram de maneira ilegal.

Em setembro de 2000, após 34 anos de exílio, os Xavante se preparavam para regressar a Marãiwatsédè, porém novas decisões judiciais impediram de regressar. As pendências judiciais se estenderam por quatro anos. Em janeiro de 2004 a Justiça Federal do MT mantinha os posseiros na terra indígena e impedia o retorno dos Xavante. Porém, no mês de agosto daquele ano, o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a terra Marãiwatsédè como terra dos Xavante e garantiu o retorno do exílio. No entanto, não poderiam ocupar toda a terra, apenas $\frac{1}{4}$ da mesma, devendo aguardar a decisão sobre a retirada dos posseiros.

O retorno dos Xavante foi comemorado com muita festa. Porém, o Marãiwatsédè já não existe mais (figuras 3 e 4). Não há mais mata, não há mais animais, a terra está arrasada, pisada pelo casco do gado e socada pelo pneu do trator. O veneno contaminou as águas e eliminou os peixes.

Figura 3. Encontro com a terra arrasada. Porantim (2004).



Além disso, o retorno ocorreu com muito cuidado. O receio de ser atacado pela população não indígena enfurecida e estimulada por políticos regionais era iminente. Enquanto as mulheres se ocupavam da construção de casas provisórias, os homens se ocupavam de montar guarda e vigiar as terras para evitar ataques.

Somente em 2013 a Funai concluiu a retirada dos invasores. O Instituto Socioambiental (2020) noticiou que a “desintrusão, segundo a Funai, foi totalmente concluída. Domingo (27) [janeiro], o oficial de Justiça realizou o último sobrevoo para verificar a situação da área e entregou à Funai o “Auto de desocupação final”.

Tanto para entidades de defesa dos direitos indígenas como para o próprio movimento indígena, os posseiros eram apenas “testa de ferro” para os latifundiários legitimarem suas posses na referida terra. A presença do camponês gerava comoção social, fato que não ocorria com o latifúndio. De fato, uma das últimas medidas judiciais foi em abril de 2013, quando o STF manteve o “bloqueio de bens de desembargador por invasão à Terra Indígena Marãiwatsédé”, noticiou o Conselho Indigenista Missionário Cimi (CIMO, 2013).

Pela figura 4 percebe-se que em 14 anos (1998 a 2012) o desmatamento foi quase que total sobre a terra Marãiwatsédé. Os Xavante conseguiram recuperar uma parte, porém já não é mais Marãiwatsédé, é terra arrasada, desmatada, queimada. Os posseiros (camponeses e fazendeiros) deixaram a terra, mas levaram toda a madeira e o espírito da terra que reside nas florestas. Os Xavante terão um longo caminho pela frente para recuperar a mata e trazer de volta a riqueza da vida.

Considerações finais

Em 12 de maio de 2016 os Xavante denunciaram ao Ministério Público Federal (MPF) no MT, que políticos regionais estavam articulando uma nova invasão na TI. O próprio MPF noticiou o fato que chamou de “reinvásão”:

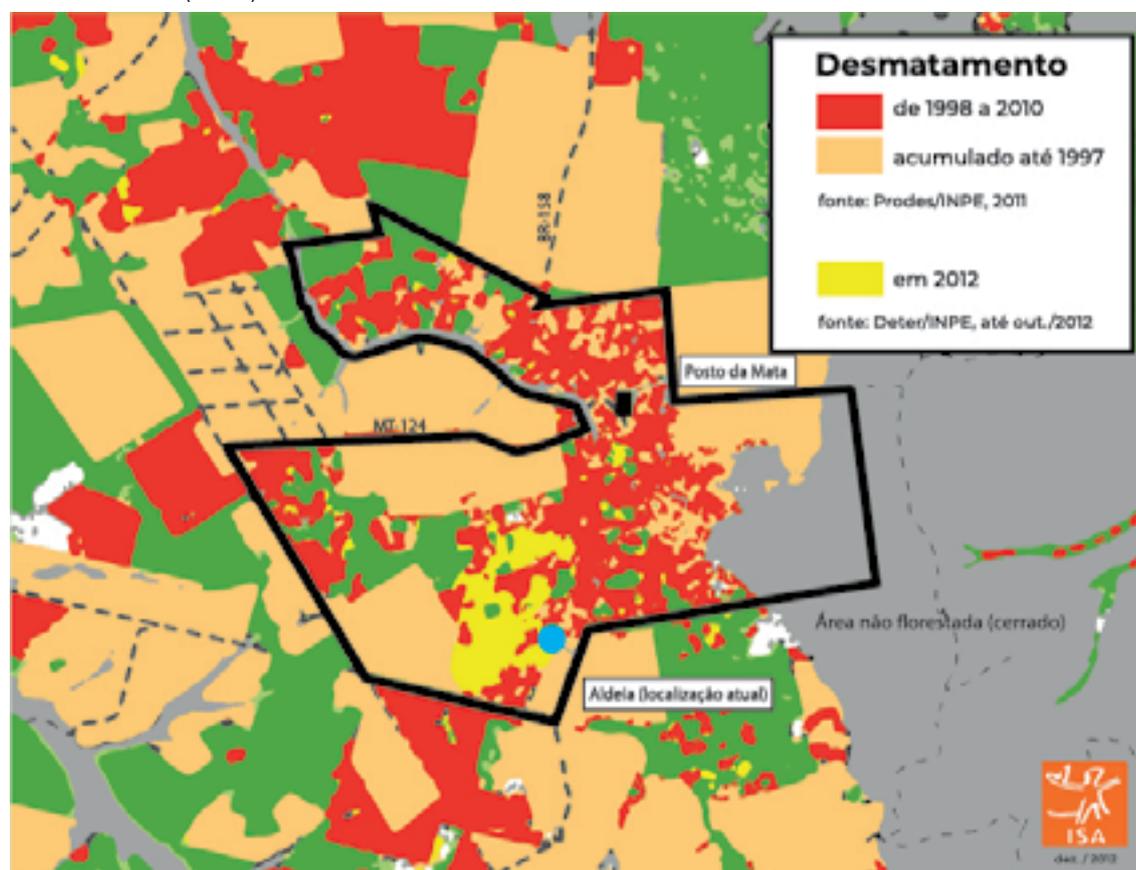
Há duas semanas o MPF em Barra do Garças (MT) acompanha a movimentação de pessoas no município de Alto Boa Vista, que articulam uma possível reinvasão à Terra Indígena Marãiwatsédé. As notícias sobre a realização de reuniões públicas para a reinvasão da Terra indígena foram confirmadas em diligências realizadas na região pela Funai (MPF, 2016).

A matéria informava ainda que os próprios indígenas se organizaram e montaram vigilância e guarda nos pontos mais sensíveis da TI, que seria o entroncamento da BR 158 com a 242, local denominado Moonipa, onde era a vila dos posseiros do Posto da Mata. A denúncia é apenas uma mostra de como a legislação não é obedecida quando a disputa é com indígenas.

As narrativas produzidas pelos dois curtas-metragens nos fazem perceber o sentimento dos Xavante ao regressar depois de quase 40 anos no exílio. Não reconhecem mais o lugar que derivou o nome da exuberância da mata. Mas a terra lhes pertence, não como bem material, meio de produção, mas enquanto fonte de vida. A terra nunca acaba, por mais que esteja maltratada ela é sagrada, já o dinheiro e os bens materiais acabam porque são momentâneos, resultado da ganância de alguns. Lamentam os Xavante que antes bastava plantar, agora a terra ficou fraca, porque não foi cuidada.

Os curtas abordam também elementos da mitologia do povo e como ela foi alterada e resignificada para dar conta do tempo presente, repleto de conflitos e angústias com as incertezas. Na mitologia Xavante, Deus organizou o povo pelas águas. Mas o homem branco não entende isso, “o branco não respeita nada. Foi para nos roubar que os seus antepassados cruzaram o mar” (HOMEM..., 2010, 1 min) relata o ancião em seu depoimento ao curta.

Figura 4. Marãiwatsédé já não mais existe, agora é mata arrasada. Mapa do desmatamento. Instituto Socioambiental (2020).



Homem Branco em Marãiwatsédé, A Terra Não Termina

Os Xavante se consideram os donos da terra, não no sentido de proprietários, mas de guardiões, porque, segundo os sábios, antigamente a terra era muito mais forte e bela, mas “você não entende isso” (HOMEM., 2010, 2 min), lamenta. Observa o cacique Damião que antes tinha abundância de arara azul, arara amarela, papagaio, hoje não tem mais porque desmataram tudo, “o bicho não tem onde ficar” (A TERRA..., 2012, 2 min).

Com bastante lucidez, os curtas demonstram como os Xavante fizeram uso da história e da memória para resistir no exílio e criar forças para retomar as terras ancestrais. De acordo com Ecléa Bosi: “(...) existe, dentro da história cronológica, outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo” (BOSI, 2003: 23), definida como memória. Por sua vez, Le Goff (2013) observa que a memória coletiva é uma conquista, porque se traduz em instrumento de poder, de mobilizar a sociedade, de manter viva a referência de um pertencer coletivo.

Na figura 05 é possível perceber as pequenas frações de terras que restaram do território Xavante com a invasão de seu território a partir dos anos de 1940.

Assim, os curtas cumpriram com o propósito a que se propuseram, isto é, de dar visibilidade a memória do povo Xavante, em especial das pessoas que foram exiladas da terra Marãiwatsédé. A Memória é o que mobiliza o povo, porque são coletivas, resultantes de uma experiência de coletividade.

Pierre Nora nos ajuda a compreender a dimensão da memória viva, que para esse autor é aquela que “está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993: 9). O autor faz uma distinção conceitual de Memória e História. Para Nora, a história é a reconstrução daquilo que já foi, que não mobiliza, diferente da memória, que é um fenômeno sempre atual:

(...) um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado. (...) A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une (...) ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história se conhece o relativo (NORA, 1993: 9).

É pela memória que o Cacique Damião e seus parentes foram na Rio+20, como participaram também da ECO-92, levando o mesmo tema, reafirmando e recontando a mesma história. É pela memória que o povo resistiu quase 40 anos, e voltou.

Uma notícia positiva para os Xavante, depois de tantas violências, foi a ação Civil Pública movida contra a União, Estado de Mato Grosso, Funai e particulares pelo Grupo de Trabalho Povos Indígenas e Regime Militar, formado por procuradores do MPF, conforme notícia divulgada pelo próprio MPF:

A Fundação Nacional do Índio (Funai), a União, o Estado de Mato Grosso e 13 herdeiros das terras da fazenda Suiá-Missu respondem a uma ação civil pública movida pelo Ministério Público Federal (MPF) por violarem os direitos dos povos Xavante de Marãiwatsédé durante a ditadura. Entre os pedidos do MPF, destaca-se a realização de uma cerimônia na Terra Indígena Marãiwatsédé com a presença do primeiro escalão do Poder Executivo Federal e Estadual para que seja feito um pedido público de desculpas ao Povo Xavante pelas graves violações de direito perpetradas contra a etnia durante o regime militar.



Homem Branco em Marãiwatsédé, A Terra Não Termina

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BRIGHENTI, C. **Estrangeiros na Própria Terra**: Presença Guarani e Estados Nacionais. Chapecó-Florianópolis: Argos/EdUFSC, 2010.

CIMI. **STF manteve bloqueio de bens de desembargador por invasão à Terra Indígena Marãiwatsédé**. 2013. Disponível em: <https://cimi.org.br/2017/03/39358/>. Acesso em: 29 de março de 2020.

CINEMA NAS ALDEIAS XAVANTE: VER, OUVIR E DEBATER. **Informações sobre filmes contidos na caixa**. [2017]. Disponível em: <http://www.uenf.br/dic/ascom/wp-content/uploads/sites/4/2017/07/Videos-xavante-sinopse.pdf>. Acesso em 29 mar. 2020.

CORNILS, P. “**O medo não faz nada**. Precisa coragem’: a saga de 46 anos para um povo xavante voltar à própria terra”. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/02/20/xavante-carolina-rewaptu-mato-grosso-ditadura/>. Acesso em: 31 mar. 2020.

GARFIELD, S. A política indigenista do SPI e seus limites entre os Xavantes, 1946-1961. In: FREIRE, Carlos. A. da Rocha. (Org.). **Memórias do SPI: Textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011. pp. 341-350

GOMIDE, M.; SILVA, M. (Org.). **Localização das Terras Indígenas Xavante –MT**. 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/docannexe/image/6888/img-1.png>. Acesso em 22 abr. 2020.

HOMEM branco em marãiwatsede. Direção: Marcelo Bichara. Produção: Marcelo Bichara, Eloy Figueiredo e Márcio Costa. Trilha musical: Cacá Amaral, Grupo Tsawidi. Tradução xavante-port: Osmar Xavante. Brasil, 2010. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmcYfd82bbw&t=1s> Acessado em 18 abr. 2021

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL/ISA. **Cronologia**. Disponível em: <https://maraiwatsede.org.br/>. Acesso em: 30 mar.2020.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL/ISA. **Xavante**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>. Acesso em: 30 mar. 2020

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.

MOTA, L. FAUSTINO, R. **O SPI e os Xetá na Serra dos Dourados - PR: acervo documental 1948 a 1967**. Maringá: Eduem, 2018.

MPF. **Ministério Público Federal no Mato Grosso (MPF/MT) investiga rumores de reinvasão à Terra Indígena Marãiwatsédé**. 2016. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/mt/sala-de-imprensa/noticias-mt/mpf-investiga-rumores-de-reinvasao-a-maraiwatsede>. Acesso em: 31 mar. 2020.

MPF. **MPF ajuíza ação por violações cometidas contra Xavantes de Marãiwatséde durante a ditadura**. 2019. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/mt/sala-de-imprensa/noticias-mt/abrilindigena-mpf-ajuiza-acao-contr-uniao-estado-de-mato-grosso-funai-e-particulares-por-violacoes-cometidas-durante-a-ditadura-militar-contr-xavantes-de-maraiwatsede>. Acesso em 31 mar. 2020.

NASCIMENTO, P. **Protagonismo indígena na capitania de Goiás e suas estratégias e atuações frente às políticas indigenistas no século XVIII**. Tese Doutorado (271 p.). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal De Goiás Faculdade De História. GOIÂNIA, 2019

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.



PORANTIM. **Terra Marãiwatsédé: A volta do povo Guerreiro**. Brasília: Cimi, ano XXVI N° 268, setembro de 2004.

PREZIA, B.; HOORNAERT, E. **Brasil Indígena: 500 anos de resistência**. São Paulo: FTD, 2000.

VALENTE, R. **Os Fuzis e as Flechas. História de Sangue e resistência indígena na Ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Color sinónimo de privilegios: un análisis de la película 'Roma'

Oswaldo Velez Ibañez

ORBIAL / UNILA

Leonardo Pontes Ferreira

PPGLC / UNILA

Color sinónimo de privilegios: un análisis de la película 'Roma'

Resumen:

Este trabajo pretende reflexionar sobre la representación de las mujeres indígenas en el cine), como un ejemplo significativo de cómo las mujeres indígenas son representadas desde lugares fijos y estereotipados. En este sentido, nuestra discusión se fundamenta en el entendimiento de que la citada película demuestra un mantenimiento de la desigualdad social, que resalta lugares para las mujeres indígenas en la sociedad mexicana. Este proceso, a su vez, está relacionado con una dinámica histórica que se remonta a la c mexicano. Para ello, veremos principalmente la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) olonialidad y la división social del trabajo a partir, especialmente, de la raza y del género. Finalmente, reflexionamos sobre cómo las producciones cinematográficas pueden contribuir a una conciencia histórica, además de trasladar los lugares fijos que ocupan las mujeres indígenas, indicando la posibilidad de pensar en la representatividad y el rol político y social de las mujeres indígenas en el México contemporáneo.

Palabras clave: Roma; Representatividad; División del trabajo; México.

Cor sinônimo de privilégios: uma análise do filme 'Roma'

Resumo:

Este trabalho pretender refletir sobre a representação das mulheres indígenas no cinema mexicano. Para isso, veremos principalmente o filme Roma (Alfonso Cuarón, 2018), como um exemplo significativo de como as mulheres indígenas são representadas a partir de lugares fixos e estereotipados. Nesse sentido, nossa discussão se apoia no entendimento de que o filme mencionado demonstra uma manutenção da desigualdade social, que marca lugares destinados às mulheres indígenas na sociedade mexicana. Esse processo, por sua vez, se relaciona a uma dinâmica histórica que remonta à colonialidade e à divisão social do trabalho a partir, especialmente, da raça e do gênero. Finalmente, refletimos sobre como as produções cinematográficas podem contribuir para uma tomada de consciência histórica, bem como, movimentar os lugares fixos que as mulheres indígenas ocupam, indicando a possibilidade de pensar sobre a representatividade e o papel político e social das mulheres indígenas no México contemporâneo.

Palavras-chave: Roma; Representatividade; Divisão do trabalho; México.

Color synonym of privileges: an analysis of the film 'Rome'

Abstract:

This work intends to reflect on the representation of indigenous women in Mexican cinema. For this, we will look mainly at the film Roma (Alfonso Cuarón, 2018), as a significant example of how indigenous women are represented from fixed and stereotyped places. In this sense, our discussion is based on the understanding that the aforementioned film demonstrates a maintenance of social inequality, which highlights places for indigenous women in Mexican society. This process, in turn, is related to a historical dynamic that goes back to coloniality and the social division of labor based, mainly, on race and gender. Finally, we reflect on how cinematographic productions can contribute to a historical awareness, as well as moving the fixed places that indigenous women occupy, indicating the possibility of thinking about the representativeness and the political and social role of indigenous women in contemporary Mexico.

Keywords: Rome; Representativeness; Division of labor; México.

CINELATINO A/PRESENTA:

EU NOME É DANIEL

2014

19/11

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$ 5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

2014

04/06

19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

2014

22/11

19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

BARONESA

dirigido por JULIANA ARTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, término de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÃO

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2003

01/11 • 18h • SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVEM!!!

12º CICLO DE INICIAR E MOSTRAR DE FILME

SÁBADO 01 DE AGOSTO ÀS 19:30h

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

28/05

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

30/04

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRE-ESTREIA

24/08

19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 DE OUTUBRO

19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (IND) CONTRIBUI

01 E 02 DE OUTUBRO

19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASÍLIA, 2008

30/10 • 18h • SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine JL

Debatedores: Michelle De Teresa Spyer, Camila Vital

Apresentado por: Agripino

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TCU, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

12/06

16:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR.

TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA [SALA 309]

TARQUINIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JO' UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Canela

19/03

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E CIRCO SEM LONA

22/04

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA 20/11

19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$ 5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

29/10

19:00HR

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

2018

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

24/09

19:00

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

03/09

19:00hr

NO CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA XAVANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Datas: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Horários: 21h30



Introducción

La historia de las producciones cinematográficas en México nos muestra que las representaciones históricas entorno a los(as) oprimidos(as), a los(as) indígenas y las comunidades afromexicanas muchas veces fijan estereotipos y naturalizan papeles y roles sociales a estos sujetos históricos. Además, cuando miramos para la sociedad (y la producción cinematográfica) contemporánea en México, podemos identificar narrativas y representaciones que refuerzan el racismo, la xenofobia y el clasismo. Por lo tanto, la historia del cine mexicano también es la historia de cómo estas estructuras racistas, xenofóbicas y clasistas se reproducen (y son reproducidas) en la sociedad, tornándose formas naturalizadas de ver a los(as) indígenas, los(as) trabajadores y los(as) afroamericanos(as).

Así, a partir de la historia del cine mexicano podemos reflexionar y cuestionar estas representaciones y por qué ciertos individuos de la sociedad son representados como una cosa y no como otra, en por qué respaldamos este tipo de características étnico-sociales en una de las sociedades más desiguales de América Latina. De esta forma, también nos podemos preguntar quiénes son los(as) indígenas mexicanos en la actualidad, y de qué manera sus experiencias, vidas y narrativas se distancian de las representaciones de ellos(as) en el cine. Las identidades que son colocadas en los indígenas a partir de sus representaciones parten de las relaciones de poder e imponen un “imaginario del indígena”. De acuerdo con Tomaz Tadeu da Silva:

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais (SILVA, 2000: 81).

Desde tiempos de la colonia los(as) indígenas fueron relegados(as) a los trabajos más marginalizados y violentos, a partir de la división de castas impuesta en la colonia, herencia colonial de opresión y marginalización que seguimos desde entonces. La división social por color de piel, etnia, fenotipo, raza o clase, tiene que ver con él quién eres tú y lo que representas delante de una sociedad.

Por lo tanto, tiene que ver con la dinámica de la identidad y de la diferenciación social que envuelve procesos y disputas de poder que marginalizan las diferencias y demarcan las identidades según valores y principios occidentales. Además, las diferencias psíquicas entre las llamadas “psicologías raza” están determinadas por las diferencias culturales, que son ciertamente mucho mayores, que las diferencias medias, entre las naciones o las razas” (DUNN; DOBZHANSKY, 1986: 153).

Así, este trabajo pretende reflejar cómo la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) representa a las mujeres indígenas y empleadas domésticas en la historia más reciente. Además, en este artículo, se tomarán en cuenta también las películas *La criada bien criada* (Fernando Cortés, 1972) y *¡El que no corre, vuela!* (Gilberto Martínez Solares, 1982).

Es importante subrayar que la película *Roma* fue ampliamente vista y difundida, ya que fue disponibilizada en la plataforma de *streaming* Netflix y tuvo un impacto en los medios de comunicación especializados en cine y entretenimiento, además de proponer una mirada crítica a la cuestión histórica del lugar de la mujer en la sociedad mexicana de los años 60 y 70 y de la actualidad.

Roma y la historia

A partir del impacto que tuvo la película *Roma* en la sociedad mexicana, podemos pensar en la naturalización de los roles sociales en México, y por qué nos sorprende que una mujer indígena, que interpreta el papel de una mujer indígena y empleada doméstica, siga siendo algo que la sociedad marginaliza y normaliza. Además, es importante reflexionar sobre el hecho de que una mujer se desempeñe en este tipo de trabajo, cuestionar por qué una persona de origen indígena no puede ser actriz y tener la atención de la prensa internacional; así como alzar la voz de los indígenas que han sido invisibilizados y tratados como parte del pasado de una nación, y no más como parte del presente, reivindicando los mismos derechos de identidad y pleno desarrollo social.

Es así que veremos a Yalitza Aparicio, la actriz que interpretó el personaje Cleo en la película: como protagonista de la visibilidad de los problemas que aún tenemos como sociedad, para procurar entender a través de la historia reciente, los procesos sociales en México.

El largometraje *Roma*, dirigido por el director, guionista y productor de cine Alfonso Cuarón Orozco, de nacionalidad mexicana, es una película dramática que se ambienta en las décadas del sesenta y setenta en la Ciudad de México, específicamente en la Colonia Roma, una



Figura 1. Póster del estreno de la Película "ROMA" en 2018. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film850453.html>



colonia de clase media de la época donde comúnmente las familias empleaban trabajadoras domésticas llegadas del interior del país, principalmente mujeres indígenas con poco nivel de estudio, y que vivían en las mismas casas de los patrones. Por lo cual, desde esta condición social eran contratadas, cumpliendo todo tipo de funciones y tareas, como lo retrata la película.

La personaje Cleo es una mujer de origen mixteco, empleada doméstica que trabaja en la casa de una familia de clase media (junto a Adela - personaje interpretado por la actriz Nancy García García). Cleo y Adela son amigas y compañeras de trabajo, quienes, durante la película, se comunican en el idioma “tu'un savi o dà'àn davi”¹ (mixteco hablado en los estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero), y/o en español con los demás integrantes de la familia. Así, la película en su mayoría es en español. Con relación a esto, Tomaz Tadeu da Silva afirma que “a língua tem sido um dos elementos centrais desse processo - a história da imposição das nações modernas coincide, em grande parte, com a história da imposição de uma língua nacional única e comum” (SILVA, 2000: 83).

En la película, podemos ver el cotidiano laboral de Cleo y Adela como empleadas domésticas, que hacen todo tipo de tareas, desde limpiar el excremento de los perros, hasta ser amigas y confidentes de la señora de la casa. También vemos que después de un largo día de labor doméstico, las dos amigas se van a dormir en un cuarto de azotea, donde era muy común que los empleados durmieran, costumbre que remite hacia la época colonial. Recordemos que los empleados no dormían en la misma casa que los patrones, pues de forma presente estaban los roles sociales que cumplía cada integrante (o cada estrato) de la sociedad.

Tengamos claro que (a partir de la película *Roma*) estamos hablando de 1960 y 1970, haciendo nítidos los cortes de clase en México que apuntan para la condición social de los indígenas, pues la condición del “indio” los ubicaba como subordinados de los blancos ricos, quienes tenían un mejor nivel de vida y que requerían el trabajo de indígenas. La subordinación de los indígenas dentro de una sociedad clasista apunta para un mantenimiento de estructuras de un pasado colonialista.

Sin embargo, la película *Roma* también representa un intento de tensionar esas mismas estructuras, pues el personaje Cleo en su cotidiano muestra también escenas de su vida fuera de la “casa grande”, como el ir al supermercado o al cine con Adela y Fermín (un chico que aparentemente le gusta y trata de enamorarla). Así, la película también es una fotografía de la Ciudad de México de los 60 y 70, una ciudad caótica, con muchos contrastes y en pleno crecimiento, donde también podemos observar otros oficios de gente seguramente del interior del país, personas vulnerables que buscaban mantener a su familia que dejaban en sus localidades.

La película *Roma* retrata los lazos familiares de las protagonistas, si bien el enfoque es más lo que pasa dentro de la casa y en la ciudad, estos son espacios donde las experiencias se van desenlazando conforme va avanzando la historia. Al parecer, *Roma* podría ser una película sobre la vida cotidiana de una familia de clase media mexicana (una madre, un padre, tres hijos, una abuela y los perros), pero las escenas protagonizadas por Cleo y Adela hacen aparecer conflictos y tensiones que sugieren maneras críticas de ver y de pensar la sociedad mexicana y los roles sociales.

A partir de la película, podemos percibir que poco ha cambiado en nuestra forma de pensar y percibir la realidad de los indígenas de nuestro país (y en lo general, en muchas sociedades de América Latina), acerca de la división del trabajo en términos de género, de raza y de clase. Percibimos a los(as) oprimidos(as), que sostienen las cadenas de la historia de ayer y de hoy, así:

¹ Dicho de una persona de un pueblo ameríndio que hoy habita en los estados mexicanos de Oaxaca, Guerrero y Puebla.

“(…) el indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea” (PAZ, 1998: 16).

La condición social de los indígenas mexicanos se ha naturalizado cuando se torna normal y ampliamente aceptado que las personas pasen a ver a los(as) indígenas como agentes del trabajo duro y mal pagado, asociándoles (o tal vez imponiéndoles) estos tipos de trabajo, como si ser indígena fuera sinónimo de ser empleado(a). Así, nos preguntamos: ¿dónde se infiere la película *Roma* en esta discusión? Pues para responder es necesario mirar no solamente la película en sí como obra de arte, sino también su dimensión de producción, de difusión y recepción.

La actriz protagonista, Yalitza Aparicio, rompe con la poca visibilización social, política y económica de las mujeres indígenas, pues pone en jaque a la sociedad mexicana, dando la vuelta por el mundo, al ocupar espacios donde una persona de origen indígena no era vista (y tampoco podría llegar a ocupar). A partir de la recepción de la película en México, entre orgullo y desprecio a esta actriz, la cuestión del racismo surge como un monstruo adormecido, mostrando reacciones racistas y clasistas. El racismo es una problemática latente, es algo ocultado, no mencionado.

Roma se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 2018 y después fue disponibilizada en la plataforma digital Netflix, donde tuvo un mayor alcance. En un primer momento, en México, la atención que se dirigió a la película se relacionaba menos con el hecho que la protagonista fuera una mujer indígena, y más porque la película fue dirigida por un director mexicano que ya era reconocido internacionalmente.

Pero, a medida que la performance de la protagonista empezó a ser reconocida, estimada y bien criticada, la cuestión del lugar que “debería” ocupar una mujer indígena comenzó a despertar juicios de valor asociados a la actuación de Aparicio. Fue cuando las personas empezaron a menospreciar su actuación, puesto que para muchos ella no había actuado, sino que hacía lo que se supone que siempre ha sido: una empleada doméstica. Todas esas reacciones, por parte de los(as) espectadores(as), naturalizan el clasismo, el racismo y la discriminación de género que vivimos desde la época colonial en México: “[.] El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo” (PAZ, n.d.: 20).

En México, desde el siglo XIX, los movimientos sociales buscaban una mayor integración social, política, económica y cultural. En ese contexto de transformaciones sociales, ya a principios del siglo XX, las poblaciones afromexicanas, así como los indígenas, fueron protagonistas de “el proyecto político emanado de la Revolución Mexicana, que buscaba generar un proyecto de inclusión social, para lo cual se basó en la ideología del mestizaje, cuyo vehículo fue la escuela. Esto no impidió generar un proyecto racial basado en la mezcla” (GUZMÁN, 2018: 19).

En este sentido, predominó en la teoría la búsqueda de igualdad en un país mestizo, donde no había una raza superior a otra, pues se empezó a predicar la idea de que todos somos hijos del mestizaje, conforme decía José Vasconcelos (VASCONCELOS, 1925), como también los murales de Diego Rivera, que buscaban una identificación nacional sobre todo con respecto a los pueblos del México antiguo, donde se buscaba la inclusión social, así como un sentido racial de igualdad.

Por otro lado, después de algunas décadas, como lo representa la película *Roma*, una empleada doméstica de origen indígena vive bajo una estratificación social dentro de la ciudad, donde se naturaliza que una persona indígena existe y está para servir al que tiene dinero, lo que demuestra que la teoría acerca del mestizaje no cambió las desigualdades estructurales.

Figura 2. Epopeya del Pueblo Mexicano. Mural de Diego Rivera (1935), mostrando una sociedad mestiza, en el Palacio Nacional, Ciudad de México A la izquierda, Cortés tomándole la mano a Malintzin y sus dos hijos los primeros mestizos, del nuevo mundo. Fuente: <https://i0.wp.com/sanantonioreport.org/wp-content/uploads/2020/09/Episode-24-Conquista-Diego-Rivera-Mural.jpg?w=1024&ssl=1>



Pareciera que los indígenas se quedaron solos en la lucha por los derechos a la tierra, los derechos laborales y/o de género y en la lucha por el derecho a la existencia. La película *Roma* nos permite cuestionarnos como sociedad qué tan naturales son y han sido los espacios y los roles que las mujeres indígenas ocupan y desempeñan dentro del trabajo doméstico o en cualquier otro trabajo. Además, nos permite alzar una mirada crítica hacia los procesos sociales que vulneran a las mujeres indígenas en sus derechos.

Cuando vemos las actrices Aparicio y García interpretando personajes de los años 60 y 70, automáticamente la temporalidad actual genera un contrapunto: a partir del tensionamiento que surge por el confronto entre esas temporalidades, podemos cuestionarnos si los problemas han cambiado o permanecen los mismos, y también, nos permite inferir que, si la película hubiera sido estrenada en los años 60 o 70, la repercusión de Aparicio tal vez no hubiera sido tan grande como lo fue en el 2018.

En ese sentido, es posible afirmar que *Roma* es un interesante registro sobre la historia de México, que nos pone al mismo tiempo distantes y cercanos a una realidad pasada. A partir de esa distancia o cercanía, podemos en el presente proponer miradas críticas para problematizar viejas (o nuevas) cuestiones y pensar sobre nuestro momento actual.

En los años 70 se estrenó la película *La Criada bien Criada* (1972), del director Fernando Cortés. Se trataba de una comedia que romantizaba el papel de las empleadas domésticas como una forma de mofa de su condición social, en la cual la actriz María Victoria Cervantes interpretaba el personaje de Inocencia, una mujer mestiza, a partir de la cual se caricaturizaba el papel de la mujer del interior del país con un acento de provincia. La referente película representaba a las mujeres indígenas y/o mestizas como vulnerables, que desempeñan todo tipo de trabajos. De esta manera, la película es un eco de una época en que era normal y común y no problemático retratar a las empleadas domésticas como objetos de trabajo y no como personas con derechos que las protegieran de los abusos laborales e incluso sexuales.

Por otro lado, la forma de retratar a las personas ricas en el cine mexicano también es una manera de reafirmar su rol social: por lo general se les representa como hombres y mujeres blancos de clase media o alta. En cambio, los(as) indígenas y afroamericanos(as) normalmente aparecen con empleados(as) domésticos(as) que van desde la limpieza a jardineros y choferes particulares



Figura 3. Póster de la película *La criada bien criada* (1972).
Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0257508/mediaviewer/rm3051441408>



La Criada Bien Criada, como ya hemos mencionado, ridiculiza y sexualiza a las empleadas domésticas, un trabajo que sustituyó a los jornaleros y las cocineras de las haciendas de la época colonial, algo que no ha cambiado, pues son las mismas personas desempeñando estas mismas labores, muchas veces bajo el mismo patrón de representación de trabajo degradante que cualquier mujer con pocos niveles de estudios lo podía hacer para esta época en México.

Pensando en los valores y en la percepción crítica de la sociedad mexicana en 1972 (en la cual la película *Roma* es ambientada), podemos imaginar que de forma común estos valores de división y de marginalización del trabajo doméstico y por supuesto la romantización de la mujeres que laboraban, no eran cuestionados y debatidos como en los días actuales, donde estas son problematizadas y donde hay un incentivo por el debate: “El cine tiene un papel político crucial como mediador del imaginario colectivo a la hora de construir identidades” (IGLESIAS, 2013: 17, apud RODRÍGUEZ, 2016: 14).

Estas películas son interesantes para pensar en los espacios que las mujeres indígenas ocupan, los que no ocupan y los que pueden ocupar. Otra película igualmente interesante es *¡El que no corre, vuela!* (1982), de Gilberto Martínez Solares. Protagonizada por la actriz María Elena Velasco Frago, quien fue conocida más por su personaje India Maria, una mujer de origen Mazahua², en el cual interpretaba de forma exagerada y satírica los estereotipos de los indígenas en la sociedad mexicana en la odisea de la migración del campo a la ciudad, así como su diferencia entre lo urbano y lo rural.

El estatus representacional de las mujeres indígenas y las trabajadoras domésticas en el cine mexicano es casi siempre el de las personas que hacen trabajos duros, como manos de obra baratas. Pero, al comparar diferentes producciones de cine, vemos que el modelo de representación de los(as) indígenas generalmente es el de trabajadores, al paso que los(as) patronos(as) son casi siempre blancos(as). De este modo, las personas de orígenes indígenas han sido retratadas como los subordinados, personas de baja escolaridad, ridiculizando su imagen, así como reforzando muchas veces los estereotipos que hay en la sociedad. Estas representaciones racistas, clasistas y patriarcales nos hacen cuestionar por qué una persona indígena no puede ser interpretada de una forma en la que no sea el oprimido o sin estar en una condición social no marginalizada. A partir de eso, podemos pensar que como mexicanos hemos naturalizado esta condición a través de nuestra historia.

El indígena

Roma no se escapa de esta forma de representación peyorativa de las películas *La Criada bien Criada* y *¡El que no corre, vuela!*, aunque problematiza más los roles de las mujeres indígenas en los 60 y 70, respondiendo a demandas del contexto en que fue producida (2010s).

A partir de *Roma*, debemos cuestionar esta condición como individuos de la sociedad, para pensar en la realidad de muchas mujeres indígenas que siguen siendo colocadas como empleadas domésticas. La problemática no es si ellas trabajan o no como empleadas domésticas, es cuestionar la relación de los roles y espacios que son “naturalizados” y socialmente impuestos para que las mujeres los ocupen. Así, la problemática se relaciona más profundamente con la cuestión racial, donde el color de piel y el fenotipo son parámetros que marcan roles, espacios y funciones según criterios basados en la raza. Estos criterios estructuran una sociedad desigual y estratificada, donde se reproducen además las opresiones sociales y de género.

² Los mazahuas constituyen el pueblo indígena originario más numeroso en el Estado de México. Cf. <https://cedi-piem.edomex.gob.mx/mazahua>.

La narrativa histórica de *Roma* y su representación del pasado en los años 60 y 70 nos permite crear una conciencia histórica, o sea, de nuestra propia historia. Vemos la obra como una gran producción cinematográfica, más allá de la fotografía, movimientos de cámara y la misma producción y montaje de la película, entre otros aspectos. *Roma* nos permite tener un reflejo de la sociedad en la cual podemos ver cómo conviven los conflictos con la cotidianidad, “tales como el racismo, el clasismo, el autoritarismo político, el patriarcado y el orden matricentral del hogar latinoamericano” (IMAGINARIO, 2019).

De este modo, la película subraya las cuestiones de división de raza de México, las mujeres indígenas como empleadas domésticas, el color de piel como marcante en la sociedad mexicana, ya que casi siempre las personas de piel morena están en el papel de subordinados mientras que los blancos están por encima en la pirámide social.

Muchas jóvenes (como el personaje Cleo) trabajan en las nuevas colonias de las clases altas de las grandes ciudades de México. En el contexto de los 60 y 70, la condición de las empleadas domésticas no era diferente de las que en la película se retrata, situación que se complejifica con las ondas de migración del campo a la ciudad: recién llegadas en las ciudades, las mujeres indígenas, sin casi ningún tipo de seguridad laboral, se sometieron al trabajo doméstico.



Figura 4. Póster de la película *El que no corre vuela* (1982). Fuente: https://www.imdb.com/title/tt0082965/?ref_=ttfc_fc_tt.

Figura 5. En la página siguiente Yalitza Aparicio en la portada de *Vogue México* (2019).



El trabajo cinematográfico de Alfonso Cuarón nos hace ver un espejo de la sociedad y así, podemos percibir que la condición de los indígenas en la sociedad contemporánea mexicana no ha cambiado tanto desde los 60 y 70. Es como si los indígenas estuvieran atrapados en el pasado, como si su derecho de poder estar dentro de la sociedad y ocupar espacios históricamente negados no pudiese ser realizado. En las palabras de Frantz Fanon: “Enquanto ele não for definitivamente reconhecido pelo outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor a sua realidade humana” (FANON, 2008: 180).

Las narrativas del cine y las representaciones de las mujeres e indígenas como trabajadoras domésticas nos aproximan mucho, ya que se refieren a eventos reales, momentos y movimientos del pasado y, al mismo tiempo, comparten lo irreal y lo ficticio: hoy podemos ver que Aparicio, a partir de su estrellato en *Roma*, es una mujer empoderada, activista por el derecho de las mujeres que laboran como empleadas domésticas. A través de esta narrativa, vemos que, en 2018, un producto cultural puede influenciar nuestra manera de percibir la realidad política, social y económica. Así, el cine, como un constructor de las identidades, tiene la potencia de crear realidades e intervenir en ellas.

La representación de los indígenas, como hemos visto, casi siempre ha sido un lugar marginalizado, tanto en la realidad como en la ficción, donde son personas que están ahí para servir; y cuando entran a este mundo occidental parece que la historia los ha colocado para ser serviles a las clases dominantes. En los imaginarios contruidos desde la literatura hasta el cine, los indígenas han sido retratados casi siempre en choque y conflicto con la sociedad occidental.

Por lo tanto, la película *Roma* nos hace dirigir la mirada para pensar la representación de los indígenas en la actualidad y su protagonismo. Igualmente, nos permite reflexionar el impacto de tener como protagonista una mujer indígena que representa la invisibilidad que por muchos años han tenido los pueblos indígenas no sólo de México, sino en todo un continente

Referencias

DUNN, L. C.; DOBZHANSKY, T. **Herencia, raza y sociedad**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

¡EL QUE no corre... vuela! Dirección: Gilberto Martínez Solares. Producción: María Elena Velasco, Fernando de Fuentes Hijo. Elenco: María Elena Velasco, Evita Muñoz 'Chachita', Freddy Fernández. México: Laguna Films, 1982. 1 DVD.

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Blancas**. São Salvador da Bahia: UFBA, 2008.

GUZMÁN, E. “Prólogo: Discriminación y Racismo en el México profundo”. In: BARONNET, B.; FREGOSO, G.; RUEDA, F. (Orgs.). **Racismo, Interculturalidad y Educación en México**. Série Investigación, Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz: Biblioteca Digital de Investigación Educativa, 2018.

IMAGINARIO, A. “**Película Roma de Alfonso Cuarón**”. Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/pelicula-roma-de-alfonso-cuaron/>. Acceso en: 14/04/2021.

LA CRIADA bien criada. Dirección: Fernando Cortés. Producción: Fernando Cortés. Elenco: María Victoria, Guillermo Rivas, Alejandro Suárez. México: Laguna Films, 1972. 1 DVD.

PAZ, O. **Máscaras Mexicanas**. Universidad Autónoma de México, n.d.

PAZ, O. **El laberinto de la soledad**. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.

ROMA. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alfonso Cuarón, Gabriela Rodríguez, David Linde.
Elenco: Yalitza Aparicio, Daniela Demesa, Nancy García García, Marina de Tavira. México: Vitrine
Filmes, 2018. DCP.

SILVA, T. et al. "A produção social da diferença". In: SILVA, T.; HALL, S.; WOODWARD, K. (Orgs.).
Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

La Roma de Cuarón: México y las mujeres indígenas, las trabajadoras del hogar y otras anotaciones

Eileen Karina Zapata González

Estudiante de Letras, Artes y Mediación Cultural en UNILA

La Roma de Cuarón: México y las mujeres indígenas, las trabajadoras del hogar y otras anotaciones

Resumen:

El siguiente artículo muestra el panorama de la situación actual de las mujeres indígenas trabajadoras del hogar, a través de la revisión del filme Roma (Alfonso Cuarón, 2018) y toma de la mano el papel de la actriz, modelo y profesora Yalitza Aparicio, tanto dentro de la cinta como fuera de ella y sus repercusiones sociales. El texto tiene como objetivo invitar a la observación de las divisiones y desigualdades sociales a partir de una otra mirada. Esta pequeña radiografía fue resultado del análisis de las estadísticas llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Estadísticas y Geografía de México (INEGI) y tiene como respaldo las acciones escenificadas en el filme y en los testimonios presentados y tomados del proyecto radiofónico Voces de entrada por salida. Además, se hace un breve repaso del fenómeno de la migración de la población indígena desde el interior del país hacia la Ciudad de México y de las condiciones laborales que funcionan en México.

Palabras clave: Mujeres Indígenas; Roma; Trabajadoras del Hogar; Inequidad.

A Roma de Cuarón: México e as mulheres indígenas, as empregadas domésticas e outras questões

Resumo:

O seguinte artigo trata da situação atual das mulheres indígenas trabalhadoras domésticas a partir da análise do filme Roma (Alfonso Cuarón, 2018) e acompanha o papel desempenhado pela atriz, modelo e professora Yalitza Aparicio tanto no filme quanto fora dele e os efeitos no âmbito social. O texto visa fazer um convite para a observação das divisões e desigualdades sociais a partir de um outro olhar. Essa curta radiografia foi resultado da análise das estatísticas levadas a cabo pelo Instituto de Estadísticas y Geografía de México (INEGI) e tem como respaldo as distintas cenas do filme e os depoimentos que fazem parte do projeto radiofônico Voces de Entrada por Salida. Além disso, faz uma breve revisão do fenômeno de migração da população indígena do interior do país até a Cidade do México e as condições trabalhistas do México.

Palavras-chave: Mulheres Indígenas; Roma; Trabalhadoras Domésticas; Desigualdade.

The Rome of Cuarón: Mexico and indigenous women, household workers and other notes

Abstract:

This article portrays the indigenous women that are domestic workers throughout the analysis of the film Rome (Alfonso Cuarón, 2018), along the process of (the actress, model and teacher) Yalitza Aparicio's play roll character inside the movie and the effects outside the movie in the social aspect. The text invites an observation to the social divisions and inequalities from another perspective. This short radiography was the result of the statistic's research made by the Instituto de Estadísticas y Geografía de México (INEGI) and uses as a backup the scenes showed in the film and the stories told by the women workers described in the radio project Voces de Entrada por Salida. Also contains a quick overview of the migration's phenomenon of the indigenous populations from inside the country to Mexico City and their working conditions in Mexico.

Keywords: Indigenous Women; Roma; Domestic Workers; Inequality.

CINELATINO APRESENTA:

Café com Laranja

19/03
19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

DIA 19/03

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 + 3/11 - SALA C208

UNILA

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine JL.

Delatadores

Michale Di Nucci / Carla Vital

Após

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TAEs, UNILA e comunidade"

UNILA

CINELATINO APRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA 20/11

19:00 HORA

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

ARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DIA 19/11

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO APRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

19:00 HORAS

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA 30/04

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA AVANÇADA EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala de exposições)

Horário: 21h30

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA 04/06

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DIA 22/11

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA 24/09

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA 28/05

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 + 3/11 - SALA C208

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

10-ESTREIA

DIA / DIA 04/08

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

DIA 24/08

16H30

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANOS E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUINHO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO.

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA 29/10

19:00HR

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

PALESTINA VIVE!!!

12º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILMES

SÁBADO 05 DE AGOSTO 19:30 NA

PRIMEIRA SALA DO IGUAÇU 2018

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DIA 03/09

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E CIRCO SEM LONA

DIA 22/08

19:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA 12/06

16:00

NOV/EN EL CINE CATARATAS

RS\$ 5,00

DEBATE ONLINE

COMPRAS ONLINE: www.cinecataratas.com.br

UNILA



En plano general a blanco y negro nos muestran dos personajes que conversan desde una azotea, la sirvienta (o la criada como le decimos en México) y un niño con unas pistolas de juguete atadas a la cintura. El pequeño se recuesta sobre la estructura de un tragaluz del techo de su casa y finge estar muerto. La construcción figura ser una tumba. Ella, la empleada, comienza el diálogo y habla:

Ora tú ¿qué tienes?, ¿qué, no me vas a hablar?
 — No puedo, estoy muerto.
 Entonces, resucita pues. ¡Y ya nos vamos!
 — No puedo, estoy muerto.
 Ahh, bueno.
 [Ella camina al extremo contrario de “la tumba” y se tira sobre ella]
 — ¿Qué haces? ¿Qué haces? ¿Quéee ha-ces? ¡Ya dime!
 No puedo, estoy Muerta
 — ¡Ahh!
 ...
 Oye, me gusta estar muerta.
 — Hmm.
 (ROMA, 2018, 12 min)

La cámara comienza a subir lentamente para presentarnos en un gran plano general el paisaje de las azoteas de la colonia Roma, en la Ciudad de México; donde al unísono vemos una coreografía de más criadas quienes armoniosamente lavan ropa. Esta escena me parece importante, sobre todo por una frase y quien dice esta frase: Cleo (empleada), interpretada por la actriz Yalitza Aparicio, que expresa “me gusta estar muerta”.

En ese instante el diálogo se adhirió a mi cerebro desde la primera vez que vi la película. Me hizo reflexionar sobre las actividades de la clase trabajadora, quien actúa bajo la consigna “hay que trabajar, a descansar al panteón”. Para Cleo estar muerta se siente como un alivio porque significa descanso. En un país con las jornadas laborales más largas en el mundo, el 45.3% de la población laboral trabaja entre 40 y 50 horas por semana; el 30.2% lo hace entre 31 horas a 40 horas semanales; el 13% labora más de 50 horas; el 10.4% trabaja entre 21 a 30 horas y, finalmente, menos del 1% lo hace un promedio de 20 horas a la semana (SÁNCHEZ, 2018).

Por eso es fácil imaginar un escenario como el propuesto por Cuarón en su más reciente filme de ficción. En la cinta nos cuentan la vida de una chica que tuvo que migrar desde el interior del país para trabajar en la ciudad de México como empleada doméstica en la casa de una familia de clase media; donde ambas partes deben sortear las cartas de la vida en el México de los 70.

El empleo o labor doméstica remunerado es un sector de la clase trabajadora que resulta ser bastante discriminado e invisibilizado en el país. A pesar de ser una de las fuentes de trabajo con más usuarios, las inequidades con las que se tiene que trabajar podrían compararse, aún en nuestra época, a las prácticas coloniales o de la esclavitud.

En el 2018, de acuerdo con el Consejo para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), se contabilizó la suma de 2,3 millones de empleados del hogar, de la cual el 92% eran mujeres. La labor de las empleadas domésticas es un trabajo que ha sido infravalorado, además fue un tema del que casi no se hablaba en México hasta que, gracias al filme *Roma*, se colocó en la mesa.

El trabajo doméstico remunerado es realizado por el 4% de la población total y va en aumento entre personas que tienen más de 60 años, el 97% de los trabajadores del hogar no tienen acceso a un sistema integral de salud, un 13% de estos trabajadores debe conseguir más de 48 horas de trabajo a la semana para cubrir el mínimo de gastos y el 77% recibe menos de dos salarios mínimos por su labor (CONAPRED, 2020).

Tomemos en cuenta que para cuando se realiza el filme en México el salario mínimo era de 83.36 pesos, para el año 2020 el salario mínimo aumentó a 123.22 pesos y al mes se obtiene una cantidad de 3,746 pesos (DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, 2019). Por todas esas razones, la Organización Internacional del Trabajo (OIT) califica al trabajo doméstico como una actividad desprotegida por los sistemas de seguridad social, con déficits de cobertura legal en toda Latinoamérica. Como lo reafirma Marta Cebollada (2017), en *Hacer visible lo invisible. Formalización del trabajo del hogar remunerado en México: una propuesta de política pública*, en el país los empleos domésticos se manejan en la informalidad y no existe ninguna institución o ley que regule y vigile las actividades:

En la actualidad es un trabajo que se desarrolla en condiciones de desprotección, incertidumbre y vulnerabilidad, en un contexto nacional donde abunda el empleo informal, los bajos salarios y donde la precariedad laboral impacta negativamente en la calidad de vida de millones de trabajadores en México. Así mismo, los empleados del hogar son uno de los sectores en mayor situación de discriminación en nuestro país, lo cual se refleja desde los nombres despectivos, la restricción en el consumo de ciertos alimentos en su lugar de trabajo, hasta la exclusión de prestaciones de guarderías del Seguro Social e INFONAVIT (CEBOLLADA, 2017: 17). [Las negritas son nuestras].

No es difícil imaginar que el retrato que nos presenta Cuarón no pueda cubrir todos los matices de lo que se percibe y vive en la realidad, para eso es necesario conocer más sobre las condiciones laborales y las historias que protagonizan las empleadas y los empleados del hogar.

Durante el año 2016, dentro del proyecto *Voces de Entrada por Salida, Testimonios de Trabajadoras del Hogar*, cápsulas radiofónicas producidas por Andrea Santiago recopilaron una serie de relatos reales contados por las protagonistas de historias que superan en muchas ocasiones la ficción (SANTIAGO, 2016). De este modo, elegí para este artículo algunos fragmentos de las entrevistas. Los nombres fueron modificados para no revelar las identidades de las valientes mujeres.

El primer caso en llamarme la atención es el de "Leticia", donde la Iglesia Católica funciona como una agencia de trabajo improvisada, además de contarnos otras irregularidades y violencias que experimentó durante su vida, violencia que no fue solo desde los empleadores sino de una estructura machista y patriarcal que las sociedades mexicanas ejercen:

En el Pedregal, por ejemplo, hay una Iglesia donde van mujeres de todas partes de la República a buscar trabajo. Dejan cartas de recomendación y comprobante de domicilio y esperan sentadas a que algún posible empleador las entreviste. Si todo sale bien, en uno o dos días, se "las llevan". Ellas no tienen garantía de que los empleadores sean "buenas personas", a ellos no les piden ningún requisito, pero ahí mismo entre trabajadoras van haciendo recomendaciones sobre algunos de los empleadores que se presentan: "ésa no porque es judía, ése es gay o ésa tiene muy mal humor". Me explica cómo muchas trabajadoras terminaban por irse de una casa por el hecho de que los señores eran homosexuales. Pero para ella, la preferencia sexual de sus empleadores no debiera interferir con su trabajo. (...) Leticia me comenta que, en su expe-



riencia, ha notado que en esta Iglesia se llevan más a las mujeres que no son de la Ciudad y que son más jóvenes, pues “las de México no nos dejamos”. Yo me pregunto cómo será llegar de un lugar lejano a buscar empleo sin saber con qué familia y en qué casa les tocará trabajar. Simplemente “se las llevan”. ¿A dónde? No lo sé, pero probablemente muy lejos de todo lo que ellas habían conocido hasta ese entonces (SANTIAGO, 2016).

Algunos de los malos tratos, desigualdades y consecuencias de las dinámicas que siguen una lógica del *continuum* colonial son, por ejemplo: 33.9% no puede tomar alimentos del refrigerador o la alacena para consumo personal; 83.6% no tiene vacaciones con goce de sueldo; 44.7% no tiene horario fijo; 72.6% no recibe aguinaldo; 9 de cada 10 no cuenta con contrato laboral; 70% recibe como máximo dos salarios mínimos por día y más del 30% no recibe un salario mínimo al día. Sólo 2.6% cuentan con derecho al sistema de salud público nacional y al sistema de ahorro para el retiro (INEGI, 2018).

“Elvira” es del Estado de Oaxaca. Se vino a los 12 años a la capital a trabajar como empleada del hogar. La colocaron en una casa de los amigos de los patrones de su mamá, donde la trataron muy mal. Le tronaban los dedos, le exigían cosas de mala manera y la insultaban. Se acuerda un día que le dejaron los ingredientes para hacer unos chiles rellenos, sólo que no le salieron porque los hizo del lado contrario. Al servir la cena, la señorita le aventó el refractario con todo y chiles, y una vez roto, se lo descontó de su sueldo. En esa casa duró 8 meses y descansaba sólo medio día los domingos. Por más que le comentaba a su mamá que ahí no se hallaba y que la trataban mal, ella le respondía que así era el trabajo, que tuviera paciencia. Y en esos tiempos, me explica, uno obedecía a la mamá. (...) Elvira se casó y tuvo 3 hijas. A partir de que conformó su propio hogar, optó por trabajar de “entrada por salida” en diferentes casas. En algunas ha trabajado por más de 20 años. Dice que sus empleadores la tratan bien, sin embargo, con algunos, sus condiciones laborales son poco deseables: no le dan vacaciones y cuando se enferma no le pagan el día, aún y cuando lleva 19 años trabajando para ellos. Con respecto al aguinaldo, dice que sí le dan, pero “no como se debe”, lo que me da a entender, que para ella ha de ser muy poco. Así mismo, no siempre le aumentan el salario y cuando lo hacen, es una cantidad que para ella no representa un cambio: veinte pesos cada 2 años no le hacen mucha diferencia, sobre todo tomando en cuenta el aumento de los precios en el mercado. Le gustaría que por lo menos le aumentaran lo suficiente para cubrir sus pasajes pues diario gasta aproximadamente 50 pesos para desplazarse (SANTIAGO, 2016).

Dentro de la idiosincrasia mexicana existe también la idea mal ejecutada de percibir a la empleada doméstica como un miembro más de la familia, idea con la que el director mexicano juega en el filme. ¿Es en realidad positiva esta visión, llamémosle “sentimental” de la posición que tienen las empleadas domésticas en el núcleo familiar? En el programa *La Octava*, de Radio Centro, se realizó un conversatorio relativo al filme y sus repercusiones sociales. Sobre todo, se debatió la situación de las empleadas domésticas donde, para ayudarnos a contestar nuestra interrogación, Marcelina Bautista, fundadora del Centro de Apoyo y Capacitación para Empleados del Hogar, escritora y empleada doméstica, comenta que se siente incómoda al escuchar estas declaraciones de cercanías filiales entre empleadas y empleadores porque ella considera que se necesita lo contrario, “queremos tener el derecho de tener nuestra propia familia” (BAUTISTA, 2019).

Regresando a las cápsulas radiofónicas producidas por Andrea Santiago, donde se recopilaron los relatos reales de empleadas domésticas:

“Paula” es originaria de Jalacingo, Veracruz, y trabaja como empleada del hogar desde hace aproximadamente 24 años. Estudió hasta quinto de primaria porque su papá decía que la mujer no era para el estudio sino para estar en casa. Se vino a la Ciudad de México cuando tenía diecisiete años porque su mamá les inculcó, a ella y a sus hermanas, el salir a trabajar para en caso de que el marido las golpeará, pudieran salir adelante solas. (...) Paula se imagina cómo se comportaría si ella fuera la patrona, y dice que sí sería muy exigente, pero buscaría que en la relación de trabajo hubiera igualdad o como ella lo expresa “partes iguales: ni yo más, ni yo sentirme de la alta alcurnia, que no lo soy, pero tampoco aplastar a la que viene hacer un servicio”. También, con sarcasmo, dice que ella no cree cuando los empleadores dicen “eres como de la familia”, porque si realmente fuera así, no mandarían a la gente de servicio a un cuarto donde están “los triquis, las bolsas viejas, los arreglos de navidad, sillitas del bebé que ya el bebé tiene 45 años”. Para ella ser de la familia comenzaría por tener un cuarto digno, “casi parecido al de ellos, con un mueble, un buró, una camita bien decente, unas cobijas bien abrigadoras” (SANTIAGO, 2016).

Decidí incluir en el artículo estos tres testimonios porque el texto, y en general las palabras, son mis armas en esta lucha contra la desigualdad, exclusión social y la discriminación. De esta manera, por un lado, colaboro, quizás mínimamente, a hacer posible que las historias que no tienen la oportunidad de ser fenómenos masivos como lo fue la cinta *Roma*, se escuchen y sean tomados en cuenta, es un poco como dice el dicho “un granito de arena”. Por el otro, el propósito de esta lectura es un llamado para observarnos como participantes activos y/o pasivos de nuestras realidades sociales y sus consecuencias.

En cuanto a la entrega, y de todas las líneas de lectura que se pueden encontrar, llamaron mi atención tres temas: la migración de las comunidades indígenas en México, en especial la migración a la Ciudad de México, las mujeres indígenas en Ciudad de México y, por último, la situación de las trabajadoras domésticas.

En 2015 la población indígena en la Ciudad de México era de aproximadamente 1.004.525 personas, 129.355 habla lenguas originarias, dentro de la ciudad se encuentran 65 etnias distintas y conviven 55 lenguas con sus variantes (INEGI, 2015). Es decir, la Ciudad de México es una ciudad multilingüe y pluriétnica. Muchos de los integrantes de esta población forman parte del fenómeno migratorio desde el interior del país hasta la capital.

Hay que subrayar que la migración indígena es una materia poco explorada, el fenómeno migratorio en el país se investiga, generalmente, como una totalidad sin hacer énfasis en las raíces de los migrantes. En este punto podríamos preguntarnos entonces, ¿por qué la migración se observa como un todo muy general y casi no se toma en cuenta la población indígena? Hasta ahora esa respuesta tiene que lidiar con discusiones inconclusas sobre identidad, asumirse como indígena, ya que nuestra sociedad de herencia colonial y republicana castiga la visibilidad indígena:

El poder ordenador que atravesó todo este proceso de clasificación y categorización de la población fue el sistema de dominación colonial y una matriz ideológica que persiste. Este sistema de diferencias y jerarquías ordenó y marcó una taxonomía que a la vez que tenía obligaciones tributarias y laborales, se complementaba con la asignación subjetiva a los grupos raciales y de mezcla de identidad que atribuían virtudes al sector dominante, defectos y atributos negativos a los dominados. Agregando además los estereotipos, prejuicios y etiquetas estigmatizantes, pasaron a ser parte sustantiva de los contenidos de la construcción de la identidad individual y de grupo para indios, mestizos, negros y blancos (RISO, 2017: 2)



En el censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía en 2015 los resultados arrojaban un aproximado de 119.530.753 habitantes, solo el 21.5% se considera indígena con relación a su cultura, historia y tradiciones; solo una cantidad mínima, el 1.6% se considera de alguna forma parte indígena en contraste con el 74.7% de la población que no se considera indígena. Para el análisis de este estudio el INEGI tomó en cuenta la población hablante de una lengua originaria mayor de tres años como criterio para determinar una cifra estimada de la población indígena en el país. Sólo 6.5% de la población de tres años y más habla alguna lengua originaria, lo cual corresponde a 7.382.785, distribuidos en 3.786.673 mujeres y 3.596.112 hombres (INEGI, 2015).

Regresando al tema de la migración, la Ciudad de México es objetivo para migrar por dos razones, la ciudad como escala hacia otras partes del país o hacia los Estados Unidos, y por otro lado se considera una ciudad para vivir con mejores oportunidades laborales y con mejores servicios básicos.

Sin embargo, José Quezada y María Granados (2018) observan que en la última década estudios muestran una modificación del patrón migratorio donde las grandes ciudades (como Ciudad de México) no son más los objetivos principales, existen movimientos migratorios que visualizan otras ciudades medianas y sobre todo turísticas, de las llamadas de playa y sol, como nuevo blanco para la migración. Este fenómeno, comentan, podría provocar en algún futuro la desconcentración en la zona metropolitana. Todas estas comunidades indígenas, las de paso y las ya establecidas, se enfrentan a distintas adversidades, es decir, no es secreto que nuestro país sea racista.

Por lo tanto, la discriminación genera un campo hostil para buscar trabajo, acomodación, educación, salud, etc. Se discrimina por color, por idioma, por vestimenta. A pesar de que exista una gran concentración de migrantes de pueblos originarios se vive invisibilidad, violencia y segregación como resultado de las adversidades sociales que imperan en el país. La mayoría de la población indígena en Ciudad de México labora en el comercio informal, busca ayuda en organizaciones de acogida o se dedica a mendigar. En el caso de las mujeres, el empleo doméstico es el más casual:

La Ciudad de México se llena de voces e imágenes múltiples y contradictorias, la discriminación en las calles moldea significativamente la autopercepción de mujeres y hombres respecto a su identidad étnica y de género. Pero hay una diferenciación: al contrario que con los hombres, donde el conocimiento campesino e indígena del que son portadores se desconoce y traduce a estigmas de delincuencia y peligrosidad, para las mujeres la pobreza adquiere un rostro "etnificable". Transitar con el traje tradicional, hablar su ancestral idioma o vender artesanías y dulces en las calles implica hacer frente a los imaginarios de las "Marías", traducida a menosprecio y prejuicios de "pobre mujer", vinculado a la carencia e ignorancia (ARRIETA, 2010).

Como ya decía, la mayor actividad remunerada que realizan los migrantes es la del empleo doméstico, sobre todo es trabajo realizado por mujeres y muchas de estas labores se realizan en condiciones no reguladas, como también he mencionado anteriormente. El personaje que interpreta la actriz, profesora y modelo Yalitza Aparicio fue un enorme parteaguas para levantar la voz de las empleadas domésticas, para las empleadas domésticas de raíz indígena y en general para las mujeres indígenas.

En apoyo a los empleados del hogar, Aparicio en una entrevista durante su participación en la reunión de la Organización Internacional para el Trabajo (OIT), que se llevó a cabo en Gi-

Roma

nebra el 7 de marzo de 2019, comentó que se buscaba atender las necesidades laborales en esta materia y por eso se solicitaba que el gobierno de Andrés Manuel López Obrador (AMLO), ratificara el “Convenio 189” de la OIT, para trabajadoras del hogar, ya que las leyes permiten que se trabajen jornadas de hasta 12 horas por día sin derechos laborales, ni seguridad social, sin contrato, sin garantías de pensión y sin posibilidades de ahorro, entre otras privaciones (APARICIO, 2019).

En el año anterior, durante la conferencia *An evening with Yalitza*, para la Wellesley College, Aparicio agregó que el filme había sido un parteaguas no sólo para ella sino para la población indígena que había sido invisibilizada dentro de la industria cinematográfica. Sin embargo, según la actriz, ahora el mensaje era que todos podrían ocupar esos espacios, y a los espectadores sería permitido observar de más cerca cómo la sociedad y las direcciones a nivel de Estado estaban lidiando con los derechos y exigencias de los trabajadores del hogar en general, con la población indígena y, en particular, para quienes trabajan en el área de las labores domésticas (APARICIO, 2018).

En México es nueva la creación de un sindicato para las y los trabajadores del hogar: el Sindicato Nacional de Trabajadoras y Trabajadores del Hogar (SINACTRAHO). Apenas cuatro años tiene funcionando y aunque los sindicalizados ya se cuentan por miles, la asistencia no cubre en totalidad a quienes trabajan dentro de este rubro. Además de la organización sindical también existen otras ONGs que luchan por los derechos de las empleadas domésticas. Sin embargo, expresan que en veinte años no se había discutido tanto sobre el tema y agradecen a Cuarón el haber colocado esta problemática sobre la mesa (LA JORNADA, 2020).

En conclusión, ¿Qué tan importante es para México el filme *Roma*?, ¿es favorable romantizar el mundo laboral que diseñó Cuarón en el filme para nosotros los espectadores? Todas esas respuestas las iremos construyendo con el tiempo, sin embargo, el debate ya se está dando y eso debemos celebrarlo. He sido testigo de cómo en el país se habla más de nuestras herencias indígenas y se habla más con orgullo, lo cual es un fenómeno interesante. Se ha dejado patente la necesidad de profesionalizar el trabajo del hogar y se han promovido programas piloto en materia de derecho a la salud que quizás en un futuro no muy lejano podrían convertirse en obligaciones y derechos constitucionales.

Pero por ahora, no debemos quitar el dedo del renglón ya que en nuestros pueblos latinoamericanos la situación de precariedad laboral es muy similar, donde por lo menos unos 14 millones de mujeres desarrollan diferentes actividades para el buen funcionamiento del hogar de manera remunerada (OIT, 2010).

En Latinoamérica se cuenta con la Confederación Latinoamericana y del Caribe de Trabajadoras del Hogar (CONLACTRAO) y gracias a ella y a otras organizaciones se han logrado varios avances, por ejemplo: en Argentina se modificó en el 2000 la reglamentación de seguridad social que establece la obligatoriedad de aportes y contribuciones por parte del empleador (Decreto 485); en Brasil tienen derecho a 30 días de vacaciones, estabilidad para embarazadas, goce de feriado civiles y religiosos, beneficios tributarios para incentivar la regularización de los empleados (Ley 11-324, 2006); en Paraguay se extendió la cobertura de salud para todos los empleados del hogar en el país (Decreto del Instituto de Previsión Social, 2009), y así hay otros ejemplos en otros países (OIT, 2010).

En general, al día de hoy en México la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo (2020) advierte que los derechos de los trabajadores y trabajadoras del hogar son: 1) Nueve horas de descanso nocturno continuo; 2) Descanso diario de tres horas entre el horario matutino y el



vespertino; 3) Un descanso semanal de día y medio; 4) Contar con una habitación cómoda e higiénica; 5) Alimentación sana y suficiente; 6) Pago anual de 15 días de salario por concepto de aguinaldo o parte proporcional, según sea el caso; 7) Trato digno, respetuoso y amable y 8) Respeto a su condición física, étnica, religiosa, económica y preferencia sexual.

El gran contraste es que no se han elaborado políticas públicas suficientes que acompañen y vigilen el ejercicio de estos derechos y desafortunadamente solo existe una red de apoyo sindical para los empleados domésticos que no tiene un alcance global. El gobierno federal hace un par de años presentó una única iniciativa o programa piloto para que empleadores registren a los trabajadores dentro del sistema de salud en un intento de formalización por prestar el servicio que finalmente no aportó ninguna real solución (este último proyecto no funcionó porque no fue una obligación para el empleador). (STyFE, 2020).

Por lo pronto, debido a la contingencia sanitaria a causa del COVID-19 y ante la crisis económica, se anunció que a partir del 13 de mayo del 2020 el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS, 2020) apoyará a más de 22 mil 300 trabajadoras del hogar para acceder a un “Crédito Solidario a la Palabra” por 25 mil pesos, a pagar en tres años. Esta me parece otra iniciativa que se queda corta para asegurar el bienestar de las trabajadoras del hogar. En fin, gran parte de estas incipientes acciones gubernamentales son resultado de nuestra indiferencia y poca empatía como sociedad que tiene como resultados estos cismas de clases, raza y género.

Slavoj Zizek (2019) nos sugiere observar esas señales y nos permite hacer críticas a la sociedad representada en el filme, unas más evidentes y otras más sutiles. Por ejemplo, la “ceguera ideológica” de la que es víctima Cleo y que para el filósofo está disfrazada de “dedicación” o “abnegación” hacia su trabajo y para la familia con la que trabaja. Otra es la incapacidad de una reacción desenfundada después de que la empleada fuera preñada y luego abandonada por su pareja frente a la “indiferente brutalidad” con la que Sofía (empleadora) responde al abandono de su pareja. Esta observación a la que nos invita el filósofo es pertinente, finalmente estas divisiones son construcciones sociales hechas por el mismo ser humano. Por lo tanto, tenemos la capacidad de destruir y construir otras maneras de mirar.

Aquí es importante hacer hincapié en esas otras miradas y Cuarón nos ha obsequiado un asiento en primera fila para voltear a ver desde abajo en esa primera escena de *Roma*, en donde entre aguas sucias y plastas de mierda de perro observamos un cielo claro y limpio; ahí suceden dos acciones: mientras alguien está limpiando el piso, arriba en las alturas un avión surca los aires.

Referencias

ARRIETA A. Mujeres **Indígenas en la Ciudad de México**. La Jornada del Campo. México 2010. Recuperado de: <<https://www.jornada.com.mx/2010/11/20/mujeres.html>>.

BAUTISTA, M. **La Octava**. El Otro Lado de Roma, la realidad de las empleadas domésticas. Radio Centro México, 2019. Entrevistador: Julio Astillero. (45 min) Consultado en: 14 de diciembre de 2019. Recuperado de: https://www.youtube.com/results?search_query=el+otro+lado+de+roma+astillero



Roma

CEBOLLADA, M. **Las personas trabajadoras del hogar remuneradas en México: perfil socio-demográfico y laboral**. CONAPRED, México, 2016.

CONAPRED. **Discriminación trabajadoras del Hogar**. Consultado en: 18 de mayo de 2020 recuperado de: https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=481&id_opcion=473&op=473

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN. Resolución: Consejo de Representantes de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos que fija los salarios mínimos general y profesionales que habrán de regir a partir del 1 de enero de 2020 - Gobierno Federal. México, 2019. Consultado en: 10 de enero de 2020. Recuperado de: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5582641&fecha=23/12/2019

GRANADOS J., QUEZADA, M. **Tendencias de la migración interna de la población indígena en México, 1990-2015**. Estud. Demogr. Urbanos, vol.33 no.2 México may./ago. 2018. Consultado en: 28 de diciembre de 2020. Recuperado de: scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-72102018000200327

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA [INEGI]. Encuesta Intercensal. (2015). Consultado en: 28 de diciembre de 2020. Recuperado de: <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA [INEGI], (2018). Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo. Primer trimestre de 2018. Consultado en: 28 de diciembre de 2020. Recuperado de: <https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/>

IMSS. A partir del 13 de mayo el IMSS apoyará a más de 22 mil 300 trabajadoras del hogar para acceder al Crédito Solidario a la Palabra. México. 2020. Recuperado de: <http://www.imss.gob.mx/prensa/archivo/202005/278>

LA JORNADA. Encabeza Cuarón campaña en defensa de empleadas del hogar, **La Jornada**, 2020. Consultado en: 19 de mayo del 2020. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/05/26/encabeza-cuaron-campana-en-defensa-de-empleadas-del-hogar-3185.html>

RIZO, J. **Boletín CONAMED-OPS Hechos y datos población indígena en cifras**. México 2017. Consultado en: 19 de mayo del 2020. Recuperado de: http://www.conamed.gob.mx/gobmx/boletin/pdf/boletin13/poblacion_indigena.pdf

ROMA. Dirección: Alfonso Cuarón. Producción: Alfonso Cuarón, Gabriela Rodríguez, David Linde. Elenco: Yalitza Aparicio, Daniela Demesa, Nancy García García, Marina de Tavira. México: Vitrine Filmes, 2018. DCP.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. **Notas OIT: El trabajo Doméstico Remunerado en Latinoamérica**, 2010. Consultado el 10 de enero de 2020. Recuperado de: <https://www.ilo.org/americas/publicaciones/notas-trabajo-dom%C3%A9stico-remunerado/lang--es/index.htm>

SÁNCHEZ, E. ¿Cuántas horas se trabajan a la semana en México? **Merca 2.0**. México 2018. Consultado el 10 de enero de 2020. Recuperado de: <https://www.merca20.com/horas-se-trabajan-mexico/>

SANTIAGO, A. **Voces de Entrada por Salida: Testimonios de Trabajadoras del Hogar**. México 2016. 10 de diciembre de 2019. Recuperado de: <https://vocesdeentradaporsalida.wordpress.com/2016/08/24/quienes-somos-4/>



STyFE. STyFE presenta 'Dignas', app en apoyo de los trabajadores domésticos. Consultado el 10 de enero de 2020. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/politica/2020/11/20/styfe-presenta-2018dignas2019-app-en-apoyo-de-trabajadores-domesticos-4012.html>

ZIZEK, S. **Roma is being celebrated for all the wrong reasons.** The Spectator, USA (2019). Consultado en: 14 de abril de 2019. Recuperado de: <https://spectator.us/slavoj-zizek-roma-celebrated/>

YALITZA, A. Yalitza Aparicio aboga en la OIT por reconocimiento laboral de la mujer. **Forbes México.** Consultado en: 8 de Marzo de 2019. Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/yalitza-aparicio-aboga-en-la-oit-por-reconocimiento-laboral-de-la-mujer/>

YALITZA, A. **An Evening with Yalitza Aparicio.** WELLESLEY COLLEGE, 2018. Consultado en: 8 de Marzo de 2019. Disponible en: <https://www.wellesley.edu/newhouse/events/node/166971>.

‘Los Silencios’: entre el dolor y la comprensión

Libia Castañeda

PGLC / UNILA

Daniela Serna Gallego

Grupo de Investigación Hipertrópico / UdeA

‘Los Silencios’: entre el dolor y la comprensión

Resumen:

El siguiente artículo analiza la película *Los silencios* (2018), dirigida por la brasileña Beatriz Seigner, la cual narra la historia de una familia colombiana que, tras el asesinato del padre, se ve obligada a refugiarse en una pequeña isla ubicada en la triple frontera entre Colombia, Perú y Brasil. A través de conceptos como el de Memoria Comunicativa de Aleida Assman (2008), posmemoria de Marianne Hirsch (2008) y el de memoria transnacional de Silvana Mandolessi (2018), exploramos los modos cómo se reconfiguran diferentes soportes de y para la memoria. Esto nos permite rever las potencialidades simbólicas y estéticas de la producción cinematográfica, en que las vivencias y memorias individuales posibiliten la cohesión de las memorias e historias de una colectividad, superando fronteras geográficas, políticas, sociales y nacionales.

Palabras clave: Los Silencios; Memoria Traumática; Cine; Oralidad.

‘Los Silencios’: entre a dor e a compreensão

Resumo:

Este artigo analisa o filme Los Silencios (2018), dirigido pela brasileira Beatriz Seigner. O filme narra a história de uma família colombiana que, após o assassinato do pai, é obrigada a se refugiar numa pequena ilha localizada na tríplice fronteira entre a Colômbia, Peru e Brasil. Através de conceitos como Memória Comunicativa de Aleida Assman (2008), pós-memória de Marianne Hirsch (2008) e memória transnacional de Silvana Mandolessi (2018), exploramos os modos como os diferentes suportes são reconfigurados de e para a memória. Isto nos permite rever as potencialidades simbólicas e estéticas da produção cinematográfica, em que as vivências e memórias individuais possibilitam a coesão das memórias e histórias de uma coletividade, superando fronteiras geográficas, políticas, sociais e nacionais.

Palavras-chave: Los Silencios; Memória Traumática; Cinema; Oralidade.

‘Los Silencios’: between pain and understanding

Abstract:

*This article analyzes the film *Los silencios* (2018), directed by the Brazilian director Beatriz Seigner. The film tells the story of a Colombian family that, after the murder of the father, is forced to take refuge in a small island located on the triple border between Colombia, Peru and Brazil. Through concepts such as Communicative Memory by Aleida Assman (2008), Postmemory by Marianne Hirsch (2008) and Transnational Memory by Silvana Mandolessi (2018), we explore the ways how different supports are reconfigured by and for memory. The symbolic and aesthetic potentialities of cinematographic production, allow the individual experiences and memories to enable the cohesion of the memories and collectivity stories, overcoming geographical, political, social and national boundaries.*

Keywords: Los Silencios; Traumatic Memory; Cinema; Orality.

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA
04/06

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM FABIO BARROS, CARLA VITAL E CAIO ROCHA

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DIA / DIA
22/11

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
GRATUITA

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM FERNANDO MACHO, FORTINA SÁBATO E MARINA MALHEIRO

UNILA IUD UNIVERSITÁRIO AUDITÓRIO MARTINA

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA / DIA
24/09

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM JONAS CASTRO, ESTER MARÇAL, PÉRI E JORGE R. DA SILVA

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA
28/05

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 - 20H - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVEM!!

2º CICLO DE MIMAMI E MOSTRA DE FILMES

SÁBADO
11 DE AGOSTO
AS 19:30h

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

UNILA IUD UNIVERSITÁRIO AUDITÓRIO MARTINA

CINELATINO A/PRESENTA:

Yallah! Yallah!

2º CICLO DE MIMAMI E MOSTRA DE FILMES

SÁBADO
11 DE AGOSTO
AS 19:30h

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

UNILA IUD UNIVERSITÁRIO AUDITÓRIO MARTINA

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DIA
03/09

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM JONAS CASTRO, ESTER MARÇAL, PÉRI E JORGE R. DA SILVA

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E CIRCO SEM LONA

DIA / DIA
22/04/2018

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA
12/06

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 16:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINO A/PRESENTA:

BARONESA

dirigido por AJALINA INTINES

SEGUNDA (24)
às 19h
no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

valor profissional: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DIA / DIA
19/11

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$ 5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINOS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02
OUTUBRO

ENTRADA
19,00 HORAS

NO CINE CATARATAS

UNILA IUD UNIVERSITÁRIO AUDITÓRIO MARTINA

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA
30/04

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA XAVANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA
GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Lugar: Cine Cataratas (sala 3)

Horário: 21:30

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Laranja

DIA / DIA
19/03

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (IN)CONTRO

DIA / DIA
19/03

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 - 20H - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

O processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine X.

Debate com:
Michele De Jesus / Vera Canda Vidal

Apoio:

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre UNILA, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA / DIA
20/11

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$ 5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRÉ-ESTRIA

DIA / DIA
24/08

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR. TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINELUBE CINELATINO

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR. TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINELUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA / DIA
29/10

NOV. EN EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 ÀS 19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE: NINA A. SERRAO COM PATRÍCIA GONÇALVES E TAYANA COELHO



Introducción

Las experiencias de violencia derivadas principalmente del conflicto armado que ha vivido Colombia a lo largo del siglo XX y XXI, han significado también una convivencia estética con la inserción de imágenes de dolor de hechos traumáticos que componen una memoria visual difundida, principalmente, a través de los diferentes medios de comunicación. Imágenes como las del Bogotazo y los horrores posteriores que el país ha presenciado a través de la larga guerra civil entre guerrillas, paramilitares y Estado; han impregnado el imaginario colectivo de los ciudadanos con un sin número de vestigios y fragmentos audiovisuales que reconfiguran y resignifican una memoria fragmentada y silenciada por la violencia.

Tras el ambiente de reconciliación que produjeron los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y las FARC¹ y el tránsito hacia lo que hoy se conoce como posconflicto, diversos agentes culturales han anudado esfuerzos para reconstruir la memoria colectiva de esas comunidades fragmentadas por la violencia, a través de instituciones gubernamentales e independientes, en las cuales, artistas, escritores y cineastas, han experimentado a través de diversas formas de representación, esas otras maneras de reestablecer a través de dolores propios y ajenos, soportes *de* y *para* la memoria; en los cuales, las potencialidades simbólicas y estéticas de las imágenes, permiten que las vivencias y experiencias de un individuo terminen cohesionando las memorias e historias de una colectividad.

Desde allí se propone analizar la película *Los silencios* (2018), dirigida por la brasileña Beatriz Seigner, la cual narra la historia de una familia colombiana que, tras el asesinato del padre (Adão), se ve obligada a refugiarse en una pequeña isla ubicada en la triple frontera entre Colombia, Perú y Brasil. Allí la madre (Amparo) y sus dos hijos (Nuria y Fabio) se enfrentan a difíciles retos para reconstruir sus vidas en un nuevo lugar, sin recursos económicos e intentando sortear los trámites burocráticos que les permita obtener una indemnización, por parte del gobierno colombiano o alguna ayuda como refugiados del lado brasileño. A través del cruce entre lo real y lo fantástico el filme logra darle voz a aquellos relatos que se han silenciado y que se escapan del ojo mediático, pero no, de los devastadores efectos del conflicto.

A partir de estas reflexiones se aborda el concepto de *Memoria Comunicativa* de Aleida y Jan Assman (2008; 2011), así como también, la importancia de la oralidad como soporte de memoria en el contexto de las comunidades en América Latina. De igual modo, revisamos el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch (2008) y de *memoria transnacional* de Silvana Mandolessi (2018), para entender cómo la reconfiguración de la memoria individual tras los eventos traumáticos se proyecta como una forma de acuerdo sobre la memoria colectiva que supera las fronteras nacionales.

Una mirada desde el confín

Una pantalla casi negra nos presenta unos pocos destellos, mientras lentamente una sinfonía de chicharras aumenta su intensidad. Después, vemos el reflejo de la luz de una linterna sobre el río en movimiento. La oscuridad de la noche, el sonido del agua, la luz que gira lentamente, nos va mostrando pequeños fragmentos del ambiente circundante, y así, finalmente, nos revela la llegada de la barca a una orilla. Allí una anciana saluda con sorpresa: “No puedo creer, miya, que ustedes están vivos” (LOS SILENCIOS, 2018, 4 min) Este inicio oscuro y en silencio prepara nuestros sentidos para *Los silencios*.

¹ El Acuerdo de Paz entre el gobierno colombiano liderado por el presidente Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) se firma el 24 de noviembre de 2016, tras un proceso de diálogos y negociaciones que tomó aproximadamente cuatro años.

En la entrevista concedida para Mariel Bejarano, la directora Beatriz Seigner (2019) explica cómo en un principio el silencio representaba en su imaginario la muerte, la cual era una palabra muy presente en el proceso de investigación del *film*. Sin embargo, posteriormente, este concepto es resignificado, a partir de la aseveración de un indígena uitoto que participó en la escena final, para quien en su cosmovisión el silencio anuncia la creación. De este modo, el silencio conjuga estos dos aspectos en la construcción de la película. Si, por un lado, el desplazamiento representa un proceso de muerte, dolor y duelo, a través de un recorrido tortuoso; por el otro lado, la necesidad de reinención tras los hechos traumáticos, llevan a edificar una nueva vida. Es allí donde muerte y creación entran en contacto.

Así, cuando pensamos en la película, acudimos a puntos de convergencia entre la vida y la muerte, entre las fronteras geográficas, entre los dolores causados por conflictos político-sociales. Ese contacto entre esos aparentes límites se evidencia a lo largo de todo el filme. Si bien, *Los silencios* se centra en la vida de una familia colombiana, el hecho que el padre de la familia fuera brasileño o que la isla a la que llegan está ubicada precisamente en la triple frontera entre Colombia, Perú y Brasil, evidencia que los alcances de la violencia desbordan cualquier frontera. Al situar la historia en las márgenes de tres países diferentes, se enfatiza en lo transversal que pueden ser los conflictos, la violencia y el trauma.

Por eso, más que hablar de fronteras o límites, nos interesa abordar el análisis desde el concepto de *confín* que expone Raúl Antelo (2008) a partir de las reflexiones del filósofo italiano Massimo Cacciari. Cacciari define el *confín* como una “línea” a partir de la cual “dos dominios se tocan” y se distinguen simultáneamente (ANTELO, 2008: 12). Así, el espacio de delimitación entre dos campos es un lugar de constante indeterminación, “el *confín* nunca es una frontera rígida. [...] porque no existe límite que no sea ‘quebrado’ por un umbral, y no existe *confín* que no sea ‘contacto’, que no establezca también un *ad-finitas*” (ANTELO, 2008: 13, traducción nuestra).

En ese sentido, el filme nos ubica en el *confín* que demarca el silencio, como línea de contacto entre realidades, lugares y memorias. De este modo, al resignificar el lugar *entre* las márgenes geográficas y sociales, se constituyen también nuevos escenarios para la comprensión del recuerdo. Por lo tanto, no es aleatorio que tanto el inicio y el final del filme se sitúen en el río, ya sea como lugar de la memoria, o bien, como umbral de transformación. Es así como Seigner expone la importancia del Río Amazonas para la construcción simbólica en la película:

El río es un elemento de pasaje entre dos mundos, también un elemento intermedio y femenino entre lo material y el aire. El agua refleja todo lo que está arriba y abajo, tiene muchas simbologías. Es un elemento super importante en esta película, es materia de vida. La película empieza en el río, con ellos llegando, pero no vemos sus caras. Al final sí vemos la cara de todos que están pasando juntos por este duelo colectivo y, de cierta manera, exorcizando las luchas que tienen por la tierra (SEIGNER, 2019a).

En este sentido, el concepto de *confín* es entendido a la vez como un umbral y perímetro flexible que “huye, en suma, de toda tentativa de determinarlo unívocamente, de confinarlo en un significado. Aquello que, por la raíz del nombre debería parecer sólidamente fijado (...) y se revela, finalmente, indeterminado e inalcanzable” (ANTELO, 2008: 13, traducción nuestra).

Lo que el *confín* nos propone, por lo tanto, más allá de divisiones, son los contactos y diálogos entre las partes. Así mismo, el río conecta países, dolores y personas donde las fronteras se diluyen. Es allí, en el *confín* como lugar imaginario, donde se ubica el sentido mismo de la reinención personal y comunitaria hacia el renacimiento que proponen las reminiscencias como medios de perdón y reconciliación.



Los Silencios

Tras la desaparición violenta de su esposo Adão, Amparo decide huir con sus dos hijos Nuria y Fabio, para rehacer sus vidas en una isla denominada como “La isla de la fantasía”, ubicada en la triple frontera entre Brasil, Colombia y Perú. Tras su llegada, Amparo rápidamente se enfrenta a la falta de recursos económicos, la dificultad para pagar los uniformes de sus hijos, llevarlos a la escuela, a la burocracia jurídica para cobrar una indemnización por la muerte de su esposo y adaptarse a la vida en la Amazonía.

En medio de esta serie de adversidades, algunas situaciones desconcertantes comienzan a ocurrir, como la aparición de Adão en la casa, el inquebrantable silencio de Nuria, el singular ambiente de calma que rodea la isla y en el cual, los fenómenos extraños parecen ser parte de la vida cotidiana. De este modo, el filme narra no solo el día a día y la dura realidad del desplazamiento forzado en Colombia, sino que, además, entrecruza la presencia de los fantasmas de la isla, con una cierta naturalidad, que recuerdan de algún modo las construcciones cinematográficas del tailandés Apichatpong Weerasethakul.² De manera semejante, Seigner parece proponer a través del montaje fílmico, una analogía con los procesos de construcción de la memoria mediante capas de tiempos y realidades heterogéneas que, a modo de palimpsesto, se intersecan en un solo tiempo presente.

Si bien en una primera instancia pareciera que la película se construyera alrededor de lo que Lauro Zavala (2007) denomina como un *final epifánico*,³ en realidad lo que se configura durante el filme es una imagen paradójica que permite “discutir aquellas briznas de un pasado que –fragmentado, destruido, destrozado– continúa incidiendo de diversas maneras sobre el presente” (GARRAMUÑO, 2016: 2).

Por ello, a lo largo de toda la trama es posible entrever ciertos índices que revelan que Nuria y su padre no comparten exactamente la misma realidad que su madre y su hermano. Un ejemplo de ello, son las escenas en las que la imagen de Nuria no se refleja en el espejo cuando consue-la a su madre o que su fotografía no aparece en el formulario de inscripción en el colegio. De allí, la configuración del vacío, que se asocia con el personaje de Nuria, se construye también a través de los silencios entre los personajes,⁴ la presencia de sonidos de ambientes y planos fijos contemplativos de la cotidianidad de la isla que, a pesar de aportar un cierto preciosismo en la fotografía, también posibilita esa yuxtaposición de planos entre la realidad ficcional y el sobrenatural.

Este juego de planos, por lo tanto, pretende transmitir la permanencia de los desaparecidos en las memorias individuales que son atravesadas también por el recuerdo corporal, emocional y sensible de las víctimas y sobrevivientes de la violencia. Consideramos que estas superposiciones entre los dos mundos en el plano narrativo producen un efecto de *extrañamiento*, como expone Viktor Shklovski (1978: 65), cuya “finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento”. De este modo, al alterar las formas y la duración de la percepción de esos planos contemplativos y sus sonidos, la película expone una serie de vacíos que interrogan al espectador, al no ofrecerle soluciones, sino precisamente, al evocar la complejidad de los efectos de la violencia y la permanencia de estos, a través de una poética del silencio que supera cualquier intención demostrativa o explicativa.

² Conocido por trabajos como *Tropical Malady* (2004) o *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010).

³ Característico de la estructura narrativa del cuento clásico, en el que solo al final se le revela al lector ese desenlace lógico, pero sorprendente, al resolverse el enigma planteado a lo largo de la narración (ZAVALA, 2007: 47).

⁴ Principalmente, entre los sobrevivientes con aquellos que posteriormente sabremos que son desaparecidos.

En los estudios de la memoria es común aludir a la analogía que existe entre la positividad del recuerdo y la negatividad del olvido. Sin embargo, vale aclarar que ambos son elementos fundamentales que constituyen la memoria. De manera semejante, lo mismo ocurre con la palabra y el silencio, como medios de manifestación de la memoria traumática y de la evanescencia de la memoria fisiológica. Si bien la palabra resulta liberadora, emancipadora, en busca de veredictos o resoluciones; el silencio por su parte habla de la pérdida, de lo irrecuperable, de la fragmentación, del terror que paraliza, de la limitación del lenguaje. En este sentido, Gabriele Schwab, quien investiga la memoria transgeneracional, recurre al concepto de “criptonomía” para referirse al silencio como recurso en la transmisión de memorias traumáticas:

Por más que se trate de una manifestación de la cripta, la criptonimia ofrece caminos secretos hacia ella, que contienen la promesa de su transformación y el reconocimiento social. Más aún, una narración puede describir el proceso de encriptamiento traumático y su impacto en la vida psíquica y social, provocando así que las historias de violencia reciban un reconocimiento social diferente, no al revelar el acto violento silenciado sino dando testimonio de sus persistentes efectos tóxicos y su transmisión a aquellos obligados a sufrir el silencio (SHWAB, 2015: 103).

Entre los recursos fotográficos y sonoros que producen ese efecto de silenciamiento, con los que Seigner construye la trama cinematográfica, vale destacar también la ausencia de recursos tales como *flashbacks*, que traten directamente la imagen de los eventos violentos. Por su parte, el filme solo presenta muy rápidamente algunos elementos como documentos, fragmentos de diarios y diálogos que enfatizan en los hechos que provocaron el desplazamiento de los personajes; evitando la explotación de imágenes o del uso de un lenguaje que remita a la violencia. De allí que, estos silenciamientos interpelan al espectador para detenerse en los efectos de la memoria traumática, de la resignificación del pasado y el presente de los personajes, tal como menciona Schwab (SHWAB, 2015).

A su vez, esta serie de recursos, acentúan la atención en los diálogos y en los testimonios que se desarrollan hacia el desenlace de la película (Ver imagen 1). Como en una especie de asamblea en la que se reúnen fantasmas y vivos, Nuria y Adão comparten, junto a otras víctimas silenciadas por la violencia, sus testimonios y recuerdos, como una resistencia para no ser olvidadas.⁵ Para esta escena, la directora juega una vez más con elementos de distintos terrenos cinematográficos, al introducir testimonios que circulan entre la ficcionalidad y diálogos que producen un efecto documental sobre el conflicto.⁶

Imagen 1. Fotogramas escena de la asamblea. Fuente: Los silencios. Dirección: Beatriz Seigner. Vitrine Filmes, Descoloniza Filmes, 2018.



⁵ Al respecto la directora menciona en entrevista con Julio Feo (en el marco del 66 Festival de San Sebastián), que la última escena está compuesta por relatos de personas que han vivido la violencia, entre ellas, víctimas del conflicto, un exguerrillero, un paramilitar. Esto produjo un ambiente propicio para exponer en la puesta en escena diferentes puntos de vista y construir una de las escenas más impactantes del *film*.

⁶ También, en entrevista con Julio Feo (en el marco del 66 Festival de San Sebastián), la directora resalta la importancia de la investigación tras conversar con “más de ochenta familias” y cómo estas conversaciones aportan en la transformación y el tratamiento final del guión. Sin embargo, comenta el valioso aporte de las improvisaciones y de lo que ella denomina como “el juego”, que fueron fundamentales para la organicidad de las escenas.



De allí, que esta escena se torna central para el análisis sobre las *mnemo narrativas* de corte traumático, en la cual emergen memorias episódicas o biográficas que permiten tener un contacto con las víctimas y sus testimonios, quienes a través de la emoción y evocación, llevan a cabo lo que denominamos como un salto declarativo. En este sentido, la importancia del relato oral, como menciona Beatriz Sarlo (2005), nos devuelve fragmentos pasados, que hasta entonces se encontraban en el olvido,

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepitable), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse (SARLO, 2005: 29).

El salto declarativo, la nueva voz con la que se despierta el pasado, implica la aproximación histórica, autobiográfica, fragmentaria de las experiencias vividas a través del cuerpo que es testigo y víctima del tiempo. Decir implica sentir, es hablar con las fibras de un cuerpo que se reconoce y re-estructura después del trauma. Por consiguiente, tratar los recuerdos episódicos, implica recodificar (al trasladar en palabras), reinterpretar (al explicar los hechos), la propia noción del paso del tiempo, sobre la remembranza traumática, que puede llegar a sentirse latente en el cuerpo para siempre.

Por tal motivo en el filme, lejos de representar estas figuras fantasmagóricas como entidades etéreas, leves o aterradoras, se les concede a estos fantasmas un cuerpo que se reconoce y se reestructura a través del trauma, y que busca a través de la oralidad, de las tesituras de la voz, romper esos silencios y redimir su inmediatez o su olvido en eso que Sarlo denomina como lo comunicable, es decir, en la *memoria común* (SARLO, 2005). En este sentido Seigner, menciona en entrevista:

Esta cosmología de la Amazonia, en la que los espíritus pueden convivir con la gente de una manera pacífica. Normalmente, el cine retrata a los muertos como zombies, con cicatrices, produciendo miedo o con cosas aterradoras. En nuestro caso, quise tratar de hacerlo como los indígenas, que conviven con sus ancestros. Una manera de cuidado, amor, de relación y de presencia. Y creo que esto retrata mucho la cosmología de la Amazonia y conecta también con creencias de partes como Asia y África. Por eso conecta con pueblos distintos y lejanos. Estética y visualmente, utilicé los colores neón para mostrar esto. Cuando hacen rituales ahí en la Amazonía dicen que ven los espíritus de la naturaleza y de los ancestrales con estos colores. Cuando aprendí esto de la cultura local, hice del color en la película algo cada vez más presente (SEIGNER, 2019).

Por lo tanto, lo que logra Seigner a través de la construcción de elementos de la dirección de arte, es producir la configuración de un imaginario visual, decodificando a través de los colores fosforescentes en el vestuario y maquillaje de estos cuerpos fantasmagóricos, esas huellas que dejan remembranzas de los hechos traumáticos sobre el cuerpo (Ver imagen 2). De ahí que, como una metáfora visual, estos cuerpos resplandecientes parecieran absorber las memorias, que se almacenan y luego son emitidas en forma de luz.

Finalmente, tras la asamblea, los habitantes y los fantasmas se embarcan en canoas reuniéndose alrededor de un arreglo de flores y fuego en medio del río (Ver imagen 3). Como un

Los silencios

modo de ritualizar sus procesos de duelo, personajes vivos y muertos, buscan curar las heridas de la violencia que produjo sus muertes y desapariciones. Las marcas jamás desaparecerán, así como lo acentúan las líneas fosforescentes en sus rostros, pero su presencia a través de la memoria nos lleva a la reinterpretación del pasado y su resignificación, para trazar, quizás, un camino hacia un porvenir más llevadero. Como lo menciona Georges Didi-Huberman, estos cuerpos jamás desaparecen:

Es solamente a nuestros ojos que ellos “desaparecen pura y simplemente”. Sería más justo decir que ellos “se van”, pura y simplemente. Que ellos “desaparecen” apenas en la medida en que el espectador renuncia a seguirlos. Ellos desaparecen de su vista porque el espectador queda en su lugar que no es más el mejor lugar para verlos. (DIDI-HUBERMAN, 2011: 47, traducción nuestra).

Una memoria construida a través de la oralidad

Cuando nos conectamos con los testigos a través de su voz, a través de esas historias que nos comparten, estamos evocando la tradición oral y al ritual asociado a la escucha de nuestros semejantes. En Colombia y en América hispánica, buena parte del conocimiento cultural se ha transmitido por medio de la oralidad, por ello la construcción *mnemo narrativa* evoca esa alusión directa a capas profundas de nuestras propias tradiciones comunicacionales,

Imagen 2. Fotograma escena final. Fuente: Los silencios. Dirección: Beatriz Seigner. Vitrine Filmes, Descoloniza Filmes, 2018.



Imagen 3. Fotograma escena final. Fuente: Los silencios. Dirección: Beatriz Seigner. Vitrine Filmes, Descoloniza Filmes, 2018.





La importancia del testimonio en América Latina hispanohablante está ligada a la posibilidad de dar expresión cultural con una inserción precaria en el universo escrito y una existencia casi exclusivamente oral. Como la distribución entre escritura y oralidad repite una segmentarización social en gran escala —consecuencia de un proceso de aculturación y de modernización que transcribe el legado colonial, perpetuando la exclusión y la marginalidad de las culturas que no pasan por el proceso de letramiento o de la escritura—. (PENNA, 2003: 305, traducción nuestra)

Dentro de los estudios de memoria existe un conflicto coyuntural que pendulea entre la importancia de la experiencia personal y la memoria heredada. Esta última es conformada por la experiencia de la remediación de imágenes-archivo que se han venido transformando en iconos del conflicto en Colombia o denominada como *Memoria Cultural* (ASSMANN, 2011), las cuales se mezclan con las narraciones de familiares, vecinos y amigos, próximas a aquellas cuyo principal recurso es el voz a voz y que según la clasificación de Aleida y Jan Assmann, podríamos denominar como *Memoria Comunicativa* (ASSMANN, 2008). Estas dos clasificaciones conflictúan al interior de una suerte de memoria apropiada sobre el pasado político, histórico y emotivo de nuestros países y culturas.

Sin embargo, para Marcio Seligman-Silva (2003), cuando nos detenemos en los testimonios de los recuerdos traumáticos, y sus posibles reinterpretaciones desde una perspectiva “actual”, no nos referimos a la “realidad” o veracidad comprobable de los recuerdos. Nos detenemos en la asimilación de aspectos “reales” sensibles, que fueron atravesados por el trauma que, en el caso del filme, están mediados por la guerra, el despojo, la pobreza, el desplazamiento o por situaciones que desfiguran la comprensión de la propia existencia. Por tal motivo, para el autor, no nos apoyamos en la “verdad”, ni en la representación verosímil de la realidad, sino en una “manifestación de lo real”.

De acuerdo con Seligman-Silva (2003), en esta clase de testimonios no está en juego solamente la voz de quien vivió los hechos, sino el propio peso del trauma y las posibles construcciones que este puede detonar. Gracias a esta retórica de la memoria, comprendemos que el “salto declarativo al pasado” implica una reflexión histórica colectiva, pues se refiere a un “pasado que se encuentra vivo”, que nos interpela para construir un nuevo presente, así como nos faculta a representar traumas compartidos.

Es precisamente ahí donde el potencial de representación del filme a través de los testimonios cobra sentido; entendidos no como la testificación de hechos verosímiles, sino como una *manifestación estética de lo real*. Desde allí la oralidad y posteriormente las producciones audiovisuales, tanto en la televisión, el cine y los nuevos medios, han sido cómplices en Colombia de diversas miradas del pasado, testigos de nuestra modernidad inconclusa. De cierta manera, los formatos ficcionales y documentales han funcionado como un lugar de encuentro con el otro, una especie de puente que no sólo conecta distintas generaciones silenciadas y borradas por el conflicto, sino que también conecta procesos de duelo y catarsis entre fantasmas compartidos.

Esto quiere decir que las memorias también migran, los dolores pueden compartirse por la natural empatía de los seres humanos, rastros apenas de su inherente capacidad social. Sabemos entonces que los recuerdos pueden ser compartidos, apropiados, trasladados a través de las distancias y el tiempo. Esto nos lleva a introducir entre estos complejos marcos del recuerdo, el concepto de “posmemoria”, acuñado por Marianne Hirsch (2008), que surge inicialmente para describir las problemáticas de la memoria a las que se enfrentaron la segunda generación de víctimas del holocausto y que ha venido siendo aplicado también a las segundas generaciones de víctimas de las dictaduras militares del Cono Sur.

De esta manera, por “posmemoria” podemos denominar aquellas memorias fragmentarias que mezclan aspectos de la memoria individual y la reconstrucción de imágenes del recuerdo colectivo, que a su vez proyecta y articula de manera imaginativa vacíos produciendo nuevos horizontes de sentido de eventos traumáticos pasados, que no fueron vividos en primera persona, pero que asimismo son revisitados y apoyados en la experiencia presente.

Esta necesidad de reconstruir los imaginarios colectivos a través de los fragmentos y vestigios de las vivencias individuales, ha llevado a los diferentes agentes culturales a desarrollar, como lo menciona Florencia Garramuño:

(...) toda una línea de la producción estética latinoamericana que en las últimas décadas se vio signada por una política de la memoria y de la reconstrucción del recuerdo –por complejo, fragmentario o desencantado que fuera– estas prácticas parecen elegir, frente a la reconstrucción que supone la memoria, el trabajo con restos y vestigios que en lugar de recordar activa una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica (GARRAMUÑO, 2016: 3).

De esta manera, cuestiona por completo esa noción historicista –lineal y evolutiva– para proponer a través de esos límites porosos que tratan de definir el presente, esa construcción “por capas de historias pasadas muchas veces trucas, promesas sin cumplir y futuros a desafiar.” (GARRAMUÑO, 2016: 3).

Esto quiere decir que, cada vez más, diversos autores problematizan la movilidad de la memoria, cuestionando esos esquemas de la memoria cultural tradicionalmente asociada al monolítico Estado-nación, a partir de los efectos de la globalización, los procesos migratorios y la instantaneidad de informaciones que permitió la revolución digital. Por tal razón, autores como Aleida Assmann y Sebastian Conrad (2010) o Silvana Mandolessi (2018), revisan cómo la globalización ha venido impactando en la propia noción de la rememoración que trasciende las fronteras, transformándose en una memoria transnacional. Como explica Mandolessi (2008), existen dos maneras de comprender la memoria como un fenómeno transnacional: la “circulación” y la “negociación”.

La primera consiste en la comprensión del fenómeno de la migración de informaciones: “Circulación implica que las memorias se forman a través de préstamos y alianzas, a través de transferencias dinámicas, que los caminos que siguen no son rectos” (MANDOLESSI, 2018: 17). Por otra parte, por “negociación” la autora propone la interrelación de memorias que pueden ser o no compartidas donde, finalmente, existen disidencias o contradicciones pero que se conjugan para llegar a acuerdos sobre espacios del recuerdo colectivo, que permitan superar las disputas y agrupar de la manera más equitativa la colectividad.

La complejidad del conflicto bélico en Colombia radica, posiblemente, en la continuidad en la violencia en detrimento de los motivos que la produjeron, degradando así, las barreras de la moralidad que existe entre los diversos actores sociales que la mantienen. El efecto de la violencia ha marcado a prácticamente todas las generaciones vivas, que han sido víctimas directa o indirectamente.

Lo cierto es que estas reverberaciones han venido circulando, negociándose, a través de la memoria comunicativa, o bien, en la capacidad crítica de la posmemoria en las generaciones que no han visto con sus propios ojos la guerra. En la construcción de dichas narraciones, las mediaciones del recuerdo colectivo están cada vez más a la orden del día en un mundo digital, disponibles para los migrantes en diversos lugares del mundo, a la mano de quien quiera acceder a estos archivos ya no tan personales.



A modo de conclusión

Los hechos violentos y las consecuencias devastadoras que el conflicto armado ha desencadenado a lo largo de varias décadas han dejado una gran huella en el imaginario colectivo de los colombianos, hasta el punto que pareciera, en muchas ocasiones, que el conflicto, la guerra y los traumas son hechos exclusivos y constitutivos de una identidad nacional. Al respecto, Alejandra Jaramillo (2007) menciona que:

La profunda crisis social que vive Colombia y la tendencia de sus habitantes a solucionar de forma violenta muchos de los conflictos sociales, ha generado una fuerte tendencia a equiparar simbólicamente la identidad de los colombianos y la violencia. Esta relación metafórica produce, entre otras cosas, una esencialización de la identidad nacional para la cual la violencia es inherente a la condición humana colombiana (JARAMILLO, 2007: 320)

La aproximación estética de Seigner a la cinematografía colombiana que trata sobre el conflicto, procura una forma de representación de la memoria que trasciende las fronteras nacionales. Si bien, en el caso colombiano existe una cierta circulación de imágenes del conflicto interno que han sido remediadas por diversos canales, existe a su vez, en el marco del posconflicto, una discusión abierta sobre cuáles son esas negociaciones inherentes de los archivos de memoria para entender el conflicto interno, depurar informaciones y rescatar memorias individuales.

Hoy, a pesar de ser muy temprano para afirmarlo, entendemos que no es posible llegar a acuerdos unidireccionales sobre la manera en la que deberíamos tejer una memoria mínimamente inclusiva. Con *Los Silencios*, Seigner nos demuestra que no estamos solos y que la configuración de imágenes del recuerdo puede ser entendida de manera transgeneracional y transnacional, evidenciando que estos cuestionamientos son mucho más latinoamericanos de lo que imaginamos, sin que esto limite o anule la naturaleza particular en que la que se ejerce la violencia. En ese sentido, la directora cuenta una experiencia en el Festival de Cannes que nos permite ver cómo nos podemos conectar a través del duelo:

La película fue muy bien recibida. La gente estaba llorando y no paraba de aplaudir. Todos estábamos muy emocionados. Unas de las cosas más lindas que escuché fue de una refugiada de la guerra de Sarajevo que, muy tocada con la película, me dijo: "Gracias, porque ahora me dejaste en paz con mis muertos. Soy refugiada de la guerra y llevo mis fantasmas, mis muertos a donde voy, no los había dejado ir". Para mí fue fuerte, no imaginaba que un conflicto tan latinoamericano pudiera tocar tan profundamente migrantes, refugiados de conflictos de todas partes del mundo (SEIGNER, 2019).

Las potencialidades simbólicas y estéticas del silencio como herramienta que no pretende consolar o racionalizar, sino contener, velar y propiciar otras miradas sobre el duelo; permiten superar cualquier limitación idiomática o del lenguaje para conseguir equilibrar el dolor de los sobrevivientes, migrantes y refugiados en cualquier lugar del mundo.

Así, *Los silencios* no busca equiparar todas las condiciones históricas y regionales de la guerra y sus consecuencias, sino que, por el contrario, amplifica sus contactos y sus lecturas, inclusive de modo catártico. El concepto de una *memoria transnacional* –a pesar de los cuestionamientos que puedan recaer sobre este– nos permite comprender el fenómeno empático que produce una creación de una estética compartida, que resulta bastante efectiva a la hora de tocar asuntos tan delicados en el marco de la reparación y la reconciliación.

De este modo, los procesos particulares por los que atraviesa Colombia desde el posconflicto hacia una posmemoria también generan ecos de resonancia en la delicada y compleja realidad de todos aquellos que día a día son desplazados o que migran en busca de nuevas oportunidades, desbordando por lo tanto, cualquier límite local o fenómeno contemporáneo.

Referencias

ANTELO, R. «Lindes, límites, limiars». **La literatura y sus lindes en América Latina**. Agencia Nacional de Promoción Científica. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL, 2008.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory, In: **Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlin, New York 2008, S. 109-118

ASSMANN, A.; CONRAD, S. (Ed.). **Memory in a global age**. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Editora da UNICAMP, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FEO, J. Desayunos Horizontes (2018) "Los Silencios" y "El motoarreatador". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1423&v=JYJJeRsZCSU&feature=emb_logo> Acceso en: 22/01/2020

GARRAMUÑO, F. **Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Otras formas de la memoria**. In: SEMINARIO LA CONSTITUCIÓN DINÁMICA DE LA MEMORIA CULTURAL. PRÁCTICAS ESTÉTICAS Y REDEMIATIZACIONES. 2016, UNAM, México D.F. Disponible en: <https://www.academia.edu/25728515/Sobrevivencias_y_fantasmas_contemporáneos._Otras_formas_de_la_memoria> Acceso en: 20/01/2020.panel

HIRSCH, M. The generation of postmemory. In: **Poetics today**. Vol 29.1. 2008. P, 103-128.

LOS SILENCIOS. Dirección: Beatriz Seigner. Producción: Beatriz Seigner, Thierry Lenouvel, Leonardo Mecchi, Daniel García. Productoras: Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Cine-Sud Promotion, Día Fragma Fábrica de Películas. Intérpretes: Marleyda Soto, Enrique Díaz. Guión: Beatriz Seigner. Fotografía: Sofía Oggioni Hatty. Brasil: Vitrine Filmes, Descoloniza Filmes, 2018. 1 DCP (88 min).

MANDOLESSI, S. Anacronismos históricos, potenciales políticos: la memoria transnacional de la desaparición en Latinoamérica. In: **Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas**, 2018. P,14-30.

JARAMILLO MORALES, Alejandra. **Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia**, 1995-2005. Arbor, v. 183, n. 724, p. 319-330, 2007.

PENNA, J. Este Corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho Hispano-Americano. In: SELIGMANN-SILVA, M. **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes**, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 297-350.



SARLO, B. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho entre a ficção e o real. In: **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes**, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p.371-386.

SEIGNER, B. Vale ritualizar nuestro duelo colectivamente, convertirlo en algo liberador. Entrevista concedida a Alejandro Perez Echeverry. **Arcadia**. Agosto, 2019a. Disponible en: <<https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/entrevista-con-beatriz-seigner-sobre-la-pelicula-los-silencios/77595>> Acceso en: 18/02/2020

_____, Los silencios: una película sobre el ruido de la muerte. Entrevista concedida a Mariel Bejarano. **Radionica**. Septiembre de 2019. Disponible en:

<<https://www.radionica.rocks/cine/los-silencios-pelicula>> Acceso en: 18/02/2020

SHKLOVSKI, V. El arte como artificio. In: JAKOBSON, R. TINIANOV, Y. EICHENBAUM, B. BRIK, Ó. SHKLOVSKI, V. VINOGRADOV, I. et al. TODOROV, T. (Ed.). **Teoría de la literatura de los formalistas ruso**. México D.F, México: Siglo XXI, 1978. p. 55-70.

SHWAB, G. Escribir contra la memoria y el olvido. In: MANDOLESSI, S. ALONSO, M. **Estudios sobre la memoria: perspectivas actuales**. Villa María: Eduvim, 2015. p. 77-129.

ZAVALA, L. **Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual**. México D.F: Trillas. 2007.

‘Eleições’: juventude e identidade na arena política brasileira

Renata Peixoto de Olivera

PGICAL / UNILA

'Eleições': juventude e identidade na arena política brasileira

Resumo:

O presente artigo discorre sobre as mudanças políticas recentes na cultura política e no sistema político brasileiro a partir dos desdobramentos da destituição de Dilma Rousseff e da ascensão de Jair Bolsonaro. Este é o pano de fundo para os debates realizados no documentário intitulado *Eleições* (2018) e que versa sobre o processo eleitoral para o grêmio estudantil de uma escola da periferia de São Paulo. A corrida eleitoral presidencial e pelo grêmio estudantil ocorrem no mesmo período e suscitam discussões sobre temas como juventude, identidade e política no Brasil contemporâneo. O texto analisa o documentário à luz de problemáticas e trabalhos de referência sobre aspectos da política nacional, como a polarização político-ideológica e a crise da democracia.

Palavras-chave: *Eleições; Sistema Político Brasileiro; Juventude; Movimento Estudantil.*

'Elecciones': juventud e identidad en la arena política brasileña

Resumen:

Este artículo analiza los cambios políticos recientes en la cultura política y el sistema político brasileño a partir del desarrollo del despido de Dilma Rousseff y el ascenso de Jair Bolsonaro. Este es el trasfondo de los debates realizados en el documental Elecciones (2018) y que trata sobre el proceso electoral del sindicato estudiantil de una escuela de las afueras de São Paulo. La carrera electoral presidencial y el gremio estudiantil ocurrieron en el mismo período y suscitaron discusiones sobre temas como juventud, identidad y política en el Brasil contemporáneo. El texto analiza el documental a la luz de problemas y obras de referencia sobre aspectos de la política nacional, como la polarización político-ideológica y la crisis de la democracia.

Palabras clave: *Elecciones; Sistema Político Brasileño; Juventud; Movimento Estudantil.*

'Elections': youth and identity in the Brazilian political arena

Abstract:

This article discusses the recent political changes in the political culture and the Brazilian political system from the unfolding of Dilma Rousseff's dismissal and the rise of Jair Bolsonaro. This is the background for the debates held in the documentary entitled Elections (2018) and which deals with the electoral process for the student union of a school on the outskirts of São Paulo. The presidential electoral race and the student union took place in the same period and sparked discussions on topics such as youth, identity and politics in contemporary Brazil. The text analyzes the documentary in the light of problems and references works on aspects of national politics, such as political-ideological polarization and the crisis of democracy.

Keywords: *Elections; Brazilian Political System; youth; student movement.*

CINELATINO A/PRESENTA:
MEU NOME É DANIEL
 DIA / DIA: 19/11
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$ 5,00
 + DEBATE após o filme com TEREZA SPYER e TAYANNA COSTA
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE
 DIA / DIA: 04/06
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com TEREZA SPYER e TAYANNA COSTA
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
ESTOU ME RECORDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
 DIA / DIA: 22/11
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: GRATUITA
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

BARONESA
 dirigido por JULIANA ANTONES
 DIA / DIA: 24/05
 NO / EN EL CINE CATARATAS: às 19h
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com JULIANA ANTONES e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÃO
 EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
 AMÉRICA ARMADA
 ALICE LANARI E PEDRO ASSIS
 BRASIL, 2018
 20:20 • 20H • SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:
MOSTRA AVANÇADA
 DIA / DIA: 02/10
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com TEREZA SPYER e TAYANNA COSTA
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI
 DIA / DIA: 02/10
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com TEREZA SPYER e TAYANNA COSTA
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
 EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
 AMÉRICA ARMADA
 ALICE LANARI E PEDRO ASSIS
 BRASIL, 2018
 20:20 • 20H • SALA C208

o processo
 Documentário "O Processo" chegou em Foz!
 Quinta-feira, às 19h, no Cine 3.
 Debatedores: Michel Dantas, Tereza Spyer, Camilla Vital
 Apoio: UNILA
 Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre DTEL, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:
LOS SILENCIOS
 DIA / DIA: 12/06
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 16:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

PALESTINA VIVE!!!
 2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILMES
 SÁBADO 18 DE AGOSTO ÀS 10:30 NA PRIMEIRA SALA DE FILMES DO TARDOS
 2018
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
ESPERO TUA (RE)VOLTA
 DIA / DIA: 03/09
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
LOS SILENCIOS
 DIA / DIA: 30/04
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
BACURAU
 DIA / DIA: 24/08
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA
EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)
EM NOME DA AMÉRICA
 DIA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)
 UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
 AV. TARDOS JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU
 A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:
JONAS E O CIRCO DE LONA
 DIA / DIA: 22/09
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
Café com Canela
 DIA / DIA: 19/03
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00hr
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
O NÓ DO DIABO
 DIA / DIA: 20/11
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA AVANÇADA EM PERSPECTIVA
 ENTRADA GRATUITA
 Data: 28 e 29 de maio de 2018
 Local: Cine Cataratas (sala 309)
 Horário: 21h30

CINELATINO A/PRESENTA:
ROMA
 DIA / DIA: 24/09
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
DIVINO AMOR
 DIA / DIA: 24/09
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
ELEIÇÕES
 DIA / DIA: 28/05
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00 HORAS
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:
NO CORAÇÃO DO MUNDO
 DIA / DIA: 29/10
 NO / EN EL CINE CATARATAS: 19:00HR
 SESSÃO ÀS 7 ÀS 10 HORAS
 ENTRADA: R\$5,00
 + DEBATE após o filme com ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DAMASCENO e MARILYN MULLER
 CINECATARATAS.COM.BR



Introdução

A política brasileira mudou, significativamente, ao longo da última década. É possível considerar o encerramento de uma fase, a Nova República, inaugurada em 1988, bem como o fim de uma configuração que marcou nosso sistema político, o chamado presidencialismo de coalizão.

Entre 2013, desde o advento das “Jornadas de Junho”, até as eleições presidenciais de 2018, o mapa político do país se alterou consideravelmente. Desde então, as produções audiovisuais buscam contribuir com seu olhar para este momento tão singular de nossa história. Em 2018, guerras narrativas foram travadas na arena política, mas também em obras tais como a série polêmica de José Padilha, intitulada *O mecanismo* (Netflix), que perfaz os rumos da operação Lava Jato. Do outro ponto, o elogiado documentário *O processo*, de Maria Ramos, cuja analogia entre a obra kafkaniana e o processo de impedimento que derrocou a presidenta Dilma Rousseff, são pilares de uma crítica bem fundamentada sobre a espetacularização das bizarrices políticas que marcaram o conluio que muitos consideram como golpe. E como não considerar o filme que recebeu indicação ao Oscar 2020, *Democracia em vertigem*, dirigido por Petra Costa em 2019 e que, além de representar um importante passo para o reconhecimento do cinema nacional internacionalmente, também sinaliza a repercussão internacional de nosso processo político recente, desde a destituição de Dilma Rousseff em 2016.

Mas o objeto central de nossa reflexão, neste texto, é um outro filme, também do gênero documentário e que não recebeu tamanha atenção do público e da crítica, como os dois anteriormente citados. Em 2019, um filme leve, despretensioso e juvenil colocou a política nacional no centro do debate. O documentário *Eleições*, da jovem diretora Alice Riff, foi produzido enquanto o cenário pré-eleitoral brasileiro era esboçado em seus matizes dramáticos iniciais como a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o assassinato, evidentemente um crime político, da vereadora carioca Marielle Franco. Este documentário juvenil foi a escolha das organizadoras do projeto de extensão Cineclubes Cinelatino¹ da UNILA para uma sessão comentada de cinema.

A mim, na condição de pesquisadora da área de ciência política, coube a tarefa de fazer parte do time de debatedores(as). Por esta ocasião, um segundo desafio foi lançado: o de realizar uma análise fílmica e traçar paralelos a partir de minha área de estudo. Aos cinéfilos e profissionais da área de cinema, o aviso é o de que aspectos técnicos presentes em uma boa análise fílmica podem passar por falta de habilidade e conhecimento teórico e técnico. O esforço mais constante será o de buscar elementos que nos permitam um paralelo com nossa realidade política contemporânea, ao mesmo tempo em que me permitem um encontro bastante pessoal ao que me levou a uma escolha de vida, de profissão e de posicionamento político.

Minha tenra infância e minha noção de coletividade foi marcada pelos acontecimentos que deram início a nossa jovem democracia. Em 1985, acompanhei a comoção nacional em torno do falecimento daquele que seria o primeiro presidente civil que marcaria o processo de transição democrática findos os vinte e um anos de regime ditatorial. Uma música ecoava pelos quatro cantos do país e se tornou o retrato da esperança de uma geração. Esta música é para mim ainda um encontro com minha terra natal, com os mundos infindáveis que compõem as Minas Gerais:

¹ Exibição ocorrida no dia 28 de maio de 2019, no Cine Cataratas, do JL Shopping de Foz do Iguaçu, com debate realizado nas dependências do Medusa Pub.

*Coração de Estudante
Quero falar de uma coisa
Adivinha onde ela anda
Deve estar dentro do peito
Ou caminha pelo ar
Pode estar aqui do lado
Bem mais perto que pensamos
A folha da juventude
É o nome certo desse amor
Já podaram seus momentos
Desviaram seu destino
Seu sorriso de menino
Quantas vezes se escondeu
Mas renova-se a esperança
Nova aurora a cada dia
E há que se cuidar do broto
Pra que a vida nos dê
Flor, flor e fruto
Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo
Tomar conta da amizade
Alegria e muito sonho
Espalhados no caminho
Verdes, planta e sentimento
Folhas, coração
Juventude e fé*

NASCIMENTO & TISO, 1983.

Se minha infância foi marcada pelas perspectivas e esperanças de uma democracia emergente, minha adolescência foi marcada pelo questionamento propiciado por uma educação crítica e pelos incentivos de mestres e de um pai que me incentivou a leitura e que era leitor assíduo de jornais e revistas semanais, além do telejornal. Logo, o interesse pela política foi despertado, levando à escolha da faculdade de Ciências Sociais, na legendária Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, a FAFICH-UFMG. Esta caminhada, como estudante, aconteceu em meio ao avanço do neoliberalismo da era Fernando Henrique Cardoso (FHC) e da construção de um sistema político frágil que encontrou seu ponto de equilíbrio no aparente bipartidarismo engendrado entre os dois principais partidos políticos que rivalizavam fatias amplas do eleitorado brasileiro, no caso, o Partido dos Trabalhadores (PT), o primeiro partido de massas do país e o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), originalmente representante de uma possível socialdemocracia aos moldes brasileiros.

Viver a experiência de estar em uma sala de cinema acompanhando, rodeada de alunos e alunas e de colegas docentes, uma exibição deste documentário, me permitiu um reencontro com a jovem estudante que fui, logo ela será uma interlocutora fundamental na análise incumbida à mulher que hoje é cientista política.

Que vivam os estudantes, jardim das alegrias²

O filme *Eleições* foi uma produção lançada em 2019, na sequência de uma obra da mesma diretora, Alice Riff, lançada dois anos antes, intitulada *Meu corpo é político*. É visível uma relação entre os dois documentários, tendo-se em vista que a primeira trata do universo de quatro militantes LGBTI da periferia de São Paulo em suas lutas políticas e identitárias, enquanto sua obra mais recente analisa o cotidiano de uma escola pública da cidade de São Paulo que passa por um processo político interno, as eleições para o grêmio estudantil, que também são permeadas por questões identitárias versando sobre gênero e diversidade.

O universo cinematográfico de Riff parece ser permeado por questões políticas que trazem em si lutas por reconhecimento e afirmação de identidade. A política brasileira se faz possível de se analisar a partir dos fazeres cotidianos da juventude que trouxe ao espaço público temas que envolvem a exclusão e o pertencimento e o direito de simplesmente existirem, assumindo-se assim a pluralidade e a diversidade.

Analisando o cartaz oficial do filme e a foto promocional que foi utilizada pela organização do projeto de extensão, é possível perceber como as temáticas juventude, diversidade e empoderamento feminino estão presentes. É uma política de afirmação identitária, muitas vezes individual, que se reconhece como coletiva na necessidade de resistir e se sentir espelho e reflexo, em outro ser, que assim como eu, tem o direito de existir e expressar sua singularidade.

Imagens 1 e 2. Cartaz do Evento Cine Latino e Cartaz oficial do documentário. Fonte: Organização do projeto Cineclubes latino (UNILA) e produção do filme *Eleições*.



² Em alusão a um trecho da música representante da nova canção chilena, de Violeta Parra e intitulada “Me gustan los estudiantes”.

É um retrato de uma juventude, feita nesta obra, que não se vê como filhos e filhas da classe trabalhadora ou como estudantes, não como coletivos, mas como somatórias individuais.

Até a Escola Estadual Doutor Alarico da Silveira, tem seu momento de *O cortiço*, obra clássica da literatura brasileira, tendo-se em vista o fato de que se assume como personagem e em uma sequência que mostra seus corredores e espaços vazios. A obra de Aluísio de Azevedo marcou o movimento literário naturalista e trouxe, à literatura, criações que sustentavam teses tais como a influência do entorno, do ambiente, e indivíduos como produto do meio. De certa forma, isto pode ser verificado no filme de Riff, já que aquela juventude retratada é um produto e retrato fiel de uma juventude periférica, de classe média baixa, que segue se afirmando pelo consumo e se expressa por sua vestimenta e pelas músicas que escuta, do mesmo modo que sinaliza suas experiências com descobertas sexuais da adolescência e descobertas religiosas, com o universo gospel e a influência das igrejas neopentecostais.

Chama atenção na juventude retratada a falta de debate, interesse ou posicionamento sobre o contexto político brasileiro. A escola parece ser um ambiente totalmente alienado e *aislado* da sociedade e de seu próprio entorno. A escola como vínculo com a comunidade, não se apresenta.

Existe uma visão aparente entre os jovens de uma total falta de perspectiva sobre o futuro profissional e acadêmico. A perspectiva de se prestar o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) não ganha muitos adeptos e os jovens se mostram confusos, distantes ou se sentem despreparados. A vida é feita de imediatismos, sem prospecções e sem um olhar adiante. Em muitos momentos, parece não haver futuro, e nem a percepção de que elas e eles são o futuro.

As aulas e os debates políticos promovidos na disputa interna entre as chapas se veem desconectadas da realidade sócio-política nacional. A participação proposta da juventude na política é simplesmente despolitizada. Os jovens mencionam a violência policial, percebem a precariedade das instalações do colégio que carece de reformas urgentes e melhorias, mas não problematizam nada sobre um sistema injusto, racista e excludente ou sobre a relevância de se lutar pela valorização da educação e investimentos no setor.

A foto da vereadora carioca Marielle Franco aparece em projeção gigantesca desenhando as paredes do palco que antecede o debate e, mesmo as questões de gênero sendo centrais – ao menos para duas chapas, a “chapa 14” e a “chapa rosa”, de número 32, em alusão ao ano em que as mulheres brasileiras conquistaram o direito de voto – sua aparição é digna de um grande silêncio. Não existe reconhecimento ou espelhamento. Em um ano que culminaria com grandes mobilizações e marchas das mulheres contra o reacionarismo representado pela proposta de uma candidatura machista e misógina, aos jovens do colégio de São Paulo não coube a identificação com a líder comunitária; mulher; LGBTI e negra. O machismo presente nas campanhas internas com cartazes da chapa das meninas arrancados ou pichados também não gerou debates sobre o machismo societal.

De repente parece que mais do que uma relação natural entre um cenário micro, o do colégio, e o do macro, a política nacional, podemos perceber que a política nacional tornou-se não apenas reflexo do micro, mas do microscópio. Não chega nem a ser o micro da comunidade periférica, nem o micro da política estudantil de secundaristas de escola pública, mas o micro do meu umbigo. A identificação com as chapas se dá não pela sua proposta ou ideais, existe um grande vazio, neste sentido, mas deslocando o “eu” para o centro da arena política, eu voto em quem eu sou.

Apenas um jovem interrompe o debate e faz as ligações e relações pertinentes à educação e suas lutas e ao papel dos jovens na política. Este jovem é observado com um misto de ad-



miração tímida e incompreensão. O que ele trouxe parecia muito distante e não gerou maiores reações, nem mesmo entre os docentes que não se colocaram de maneira incisiva diante das possibilidades de fazer da política entre os jovens algo mais além do que o funk que toca nos intervalos das aulas que quase ninguém se interessa ou acompanha.

A narrativa segue e parece existir um vazio, uma falta de rumo e de sentido, mas ao retratar o momento da votação, é possível sentir e perceber como todo aquele processo parecia ter uma função pedagógica, de uma prática participativa e de uma democracia que se constrói e educa. Com todas as limitações envolvendo os debates travados dentro da escola, as propostas das chapas e seu preparo para representarem as demandas dos estudantes, uma outra lição importante estava sendo dada, fora da sala de aula, extremamente valiosa, a aula sobre cidadania, na prática.

A revelação sobre a chapa vitoriosa trouxe um pouco de apreensão e evidenciou rixas montadas sobre vaidades particulares. Depois do anúncio surpreendente, as imagens do portão do colégio pareciam iluminadas, emoldurando um único local possível, em algum canto deste país em que alguns debates pudessem fazer eco e se tornarem politicamente viáveis em tempos de desesperança, ódio e medo. Naquele momento derradeiro, eu quis estar lá e que aquela escola fosse todo o meu país, um país de esperança. Desejo que seja o prenúncio de jovens que participarão e continuarão a entender a política a partir da necessidade de inclusão, de diálogo e de pertencimento.

A política que os gremistas e educadores não quiserem debater: a crise da democracia brasileira

Este será o espaço para tecer alguns comentários e realizar algumas reflexões sobre o cenário político brasileiro atual. Isto também será feito através de uma breve revisão sobre trabalhos recentes que versam sobre os desafios e os elementos basilares para interpretações do político no Brasil contemporâneo. Por ocasião do debate fui munida de alguns títulos que sugeri para leitura, mas neste espaço posso trilhar um pouco melhor as discussões presentes nestas obras e em algumas outras, frutos da mesma colheita, filhas da necessidade de buscar entendimento em tempos tão difíceis de se compreender.

A obra *O ódio como política: A reinvenção das direitas no Brasil*, organizada por Esther Solano pela editora Boitempo (2018), traz reflexões importantes para entender a democracia brasileira, bem como os elementos presentes no filme que contribuem para elucidar alguns pontos. Outra obra de considerável relevância para se pensar o Brasil é a coletânea *Democracia em Risco? 22 Ensaios sobre o Brasil de Hoje*, pela Editora Companhia das Letras (2019). As reflexões que norteiam esta discussão se fazem com base nos elementos centrais presentes nestas duas coletâneas, vez ou outra, destacando algumas discussões pontuais que mais se relacionam ao que foi apresentado no documentário analisado.

É visível o papel destacado da juventude em *Eleições*. Em uma das cenas, acompanhamos um dos alunos, enquanto prepara material de campanha de sua chapa para o grêmio, assistindo pela TV Câmara um pastor-deputado (talvez uma nova e importante categoria de análise) realizando um pronunciamento em plenário. No entanto, é preciso entender que a base de apoio e as razões para se apoiar o então candidato à presidência, Jair Bolsonaro, são bastante diversas. Pinheiro-Machado & Scalco (2018) discutem o papel da juventude na política a partir das mudanças ocorridas desde os governos petistas no poder: “Em contexto de economias emergentes, a entrada de sujeitos na economia de mercado produz um duplo-movimento, já que também resulta na produção de sujeitos mais demandantes” (Pinheiro-Machado & Scalco, 2018: 55).

Essa juventude que se identifica mais com o consumo do que com demandas por direitos, considera insurgência os “rolezinhos” no shopping, mas condenava as ocupações nas escolas, realizadas por alguns dos seus colegas, ou por eles mesmos, sem que isso pudesse reverberar depois em práticas mais libertárias. Daquele contexto, a figura de Bolsonaro já surgia como espécie de símbolo totêmico. De acordo com as pesquisadoras, quando em campo com estudantes secundaristas perceberam que:

(...) quando realizamos grupo-focal só com os meninos simpatizantes do candidato, eles se sentem à vontade para falar sobre suas razões de adesão ao “mito”. Um dos fatores que nos parece decisivo para a formação da juventude bolsonarista é justamente essa perda de protagonismo social e a sensação de desestabilização da masculinidade hegemônica (PINHEIRO-MACHADO & SCALCO, 2018: 57)

Para além dessa dimensão consumo x direitos, entender nosso momento político recente e em associação com o papel da juventude e de um novo perfil de eleitorado, nos leva a entender o impacto das novas mídias, como as redes sociais, na campanha presidencial de 2018.

Quanto a isso, Marcio Moretto Ribeiro (2018) sinaliza certa dificuldade em compreender e caracterizar fielmente o eleitorado de Bolsonaro. E caracterizar o campo antipetista em termos políticos é um desafio analítico não trivial. Pesquisas de opinião nas manifestações indicam que identificá-lo com a direita tradicional é equivocado, pois, contrariando a proposta de suas lideranças, a grande maioria dos manifestantes é a favor de serviços públicos gratuitos. Na análise realizada por este pesquisador, existem quatro *clusters* que agrupam as páginas e conteúdo da internet seguidas pelo eleitorado de Bolsonaro, assim temos, páginas de apoio policial; páginas com conteúdos patrióticos com discurso anticorrupção; ainda páginas que defendem o modelo liberal e, por fim, páginas moralistas e conservadoras relacionadas à Deus e a família. No centro do gráfico, as preferências convergem para as páginas de Bolsonaro, seus filhos e Movimento Brasil Livre (MBL).

Assim, temos a propagação de um discurso que toma estas referências diversas e seus pontos de confluência criando um inimigo comum chamado “esquerdopata”. Este é um canal para entendermos elementos cruciais da nova política no Brasil, o conservadorismo atrelado ao antipetismo:

Esses, chamados esquerdopatas, são os inimigos; fazem isso para manter a população ignorante e refém de programas sociais que perpetuam políticos corruptos no poder; Lula é o chefe dessa quadrilha que tem o controle do Judiciário, pois nomeou os ministros do STF, e dos movimentos sociais e sindicatos, que servem como braço armado de um governo mais preocupado em mandar dinheiro para países da América Latina e para sustentar vagabundos do que com trabalhadores; abundam evidências de que os movimentos sociais e sindicatos são corruptos, violentos e têm como plano oculto a implantação do comunismo no Brasil; o comunismo é um risco ainda maior do que a corrupção; pois ameaça à liberdade do “cidadão de bem”; foi para combater essa ameaça que o Exército foi forçado a intervir em 1964; diferentemente dos dias atuais, naquele tempo havia ordem, tanto pública quanto privada. Essa visão de mundo é auto evidente para todos, mas a mídia, mentirosa e manipuladora, impede que a população a enxergue; por isso é importante procurar propagar a verdade nas redes sociais (RIBEIRO, 2018: 90).



O papel destas redes sociais é determinante para os novos rumos políticos deste país, e de acordo com Cristhian Ingo Lenz Dunker (2019) seu acesso ampliado, para indivíduos que antes não tinham acesso, trouxe consequências inadvertidas, com a transposição de grupos naturais para o mundo virtual em um processo acelerado de comunicação. Isto ao mesmo tempo em que a expansão da cidadania ocorria e alavancou o consumo dos anos do “lulopetismo”. É extremamente intrigante como o autor perfaz este exercício de psicologia social ao avaliar o comportamento das massas com o advento das redes sociais nos últimos anos. Logicamente, suas contribuições nos levam a considerar pontos essenciais para esta nova política feita em tempos de internet e com a “cara” dessa juventude. Ao passo que nos permite esta mirada direcionada, a análise atenta ao fato de que alguns fenômenos nos acompanham, a nós e as democracias, historicamente:

A cada novo patamar da democracia é preciso redefinir, não sem conflito, qual é a lei geral de reconhecimento e sua abrangência para quem atribuímos a condição de sujeito. É por isso, que essa definição se faz acompanhar, sistematicamente, de tentativas de generalização de tais critérios a nações e culturas vizinhas. (...) O paradoxo do individualismo democrático está no descompasso entre seu processo e seus fins. (...) Forma-se assim uma espécie de disputa em torno das exceções, pois há indivíduos que parecem mais indivíduos do que outros (DUNKER, 2019: 124).

E isso nos permitiria entender o fenômeno do bolsonarismo como parte dos populismos emergentes. A democracia tenderia a criação destes heróis, seres excepcionais, enquanto também traz consigo a ideia e o sentimento de fracasso. Ao mencionar Tocqueville, o texto nos leva a perceber o chamado cansaço da democracia, movimento no qual estas transformações e lutas democráticas nos deixam órfãos de uma pátria que não mais existe e por isso saudosistas de um passado em que as elites fossem mais tradicionais, menos distintas e diferenciadas em suas posições, status e intelectualidade. O bolsonarismo teria resgatado o apreço aos militares por rechaço aos políticos e aos intelectuais. Neste processo, o autor brilhantemente destaca que a expansão da democracia é tida de modo ambivalente, significando perda de privilégios e também conquista de direitos.

De acordo com Dunker (2019), a percepção social de igualdade com a ascensão de novos sujeitos e seus direitos reconhecidos torna tentadora a ideia de encará-lo como ilegítimo em sua excepcionalidade que antes cabia a mim. Assim, os infortúnios de alguém são culpa de outra pessoa a quem devo odiar justamente por haver roubado os meus direitos a me destacar e a me distinguir dos demais. De acordo com o autor, a partir de 2018, o comportamento da Direita pode ser tido como de ódio, sentimentos que comandam nossa economia de afetos políticos, e passaram a substituir o de culpa e de medo.

Parte desta experiência conservadora vem atrelada à uma dimensão religiosa, que se não é o único ponto a ser destacado, tem papel fundamental para entendermos as bases da moralidade que sustentam o atual governo brasileiro. Esta dimensão nos ajuda a entender todo o debate traçado sobre gênero e sexualidade. No filme *Eleições*, percebemos como a questão de gênero se torna fundamental em toda a narrativa. O universo cinematográfico da diretora já nos leva a compreender como esta questão é cara e presente em seu filme anterior, mas também ganha relevo em *Eleições*, já que as figuras escolhidas como narradoras de toda a trama são duas jovens, candidatas a *youtubers*, empoderadas, cheias de estilo e independentes. Ainda chama atenção a chapa das meninas cuja trajetória em contraposição à chapa dos meninos “sem-noção” (*outsiders* aventureiros) é acompanhada atentamente.

Stephanie Ribeiro (2018) problematiza este feminismo despolitizado, moldado pelos interesses do capital, a partir do momento em que se tornaram alguma forma “pop” de se manifestar ao se afastar de uma luta emancipatória histórica enquanto se aproxima das redes sociais. Para esta autora, o feminismo se tornou um estilo de vida, e, negativamente, pode ter encoberto questões vitais e essenciais para este debate. De certa maneira, é como se as reflexões tivessem sido descoletivizadas e, no filme, os jovens não problematizam nada disso a partir de uma análise que considere a sociedade na qual estão inseridas. Elas, as garotas com microfone na mão, se portam como novas celebridades do mundo virtual.

A chapa das meninas se estrutura em torno destes debates dentro da escola, mas em total consonância ao que se revela fora dela. Neste aspecto, o debate precisa ser feito em contraposição a um fator, a religião. Para Henrique Vieira (2018), a experiência fundamentalista fabrica um olhar sobre o mundo, e o grande dilema é que tal perspectiva religiosa não se reconhece como um olhar, mas entende-se como a verdade absoluta e universal. E o autor prossegue no sentido de elucidar as relações entre religiosidade, fundamentalismo e gênero: “Outro elemento característico do fundamentalismo é a articulação entre culpa e medo, a partir de uma perspectiva de rigidez comportamental. (...) Tal perspectiva é atravessada pelo modelo patriarcal, pela perspectiva heteronormativa e pela cultura machista”. E conclui o raciocínio da seguinte maneira: “O fundamentalismo, portanto, acaba alimentando a intolerância, pois não consegue estabelecer pontos de contato e de diálogo com outras manifestações religiosas, dimensões culturais e visões de mundo” (VIEIRA, 2018: 93).

Quando voltamos ao filme, tudo isto fica nítido no momento em que as colegiais discutem as frases escritas nas paredes e portas dos banheiros, cujos julgamentos de seus comportamentos e expressões de seus corpos é motivada por estes preceitos morais e religiosos que se tornaram baluarte do sistema de opressão e dominação dos corpos femininos.

As chamadas minorias LGBTI também fazem parte desta discussão e sua atuação política no filme foi destacada em uma chapa cujo lema era a diversidade e quando duas representantes do movimento visitaram a escola relatando sua experiência à frente do grêmio de outra instituição. Curiosamente, parece que a luta LGBTI por representação política é mais exitosa dentro do colégio da rede pública do que no congresso nacional. Talvez isso se deva ao fato de que em um contexto micro as identidades expressas pela juventude ganhem mais espaço compondo as diversas tribos que marcam a experiência dos adolescentes. Se pensamos a mesma questão no plano macro, a política e a dinâmica da representação no congresso nacional, nos últimos tempos suscitam reflexões que considerem mais variáveis. Segundo Lucas Bulgarelli:

Notadamente nos governos de Dilma Rousseff, o fortalecimento de alianças com grupos católicos e evangélicos foram fundamentais para manter a governabilidade. O custo disso, porém, foi um afastamento cada vez maior do governo com as prioridades dos movimentos LGBTI. Tais concessões não impediram que deputados e senadores próximos ao governo e contrários aos direitos LGBTI se alinhassem às forças responsáveis pelo impeachment de Rousseff em 2016 (...). Embora sejam muitas as denominações e vertentes religiosas de matriz evangélica que compõem a FPE, sua atuação em votações envolvendo gênero e sexualidade costuma ser direcionada à defesa de ideias como “família” e vida”, bem como a uma oposição ao que é considerado desvio dos “valores cristãos” (BULGARELLI, 2018: 98-99).

O autor ainda sinaliza, no tocante a agenda LGBTI, o papel da juventude e o processo de ascensão de Bolsonaro que mesmo nas escolas em que foram realizadas as ocupações estudantis apresenta um número considerável de adeptos, aqueles não representados naquelas



pautas. Para Bulgarelli, “Não é de se espantar, portanto, que o crescimento da candidatura de Jair Bolsonaro tenha oferecido a muitos desses jovens uma alternativa capaz de fazer experimentar a vida política de maneira rebelde, contestatória e antisistêmica” (BULGARELLI, 2018: 101). Para este autor, até mesmo a noção de opressão passou a ser reinterpretada a partir do fenômeno bolsonarista.

No terreno educacional, segundo Louzano & Moriconi (2019), a partir da ascensão e visibilidade das pautas educacionais posta por Bolsonaro e pela direita no país, o próprio papel do educador foi mudado e o projeto Escola Sem Partido foi responsável por uma visão que torna o professor o principal inimigo do país e o pensamento crítico mero sinal de doutrinação. Neste processo, destaca-se o papel por vezes submisso, acrítico e descontextualizado assumido pelos professores e pela direção do colégio representado no documentário, sobre os mais diversos temas e, notadamente, sobre o debate de gênero e política. Contraditoriamente ou não, este debate de gênero se torna a linha central dos anseios e dos debates que vão mais além do “queremos ou não ter música no horário do recreio”, uma das discussões que surgem entre discentes no filme *Eleições*.

Estas polêmicas e efervescência do debate de gênero se dá pelas transformações ocorridas no seio da sociedade brasileira das últimas décadas, precisamente de nosso amanhecer democrático. Para Renan Quinalha (2019), os códigos morais foram alterados deixando para trás o padrão da virilidade hegemônica e a masculinidade cedeu lugar para novas formas e identidades. Assim, estas mudanças geraram uma reação proporcional com um movimento em defesa da heterossexualidade compulsória associada aos valores da família tradicional que vive certo pânico moral.

Muitos destes jovens representados no documentário refletem esta dinâmica societal brasileira dos últimos anos, mesmo que no filme muitas destas temáticas tenham ficado subentendidas ou fossem ignoradas a favor de uma imagem de juventude descolada, despretenhiosa e despreparada que se atenta a estes debates quando o mesmo toca sua individualidade.

Parecia-me que a juventude havia matado a democracia. Pode até ser exagero, mas seja como for, é só a juventude que pode devolver-lhe o esplendor perdido. Ao ver as imagens daquela escola, podemos desacreditar, mas as cenas finais de *Eleições* me trouxeram esperança.

Conclusões

Estas conclusões são escritas com um intervalo de meses entre o debate e a escrita deste texto que agora reviso. Neste momento, olhamos para o lado e vemos como o debate sobre política e juventude ganha um relevo especial com o levante dos movimentos estudantis no Chile.

No Brasil, ainda temos muito a percorrer e as agitações e convulsões que colocaram no debate latino-americano e caribenho questões como democracia, neoliberalismo, feminismo e direitos dos povos indígenas não encontraram eco.

As manifestações estudantis e de profissionais da educação foram setorizadas, ganharam a simpatia da sociedade brasileira, mas logo foram relativizadas sob o discurso do descontingenciamento em curso. As ruas brasileiras silenciaram-se de novo.

As mudanças políticas em curso no Brasil têm significativo impacto para a educação e para a juventude brasileiras, o caminho sinalizado é a influência chilena em nosso modelo educacional. Mas a resistência chilena nos mostra que este modelo sempre foi uma falácia mercadológica. Contudo, a sociedade brasileira ainda não concatenou os fatos de que o laboratório

Eleições

chileno nos mostra o fracasso social e humanitário de um modelo educacional orientado ao mercado. Queremos seguir o modelo chileno, juventude?

As ruas, veias abertas de uma América Latina submetida e que sangra, acolhem os gritos subalternos. Como na canção de Ana Tijoux, cantora franco-chilena, “somos sur”, a agitação social hemisférica é sinal de despertar de “Todos los callados (Todos), Todos los omitidos (Todos), Todos los invisibles (Todos)” (TIJOUX, 2014).

Para quem acreditou que o gigante tivesse despertado, ele entrou foi em um sono profundo. Que a juventude brasileira o desperte! Ainda precisaremos avaliar os impactos da pandemia de Covid-19 em nossa sociedade, em nossa política e para a educação brasileira. Em 2022, teremos novas eleições.

Referências

- BULGARELLI, L. Moralidades, direitas e direitos LGBTI nos anos 2010. In: SOLANO, E. **O ódio como política: A reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- Cineclubelatino. Cartaz de divulgação da ação de extensão. 1 fotografia, color. Disponível em: < <https://portal.unila.edu.br/eventos/cineclube-cinelatino-eleicoes>> Acesso em: 18 nov.2019.
- DUNKDER, C. Psicologia das massas digitais e análise do sujeito democrático. In: **Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ELEIÇÕES**. Direção: Alice Riff. Produção: Studio Riff e Paideia Filmes. Brasil: Olhar distribuição, 2018. 1 DCP (100 min)
- LOUZANO, P.; MORICONI, G. Uma guinada equivocada na agenda da educação. In: **Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- NASCIMENTO, M.; TISO, W. Coração de estudante. Intérprete Milton Nascimento. In: Ao vivo. São Paulo: BMG/Ariola. 1983.
- PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. Da esperança ao ódio: a juventude periférica bolsoparista. In: SOLANO, E. **O ódio como política: A reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- QUINALHA, R. Desafios para a comunidade e o movimento LGBT no governo Bolsonaro. In: **Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, M. Antipetismo e conservadorismo no facebook. In: SOLANO, E. **O ódio como política: A reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- RIBEIRO, S. Feminismo: um longo caminho à frente. In: SOLANO, E. **O ódio como política: A reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- Studio Riff. Cartaz oficial. 1 fotografia, color.
- VIEIRA, H. Fundamentalismo e extremismo não esgotam experiência do sarado nas religiões. In: SOLANO, E. **O ódio como política: A reinvenção da direita no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- TIJOUX, A. Somos Sur. Intérprete Ana Tijoux & Shadia Mansour. In: Vengo. Los Angeles: National Records. 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=EKGUJXzxNqC>>.

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA
04/06

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FABIO BARROSO, CAMILA VITAL E CAIO AGUIAR

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA
30/04

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA
29/10

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00HR

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: ANA CAROLINA DE SOUZA, ANA CAROLINA DE SOUZA, ANA CAROLINA DE SOUZA, ANA CAROLINA DE SOUZA, ANA CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DIA
19/11

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00

ENTRADA
R\$ 5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

DIA / DIA
01 E 02 OUTUBRO

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00 HORAS

ENTRADA
R\$ 5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

DIA
22/11

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILME

DIA
13 DE AGOSTO

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 19:30 NA

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-Feira, às 19h, no Cine II.

DIA
03/09

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA
12/06

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
16:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTIÚB

DIA
01

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DIA
22/11

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E O CIRCO DE LONA

DIA
22/08/19

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DIA
03/09

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA XAVANTE EM PERSPECTIVA

DIA
20 e 29 de maio de 2018

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA
12/06

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
16:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA
28/05

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA
20/11

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00

ENTRADA
R\$ 5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

DIA
24/08

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
16H30

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA **24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)**

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRÉ-ESTRÉIA

DIA
24/08

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
AS 7 A LAS
19:00hr

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Canela

DIA
19/03

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA
24/09

NO / EM EL
CINE CATARATAS

SESSÃO
19:00

ENTRADA
R\$5,00

+ DEBATE após a sessão com: FREDERICO BRUNO, ANA CAROLINA DE SOUZA E CAROLINA DE SOUZA

VENDAS ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASÍLIA, 2008

30/30 - 19H - SALA C208

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2013

01/31 - 18H - SALA C208

O processo criativo do roteiro de 'Los Silencios': uma aproximação

Ester Marçal Fer

Doutoranda no PPGMultimeios / UNICAMP

O processo criativo do roteiro de ‘Los Silencios’: uma aproximação

Resumo:

O presente artigo propõe um estudo de caso sobre o percurso de criação do filme *Los Silencios* (2018) a partir dos conceitos teórico-metodológicos da crítica de processo. Utilizando como documentos de análise os vários tratamentos do roteiro escritos pela roteirista e diretora Beatriz Seigner, o artigo examina as etapas de transformação ao longo do desenvolvimento do roteiro, passando pela filmagem e chegando à edição do filme. Nesse percurso, observa-se nos métodos da roteirista o uso de procedimentos tradicionalmente associados tanto às práticas de escrita do cinema ficcional quanto do cinema documental, bem como a função intrínseca do espaço real na construção da narrativa do filme.

Palavras-chave: roteiro; processo criativo; *Los Silencios*.

El proceso creativo en el guión de ‘Los Silencios’: una aproximación

Resumen:

Este artículo propone un estudio de caso sobre la trayectoria de creación de la película Los Silencios (2018) a partir de los conceptos teórico-metodológicos de la crítica de procesos. Utilizando como documentos de análisis los diversos tratamientos del guión escritos por la guionista y directora Beatriz Seigner, el artículo examina las etapas de transformación a lo largo del desarrollo del guión, pasando por el rodaje y llegando a la edición de la película. En este camino se puede observar en los métodos de la guionista el uso de procedimientos tradicionalmente asociados tanto a las prácticas del cine documental como de ficción, así como la función intrínseca del espacio real en la construcción de la narrativa cinematográfica.

Palabras clave: guión; proceso creativo; *Los Silencios*.

The creative process of the screenplay of ‘Los Silencios’: an approximation

Abstract:

The present article proposes a case study, based on the theoretical-methodological concepts of process, on the path of creation of the film Los Silencios (2018). Using as analysis documents the various drafts of the screenplay written by the screenwriter and director Beatriz Seigner, the article examines the stages of transformation throughout the development of the screenplay, passing through the shooting and arriving at the editing of the film. In this journey, the use of procedures traditionally associated with both fictional and documentary filmmaking practices is observed, as well as the intrinsic function of real space in the construction of the film's narrative.

Keywords: screenplay; creative process; *Los Silencios*.

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

19/11

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$ 5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: PATRÍCIA GUERREIRO e TAYANNA COSTA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DA 7 DIA

04/06

NOITE
CINE CATARATAS

19:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TATIANA MONTENEGRO, ELIANA DEL ROSARIO, WALL ASSIS e o diretor MARCELO PIRETELO

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

22/11

NOITE
CINE CATARATAS

19:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA GRATUITA

DEBATE APÓS O FILME COM: ESTER MARÇAL, VICTÓRIA DARIANO e MARIANA MULLER

CINECATARATAS.COM.BR

BARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h

no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminadas de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor programação: R\$25,00

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÃO

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARICA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 - 19H - SALA C208

PALESTINA VIVEM!!

2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 11 DE AGOSTO AS 19:00h

DEBATE APÓS O FILME COM: TAYANNA COSTA

NOITE DO FILME COM DEBATE E MOSTRA DE FILME

1ª MOSTRA DO PROGRAMA DE FILMES ENTRE ARGENTINA E PALESTINA

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DA 7 DIA

03/09

NOITE
CINE CATARATAS

19:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA GRATUITA

DEBATE APÓS O FILME COM: CATIA CASTRO, EMILY WITTE, OLIVIERO BALASTRA e LUCIANA DE

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DA 30/04

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRÉ-ESTREIA

DA 24/08

NOITE
CINE CATARATAS

19:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: CARLOS NOVA, CAMILA VITTEL e CARO NOVA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

19.00 HORAS

ENTRADA GRATUITA

NO CINE CATARATAS

UNILA

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA NÃO CONTRA

01 E 02 OUTUBRO

19.00 HORAS

ENTRADA GRATUITA

NO CINE CATARATAS

UNILA

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 - 19H - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

O PROCESSO

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine 3.

Debate com: Michele De Nove e Camila Vitell

Após: www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DA 12/06

NOITE
CINE CATARATAS

16:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: CARLOS NOVA, CAMILA VITTEL e CARO NOVA

CINECATARATAS.COM.BR

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DA 24/08 - 16H30 - FÓZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

AV. TAPARIQUÍ JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FÓZ DO IGUAÇU

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINECLUBE

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E CIRCO DE LONA

22 OUTUBRO

NOITE
CINE CATARATAS

19:00hr

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: JONAS BARROS, ESTER MARÇAL e JONAS DE SA SILVA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

Café Com Canela

19/03

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TAYANNA COSTA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DA 20/11

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA e TAYANNA COSTA

CINECATARATAS.COM.BR

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA SAVANNA EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Horário: 19h30

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

24/09

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: JONAS BARROS, ESTER MARÇAL e JONAS DE SA SILVA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DA 24/09

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: JONAS BARROS, ESTER MARÇAL e JONAS DE SA SILVA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DA 28/05

NOITE
CINE CATARATAS

19:00

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TAYANNA COSTA

CINECATARATAS.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DA 29/10

NOITE
CINE CATARATAS

19:00HR

SESSÃO AS 7 ÀS 10H

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA, TAYANNA COSTA e TAYANNA COSTA

CINECATARATAS.COM.BR



Introdução

O filme antes do filme, feito de palavras. Texto que evoca, em sua leitura, imagens e sons. O roteiro, ou *guión*, tem sido, nas práticas cinematográficas amplamente difundidas, o eixo através do qual se articulam os recursos criativos humanos e materiais para a realização de um filme. Fotografia, som, arte, atuação, montagem, produção: cada uma das áreas particulares de uma equipe de cinema pode encontrar, no roteiro, o alimento específico para o seu desenvolvimento criativo, sendo aglutinadas pela regência da direção cinematográfica.

A escrita de um roteiro, a geração de ideias para a tela e o seu processo de desenvolvimento, antes e durante a produção de um filme, são, portanto, atividades criativas e colaborativas complexas. Complexidade esta que se apresenta também quando o roteiro passa a ser objeto de estudo acadêmico. Batty et al. (2018) define o desenvolvimento de um roteiro cinematográfico como um problema perverso, uma vez que os limites do processo são porosos, os papéis e perspectivas envolvidas são numerosas, e os contextos culturais, bem como gostos, julgamentos, hábitos individuais e coletivos, são diversos. Além do fato de que, no caso do cinema, as práticas artísticas podem ser também industriais, o que permite levantar questões sobre as estruturas de poder envolvidas e sobre o próprio conceito de desenvolvimento de uma ideia audiovisual.

Longe de esgotar a análise de um assunto que é, ao mesmo tempo, um processo e um conjunto de objetos (roteiros e filmes), pretendemos, neste artigo, iniciar uma aproximação ao processo criativo da roteirista e diretora brasileira Beatriz Seigner no desenvolvimento do roteiro de *Los Silencios* (2018).¹ Para isso, recorreremos à abordagem teórico-metodológica da crítica de processo, que propõe uma discussão teórica.

a partir da relação com a experiência pela qual os artistas passam em seus processos. Retira-se, assim, a teoria que está implícita na prática artística, (oferecendo) uma abordagem crítica para a criação em sua natureza de complexas redes em construção" (SALLES, 2016:3)

A proposta dos estudos da crítica de processo é, portanto, a de apresentar uma nova perspectiva para as obras artísticas, no caso, um filme, através do acesso a certas informações presentes no percurso de criação textual que o antecede. Contudo, antes de iniciar uma aproximação aos documentos do processo, compostos, no caso, pelos tratamentos (ou versões) escritos por Seigner ao longo de cinco anos, é importante considerar algumas informações sobre a artista e o contexto de produção do filme, uma vez que os modos de produção das obras artísticas estão intrinsecamente ligados às suas propostas éticas, estéticas e políticas.

Nascida em 1984 na cidade de São Paulo, Beatriz Seigner² possui uma heterodoxa trajetória de formação, marcada por uma busca pessoal em contato com uma diversidade de culturas e linguagens artísticas. Sua formação nas artes começa no teatro, e aos 16 anos tem sua primeira experiência com a linguagem do cinema com a realização do curta-metragem *Uma Menina Como Outras Mil* (2001), no contexto das Oficinas Kinoforum de Realização Au-

1 Dentro da programação do Cineclubes Cinelatino no ano de 2019, o filme *Los Silencios* foi exibido três vezes, sempre com sessões lotadas. Na terceira sessão, no dia 12/06/2019, o debate contou com a presença de Beatriz Seigner, que compartilhou com a audiência presente trechos do roteiro e do *storyboard* feitos por ela. Graças a este material, gentilmente cedido na íntegra à autora, juntamente com versões anteriores do roteiro, foi possível desenvolver o presente artigo.

2 Projeto idealizado por Zita Carvalhosa e Christian Shagaard, as Oficinas Kinoforum surgiram em 2001, voltadas especialmente para público jovem das comunidades periféricas da cidade de São Paulo, oferecendo encontros teóricos e práticos que abrangem todo o processo de produção audiovisual, com acompanhamento profissional em todas as etapas.

diovisual. É quando percebe que “seria cineasta”. Através do estudo da dança clássica indiana, apaixonou-se pela cultura deste país e aos 18 anos, vai para a Índia, onde mora por um ano. É a partir desse encontro que nasceria, anos mais tarde, seu filme de estreia, *Bollywood Dream - o sonho bollywoodiano* (2009), filme que marca a primeira coprodução cinematográfica entre Brasil e Índia). Mas antes disso, continua sua formação com cursos livres, como no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, onde estuda atuação para cinema; e com a realização de curtas-metragens.³ Com a relevante projeção de *Bollywood Dream* em festivais internacionais e no circuito comercial e alternativo de exibição, Seigner passa a atuar também como roteirista em filmes de ficção e séries documentais de outras(os) diretores, ao mesmo tempo em que desenvolve seus próprios projetos para futuros filmes.

*Los Silencios*⁴ é o segundo longa-metragem que Seigner escreve, produz e dirige. Com uma narrativa que se passa na região da tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, o filme é realizado em um sistema de coprodução internacional, mas desta vez entre Brasil, Colômbia e França.

Segundo Belisa Figueiró (2019), a necessidade de um roteiro estruturado é uma demanda concreta em uma produção internacional. A precisão do roteiro, inclusive, pode ser decisiva no estabelecimento das bases de articulação entre os diferentes agentes produtores ou investidores. Não possuir um roteiro desenvolvido (ou até mesmo cancelado em laboratórios de roteiro) pode dificultar, por exemplo, o acesso aos diversos fundos de apoio destinados a este tipo de arranjo produtivo, tais como o Fundo Ibermedia ou o *Aide Aux Cinémas du Monde* do Centro Nacional de Cinema (CNC) da França, dois dos fundos que participaram no financiamento de *Los Silencios*. Nesse sentido, quanto antes um roteiro existir, tão cedo é possível colocar o projeto em circulação em laboratórios de roteiro, editais de financiamento ou encontros de coprodução.

Por outro lado, o interesse de Seigner em filmar fora de seu território de origem é um dado importante em relação às transformações a que um projeto poético de roteiro está exposto, uma vez que o deslocamento a que se propõe a cineasta é grandioso: narrar histórias em recortes geográficos e culturais que, por mais multicultural que seja sua formação, ainda são contextos bastante distintos dos seus. Ao analisar o percurso de desenvolvimento deste roteiro, esperamos compreender os métodos práticos da roteirista no uso de procedimentos de escrita, bem como a função que o encontro com esse espaço real ocupa na construção da narrativa do filme.

Primeira fase: 5 a criação a partir do relato biográfico

Podemos considerar que o evento disparador do processo criativo de *Los Silencios* foi o relato de Nancy Arias Baquero, amiga colombiana de Seigner que, no final de 2009, compartilhou com a cineasta sua própria história de vida. Sobre esse momento seminal do processo criativo, Seigner detalha, em entrevista: “[.] ela me contou sobre sua infância, e que quando imigrou para o Brasil, encontrou o pai que tinha sido dado como morto. Ela me contou imagens muito fortes, comecei a sonhar com aquilo e decidi escrever” (SEIGNER, 2019a).

³ *Roda Real* (2004) e *Índias* (2005).

⁴ O filme teve sua estreia mundial na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes 2018, sendo aclamado pela crítica e tendo recebido mais de uma dezena de prêmios em diversos festivais pelo mundo.

⁵ Ao acessar os distintos tratamentos do roteiro, optei por organizar a análise em três momentos do processo criativo: os dois primeiros, escritos em 2012, condensam o momento inicial da escrita; um tratamento de 2014 caracteriza o segundo momento e o último tratamento, antes da filmagem, de 2017, encerra o arco da criação do roteiro de *Los Silencios* antes da sua transformação em imagens e sons.



A primeira versão do roteiro, datada de março de 2012, tem como título *Barqueiras Aires*, uma variação do sobrenome da família de Nancy, e se refere à família de protagonistas: a mãe Amparo, o pai Adão, e os filhos Núria, Fábio e Pablo. Na sinopse apresentada para a inscrição do projeto na ANCINE,⁶ escrita já com uma segunda versão do roteiro (de junho de 2012), temos uma dimensão do teor narrativo da proposta em construção:

“Às vezes, achamos que mantemos preso um segredo, mas é o segredo que nos prende”. Segundo longa-metragem da diretora Beatriz Seigner, “Los Silencios (Cinco Vidas e um Segredo)”, conta a história de uma família colombiana, com três filhos, cujo o pai sofre um acidente e utiliza-se deste acidente para forjar sua morte, e assim ganhar uma indenização para sua família migrar para o Brasil. Para as crianças, no entanto, esconder um pai morto-vivo em casa é um desafio. O que contar para os amigos na escola? Como reconstruir sua rotina e reinventar sua própria história? Aos poucos, porém, conforme as crianças vão crescendo, (o filme todo é contado através da perspectiva delas), descobrimos que os pais faziam parte da guerrilha colombiana, e que utilizaram o acidente não apenas para ganhar a indenização, mas para fugir da violência desenfreada que tomou conta dos conflitos nos quais estavam envolvidos (SEIGNER, 2012).

Nesta segunda versão há uma alteração no título da obra, que aponta para a centralidade, na história, dos silêncios/segredos em detrimento do foco no sobrenome da família de personagens (que até então estabelecia uma relação mais documental com o relato pessoal de Nancy). Apesar desta alteração, podemos agrupar essas duas primeiras versões do roteiro e analisá-las como um primeiro estágio do processo criativo, dadas as suas semelhanças estruturais.

O roteiro, nesta fase inicial, cobre um extenso período de tempo narrativo (aproximadamente oito anos), marcado principalmente pelo crescimento das crianças: a primogênita Núria, por exemplo, começa a história com cinco anos e termina com treze. A narrativa estrutura-se na clássica divisão em três atos, e assim permanecerá até a última versão, mesmo com todas as futuras alterações.

As cenas que compõem o primeiro ato apresentam, através do olhar das crianças, uma série de eventos marcantes da vida desta família colombiana campesina, com fortes traços indígenas. O nascimento do terceiro filho, que é precedido de um trágico aborto acidental, é marcado pelo tom fabuloso da imaginação infantil de Núria (9) e Fábio (7). O acidente fatal do pai, Adão, junto com outros trabalhadores na construção de uma ponte sobre o rio, é o conflito inicial em uma longa e minuciosa sequência. O luto, duro e breve, é vivido pelas famílias da comunidade. Amparo e as crianças deixam o campo, a caminho da capital, Bogotá. É nesse momento que acontece aquilo que Robert McKee (2010) chama de incidente incitante da trama central: um desarranjo radical no equilíbrio de forças na vida do protagonista: Adão simplesmente reaparece, como se não tivesse morrido.

Reproduzo abaixo a cena que marca esta mudança nos rumos da narrativa:

37 INT. NOITE. ÔNIBUS INTERESTADUAL

NÚRIA, sonolenta, acorda quando o ônibus freia e olha para os passageiros que entram no ônibus que acaba de parar, entre eles uma mulher segurando uma GALINHA que se debate. Os pés de NÚRIA tocam os pelos do CACHORRO PRETO da família que está no chão, enquanto FÁBIO dorme ao seu lado e sua mãe AMPARO está sentada

⁶ Aprovado em dezembro de 2012.

no banco de trás com PABLO no colo.

No final da fila de passageiros sobe no ônibus--

ADÃO, COM O CHAPÉU ENTERRADO NA CABEÇA.

NÚRIA, assustada, repara nele e vai falar alguma coisa quando a mãe, sentada atrás dela, faz o sinal com o indicador na boca para que fique quieta. O cão preto aguça as orelhas. ADÃO senta-se um pouco afastado deles, meio escondido sob seu chapéu. O cão preto vai até ele, que o enxota, e este volta para os pés de NÚRIA que não entende nada e olha para a mãe e os irmãozinhos que dormem.

AMPARO

Seu pai morreu. Entendeu isso?

Está muerto.

NÚRIA vai falar alguma coisa, mas a mãe a impede com um "shh".

O ônibus arranca.

A sequência segue, com uma parada rápida em um posto de estrada, onde Adão passa para Amparo um bilhete codificado com informações de quem ela deve procurar ao chegar na capital. A situação é sutil, e das crianças, só Núria (já com 11 anos) se dá conta que o pai está vivo e que há ali um segredo, o qual nem ela nem nós conseguimos ainda acessar.

O segundo ato tem início com a chegada da família na periferia de uma grande cidade. Adão chega na casa com a falsa identidade de tio Antônio, irmão gêmeo de Adão. Com algum estranhamento, as crianças entram no jogo. Enquanto Adão/Antônio percorre as filas de desempregados à procura de trabalho, Amparo luta pela subsistência, lavando e passando roupa pra fora. Amparo busca um advogado para agilizar o processo de indenização pela "morte" de Adão. Núria e Fábio vão à escola, mas Núria não se enturma. Fábio fica amigo de Coiote, um garoto que mora em um acampamento de *desplazados*⁷ e que não tem uma perna. Amparo faz um acordo com o advogado, e recebe um adiantamento da indenização. Enquanto Amparo conta às crianças como ela e o pai se conheceram, uma grande sequência de *flashback* mostra cenas do passado dos personagens na guerrilha colombiana.

As situações vão progressivamente se complicando quando Adão entra numa sociedade e usa o dinheiro do adiantamento da indenização para começar o negócio. A comida na casa fica cada vez mais escassa. Núria (agora com 13 anos) arranja um trabalho para o pequeno Pablo (5 anos) como ajudante de marcenaria, enquanto Coiote introduz Fábio (11 anos) num esquema de contrabando de ouro. Amparo coloca Núria em um internato de freiras. A indenização da morte finalmente sai, mas pelo trato feito anteriormente, o expressivo valor que seria recebido fica com o advogado. Após sofrer um pequeno acidente no meio da madrugada enquanto dançava em frente ao altar, Núria é mandada de volta pra casa para se recuperar e consultar um psiquiatra.

A crise que leva ao terceiro ato é anunciada quando Adão rompe com seu sócio, que

⁷ O roteiro faz referência aos camponeses desplazados, ou seja, desalojados de suas comunidades. Por conta do prolongado conflito armado colombiano e os ataques diretos à população civil, comunidades inteiras foram forçadas a se deslocar, vivendo em situações precária de moradia, como no acampamento provisório retratado nesta versão do roteiro. O deslocamento forçado é um fenômeno massivo, sistemático, de longa duração e vinculado ao controle de territórios estratégicos, além de ser considerado um crime de lesa humanidade. (GMH, 2013:71)



o ameaça, pois este sabe de seu segredo, ou seja, sua verdadeira identidade. Em mais um *flashback*, o segredo completo é revelado: a morte forjada de Adão tem como real motivação a fuga da constante violência a qual estavam submetidos Adão, Amparo e as crianças envolvidas com os conflitos entre militares e paramilitares colombianos. Ao fim, a solução para a família é continuar fugindo. Rapidamente fazem as malas e vão para a estação de trem, atravessando uma gigante manifestação de camponeses sem terra. Amparo e as crianças conseguem subir no trem, mas Adão fica pra trás, no meio da multidão. A última cena se encerra com o trem se distanciando, em meio ao caos na plataforma.

Segunda fase: ampliando a pesquisa

Em dezembro de 2012 o projeto *Cinco Vidas e um Segredo* é contemplado pelo Fundo Ibermedia para o desenvolvimento do roteiro.⁸ Com esse aporte, Beatriz inicia um processo de pesquisa mais amplo e profundo sobre os imigrantes colombianos no Brasil e também sobre o histórico de conflitos na Colômbia. Esta é a primeira grande transformação que o roteiro sofre. Sobre esse processo, Beatriz diz:

Eu entrevistei mais de 80 famílias de colombianos vivendo no Brasil, e de uma certa forma, isso foi irrigando o meu inconsciente. Quando eu fui sentar pra escrever, vem um pedaço da história de um, um pedaço da história do outro, eu já não sei de quem mais é a história. Eu nunca volto a ouvir a minha pesquisa. Eu sempre gravo, mas acaba que eu não sinto necessidade de voltar a ler, ouvir ou assistir. Vou me guiando pela situação que eu estou vendo, pelos personagens, imaginando esses ambientes nos quais eles convivem, nos quais as coisas acontecem, ambientes que são mais narrativos. (SEIGNER, 2019).

Este processo de pesquisa resulta na escrita de *Los Silencios*, uma nova versão do roteiro, datada de janeiro de 2014, a qual identifico-a como a segunda fase do processo de escrita do filme. São muitas as modificações que perpassam o processo criativo da primeira para a segunda fase, destacamos a seguir as mais decisivas para a constituição da versão final.

A dimensão temporal da narrativa é concentrada, toda a ação agora se passa em um período de alguns meses, Núria tem treze anos. A quantidade de eventos do filme é drasticamente reduzida. Enquanto o primeiro tratamento contava com 175 cenas, o terceiro apresenta 94. O corte de quase metade do roteiro fica evidente principalmente no primeiro ato: os muitos eventos progressos da vida familiar são limitados a apenas dois, que se conectam à “morte” de Adão no deslizamento da barragem, narrada por uma curta reportagem vista pela família na televisão, pouco antes do breve velório. O ponto de virada no final do primeiro ato, que é o reaparecimento de Adão vivo, no ônibus, é mantido integralmente. Porém, vai sendo antecipado a cada nova versão: no primeiro tratamento, o evento acontece na cena 54; no segundo tratamento, na cena 37; e no terceiro, na cena 12.

Uma narração em voz over de Núria amarra as sequências das cenas, do início ao fim do roteiro, construindo uma forte dimensão subjetiva para o relato. Apesar da centralidade da voz da personagem na narrativa, Núria é totalmente silenciosa nas interações cotidianas, sendo tachada de muda na escola. A mudez é tanta que Amparo chega a leva-la em um médico, que não identifica problemas fisiológicos na garota.

A personagem Pablo, terceiro filho de Adão e Amparo, deixa de existir a partir desse mo-

⁸ Disponível em https://ancine.gov.br/sites/default/files/ibermedia/projetos_ibermedia2012.pdf Acessado em 14/03/2020

mento, ficando somente Núria e Fábio como filhos do casal. A exclusão da personagem não altera o eixo central do conflito, mas tira de Núria e Fábio uma certa precocidade, já que é eliminada a relação de cuidado diário, típica de famílias numerosas, onde os irmãos mais velhos são responsáveis pelos mais novos. Fábio continua amigo de Coiote, mas desta vez este o envolve em um esquema de tráfico de cocaína. Amparo agora sustenta a casa vendendo arepas na rua. Ao longo do roteiro, pequenas inserções de notícias pela TV ou pelo rádio vão construindo uma narrativa paralela em torno da condução do processo de paz entre o governo colombiano e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo (FARC-EP).⁹

Enquanto que na primeira fase de desenvolvimento do roteiro a família migrava do interior da Colômbia para a capital Bogotá, nesta segunda fase a família emigra, cruzando a fronteira com o Brasil, e chegando à Manaus. Esta é uma alteração bastante importante, com grandes impactos para as diversas áreas da realização do filme que se conectam e se desenvolvem a partir do roteiro, mas centro nos efeitos desta mudança para os aspectos internos da narrativa.

As características particulares das casas de palafita, moradia típica nos bairros pobres de Manaus, que erguem-se além das águas dos rios e que sofrem com a sazonalidade das cheias são incorporadas nos ambientes tanto interno quanto externo da casa. A água começa a ser trabalhada como elemento dramático ao longo desta versão do roteiro, e irá ganhar uma dimensão cada vez maior nas próximas versões até finalmente chegar à transposição do roteiro para o filme. Destaco como exemplo esse pequeno trecho da cena 51:

Enquanto Amparo continua narrando fora de quadro, vemos, em planos estáticos, manchas de água que estão se infiltrando na madeira da casa de palafitas onde estão.

Na cena, Amparo conta aos filhos como ela e Adão se conheceram. Enquanto que nas primeiras versões essa cena era sucedida por um grande *flashback*, uma dramatização da vida pregressa dos personagens durante a guerrilha, na versão manauara a cena permanece no tempo presente. A água é usada como uma metáfora da própria memória da personagem, que aos poucos vai inundando o espaço da casa enquanto as lembranças são reveladas no relato oral. Podemos observar neste trecho aquilo que Salles (2010) chama de roteiro como guia para a direção, ou seja, indicações que Seigner faz para orientar o seu próprio trabalho futuro, como uma decupagem antecipada da cena, para além dos aspectos tradicionais da criação do roteiro, focado em sua estrutura, ações, personagens e narrativas, isto é, o roteiro para a roteirista.

No roteiro, o filme já está sendo feito. Trata-se de um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências do futuro filme. É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Nesse contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indicia caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores, etc (SALLES, 2010:173)

No trecho abaixo, encontramos anotações que apresentam elementos cênicos até então inexistentes nas versões anteriores: as luzes e cores fosforescentes, que ganharão uma dimensão narrativa central na última versão do roteiro, bem como no filme.

⁹ Na época da escritura desta versão do roteiro (2014), o governo colombiano presidido por Juan Manuel Santos encontrava-se em intenso processo de diálogo e negociação com as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo (FARC-EP), que culminaria no Acordo de Paz assinado entre as partes em 24 de novembro de 2016.



75 EXT. DIA. PRAÇA DE MANAUS

NÚRIA e FÁBIO usam tênis de luzinhas pisca-pisca numa festa de imigrantes no centro de Manaus patrocinada pela “La Mundial” que dá bexigas cor-de-rosa com sua marca para as crianças. O pai compra algodão doce fosforescente para os filhos.

Nesta segunda fase de desenvolvimento do roteiro, o evento que desencadeia o desfecho da história continua sendo a descoberta, pelas pessoas da comunidade, da verdadeira identidade de Adão e a farsa de sua morte. Com isso, a família decide por abandonar a casa e fugir da cidade. Na primeiríssima versão, em Bogotá, a família alcança a estação de trem, lotada. Adão coloca Amparo e as crianças no vagão já em movimento e ao tentar alcançá-lo, acaba deliberadamente ficando pra trás. A família se separa. Já na segunda versão, no último segundo, vemos os pés de Adão subirem no trem. A família segue junta. A terceira versão do roteiro retoma a ideia da separação. Agora em Manaus, a via de saída da cidade é o porto. Todos embarcam, mas Adão abandona o barco com a desculpa de buscar algo em terra. Núria percebe que é uma despedida, enquanto o barco se distancia do porto.

Núria acena para o pai, dizendo tchau, discretamente.

NURIA (V.O.)

Até onde eu sei ele está de volta nos montes, lutando. Nós nunca mais o vimos. Nem mesmo como fantasma. E desde então continuamos nossa constante viagem. E constante troca de silêncios.

AMPARO vê a filha acenando para o VAZIO.

AMPARO

Tá dando tchau pra quem?

NURIA

Ninguém.

O barco onde estão se afasta cada vez mais. Amparo, Núria e Fábio estão nele, junto com muitas pessoas, também em silêncio. O barco desaparece no horizonte, do rio enorme.

FIM.

Terceira fase: o encontro com a Ilha da Fantasia

A terceira fase de desenvolvimento do roteiro é a mais radical em termos de alterações no enredo, e acontece em um momento chave do processo de realização do filme: a preparação para o começo da produção, sobre o qual a cineasta comenta: “A princípio a filmagem seria em uma comunidade de Manaus, que foi destruída por causa da Copa do Mundo. O produtor, que é colombiano, me indicou a ilha” (SEIGNER, 2019a). A ilha, no caso, é a Ilha da Fantasia, um território localizado na tríplice fronteira entre Peru, Colômbia e Brasil. Surgida há aproximadamente 30 anos por causa da constante baixa do rio Amazonas, o pedaço de terra foi ocupado por famílias advindas dos três países e que, num sistema de autogestão, sobrevivem sem o auxílio de nenhum dos governos.

Eu buscava uma comunidade de palafitas e para mim era ainda mais interessante que fosse uma zona de fronteira, já que estamos falando de pessoas em trânsito, de vivos e mortos. Quando cheguei lá, foi como se eu tivesse escrito o tempo inteiro sobre aquele lugar sem conhecê-lo. Depois de conversar com as pessoas, voltei para casa e reescrevi o roteiro do zero (SEIGNER, 2019a).

O roteiro reescrito “do zero” fica evidente desde as primeiras páginas, com a completa supressão de todas as sequências anteriores ao acidente de Adão, iniciando a narrativa já com a chegada de Amparo, Núria e Fábio na Ilha da Fantasia. Mais do que um enxugamento da narrativa, a nova versão revela os efeitos, pro roteiro, do encontro de Seigner com o espaço definitivo onde se realizariam as filmagens: uma transformação na essência do arco dramático central do enredo, que por sua vez está intimamente ligada às transformações na natureza das personagens Adão e Núria.

Sem as cenas de apresentação da família antes do acidente, entramos na história tentando inferir, pouco a pouco, quem são aquelas personagens. O contexto de fuga e do trânsito entre fronteiras logo é apresentado nas cenas da Pastoral da Mobilidade Humana e do advogado¹⁰. A mudez de Núria é pouco a pouco percebida, como também a sua não interação com qualquer outra pessoa que não seja sua mãe, Amparo. Tal comportamento pode e tende a ser interpretado, neste momento, como uma característica de timidez ou transtorno pós-traumático da personagem. Enquanto Amparo está às voltas com as demandas urgentes de subsistência, Núria volta para casa, só. Ao entrar, dá de cara com o pai, que, num gesto, pede silêncio, a beija e sobe para o andar superior, carregando sua espingarda. Temos nesta cena sutil um ponto de virada na trama, a suposta revelação de que Adão está vivo. Mas ao contrário das outras versões, essa informação só é plenamente compreendida com o avançar da narrativa: Adão está realmente morto, e sua aparição é a de um fantasma.

Segundo Seigner, o encontro com a Ilha da Fantasia permitiu também o encontro com a mitologia do lugar: “cheguei lá para ver a locação, comecei a conversar com as pessoas e elas vieram me falar dos fantasmas da ilha. É fantasma que mexe objetos, que entra nas pessoas. Elas não têm medo, mas tomam cuidado” (SEIGNER, 2019b).

No artigo “*Where are you from? Place as a form of scripting in independent cinema*”, J.J. Murphy (2014) argumenta que o lugar pode efetivamente funcionar como um elemento chave no processo de escritura do roteiro, especialmente no cinema independente; podendo cumprir funções temáticas, conceituais, estruturais, estilísticas e/ou intrínsecas nas narrativas. As potencialidades dos espaços físicos, porém, não são comumente tratadas dentro da ortodoxia do roteiro: “Os manuais de roteiro, com sua ênfase na estrutura, geralmente ignoram a importância do lugar (.); e as locações muitas vezes se resumem a um cenário colorido para as personagens recitarem os diálogos” (MURPHY, 2014: 34, tradução minha). Murphy alerta ainda para a importante diferença entre lugar e locação, sendo esta uma simples coordenada geográfica, enquanto aquela teria implicações culturais, históricas e pessoais. Esta definição de “lugar” de Murphy vai ao encontro do pensamento da geógrafa Doreen Massey (2014), que define o “espaço como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2014: 49).

A mudança na natureza da personagem de Adão, de “falso morto” para fantasma, acaba por circunscrever sua presença na trama de forma mais intimista, nos espaços domésticos, como nas duas situações noturnas, em torno da mesa. Na primeira (cena 42), Adão permanece

¹⁰ Cenas 13 a 16.



em silêncio. Interage através do toque, com Amparo, e do olhar, com Fábio. O diálogo entre mãe e filho sobre as semelhanças entre irmãos gêmeos é recuperado da versão de 2014, quando o pai estava vivo e presente à mesa. A adaptação das falas à situação do pai presente em espírito é mínima, denotando que a natureza fantasmagórica de Adão era uma semente de ideia, mesmo que intuitiva, já existente nas versões anteriores. Na segunda situação (cena 56), Adão discute com Amparo, sobre a proposta do advogado bem como sobre o passado. As discussões entre Amparo e Adão, previstas nas versões anteriores, ganham força e densidade no último tratamento, principalmente pelo fato de não termos mais nenhuma outra fonte de informação sobre Adão e o passado das personagens.

O encontro com a Ilha da Fantasia também trouxe para o roteiro uma dimensão coletiva que só existia, nas versões anteriores, no passado campesino da família Barqueira Aires. Uma vez *desplazados*, o drama era concentrado no núcleo familiar. Na Ilha da Fantasia, porém, o coletivo emerge na trama, pois toda a comunidade é de fato composta por migrantes, muitos deles refugiados dos históricos conflitos entre militares e paramilitares na Colômbia, assim como a família de protagonistas. O encontro entre a história ficcional e a história da comunidade gera no roteiro um processo de criação que mescla a escrita ficcional à métodos de roteirização documental.

Gosto da mistura de documentário e ficção e queria que [os moradores] pudessem interpretar a si mesmos: o presidente da ilha é mesmo o presidente da ilha; a avó realmente vive ali; eles realmente fazem uma assembleia a cada duas semanas e realmente há pessoas tentando expulsá-los de lá. Tudo isso eu bebi da realidade (SEIGNER, 2019a).

Na última versão do roteiro, há dois momentos de assembleias. A primeira (cena 64), na qual os moradores se reúnem, trata da proposta de compra das casas para construção de um cassino/spa. A situação, verídica, foi completamente incorporada à história, permitindo, inclusive, à cineasta “pescar” certas linhas de diálogo em conversas com as personagens reais.

Na assembleia dos vivos, a gente decidiu quem vai ser a favor da venda das casas, quem vai ser contra, e quem vai mudar de ideia no meio. Aí a gente ensaiou algumas vezes, foi moldando os diálogos para não ficarem tão extensos. Havia já ali uma tensão, quem era a favor, quem era contra. A Abuelita chegava no final e encerrava falando que era contra, porque eles não eram lixo para serem jogados de um lado pra outro o tempo todo. Essa fala final era memorizada, porque era uma fala que ela mesmo tinha dito na época em que aconteceu, então ela repetia ali (SEIGNER, 2019).

Já a segunda (cena 74) é uma assembleia de fantasmas, uma criação totalmente ficcional de Seigner, no melhor estilo realismo mágico latino-americano. O tema é o tratado de paz, que em vários momentos do roteiro vai sendo pontuado em reportagens emitidas pela programação de TV ou rádio presentes nos espaços diegéticos. Nesta cena, o roteiro deixa explícito indicações para a condução da posta em cena no momento da filmagem.

(Os próximos diálogos são apenas indicações, pois serão gravados de maneira documental com pessoas realmente envolvidas nos conflitos armados da Colômbia.)

Em debate realizado pelo Cineclube Cinelatino no dia 12 de junho de 2019, Beatriz Seigner conta como conduziu esse processo:

Essa cena a gente não ensaiou. A gente falou que era uma assembleia de fantasmas, que iriam estar todos meio estranho, meio brilhando. E a gente pediu pra eles contarem. A gente sabia que tinham pessoas do lado oposto, quase como um círculo de justiça restaurativa. A gente pediu para eles falarem como foi para eles passarem pela guerra, como tocou a vida deles, como eles acabaram se envolvendo com isso. (.) Acho que era a primeira vez que eles falavam pra alguém do lado oposto do conflito. E que estava escutando de verdade. A gente ficou sete horas filmando sem parar, a equipe inteira chorando, eu não conseguia cortar. “Eles vão falar até eles dizerem chega”. Fizemos um meio círculo e com a câmera eu ficava só falando pra fotógrafa pegar esta ou aquela pessoa além da pessoa que estava falando. E é a nossa cena mais documental, porque eles estão falando de verdade da experiência deles, e a nossa cena mais fantástica, que é uma assembleia de mortos. E é a cena mais potente do filme, é o ápice do filme. Então pra mim o lugar desse encontro entre a ficção e o documentário, entre essas fronteiras. E eu acho que ali a gente chegou num lugar muito potente, narrativamente. Foi essa costura. E aí que eu descobri que a cena que eu tinha escrito, que eu achava que era sobre o tratado de paz, era sobre o perdão. A questão era muito mais profunda (SEIGNER, 2019c).

Ao longo de toda a trama, Núria e Adão são descritos portando adereços ou figurinos com cores fosforescentes. Mas é na assembleia dos mortos que este elemento visual revela seu significado narrativo. É neste momento tão intenso do filme que a personagem Núria verbaliza pela primeira vez, demandando aos vivos presentes na assembleia que entreguem uma mensagem de tranquilidade à mãe, evidenciando assim a sua condição de fantasma. Com isso, o desfecho da trama é profundamente alterado. Não mais a fuga da família, mas sim a conclusão do processo de indenização, com a chegada dos restos de Núria e Adão e o transbordar do choro de Amparo em sua casa tomada pelas águas das cheias do rio. Na cena final, em um ritual coletivo com Amparo e Fábio acompanhados por toda comunidade nas canoas no rio, a caixa mortuária enfeitada com flores fosforescentes é queimada. Junto dos vivos, todos os fantasmas da ilha, bem como Núria e Adão, estão presentes, brilhando no escuro com pinturas faciais fosforescentes de motivos indígenas.

Filmagem e montagem: fechando o arco do roteiro

Como mencionado no início deste artigo, Batty et al (2018) alerta sobre a complexidade do desenvolvimento do roteiro como área de estudo, pois pode tratar-se, entre outras coisas, não só de um único objeto de análise, mas sim de vários, isto é, além do roteiro e seus diversos tratamentos, o próprio filme e seus diferentes estágios de produção e pós-produção.

Se entendemos o poder da direção em influenciar a trajetória de um trabalho (.), então, temos que considerar o desenvolvimento do roteiro como um processo que é sobre o trabalho final, e não somente sobre a história no papel” (BATTY et al, 2018: 160, tradução minha)

Seigner é roteirista, diretora e produtora de *Los Silencios*, ou seja, escreve para ela mesma produzir e dirigir. Os diversos tratamentos do roteiro, como observado, condensam tanto a estrutura narrativa do filme, como também carregam certas “anotações” de suas escolhas como diretora, além de estabelecer as bases para a produção. Portanto, neste estudo de caso, considerar a obra final como um objeto de análise para a compreensão do processo criativo do roteiro é fundamental. Teço agora algumas considerações sobre certas transformações ocorridas, na dimensão do roteiro, tanto no momento da filmagem como na edição.



Conforme apontado anteriormente em trechos de depoimentos de Seigner, a filmagem tratou de construir as cenas com os atores sem a obrigatoriedade de reprodução total do roteiro, mas usando este como guia para a condução das ações e diálogos. Com isso, há uma redução do número de falas, deixando as cenas mais silenciosas, como a própria natureza do conflito reivindicada.

Da estrutura narrativa planejada no roteiro, podemos observar duas modificações produzidas pela montagem final. A primeira, pontual, porém significativa, é a exclusão da sequência 76, composta por imagens de arquivos, entremeada por imagens produzidas pelo filme, narrando o contexto do plebiscito pelo acordo de paz entre o governo colombiano e as FARC.

EXT. DIA. CENAS DE ARQUIVO - VARIAS ESCOLAS DE LETICIA (URNAS/PLEBICITO)

Imagens da TV anunciando o dia do plebiscito do acordo de paz. (material de arquivo)

Pessoas fazem filas e votam nas escolas em Leticia. Imagens na TV dos resultados. O Não vence. Pessoas tristes, céticas, discutem o acordo. As FARC anunciam pelo Twitter que o importante é que o processo de paz começou e que eles irão continuar desmobilizados, até chegarem a um novo acordo. (material de arquivo) Protestos por toda Colômbia pela paz, com velas, de noite. (material de arquivo).

A trama do contexto político do acordo de paz, construída sutilmente ao longo do roteiro através da inserção de noticiários de TV na ambientação de algumas cenas, tinha nessa sequência o seu momento de destaque. Porém, por estar alocada entre a assembleia de fantasmas e a cena na qual Amparo recebe a carta do governo, com a notícia dos corpos de Adão e Núria encontrados, a montadora Renata Maria, em diálogo com Seigner, optou por retirá-la, justificando que a sequência, naquele ponto do filme, fragilizava a trama principal em um momento crucial. A solução encontrada resulta em uma leitura da temporalidade do filme mais ampliada, com um vínculo menos direto com o processo datado do plebiscito, sem, no entanto, desconectar a narrativa do contexto da guerra que atravessa décadas, famílias e fronteiras.

A outra grande alteração feita pela montagem é a eliminação completa de um dos arcos narrativos da personagem Amparo. Em diversas cenas ao longo do roteiro, e que foram efetivamente filmadas, a personagem negocia a venda das suas arepas com uma ambulante, bem como os ingredientes para o preparo das mesmas com o gerente do supermercado. A exclusão desse arco faz com que a dimensão da trama que trata dos objetivos concretos e palpáveis das personagens como as necessidades de roupa, comida e moradia, passe a ocupar cada vez menos espaço ao longo do filme. Conseqüentemente, a dimensão da trama que trata dos objetivos mais abstratos, interiorizados e intangíveis das personagens, ganha força. Aliada à narrativa documental trazida pelos moradores da Ilha da Fantasia, o processo de luto que atravessa gerações diante do histórico conflito armado, bem como a possibilidade de perdão (e pacificação) emergem diante dos silêncios pessoais e coletivos que a narrativa circunscreve.

Considerações finais

Em uma primeira aproximação ao desenvolvimento do roteiro de *Los Silencios*, tanto em sua forma textual quanto na sua forma fílmica, é possível observar um longo trabalho de busca pela história que passa por diversas etapas e só encontra efetivamente a sua forma final

na montagem. Nesse processo, Seigner lança mão de procedimentos tradicionalmente associados tanto às práticas do cinema ficcional, como a escrita de um roteiro estruturado, com diálogos desenvolvidos; quanto do cinema documental, como a construção narrativa a partir de elementos do real, e o uso de atores não profissionais interpretando a si mesmos.

As fronteiras entre essas duas tradições narrativas são flexíveis, e sua manutenção ou ruptura dependem em grande parte da criação autoral. São muitos os exemplos encontrados na história do cinema que permitem compreender não só o documentário com uma tipologia de contornos imprecisos, mas também a ficção em constante permeabilidade com os elementos da realidade. Contudo, não podemos ignorar que, enquanto a tradição narrativa documental designa uma forma de enunciação para a qual olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, a ficção pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado.

Na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos a documentação do que surge diante da câmera (NICHOLS, 2005: 66).

Da necessidade inicial de escrever a partir do relato biográfico, passando pela pesquisa de histórias de vida e chegando ao encontro com um lugar e as histórias de seus habitantes, *Los Silencios* se mostra como um processo cheio de ondas de exploração, num primeiro momento documentais, com as portas abertas para a apreensão de elementos concretos, tangíveis, reais; e num segundo momento, em ondas de exploração ficcionais, que abrem portas para o invisível, a imaginação e o fantástico. Nas palavras da roteirista e diretora: “É como se eu pegasse a realidade para tomar impulso e dar saltos que são fictícios.” (SEIGNER, 2019).

Jean-Claude Carrière (1996) atesta que, em relação ao trabalho do roteiro, depois das ondas de exploração, sempre vem ondas no sentido inverso, de volta ao essencial (CARRIÈRE, 1996:33). Os documentos do processo de Seigner na escrita de *Los Silencios* ilustram bem esse movimento, já que ao longo dos tratamentos é possível observar uma redução expressiva do número de cenas que denota, além do encontro com a essência da narrativa, também a preocupação da autora com a viabilização do filme, ou seja, o olhar da produtora sobre o roteiro.

Diante do apresentado, o estudo de caso do processo criativo do roteiro de *Los Silencios* abre para novas questões não abarcadas neste artigo no sentido de compreender mais profundamente de que maneira os diferentes contextos dos modos de produção cinematográfica em geral, e das coproduções internacionais em especial, podem se conectar e sustentar uma rede de processos de criação de forma a fortalecer um projeto poético que não é, a princípio, completamente manifesto e identificável.

Por enquanto, podemos depreender que o processo de desenvolvimento realizado permitiu que Seigner encontrasse na Ilha da Fantasia a história que queria contar e, tão importante quanto, com quem contar. Esse olhar para o processo nos traz a perspectiva de que o hibridismo ficção-documental (encontrado também no primeiro filme de Seigner e talvez já uma marca sua) existe em *Los Silencios* não só por suas potencialidades de representação, mas também como consequência de um processo de busca e encontro com o outro.



Referências

- BATTY, C., O'Meara, R., Taylor, S., Joyce, H., Burne, P., Maloney, N., Poole, M., and Tofler, M. *Script development as a "wicked problem"*, **Journal of Screenwriting**, 9:2, pp. 153–74,
- CARRIÈRE, J.; BONITZER, P. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.
- FIGUEIRÓ, B. **Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização**. São Paulo: Ed Senac, 2019.
- LOS SILENCIOS**. Dirección: Beatriz Seigner. Producción: Beatriz Seigner, Thierry Lenouvel, Leonardo Mecchi, Daniel García. Productoras: Miríade Filmes, Enquadramento Produções, Cine-Sud Promotion, Día Fragma Fábrica de Películas. Intérpretes: Marleyda Soto, Enrique Díaz. Guión: Beatriz Seigner. Fotografía: Sofía Oggioni Hatty. Brasil: Vitrine Filmes, Descoloniza Filmes, 2018. 1 DCP (88 min).
- GMH. **¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad**. Bogotá: Imprensa Nacional, 2013.
- MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad: Hilda Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008
- MCKEE, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. São Paulo: Arte e Letra, 2010.
- MURPHY, J. J. *Where are you from? Place as a form of scripting in independent cinema*, **Journal of Screenwriting** 5: 1, pp. 27–45, doi: 10.1386/jocs.5.1.27_1, 2014
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- SALLES, C. A. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- _____. **A complexidade dos processos de criação em equipe: Uma reflexão sobre a produção audiovisual**. Universidade de São Paulo, 2016. [Relatório de Pós-doutorado].
- _____. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Signum: Estudos Linguísticos**, Londrina, no. 20/2, agosto 2017. p.41-52
- SEIGNER, B. **Los Silencios**. Escrito e dirigido por Beatriz Seigner. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2019.
- _____. **Roteiro, criação e inspiração no Cinema**. Entrevista concedida à autora em 13/06/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u-TY0iFaqAk&t=188s>
- _____. **Beatriz Seigner fala sobre "Los Silencios" e equipe liderada por mulheres**. Entrevista concedida à Luisa Pécora em 12/04/2019a. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios-e-equipe-liderada-por-mulheres/> Acessado em 15/04/2020.
- _____. Debate CINUSP Los Silencios + Beatriz Seigner. Entrevista datada de 16 de abril de 2019b, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_VqjEJrfjKw&t=1011s Acessado em 23/04/2020.
- _____. Debate Cinelatino. Gravação de 12/06/2019c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JHxAcpijNdl> Acessado em 24/04/2020
- _____. Sinopse do projeto "Cinco Vidas e um Segredo (*Los Silencios*)", disponível em: <http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do;jsessionid=051788279AA7CC9BB5E20244171A6A4D?method=detalharProjeto&numSalic=120481>

‘Bacurau’ e as representações do Nordeste

Caio Silva de Brito Aguiar

Graduando em Cinema e Audiovisual da UNILA

'Bacurau' e as representações do Nordeste

Resumo:

O nordeste brasileiro é uma região que foi bastante representada nas artes ao longo do tempo. Tanto na literatura quanto no cinema foram produzidas representações imagético-discursivas sobre o nordeste e o nordestino. Bacurau (2019) participa de um fecundo grupo de filmes contemporâneos que buscam olhar para o passado das representações do nordeste de forma crítica e trazer novas vozes e vivências a esses conceitos. A partir de Bacurau, refletiremos sobre as problemáticas das representações passadas e como novos discursos são necessários para redescobrir a história do nordeste.

Palavras-chave: Nordeste; Representações imagético-discursivas; Bacurau; Cinema do Nordeste.

'Bacurau' y las representaciones del Nordeste de Brasil

Resumen:

El noreste de Brasil es una región que ha estado bien representada en las artes a lo largo del tiempo. Tanto en la literatura como en el cine se produjeron representaciones imagético-discursivas sobre el "nordeste" y el "nordestino". Bacurau (2019) participa en un fructífero grupo de películas contemporáneas que buscan mirar el pasado de las representaciones en el "nordeste" de manera crítica y aportar nuevas voces y experiencias a estos conceptos. Partiendo de Bacurau, reflexionaremos sobre la problemática de las representaciones pasadas y cómo se necesitan nuevos discursos para redescubrir la historia del "nordeste".

Palabras clave: Nordeste; Representaciones imagético-discursivas; Bacurau; Cine del Nordeste.

'Bacurau' and the representation of the Northeast of Brazil

Abstract:

Northeastern Brazil is a region that has been well represented in the arts over time. Both in literature and in cinema, imagetive-discursive representations about the Northeast of Brazil and the "nordestinos" were produced. Bacurau (2019) participates in a fruitful group of contemporary films that seek to look at the past of representations in the northeast in a critical way and bring new voices and experiences to these concepts. Starting from Bacurau, we will reflect on the problems of past representations and how new discourses are needed to rediscover the history of the Northeast.

Keywords: Brazillian Northeas; Representation imagetive-discursive; Bacurau; Brazilian Northeast Cinema.

CINELATINO APRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DATA: 29/10
HORAS: 19:00hr

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DATA: 19/11
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: PATRÍCIA GONÇALVES, THAYANA SOUZA

ENTRADA: R\$ 5,00

CINELATINO.COM.BR

CINELATINO APRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

ENTRADA FRANCA

NO CINE CATARATAS

19.00 HORAS

CINELATINO APRESENTA:

LOS SILENCIOS

DATA: 30/04
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

BACURAU

PRE-ESTRIA 24/08
ESTRIA 24/08

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TÁBIO RAMALHO, CARLA VITAL, CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

12ª EDIÇÃO DE DEBATE E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 1 DE AGOSTO 19:30h

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DATA: 03/09
HORAS: 19:00

NOV. 2018
AUDITÓRIO MARTINA - UNILA

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

JONAS E O CIRCO SEM LONA

DATA: 22 OUTUBRO
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

LOS SILENCIOS

DATA / DIA: 12/08
HORAS: 16:00hr

NOV. 2018
AUDITÓRIO MARTINA

DEBATE COM: TÁBIO RAMALHO, CARLA VITAL, CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DATA / DIA: 04/06
HORAS: 19:00hr

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DATA: 22/11
HORAS: 19:00

NOV. 2018
AUDITÓRIO MARTINA

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

DIVINO AMOR

DATA: 24/09
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

ELEIÇÕES

DATA / DIA: 28/05
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 - 18h - SALA C208

CINELATINO APRESENTA:

Café com Laranja

DATA: 08/03
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

DATA: 08/03
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 3 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 - 18h - SALA C208

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-Feira, às 19h, no Cine 3L

Debate com: Michele De Souza Spina, Carla Vital

Após:

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TAEx, UNILA e comunidade"

CINELATINO APRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DATA: 20/11
HORAS: 19:00

NOV. 2018
CINE CATARATAS

DEBATE COM: TONYA SPINA, NATALY LEMOS, MARCELINO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO, MARCELO DE CARVALHO

ENTRADA: R\$ 5,00

ARONESA

dirigido por JULIANA RENTON

SEGUNDA (24) às 19h no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO

ROMA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DATA: 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 e INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DATA: 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

(AV. TARQUÍNIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA

EXIBIÇÃO DO FILME

ENTRADA GRATUITA

DATA: 20 e 21 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3L)

Horários: 21h30



*O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria*

(João Cabral de Melo Neto em Morte e Vida Severina)

Introdução

O Nordeste é uma extensão territorial de 1.554.000 km², localizado na parte norte do Brasil, com uma população de aproximadamente 59 milhões de muitos Severinos (IBGE, 2020). Com nove estados em sua composição e um PIB per capita de R\$ 16.648 (IBGE, 2017), figura como a região que mais tem estados no Brasil. De certo esses números e dados não chegam nem perto de dar um panorama sobre o que é o Nordeste. Segundo Durval Muniz:

O Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido. Percebemos que o nordeste mais que uma região é um discurso perpetuado pela televisão, cinema, teatro em falas e imagens (ALBUQUERQUE, 2001: 307).

Essas construções imagético-discursivas tentam explicar o Nordeste para além dos traços superficiais, como recortes naturais e econômicos, porém, em um longo processo promovido pelos interesses das elites sociais do momento, o Nordeste adquiriu uma imagem histórica pejorativa frente ao eixo sul. Segundo Marilena Chauí, as elites usam as divisões naturais do Brasil entre litoral e sertão para separá-lo em dois: o primeiro letrado e formal e o segundo pobre e analfabeto (CHAUÍ, 2000).

A histórica manutenção da teoria dos “dois Brasis”, mesmo presente com maior intensidade nos anos 20 e 30 do século passado, ainda continuam rondando o imaginário do espaço das comunicações em massa, fazendo com que haja uma visão engessada e estereotipada do nordestino. Sobre o significado de estereótipo Marcos Pereira afirma que são:

(...) crenças socialmente compartilhadas a respeito dos membros de uma categoria social, que se referem a suposições sobre a homogeneidade grupal e aos padrões comuns de comportamento dos indivíduos que pertencem a um mesmo grupo social. Sustentam-se em teorias implícitas sobre os fatores que determinam os padrões de conduta dos indivíduos, cuja expressão mais evidente encontra-se na aplicação de julgamentos categóricos, que usualmente se fundamentam em suposições sobre a existência de essências ou traços psicológicos intercambiáveis entre os membros de uma mesma categoria social (PEREIRA, 2008).

Os estereótipos, segundo Pereira, uniformizam e padronizam grupos e se sustentam não em teorias científicas comprovadas, mas em teorias historicamente elaboradas, sintetizadas a partir de experiências pessoais.

Além disso, a estereotipação acaba por enraizar e domar o imaginário, produzindo dominação, manutenção do poder e exclui outras formas de pensamentos e reflexões sobre o Nordeste. Essa situação se assemelha a transformar severino em palavra homônima de nordestino

quando, na verdade, aquele está contido neste. Sobre esse aspecto, Durval Albuquerque atesta: “O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo” (ALBUQUERQUE, 2001: 20).

Ainda segundo Albuquerque, esse procedimento de estereotipação faz com que o nordestino se coloque em uma posição de ruína e opressão em referência ao poder do sul, gerando uma discriminação que parte, ocasionalmente, dos próprios nordestinos. Concluímos que a força desse discurso é tão poderosa que nos leva a um *loop* de reproduções de uma fala e reflexão, gerando um contingenciamento do nordestino a um espaço específico de atuação e de existência.

Ademais, a relação descrita nos remete a relação entre oprimido e opressor de Paulo Freire, que diz: “Isto decorre (...) com mais vagar, do fato de que, em certo momento de sua experiência existencial, os oprimidos assumam uma postura que chamamos de ‘aderência’ ao opressor” (FREIRE, 1987: 17). Portanto, o nordestino aderiu a uma forma, fala e lugar específico produzida e reproduzida por mecanismos de saber e poder. E essas sedimentações históricas produzidas pelo saber e poder sobre o Nordeste acabam por inventá-lo de maneira disforme (ALBUQUERQUE, 2001).

Lançado em 29 de agosto de 2019 nos cinemas brasileiros, *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, é uma das peças cinematográficas que representa o Nordeste e o nordestino de uma forma bem singular, envolvendo questões históricas e urgentes da região.

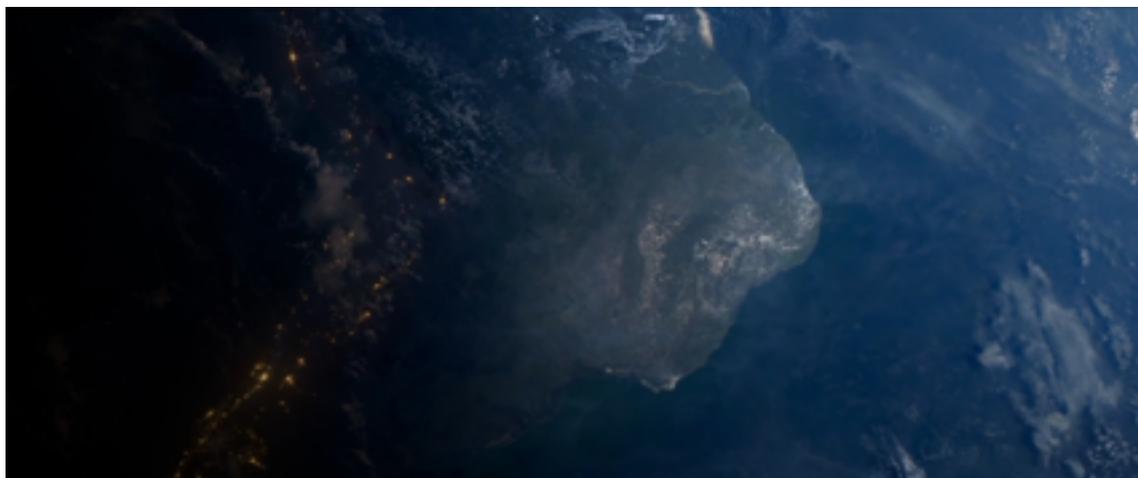
Com base nessa premissa, o presente trabalho tem como objetivo tratar o texto cinematográfico de *Bacurau* sob a luz dos pensamentos de Albuquerque presentes em “A invenção do Nordeste” e “Nordestino: Uma invenção do ‘falo’” no intuito de demonstrar em que aspectos essa obra abre novas perspectivas sobre o Nordeste e o nordestino.

A desinvenção de Bacurau

*Era uma certa vez Um lago mal assombrado
À noite sempre se ouvia a carimbamba
Cantando assim:
Amanhã eu vou, amanhã eu vou
Amanhã eu vou, amanhã eu vou*

Luiz Gonzaga-Amanhã eu vou)

Figura 1. Cena de abertura de *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Vitrine Filmes (2019).





O filme trata sobre um pequeno povoado localizado no sertão nordestino que, pouco tempo após a morte de sua matriarca, sofre ataques repetitivos de um grupo de estrangeiros que chegam à cidade. Apesar da obra ser recente, a representação do Nordeste no cinema é algo recorrente na história da produção fílmica brasileira. Por exemplo, durante o Cinema Novo esse espaço foi o foco escolhido para representar os paradoxos do país naquele momento. Dentre os filmes desse movimento estão *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos que representavam uma certa visão do Nordeste, pautado em mitos populares e ambivalências.

Bacurau traz sua premissa a partir desse espaço exaurido de representações historicamente perpetuadas pelas comunicações de massa e tenta resistir a essa lógica estereotipada e solidificada apresentada anteriormente. A saber, nos primeiros minutos do longa, a região Nordeste aparece como centro do mundo, iluminada e clara enquanto o resto do Brasil aparece envolto em nuvens carregadas e abraçado pela escuridão (figura 1). Essa síntese imagética do filme demonstra a visão rebelde que os realizadores têm quanto ao papel do Nordeste historicamente sedimentado. Sobre resistir aos estereótipos Albuquerque nos diz:

A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo, o que podemos provocar são deslocamentos do poder que nos impõe um determinado lugar, que reserva para nós um determinado espaço, que foi estabelecido historicamente, portanto, sempre em movimento (ALBUQUERQUE, 2001: 21).

Bacurau, por si só, se torna um foco de luta contra o status quo por ser filme, ou seja, se insere dentro de um veículo comunicativo saturado e dominado por uma forma única de saber sobre o Nordeste (GUTEMBERG, 2016) e o nega, conseguindo sucesso de bilheteria e crítica em um circuito amplo de cinema.

Essa síntese do indivíduo em um único saber sedimentado nos relembra o tema da comunicação em massa como um dos fatores fundamentais para a criação de um *status quo* e a aceitação do mesmo (SILVA, 2014).

No nosso caso específico, as comunicações históricas em massa sedimentaram a ideia de um Nordeste pobre, inculto e mal educado e suprimiram outras vivências individuais em detrimento de uma ideia coletiva incompleta e dominadora. Além disso, a presença forte de uma única visão ao longo da história torna severamente restrito o acesso a novos significados e perspectivas do Nordeste. Nesse sentido, *Bacurau* trata de transferir essa ideia coletiva para uma nova perspectiva coletivo-individual, aberta a novos pensamentos e imagens sobre o Nordeste. Apesar de nenhum personagem do filme se destacar sobre a comunidade no contexto geral da obra, as vivências individuais são respeitadas e representadas.

Porém, apenas na contemporaneidade é possível perceber mais incisivamente o aparecimento dessas novas vivências nas comunicações. Elas foram publicizadas principalmente com as diversificações e democratização ao acesso dos meios de comunicação. *Bacurau* é um produto das possibilidades de uma renovação dos meios de comunicação pois se abre a novas comunicações antes incomunicáveis. Além de *Bacurau* e um cinema renovado, outros meios como a internet, com a generalização do acesso, difundiram a possibilidade de outras vozes emergirem e destruírem barreiras anteriormente solidificadas. Sobre esse tema Wilson Dizard sustenta que:

A mídia de massa, historicamente, significa produtos de informação e entretenimento centralmente produzidos e padronizados, distribuídos a grandes públicos através de canais distintos. Os novos desafiadores eletrônicos modificam

todas essas condições. Muitas vezes, seus produtos não se originam de uma fonte central. Além disso, a nova mídia em geral fornece serviços especializados a vários pequenos segmentos de público. Entretanto, sua inovação mais importante é a distribuição de produtos de voz, vídeo e impressos num canal eletrônico comum, muitas vezes em formatos interativos bidirecionais que dão aos consumidores maior controle sobre os serviços que recebem, sobre quando obtê-los e sob que forma (DIZARD, 2000: 23).

O cinema, historicamente, tem um papel forte de dominação, porém essa periferização da informação e a democratização dos equipamentos necessários à realização levaram a novas formas de interpretação dos fenômenos políticos e sociais à luz do mesmo, inclusive do cinema nordestino, ou seja, a *Bacurau*.

Apesar da “distribuição dos produtos de vozes” e da renovação de alguns meios de comunicação, as elites ainda dominam fundamentalmente o poder midiático por meio da televisão, que tem uma grande relevância sobre a formação da ideia de Nordeste e de nordestino. Sobre tal poder na contemporaneidade Érica Silva nos diz:

Especialmente neste novo ambiente, de uma sociedade amplamente mediada pelos meios, sobretudo tecnológicos, de comunicação e informação, as verdades, as opiniões e, conseqüentemente, os indivíduos são forjados, legitimando, deste modo, o poder da comunicação. Não há dúvida de que a atual realidade de conflitos de classes, onde o monopólio do capital se expressa nas mais variadas circunstâncias, traz consigo também o poder da comunicação em favor da construção e reprodução de tal realidade. Para manter esta lógica, um dos objetivos permanentes dos detentores do poder é ter o monopólio dos setores ligados à produção e difusão da informação. (...) Tal como era a relação de poder na estrutura agrária existente, a realidade da comunicação foi se desenhando, com vistas a garantir a manutenção do status quo. A utilização dos meios de comunicação, desde os mais artesanais aos que chegavam no ritmo do desenvolvimento industrial no mundo, concentrava-se nas mãos das poucas famílias que constituíam a oligarquia econômica e política das formas de governo que foram sendo implantadas (SILVA, 2013: 4).

Bacurau se nega a ocupar o lugar submetido pelo status quo historicamente perpetuado pela mídia de “coitado”, “enganado”, “atrasado” e “bárbaro”. Desde seus primeiros minutos, dentro de um dispositivo poderoso e conservador, que é o cinema, se resiste ao estereótipo. Por

Figura 2. Plínio utilizando da tecnologia como forma de educação em *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Vitrine Filmes (2019)





exemplo, os momentos do filme em que os alunos da escola recebem aula com tablet (figura 2) ou quando há um motim organizado contra o descaso governamental ou quando há uma humanidade e valorização da vida e da cultura maior que os estrangeiros provenientes do “primeiro mundo”. Quando pensamos sobre essas sutis e novas formas de representar o Nordeste Albuquerque afirma:

Quando falamos na emergência de uma nova visibilidade e dizibilidade, falamos da emergência de novos conceitos, novos temas, novos objetos, figuras, imagens que permitem ver e falar de forma diferenciada da forma como se via e dizia o sublunar com novos focos de luz, que iluminam outras dimensões da trama histórica, da rede de relações que compõem a trama do espaço. Tanto na visibilidade, quanto da dizibilidade articulam-se o pensar o espaço e o produzir o espaço, as práticas discursivas e as não-discursivas que recortam e produzem as espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam. (ALBUQUERQUE, 2001: 6).

Portanto, *Bacurau* não só “desinventa” o Nordeste como revela outras formas de representação esquecidas pela história oficial. Em suma, a resistência quanto às representações já engessadas do Nordeste na obra abre novas possibilidades de se pensar a região.

Observa-se também que toda a cinematografia dos diretores, desde os curtas até seus longas, trabalham com essa nova dizibilidade do Nordeste, tratando até de forma inusitada sobre novas perspectivas. Como por exemplo em *Recife Frio* (2009), que tem como premissa a queda de um meteorito em Recife transformando a região tropical em um local de baixíssima temperatura ou *O Som ao Redor* (2012), que trata de questões de classe históricas nas questões do dia a dia.

Como exemplo desse paradigma histórico que *Bacurau* pretende subverter, temos o sertanejo. Desde a histórica crise econômica e política, ou melhor, a crise do açúcar na região Nordeste, as elites daquele momento, que estavam em decadência, escolheram o sertanejo como figura que resgataria o passado de glórias da região. Essa figura é caracterizada como:

Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril (...) o nordestino é inventado como um tipo regional, como figura que seria capaz de se contrapor às transformações históricas em curso desde o começo do século, vistas como feminizadoras da sociedade e que levavam a região ao declínio (ALBUQUERQUE, 2003: 162).

Em *Bacurau*, essas forças feminizadoras são construídas como necessárias para a manutenção e organização daquela sociedade e, inquestionavelmente, desempenham o papel de líderes com grande respaldo social. Em suma, diferentemente das invenções criadas pela elite decadente do Nordeste, *Bacurau* revisita outra forma de interpretar o Nordeste a partir da liderança das mulheres. Sobretudo, ressaltamos que essa liderança é a base da sociedade e essencial para seu sucesso e sobrevivência.

Sendo as mulheres ocultadas dolosamente de todo o processo histórico e do próprio cinema, *Bacurau* tenta retratá-las em suas lutas e em seus importantes papéis sociais. Além do mais, cada vez mais o cinema e outras artes retomam e apresentam esse tema, se afastando de uma visão cativa e seguindo um caminho emancipador. Sobre essa questão Tatau Godinho nos conta que:

Até bem pouco tempo tínhamos que garimpar os rostos e as biografias de mulheres exemplares. Conhecíamos tão pouco delas que vibrávamos diariamente quando descobríamos suas faces ocultas e esquecidas. Como foi possível tamanha invisibilidade? Nossas identidades e subjetividades ficam truncadas, com uma falta essencial que é a possibilidade de nossa rememoração e identificação como grupo social. Já nos dizia, no final dos anos 1980, a historiadora francesa Michelle Perrot que “no palco da memória, as mulheres são sombras tênues” (GODINHO, 2016: 15)

Como exemplo, no próprio cinema, a primeira pessoa a utilizar o cinematógrafo como ferramenta para contar histórias, Alice Guy Blaché, raramente era lembrada por seu papel histórico e fundamental. Mas, por meio do surgimento de novas dizibilidades, figuras como essa são rememoradas. Essa mesma mudança de paradigma ocorre com o cinema nordestino contemporâneo e com *Bacurau*: surgem novas representações e vozes diferentes que foram seletivamente esquecidas por não interessarem ao desejo das elites sociais, econômicas e midiáticas.

A desinvenção inventada?

Rememorando os primeiros minutos (figura 1) e durante todo o longa, como afirmamos anteriormente, notamos que o Nordeste é representado como local de luz e esperança em relação a nação, portanto ocupa um lugar diametralmente oposto àquele historicamente criado. Porém, outra questão nos convida a refletir: diante dessa mudança radical, não criamos uma nova verdade sobre o Nordeste? Não colocamos o Nordeste numa nova e inconveniente posição idealizada de esperança? E, sendo essas representações historicamente sedimentadas, é possível uma mudança de paradigma?

Para as primeiras duas perguntas não há uma resposta muito clara, mas acredito que esse Nordeste inventado por *Bacurau* seja uma questão ligada à linguagem cinematográfica, que utiliza símbolos e alegorias reconhecíveis e interpretáveis para falar e defender um pensamento, o que pode parecer por vezes uma idealização estética em vez de uma ideia representada. Sobre a questão seguinte Albuquerque diz que:

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e o Estado pode ser chamado ou não a colaborar na sua sedimentação (ALBUQUERQUE, 2001: 25-26).

Portanto, é possível quebrar essa sedimentação presente nas forças que dominam os poderes na região, já que ela é móvel e aberta. Ainda mais que essa quebra já acontece há algum tempo. Por exemplo, durante o romance regionalista de 1930¹, observa-se uma mudança de paradigma quanto à representação escrita do Nordeste, contudo Albuquerque faz ressalvas:

Nordeste, que mesmo assim, fundamentava com seus mitos populares, o sonho de se construir num território de revolta contra a exploração e a dominação burguesas. Este Nordeste, construído pelo avesso, fica preso, no entanto, aos mesmos temas, imagens e enunciados consagrados e cristalizados pelos discursos tradicionalistas. Ele aprofunda, de certa forma, a própria elaboração regional, feitas pelos discursos tradicionalistas, que haviam escolhido o lugar de vítimas, de coitadinhos, de pedintes, de injustiçados, para ocuparem na-

¹ Movimento literário de grande força regional formado por Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos entre outros que publicaram suas principais obras durante a década de 1930.



cionalmente. Estes “revolucionários” a consagrarem uma dada imagem e um texto da região, que se impõe, até hoje, como verdade: uma visibilidade e uma dizibilidade das quais poucos conseguiram fugir (ALBUQUERQUE, 2001: 18-19).

Em vista disso, *Bacurau* se afasta dos romances de 1930 pois não fica preso às mesmas representações. Talvez por isso o filme nos pareça estranho ou incoerente a uma primeira análise superficial, pois utiliza novos símbolos e representações e desempenha o papel de radicalizar por completo a história sedimentada que há séculos lobotomiza nossa reflexão sobre o Nordeste.

Conclusão

Em suma, *Bacurau* supera e destrói as estruturas de uma longa e ainda vívida representação do Nordeste. Busca percorrer formas de representação diferentes daquelas anteriormente presentes na literatura e no próprio cinema, produzindo novas formas de ver e ouvir o Nordeste. Assim, *Bacurau* e outros filmes, produzidos em maior quantidade no passado recente, procuram mover o curso do discurso imagético para novos pensamentos e reflexões.

Percebemos, também, que essas novas visões incluem histórias, como a das mulheres, esquecidas por uma elite machista que domina a construção imagética do Nordeste e que tem sido recuperadas cada vez mais pela literatura, cinema e pela própria história.

Esses novos pensamentos e caminhos nos fazem percorrer realidades diferentes há muito tempo esquecidas e, a partir dessas, refletir sobre um ciclo de estereotipação que apenas leva à dominação e ruína do próprio Nordeste. Mais do que autoestima, *Bacurau* nos traz a auto reflexão quanto aos dispositivos que regem a nossa história e a nossa fala.

Referências

- ALBUQUERQUE, D. **A invenção do Nordeste**. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALBUQUERQUE, D. **Nordestino: Uma invenção do “falo”**. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- BACURAU**. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Produtoras: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes. Elenco: Sônia Braga Udo Kier Bárbara Colen Thomás Aquino Silvero Pereira Karine Teles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 DCP (132 min).
- BELTRÃO, L.; QUIRINO, N. **Subsídios para uma teoria da comunicação de massa**. São Paulo: Summus, 1986.
- CHAUÍ, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DEUS e o diabo na terra do sol**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos. Brasil: Versátil Digital, 1964. 1 DVD.

DIZARD JR., W. **A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GODINHO, T. Mulheres brasileiras: reinventando a vida, a história, a cultura. In: GODINHO, T; ASSIS, M.; SANTOS, T. (Org.) **Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016.

GUTEMBERG, A. **O nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens**. Mestrado em comunicação e culturas midiáticas. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

IBGE. Produto Interno Bruto (PIB). Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/explica/pib.php>. Acesso em: 20/12/2020.

IBGE. Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/index.html>. Acesso em: 20/12/2020.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Paulo César Peréio. Brasil: Sagres Filmes, 1964. 1 DVD.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Elenco: Gustavo Jahn, Irandhir Santos, Maeve Jinkins, Waldemar José Solha. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD.

PEREIRA, M. Definição de estereótipos. Estereótipos: os estereótipos e a psicologia social, [S.l.], 2008. Disponível em: <<https://estereotipos.net/2008/07/05/definicao-de-estereotipos/>>. Acesso em: 18 jul. 2020

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Elenco: Andrés Schaffer, Antonio Paulo, Yannick Ollivier, Jr. Black, Djanira Pessoa Correia, Júlio Rocha, Pedro Bandeira, Gleice Bernardo de França, Rodrigo Riszla, Graça Araújo, Gilvan Soares, Cristiane Santos, Enio, Pinto e Patativa. Participação especial: Lia de Itamaracá. Pernambuco: Cinemascópio Produções Cinematográficas, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/9970440>. Acesso em 13 abr. 2021

SILVA, E. **A mídia e as dizibilidades sobre o seminário brasileiro**. Revista de Comunicação e Cultura no Semiárido (ComSertões), Juazeiro-BA, V. 1, N. 1, p. 4-3, julho/dezembro, 2013.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Elenco: Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Brasil: Instituto Moreira Salles, 1963. 1 DVD.

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

Documentário

03/09 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: FABRIZIO BARROLO, CARLA VITAL E CAIO AUGAR

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIAS

Documentário

30/04 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E O CIRCO SEM LONA

Documentário

22/07/2019 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

Documentário

03/09 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (INDÍ) CONTOUR

Documentário

01 e 02 de outubro

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

O processo

Documentário

19/11 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

Documentário

11 de agosto às 19:30

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

Yallah! Yallah!

Documentário

22/11 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

BARONESA

Documentário

24 de outubro às 19h

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA XAVANT

Documentário

01 e 02 de outubro

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

Documentário

19/11 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Canela

Documentário

19/03 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

Documentário

22/11 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

Documentário

28/05 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

Exibições nos dias 30 de outubro e 1 de novembro

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2013

01/11 - 19h - SALA C208

CINECLUBE CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

Exibições nos dias 30 de outubro e 1 de novembro

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASIL, 2018

30/10 - 19h - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

Documentário

20/11 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

Documentário

04/06 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
(AV. TÁRQUINIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A sessão estará dentro do projeto de extensão CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

Documentário

24/08 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

Documentário

29/10 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

Documentário

24/09 às 19:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIAS

Documentário

12/06 às 16:00

NOZ DE CINE CINE CATARATAS

ENTRADA R\$5,00

DEBATE APÓS O FILME COM: TEREZA SPYER, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL, MARCEL MARCEL E MARCEL MARCEL

VENDEDOR ONLINE: CINELATINO.COM.BR

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA XAVANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Horário: 21h30

‘Divino Amor’: um olhar biopolítico (com excursão sobre o diálogo entre cidadãos crentes e não crentes)

João Roberto Barros II

PPGICAL/UNILA

'Divino Amor': um olhar biopolítico (com excuro sobre o diálogo entre cidadãos crentes e não crentes)

Resumo:

Temos como objetivo neste texto resgatar algumas passagens do filme *Divino Amor* (2019) à luz de uma análise biopolítica. Como declarado pelo próprio diretor, é possível observar cenas e diálogos que nos remetem diretamente à obra do filósofo Michel Foucault. O controle biopolítico dos corpos talvez seja o mais patente. Em nosso texto, buscaremos explorar algumas passagens do filme fazendo uso dos conceitos de biopolítica, poder pastoral e sexualidade. De modo adicional, traremos também uma reflexão sobre a inviabilidade de uma postura intolerante na construção de uma sociedade. Neste último ponto, discorreremos sobre um diálogo entre J. Ratzinger e J. Habermas, terminando com a reflexão de G. Vattimo sobre a relação entre cristianismo e violência. Com esses autores, pretendemos apontar caminhos para o diálogo entre cidadãos crentes e não crentes em nossa sociedade atual.

Palavras-chave: Divino Amor; biopolítica; cristianismo; violência.

'Divino Amor': una mirada biopolítica (con una digresión sobre el diálogo entre ciudadanos creyentes y no creyentes)

Resumen:

Tenemos como objetivo rescatar algunos pasajes de la película *Divino Amor* (2019) bajo un prisma biopolítico. De acuerdo al propio director, es posible observar escenas y diálogos que nos remiten directamente a la obra de Michel Foucault. El control biopolítico de los cuerpos tal vez sea el más evidente. En nuestro texto buscaremos explorar algunos pasajes de la película haciendo uso de los conceptos de biopolítica, poder pastoral y sexualidad. De modo adicional, presentaremos también una reflexión sobre la inviabilidad de una postura intolerante en la construcción de una sociedad. En este último punto, nos detendremos en el diálogo entre J. Ratzinger y J. Habermas, terminando con el planteo de G. Vattimo sobre la relación entre cristianismo y violencia. Con dichos autores, tenemos la pretensión de apuntar caminos para un diálogo entre ciudadanos creyentes y no creyentes en nuestra sociedad actual.

Palabras clave: Divino Amor; biopolítica; cristianismo; violencia.

'Divino Amor': a biopolitic eye (with a digression about dialog between believer and non believer citizens)

Abstract:

This essay's main goal is rescuing some passages from the movie *Divino Amor* (2019) in light of a biopolitical analysis. As stated by the director himself, it is possible to observe scenes and dialogs that refer directly to the works of the philosopher Michel Foucault. The biopolitical control of bodies is, perhaps, the most patent. In this essay, the aim is to explore some movie passages using concepts of biopolitics, pastoral power and sexuality. Additionally, it shall bring a reflection concerning the infeasibility of an intolerant posture in the construction of a society. About this last aspect, we shall descant about a dialog between J. Ratzinger and J. Habermas, closing with G. Vattimo's thoughts on the relation between christianism and violence. With these authors, the expectation is to indicate ways to open dialogs between believers and nonbelievers citizens inside our present society.

Keywords: Divino Amor; biopolitics; Christianity; violence.

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
ANALISADA EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 33)
CATARATAS - PARANÁ

Horários: 21h30

ROMA

DATA: 24/09

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

DIVINO AMOR

DATA: 24/09

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

ELEIÇÕES

DATA / DIA: 28/05

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DATA: 29/10

HORÁRIO: 19:00HR

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

Café com Canela

DATA: 19/08

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

DATA: 27/08

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASIL, 2018

30/10 - 19h - SALA C208

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz!
Quinta-Feira, às 19h, no Cine 33.

Organização: Projeto de extensão: "Formação política e cidadania na interface entre TAEs, UNILA e comunidade"

LOS SILENCIOS

DATA / DIA: 12/06

HORÁRIO: 16:00hr

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

PALESTINA VIVEM!!!

SÁBADO 04 DE AGOSTO 19:30 NA SALA 309

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DATA: 03/09

HORÁRIO: 19:00hr

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

JONAS E CIRCO SEM LONA

DATA: 22/08

HORÁRIO: 19:00hr

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

O NÓ DO DIABO

DATA: 20/11

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: R\$ 5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DATA / DIA: 04/06

HORÁRIO: 9:00hr

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DATA: 22/11

HORÁRIO: 19:00hr

ENTRADA: GRATUITA

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR.
TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
[AV. TAPUINQUÍ JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU]

A SÉRIÇÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINE LATINO

ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADESO
ARGENTINA, 2013

01/11 - 18h - SALA C208

ARONESA

dirigido por JULIANA RAYUNES

SEGUNDA (24) às 19h
no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site:
www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

MEU NOME É DANIEL

DATA: 19/11

HORÁRIO: 19:00

ENTRADA: R\$ 5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

MOSTRA XAVANTE

DATA: 01 E 02 OUTUBRO

HORÁRIO: 19:00 HORAS

ENTRADA: FRANCA

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

LOS SILENCIOS

DATA: 30/04

HORÁRIO: 19:00

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR

BACURAU

PRÉ-ESTREIA DIA 24

DATA: 24/08

HORÁRIO: 19:00hr

ENTRADA: R\$5,00

NO CINE CATARATAS

VENHA EM GRUPO
CINECATARATAS.COM.BR



Introdução – a biopolítica da filosofia para o cinema

Em uma entrevista concedida pelo diretor Gabriel Mascaro, ele expõe a influência do conceito de biopolítica sobre a concepção do filme: “Eu penso que *Divino amor* é sobre o controle biopolítico sobre o corpo” (MASCARO, 2019, 1’). De modo muito provocativo, Mascaro e sua equipe apresentam uma distopia futurista. Nela, o Brasil é um país majoritariamente cristão e conservador onde até mesmo o carnaval foi substituído por uma espécie de *rave* cristã. É a *Festa do amor supremo*. Mesmo com esse conservadorismo como pano de fundo, a protagonista participa de cultos em uma denominação evangélica nada ortodoxa. Entre seus membros há a prática de troca de casais e relações sexuais em grupo. Mesmo considerando o cenário tão multifforme do universo evangélico no Brasil, é desnecessário dizer que se trata de uma aberração do ponto de vista bíblico.

Não obstante esse aspecto, a inspiração de Mascaro reflete bastante as pretensões do projeto foucaultiano. Isso porque, na mesma entrevista, o diretor enfatiza sua mensagem de libertação e fuga desse poder biopolítico sobre os corpos ao afirmar que é “importante terminar o filme com esse corpo não controlado, sem registro, sem documento, sem certidão de nascimento, sem nome, sem nada” (MASCARO, 2019, 6’). Perfeito alinhamento com a obra de Foucault se lembramos que sua intenção maior, ao denunciar as estratégias e os dispositivos de poder que atuam sobre nossas vidas, era de criar pontos de fuga, linhas de insurgência. Em suas palavras:

[...] meu projeto é efetivamente multiplicar por toda parte em que é possível, as ocasiões de se insurgir, em relação ao real que nos é dado (...). Podemos nos insurgir contra um tipo de relação familiar, contra uma relação sexual, podemos nos insurgir contra uma forma de pedagogia, contra um tipo de informação (FOUCAULT, 2019: 89).

Nesse sentido, é importante retratar, mesmo que de forma alegórica, esses modos de controle sobre o corpo que o filme denuncia. Relevante também se levamos em consideração as palavras do diretor, ao afirmar que estamos em um “mundo no qual nos deparamos com nacionalismo, populismo e religiosidade, onde a cultura do corpo [aparece] em uma agenda conservadora” (MASCARO, 2019, 2’).

Diante dessas informações, desenvolveremos nosso argumento com o objetivo de salientar a relação entre biopolítica e poder pastoral na obra de Foucault. Analisaremos no primeiro tópico como a biopolítica se caracteriza pelo controle da vida biológica da população. Enfatizaremos as diferenças entre disciplina e biopolítica, mas sempre com o intuito de esclarecer como ambas contribuem para um processo normalizador.

No segundo tópico, veremos como a sexualidade é tratada pelo poder pastoral. A ênfase do argumento estará na eficácia do dispositivo de sexualidade para o bom governo da população.

O terceiro tópico será dedicado a uma das técnicas de si analisadas por Foucault no âmbito do poder pastoral. Segundo ele, a confissão foi importante para o exercício do poder sobre a sexualidade dos indivíduos. Um ponto que será mencionado é o fato dessa técnica ser reapropriada por alguns dispositivos contemporâneos.

No quarto e último tópico, apresentaremos um debate complementar acerca do diálogo entre cidadãos crentes e cidadãos não crentes em nossa democracia. Como ponto de partida, analisaremos um encontro entre Ratzinger e Habermas, explorando um caminho que aponta para a inviabilidade de uma postura intolerante na construção de uma sociedade. Nesse ponto, os argumentos de Vattimo serão muito valiosos.

O controle biopolítico sobre a vida¹

Há um ponto no filme no qual a protagonista faz uma busca para saber quem é o pai da criança em seu ventre. Acessando uma base de dados a partir de seu próprio local de trabalho, ela insere informações sobre o material genético de seu bebê e escolhe alguns perfis de homens de sua igreja à procura do pai da criança. Ou seja, há uma base de dados com as informações genéticas de cada indivíduo daquela sociedade. Isso é o controle biopolítico em seu mais alto grau. Nosso intuito neste tópico é discorrer sobre a noção de biopolítica tal como proposta por Foucault, proporcionando uma análise filosófica sobre esse trecho do filme.

Foucault propõe que analisemos os mecanismos de poder dentro de um grande marco que ele chama de biopoder. Em *História da sexualidade 1* ele menciona que o biopoder é a grade de inteligibilidade que nos proporciona compreender como a vida passa a ser um objeto de administração política. Em suas palavras:

Esse biopoder foi (...) um elemento indispensável no desenvolvimento do capitalismo; ele não pôde se afirmar senão ao preço de uma inserção controlada dos corpos no aparato de produção [disciplina] e mediante um ajuste dos fenômenos da população aos processos econômicos [biopolítica]. (...) A invasão do corpo vivente, sua valorização e a gestão distributiva de suas forças foram nesse momento indispensáveis (FOUCAULT, 1976: 185; 2010: 133)².

Como objeto último da biopolítica está a população. A população é um produto dos dispositivos de poder, pois é um grupo que sofre várias intervenções e é estudado em suas minúcias. Sempre com o intuito de viabilizar um melhor governo sobre ela. Será encarada também como sujeito, na medida em que se faz necessário regular a maneira como se conduz. Como objeto, a população aparece como “o foco ao qual apontam os mecanismos [ou dispositivos] para obter dela determinado efeito” (FOUCAULT, 2004: 44; 2007: 63).

Outra marca fundamental que distingue a população é sua diferença frente ao sujeito coletivo constituído pelo contrato social (FOUCAULT, 2004: 108; 2007: 66). Foucault não está falando de um conjunto de indivíduos considerados como sujeitos de direitos, tal qual moldado pela teoria contratualista moderna. Para ele, os dispositivos de segurança são ferramentas de governo que permitem encarar a população como um foco de intervenção permanente. Com isso, estamos diante de um poder produtivo, um tipo de poder capaz de criar corpos e subjetividades.

A população passa a ser uma categoria fundamental, pois é tida como uma “força produtiva” (FOUCAULT, 2004: 71; 2007: 91). É a população que será capaz de transformar recursos em riquezas. Nesse sentido, a relação população-riqueza-produção estará cada vez mais evidente para os governantes da Modernidade.

A biopolítica agirá sobre os desejos da população, já que justamente o desejo é parte natural do indivíduo quando busca a satisfação de seus interesses. Os dispositivos de segurança atuarão na produção de interesses coletivos por meio do desejo. Desse modo, a produção de interesses é a resultante da soma de desejos naturais e dispositivos artificiais que atuam sobre os primeiros (FOUCAULT, 2004: 75; 2007: 96).

¹ Sobre este tema remetemos ao texto *A cidade biopolítica – dispositivos de segurança, população e homo oeconomicus*, *Problemata* (2016).

² Algumas referências às obras de Foucault serão compostas pelo original seguido da tradução.



Resgatando o abordado sobre os Fisiocratas e a primazia da circulação de grãos no séc. XVIII, os dispositivos de segurança apresentam uma vantagem em relação aos dispositivos disciplinares. Os primeiros são marcados pela sua liberalidade, pois permitem regular a realidade tendo em conta a natureza inevitável dos fenômenos. A disciplina, por sua vez, prescreve e limita de forma considerável a liberdade.

Um dispositivo de segurança (...) só pode funcionar bem com a condição de que se dê algo que é justamente a liberdade, no sentido moderno que adota no séc. XVIII: já não as franquias e os privilégios associados a uma pessoa, mas a possibilidade de movimento, deslocamento, processo de circulação da gente e das coisas (FOUCAULT, 2004: 50; 2007: 71).

Tendo uma visão mais ampla dos argumentos de Foucault, considerando tanto a fase da disciplina como a fase da biopolítica, é possível contribuir com o seguinte argumento:

Relativamente aos procedimentos do poder disciplinar (...) mecanismos do biopoder implicarão um modo próprio de agenciamento do espaço, uma forma precisa de normalização (...). Na biopolítica, o agenciamento do espaço corresponderá ao problema da organização de um “meio” que permita a circulação das coisas e das pessoas. A normalização, por sua vez, irá se referir aos procedimentos de regulação que atuam sobre os processos gerais da vida. E o corpo a ser singularizado como objeto e sujeito dos mecanismos de poder é o corpo coletivo das populações (FONSECA, 2011: 242).

Considerando a sociedade biopolítica, é possível também compreender a condução da população com vistas à constituição de uma sociedade normalizada. Seria uma “sociedade de normalização”, ou seja, uma sociedade de indivíduos conduzidos através de espaços minuciosamente recortados e dispostos por relações de poder (FOUCAULT, 1997: 225; 2010: 228).

Essa sociedade de normalização está caracterizada por um exercício produtivo do poder sobre os espaços e sobre a população. É justamente no séc. XVIII que se dá a “invenção das tecnologias positivas de poder” que representarão um dos traços mais marcantes dessa nova “arte de governar” incidente sobre a população (FOUCAULT, 1999: 4-5; 2008: 55-56). Essa inovação levará o exercício do poder a níveis que ainda não haviam sido alcançados até aquele momento, já que sua eficácia e minúcia propiciarão ao governante resultados antes inalcançáveis. Considerando diferentes âmbitos, “(...) vemos essa espécie de imensa evolução que tende a duplicar uma operação (...) com toda uma técnica concertada de análise, eleições meditadas, gestão contínua das almas, das condutas e, finalmente, dos corpos” (FOUCAULT, 1999: 171; 2008: 177).

Poder pastoral e sexualidade³

Trata-se de uma leitura limitada da obra de Foucault, aquela que vê no poder pastoral apenas uma ferramenta de limitação da sexualidade. Ao nosso ver, as técnicas da pastoral cristã estão presentes ainda hoje em nossos tempos nos mais diversos âmbitos do mercado, por exemplo. O que seria do mercado se não fosse sua capacidade de suscitar e produzir novos desejos nos indivíduos? Se por um lado Foucault faz uma extensa análise das técnicas do cuidado de si dentro do pastorado para ressaltar o papel central da sexualidade, também é verdade que encontramos no *homo oeconomicus*, por exemplo, uma formulação utilizada por Foucault para

³ Para um argumento mais detalhado sobre este ponto remetemos ao texto *Pastorado cristiano em Foucault – servicio, sexualidad y apatheia*, *Problemata* (2012).

sinalizar o poder produtivo dos modernos dispositivos que suscitam desejos de modo constante ao atuarem sobre a população. A produção de desejos, e não só a repressão, terá papel importantíssimo para uma melhor condução da população.

Uma das matrizes do poder concebido como condução de condutas é o poder pastoral. Segundo Foucault, o poder pastoral caracteriza-se, desde os hebreus, por conduzir uma multiplicidade em movimento. Para o pastor, não se trata de conservar um território. Antes, é prioritário que o pastor seja capaz de conduzir a população de um ponto a outro, tendo perfeitas condições de exercer seu poder sobre todos e cada um dos indivíduos a seu comando.

Algo que une o debate acerca da biopolítica e do pastorado cristão na obra de Foucault foi o que ele chamou de dispositivo de sexualidade. Ele será um ingrediente fundamental para um bom governo da população. O dispositivo de sexualidade é justamente esta conexão entre o biológico e o subjetivo próprios da população. Isso porque tal dispositivo foi classificado por ele, em *História da sexualidade 1*, como o “coração deste problema econômico e político da população” (FOUCAULT, 1976: 36; 2010: 28). Tendo a população como foco e a sexualidade como dispositivo fundamental, temos a possibilidade de perceber a formação de toda uma rede de observações sobre o sexo, a fim de determinar e influir sobre as constantes próprias da natureza da população.

Desenvolvendo e usando saberes específicos sobre o sexo, o Estado, o mercado e atores da sociedade passaram a exercer um governo sobre a conduta dos indivíduos, considerados nas suas mais diversas faixas etárias e ambientes, “como meio de controle econômico e de sujeição política” (FOUCAULT, 1976: 163; 2010: 118). Na sua forma mais avançada de desenvolvimento, o Estado governamental somente problematiza o corpo e o sexo utilizando-se de “diversas tecnologias de controle, de tipo disciplinar (escola, prisão, hospital) e de tipo biopolítico (higiene pública, sistema de segurança, medicalização geral da população)”, fazendo-o já na forma de sujeição (FARHI NETO, 2010: 93).

Do mesmo modo, encontramos em *Segurança, Território, População*, quando Foucault afirma que os hábitos, os temores, as exigências e os preconceitos da população/público “é um conjunto susceptível de sofrer a influência da educação, das campanhas [de saúde pública]” (FOUCAULT, 2004: 77; 2007: 102). E prossegue afirmando que “o exame médico, a investigação psiquiátrica, o informe pedagógico e os controles familiares [são] mecanismos de duplo impulso: prazer e poder” (FOUCAULT, 1976: 62; 2010: 47). Com este duplo impulso busca-se um “*optimum*”, mascarado pelo “bem de todos” (FOUCAULT, 1976: 35; 2010: 27).

É partindo desta perspectiva que o governo das populações usa o dispositivo de sexualidade para exercer um poder sobre o querer e o pensar dos indivíduos, influenciando assim sobre a “conduta” deles (FOUCAULT, 1976: 66; 2010: 50). Usando de um conjunto prático-discursivo sobre a sexualidade, atores políticos, de mercado ou lideranças sociais conseguiram estender à toda a população uma técnica de “direção de consciências”⁴ que antes estava restrita apenas a casos particulares (FOUCAULT, 1976: 145; 2010: 106).

Ao inserir esta técnica no aparato administrativo-burocrático do Estado, foi possível usar em escala populacional uma técnica antes usada apenas em âmbitos mais restritos. Assim, o Estado, o mercado e outros atores não cessam de conduzir a população, “animado, por um lado, pelo desenvolvimento de toda uma série de aparatos específicos de governo e, por outro lado, o desenvolvimento de toda uma série de saberes”, frutos da mesma racionalidade governamental (CUTRO, 2010: 117).

⁴ Para um argumento mais aprofundado sobre a direção de consciência em Foucault, remetemos ao texto *Direção de Consciência em Foucault: Conexão entre Ética e Filosofia Política*, Numen (2011).



Por tornar o Estado e demais atores capazes de alcançar os corpos dos indivíduos (disciplina), intervir em constantes populacionais (biopolítica) e produzir estados subjetivos, alterando seus pensamentos e desejos, é que o dispositivo de sexualidade, formulado sobre o sexo, possibilitou “agrupar em uma unidade artificial elementos anatômicos, funções biológicas, condutas (...) e permitiu o funcionamento como princípio causal desta mesma unidade fictícia” (FOUCAULT, 1976: 204; 2010: 147).

A confissão

Em alguns trechos do filme a protagonista procura um confessor na forma de *drive thru* para exteriorizar suas inquietações diante de um pastor. Vejamos como isso pode ser interpretado à luz dos conceitos trabalhados por Foucault.

Um conceito extensamente estudado por Foucault foi o cuidado de si (*epimeleia heautou*). Com ele, objetivava encontrar uma alternativa para o processo normalizador levado a cabo pela biopolítica.⁵

Não obstante, Foucault assevera que o cuidado de si antigo foi transformado em cuidado pelos outros (*epimeleia ton allon*) durante a cristandade medieval. Ou seja, um cuidado de si caracterizado pela vigilância e governança exercida pelos outros. Essa transformação resultou em uma perda de autonomia por parte do cristão, “expressa na substituição do cuidado de si (*epimeleia heautou*) pelo cuidado dos outros (*epimeleia ton allon*)” (ORTEGA, 1999: 94). Essa perda pode ser constatada de variadas formas dentro da prática cristã: a penitência, a confissão, a escritura de si ou o jejum como forma de abstinência. Para nossos objetivos, daremos ênfase à prática da confissão.

De acordo com Foucault, atualmente vivemos em uma sociedade extremamente confessional. Seja na escola, diante de um médico, um policial, ou com amigos e demais instituições da vida ocidental moderna, damos sobrevida à prática da confissão das mais diversas formas. Isso porque a confissão passou a ser uma maneira de nos identificarmos perante as outras pessoas, de sermos, de alguma forma, autênticos com nós mesmos.

Ao praticar o ato de falar sobre si mesmo, sobre seus desejos e faltas, o confessante torna-se sujeito no duplo sentido da palavra: 1) por um lado, é sujeito de sua própria confissão, na medida em que se compromete e se submete ao conteúdo do que foi externalizado; 2) por outro lado, é sujeito causador, gerador de uma verdade que provém de seu íntimo, sendo ele mesmo a autoridade que o coíbe. A autovigilância seria, assim, segundo Foucault, a “marca específica do Cristianismo”, palavra-chave no ato da confissão e noção fundamental para entender a inovação apresentada pelo Cristianismo na história da sexualidade e na produção da verdade (FOUCAULT, 2001: 566; 2010: 811). Ao confessar, a pessoa não apenas declara uma verdade sobre si mesma e sobre sua identidade, mas também “condiciona suas relações com os demais” a tal declaração, “submetendo-se àquela verdade pelo único fato de que foi efetivamente dita” (CANDIOTTO, 2007: 8).

A peremptória e sempiterna exigência de sinceridade por parte de nossa sociedade nunca deixou de estar acompanhada de contingências e arbitrariedades históricas que influenciaram o modo como dizemos e nos relacionamos com uma verdade a respeito de nós mesmos. Esta perspectiva introduz uma modificação essencial no modo como nos relacionamos com a verdade diante da problematização daquilo que nos é dado pensar ou fazer.

⁵ Sobre esse ponto, remetemos ao texto *Práticas do prazer e formação da bios em Foucault*, Prometeus (2014).

A confissão seria mais uma prática de si compreendida como exercício (*askêsis*) constante de si mesmo, noção antiga que continuou a vigorar no Cristianismo primitivo. A busca pela verdade atrelada à busca pela própria salvação ainda era marcante neste novo período estudado por Foucault. Não obstante, há uma diferença fundamental nessa relação entre salvação e verdade. Foucault chama nossa atenção para o que ele denomina de “jogo da verdade” próprio da prática do cuidado de si cristão, no qual a verdade nunca pertence ao indivíduo (FOUCAULT, 2001: 1.623; 2010: 1.087).

Segundo Foucault, o jogo da verdade é uma das principais técnicas do cuidado de si empregadas pelo Cristianismo. Essa técnica consistia em buscar a pureza da alma e o acesso à verdade através da prática da confissão, pressupondo sempre que o confessante estava em falta com a verdade. Ele nos esclarece que a prática cristã da confissão pressupôs sempre que o confessante era uma pessoa destituída de verdades, que todo e qualquer desejo e pensamento que se ocultava no profundo de sua alma poderia ser identificado com movimentos malignos, provenientes do inimigo de Deus. Assim, o *eu* deveria ser destruído, ou ao menos anulado, para que a natureza divina pudesse sobressair-se em sua vida.

O longo caminho que leva à salvação somente poderia ser percorrido mediante uma contínua purificação da alma do peregrino. Esse procedimento, baseado na prática da confissão, fazia com que o indivíduo externasse seus pensamentos e emoções e os comparasse a um conjunto de regras previamente estabelecidas. Desse modo, pureza de alma e acesso à verdade faziam parte de um círculo que buscava a “revelação de si” por parte do indivíduo (FOUCAULT, 2001: 1.624; 2010: 1.088).

[...] a confissão é um ritual de discurso no qual o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; também é um enunciado que surge na relação de poder, pois não se confessa na presença, ao menos virtual, de outra pessoa, que não é simplesmente um interlocutor, mas a instância que requer a confissão, que a impõe, que a valora e intervém para julgar, castigar, perdoar, consolar, reconciliar; [...] um ritual, finalmente, onde somente a enunciação, independentemente de suas consequências externas, produz modificações intrínsecas naquele que a articula: torna-o inocente, redime-o, purifica-o, descarrega-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação (FOUCAULT, 1976: 82-83; 2010: 62).

Essa exigência quanto à exposição do *eu* veio acompanhada de outra com relação à verdade: a prioridade de que cada fiel fosse capaz de descobrir o que passava em si mesmo, reconhecendo seus desejos, suas falhas e tentações, revelando o mais profundo de sua alma. Tratava-se de fazer irromper os mais reveladores dados que compusessem o próprio *eu*, provocando uma ruptura e uma dissociação violentas do sujeito consigo mesmo, como se uma lâmina extremamente afiada provocasse uma incisão irreparável naquele espaço traspassado⁶. A partir dessa “verbalização analítica e contínua dos pensamentos”, sempre feita diante de um sacerdote, o confessante devia obediência absoluta àquele (FOUCAULT, 2001: 1.631; 2010: 1.094).

A especificidade e o poder dessa técnica de si está relacionada à atitude dessa prática, dado que a verbalização do pecado por parte do pecador é sempre um ato potencialmente público, durante o qual o pecador faz uso de uma prerrogativa exclusiva: o “acesso imediato” ao seu íntimo (CUTROFELLO, 2004: 159).

Com essa técnica, buscava-se a renúncia total do *eu*. É a renúncia de si que qualifica a

⁶ Interessante é notar a passagem bíblica do Evangelho segundo Lucas, cap. 2.35, onde o evangelista declara que uma espada traspassará a própria alma do cristão, para que sejam manifestados seus pensamentos.



revelação feita como verdadeira ou não, como importante ou não. Contudo, a prática desse tipo de confissão “nasce com o Cristianismo”, já que é ele o responsável pela empresa sempre persistente de fazer valer a obediência através da renúncia da vontade e do próprio *eu* (FOUCAULT, 2001: 1.632; 2010: 1.095). Diante do exposto, a mortificação do *eu* e a renúncia da vontade são pontos-chaves para a prática cristã desde seus primórdios, segundo Foucault.

Assim, podemos compreender como o governo biopolítico pode atuar na produção de desejos. Ao esvaziar o indivíduo de seu próprio *eu*, ele passa a ser um receptáculo para desejos, anseios, objetivos e temores providos pelo próprio confessor ou por outra autoridade de turno. Renunciando a si mesmo o sujeito passa a ser mais facilmente governado. Isso se dá pelo simples fato de acostumar-se a receber sua verdade de outro.

Nessa perspectiva, a biopolítica, servindo-se do poder pastoral, redimensionando suas técnicas e adequando suas estratégias, pode conduzir uma população de modo mais eficiente. Sem que os indivíduos deixem de se considerarem livres, estarão sempre em busca de objetivos/desejos que lhe são próprios, mas que tiveram origem externa.

Cristianismo e intolerância – um diálogo necessário entre cidadãos crentes e cidadãos não crentes

Estendendo o leque de nossa análise, acrescentamos uma reflexão sobre a relação entre cidadãos crentes e cidadãos não crentes em uma sociedade democrática. Nosso intuito é apontar uma possível linha de fuga, tal como mencionamos no início.

Há uma extensa bibliografia sobre a herança cristã na formação do Estado democrático de direito, dentro do qual as pessoas não serão perseguidas ou punidas por suas crenças, posicionamentos políticos ou escolhas ideológicas. Talvez, em termos sociais e políticos, esse tenha sido o grande legado do Cristianismo para o Ocidente.

Lançando mão de textos mais atuais, começaremos por expor alguns argumentos de Habermas e Ratzinger acerca da relação entre razão e fé em nossas sociedades ocidentais. Em um segundo passo, traremos argumentos de Vattimo sobre a capacidade de adaptação do Cristianismo com vistas a uma interculturalidade.

Em um encontro interessante, o cardeal Joseph Ratzinger, futuro Papa Bento XVI, e o filósofo Jürgen Habermas debateram sobre o papel da religião em nossas democracias ocidentais. Publicado em forma de livro intitulado *Entre razão e religião*, esse debate travado entre o cardeal, futuro líder religioso do catolicismo e chefe de Estado do Vaticano, e Habermas, talvez o maior filósofo vivo na atualidade, colocaram suas posições sobre alguns desafios de nossas sociedades ocidentais em tempos de secularização.

Habermas começa por declarar que na relação entre razão e religião não podemos ver um embate, mas um encontro de mútuo conhecimento e aprendizagem (HABERMAS, 2008: 06)⁷. Outro ponto que salta aos olhos é sua declaração de que os cidadãos, no Estado democrático de direito, têm condições cognitivas suficientes de distinguir entre o certo e o errado, reconhecendo direitos e respeitando as leis. Contudo, acrescenta uma ressalva: nossas democracias laicas e liberais não têm condições de motivar suficientemente os cidadãos para que isso aconteça sempre. Há uma insuficiência motivacional, diz ele, para a busca do bem comum.

⁷ As referências tanto a Habermas quanto a Ratzinger são oriundas de um mesmo volume referenciado com o sobrenome de ambos na bibliografia. Se os separamos no corpo do texto é para facilitar o entendimento do leitor no momento da leitura, distinguindo entre a fala de um e outro.

Esta seria a contribuição da religião: contribuir para que os cidadãos se mantivessem motivados para a busca de algo maior que a simples satisfação de interesses pessoais ou de grupos. Ele reconhece, inclusive, que para alguns grupos a motivação religiosa é anterior à racional.

Nesse sentido, não é possível erradicar a figura do cidadão crente. Ele é uma realidade. Está presente em várias sociedades contemporâneas, assim como esteve em sociedades durante toda a Modernidade desde o séc. XVIII, quando a Revolução Francesa pugnou pela separação entre igreja e Estado. É necessário, no atual estágio de desenvolvimento de nossas democracias, que os cidadãos crentes sejam respeitados em suas convicções, porque essas "pessoas e formas de vida [têm] sua integridade e autenticidade [como fruto] de suas crenças religiosas (HABERMAS, 2008: 26).

Mesmo que as religiões tenham tido que renunciar à estruturação do espaço público, em alinhamento estrito aos princípios que defendiam, hoje elas são ingredientes fundamentais para a sociedade. Depois de um período de laicismo para alguns, as religiões voltaram a ter mais voz no debate público sobre questões importantes e delicadas. Seria uma sorte de refluxo da Modernidade secularizada, tempo no qual havia ainda uma crença desmedida na capacidade da humanidade de superar todos os seus desafios mediante a razão.

Neste tempo de pós-secularismo, as religiões têm voz e podem exercer seu papel como agentes importantes na construção de uma sociedade melhor. Nesse sentido, é preciso que haja cada vez mais uma complementaridade entre cidadãos crentes e cidadãos não crentes, pois não é possível negar aos crentes a interlocução, o espaço para argumentação.

Não obstante, é preciso que os cidadãos crentes percebam que não podem simplesmente impor seus argumentos no debate público como se fossem verdades irrefutáveis. Se no intramuros das comunidades religiosas algumas verdades podem ser colocadas assim, de maneira alguma essa forma pode ser reproduzida na esfera pública. No contato e diálogo com cidadãos não crentes o argumento religioso deve passar por um processo de tradução para ser compreendido adequadamente (HABERMAS, 2008: 33). Esse esforço de tradução não pode ser apenas tarefa para os religiosos, diz Habermas. É necessário que os cidadãos não crentes também auxiliem nesse processo. Assim, em cooperação uns com os outros, de mãos dadas, ambos os lados poderão protagonizar um processo construtivo de mútua compreensão e aprendizagem. Algo muito positivo para toda a sociedade.

Por sua vez, Ratzinger começa abordando a presença destrutiva do fundamentalismo religioso praticado pelo Islã na Europa. Sua preocupação maior é com o terror resultado dessa postura. O que alimenta o terror?, pergunta ele. Em poucas palavras, responde: no fato de nossas sociedades contemporâneas terem transformado o ser humano em um produto (RATZINGER, 2008: 43).

Dentro de nossas sociedades foi permitido que pessoas pudessem oprimir pessoas de modo violento e constante. Isso é constrangedor porque justamente a Modernidade se afirmou com a promessa de emancipação da humanidade das amarras que a oprimiam em tempos anteriores. Liberdade era uma palavra-chave. Diante disso, como pode ser que ainda hoje convivamos com índices tão altos de miséria⁸ e violência contra a mulher⁹, por exemplo? São formas de opressão que limitam o exercício de nossa liberdade tanto do ponto de vista social, quanto individual.

⁸ A ONU estima que 820 milhões de pessoas sejam atingidas pela fome no mundo atualmente.

⁹ Segundo o Atlas da violência (2019), elaborado pelo IPEA, foram 4.936 homicídios contra mulheres em 2017. No que se refere especificamente à violência doméstica, as cifras oficiais podem não revelar a real dimensão do problema, pois, de acordo com pesquisas feitas entre 2018 e 2019, esse número pode representar cerca de 25% do total de agressões, dado que muitas mulheres vítimas desse tipo de violência preferem não fazer denúncia.



O terror, como bem salienta Ratzinger, é capaz de nos fazer perceber que não precisamos de grandes guerras para vivermos com medo. Esse terror é alimentado por um fanatismo religioso que constrói falsos universalismos, induzindo seus adeptos à intolerância (RATZINGER, 2008: 42). É importante ter clareza que a fala de Ratzinger remete a um contexto europeu onde há o enfrentamento entre Cristianismo e Islamismo. Ao apelar ao conceito de interculturalidade como um caminho para a mútua compreensão e bom convívio em sociedade, Ratzinger está falando de um problema que, em grande medida, é diferente do nosso na América Latina. Não lidamos com hordas de imigrantes vindos da África e do Oriente. Nossa composição religiosa é majoritariamente cristã, seja católica, seja evangélica.

Ratzinger sublinha que foi justamente durante o processo de conquista da América que surgiu a concepção de que todos os seres humanos são portadores de direito independente de sua condição social, econômica ou cultural. Francisco de Vitória foi o autor dessa proposta ao propor o direito dos povos. Contudo, o diálogo entre fé e razão que retoma essa ideia a partir do direito natural pressupunha um entrelaçamento entre ambas. Isso ficou prejudicado a partir do momento que se aceita que a natureza não é racional, mas obedece a uma lógica de competição¹⁰ e seleção tal como esboçada pela teoria da evolução (RATZINGER, 2008: 46).

Tendo a crer que o paradigma da cooperação é muito mais adequado aos nossos tempos que o da seleção ou competição. Se resgatamos isso, o direito natural, que afirma que todos os seres humanos são pessoas com dignidade e por consequência portadores de direitos inalienáveis, se coloca novamente. Com isso, cidadãos crentes e não crentes podem estabelecer um diálogo frutífero e respeitoso. Esse ponto de partida possibilitaria aos cristãos, por exemplo, ocupar um lugar que é de direito em uma sociedade laica e pluralista, dialogando tanto com não crentes, como com crentes de outras comunidades religiosas. Buscando um amálgama de princípios éticos para o direito, seria possível firmar uma grade de sustentação para o convívio em sociedade que nos levaria a um convívio sadio, proporcionando também a preservação de nossas convicções.

Finalizando seu argumento, Ratzinger menciona que se faz necessário complementar os direitos humanos com a doutrina dos deveres e limites do homem (RATZINGER, 2008: 48). Não podemos achar que seja possível defender nossas convicções a qualquer custo. Ao invés de sermos intolerantes e coniventes com a violência ao ver alguém erguendo a bandeira com a qual nos identificamos, devemos encontrar em nossa fé o caminho para a liberdade e tolerância universal. Se no ambiente europeu essa sensação de insegurança paira sobre a própria cultura de diversos países ao se encontrarem com tantas pessoas de outras religiões e regiões do mundo, no Brasil isso é diferente.

A prática da interculturalidade é um dever da igreja para com a sociedade. Como pais e mães, temos o dever de interpretar nosso mundo para nossas crianças em um caminho de tolerância e respeito. Do mesmo jeito que a igreja primitiva, ouvindo as palavras de Pedro depois de voltar da visita à casa de Cornélio, consentiu no convívio e aceite dos gentios como irmãos (At 11.18), é urgente que a igreja aceite como concidadãos pessoas não crentes que professam outra fé, ou mesmo que não professem fé nenhuma.

Nestes termos, pessoas com opções sexuais diversas que tenham um estilo de vida contrário à fé cristã não podem ser alijados de seus direitos, como união civil, herança, ou assistência social, pelo simples fato de não estarem conforme com a prática intramuros da igreja. A

¹⁰ Sobre a sociedade como um ambiente de competição, remetemos ao texto *A cidade biopolítica*, *Problemata* (2016), especificamente ao tópico *homo oeconomicus*.

título de exemplo, do ponto de vista da cidadania, é penoso ver uma pessoa que manteve uma relação amorosa estável com alguém que faleceu e agora não pode contar com uma lei que faça valer seu direito de herança ou pensão. Essa pessoa trabalhou, pagou seus impostos, contribuiu para o patrimônio conjugal, foi respeitosa e colaborativa com a vizinhança em diversos momentos, acolheu o pobre e o oprimido. Ou seja, teve uma conduta cidadã. Agora que chega a sua vez de ter seus direitos atendidos, a sociedade que se diz majoritariamente cristã lhe dá as costas?

Vivemos em uma época livre dos grandes metarrelatos. Se até o século passado poderíamos crer em uma trajetória única da história, com valores universais propagados e disseminados pelo Cristianismo, hoje isso é impensável. O pluralismo das visões de mundo nos impele ao diálogo e à mútua compreensão. Nesse sentido, será pertinente trazer alguns argumentos de Gianni Vattimo. Filósofo italiano, Vattimo guarda algumas afinidades com Foucault ao ter como principais referências teóricas tanto Nietzsche como Heidegger.

Nossas crianças devem aprender a enxergar o mundo como ele é e interpretá-lo com as lentes da misericórdia. Não é pela intolerância ou pela violência que vamos honrar o espírito cristão que nos alimenta e nos dá esperança. Muitas guerras travadas e muitas vidas já foram perdidas em nome do amor ou de Deus. Isso não pode ter mais lugar em nossa sociedade multicultural. Nela não há lugar para uma hierarquia fixa entre cosmovisões (VATTIMO, 2009: 29). O Cristianismo não tem mais condições de se sobrepor a outras opções sem se manchar com a arrogância e o legalismo.

Recentemente minha esposa me fez uma pergunta desafiadora: se um dia nossa filha chegar em casa com uma colega da escola que seja assumidamente homossexual, o que você fará? Concordemos que não é uma pergunta fácil de ser respondida. Louvo a Deus pela vida de minha esposa que sempre me leva à reflexão sobre minhas práticas e valores. Minha resposta foi: se essa menina que ela trouxe para dentro de nossa casa tiver clareza dos princípios cristãos de nossa filha e respeitar isso; se nossa filha souber que essa colega é homossexual e respeitar sua escolha; e elas conviverem em harmonia, conscientes de que ambas as posições têm limites próprios de sua cosmovisão, seja niilista/hedonista ou cristã, ficarei plenamente satisfeito como cidadão crente.

Não podemos ter uma relação tensa entre cidadãos crentes e não crentes. Os cidadãos não crentes não podem receber uma mensagem de nós que lhes diga que a qualquer momento, em qualquer oportunidade, aproveitaremos para pregar a palavra e cumprir o mandamento de levar o evangelho a todos os povos. Não devemos ser inoportunos nem desrespeitosos em nossa comissão. No que diz respeito à vida em sociedade em uma era multicultural, a primeira postura deve ser a de colaborar com a construção de uma sociedade justa e pacífica, livre da opressão de qualquer tipo, assim como Jesus o fez (Jo 8.11).

Devemos dar razão à nossa esperança num espírito de mansidão e não de intolerância (1Pe 3.15). Talvez uma estratégia para isso é lançar mão da capacidade de adaptação do Cristianismo (VATTIMO, 2009: 39). Se, por um lado, Vattimo se refere à essa capacidade de adaptação ao tratar da recepção de uma sociedade cristã a outras religiões e seus valores, no contexto brasileiro é diferente. Em nosso caso, estamos lidando com uma cultura secular, de liberalidade sexual crescente, em paralelo com uma cultura cristã também em ascendência, que resgata de maneira mais fervorosa valores éticos de continência.

Enfatizando nosso contexto, essa capacidade de adaptação é um significado muito importante da doutrina da encarnação. Nela vemos como o Deus, infinito não somente em poder e essência, mas também em bondade e misericórdia, se fez carne e habitou entre nós (Jo 1.14).



Estamos de acordo que os desafios de nossas sociedades são enormes. Contudo, é muita pretensão dos cidadãos crentes querer forçar os cidadãos não crentes a aceitar princípios e práticas que eles não reconhecem, em busca de uma solução. Ainda mais se assumimos ou somos coniventes com uma postura violenta. Isso não é Cristianismo.

Voltando nossos olhos para o passado, durante o período entre os séculos XVIII-XX, podemos perceber um constante movimento de secularização que consistiu na aplicação interpretativa da mensagem bíblica à vida secular (VATTIMO, 2009: 59). Nessa época pós-secular, na qual as religiões voltam a ter voz ativa na esfera pública, os cidadãos crentes precisam ter o cuidado necessário para não agir segundo “o olho por olho, dente por dente”. No passado, os protestantes já foram perseguidos por suas crenças e princípios. Não podem fazer o mesmo com cidadãos não crentes agora, sob pena de relegarem ao esquecimento sua própria história.

Um ponto fundamental dessa discussão é a separação entre igreja e Estado. Durante o início do movimento protestante no séc. XVI, os reformadores pleiteavam justamente a separação entre ambas as esferas, afirmando a necessidade de um Estado laico e o respeito ao foro íntimo em questões de fé. Muitos foram perseguidos por isso, justamente por aqueles que se consideravam cristãos à época. Séculos se passaram e hoje vivemos em um Estado laico, mesmo com uma sociedade de maioria cristã.

Em uma sociedade republicana e democrática como a nossa, o respeito às diferenças e à cidadania nos impele ao encontro com o diferente. Não está ao alcance da igreja determinar os padrões de moralidade para o país. Isso sim é uma postura imoral por parte da igreja. Se a comunidade evangélica assumir essa postura estará quebrando um dos princípios básicos da ética cidadã. Como cristãos, historicamente já fomos beneficiados pela separação entre igreja e Estado. Isso permitiu aos primeiros protestantes fazerem uma opção de fé obedecendo seu foro íntimo e serem respeitados na sociedade.

Uma leitura mais misericordiosa do texto bíblico permite reconhecer aspectos da secularização. Nossa compreensão mediada do mundo abre espaço para que exercitemos a misericórdia em lugar da imposição da verdade. Talvez, algo que deva ganhar relevo é o fato de sermos, nesse momento histórico, chamados ao respeito à cidadania de cada pessoa, baseados em um agir que tem como crivo a caridade (VATTIMO, 2009: 67).

Abdicar de uma afirmação peremptória da verdade introduz uma questão filosófica complexa. Desde o final do séc. XIX Nietzsche afirmava que não há fatos morais, mas apenas uma interpretação moral dos fatos (NIETZSCHE, 2001, § 108). Ou seja, não importa o quanto isso seja pesado para nós, não temos acesso à verdade dos fatos diretamente. Isso seria racionalmente impossível. Nossa relação com a verdade é sempre mediada. O que fazemos, segundo Nietzsche, é olhar para o que acontece no mundo e interpretar isso que vemos segundo nossas preferências ou capacidades. Não há verdades, só interpretações.

Ainda com Nietzsche, sua posição de que não temos condições de conhecer as coisas como elas são, mas apenas interpretar o que acontece à nossa volta, vem de outra afirmação, igualmente ou até mais potente. A famosa frase “Deus está morto” (NIETZSCHE, s/d, § 343) traz grandes consequências. A morte de Deus para Nietzsche, nos obriga a admitir que não temos condição de aceder à verdade de modo seguro. Deus, como fundamento de todas as nossas verdades, como fonte inesgotável de conhecimento e sabedoria, caso deixe de existir, leva com ele todas as demais certezas que tínhamos conosco (MOURA, 2014: 2).

É inegável que vivemos em uma época em que todas as verdades são relativizadas. O que Nietzsche disse no séc. XIX é muito perceptível em nossos dias. Já não importa a verdade,

importa o que se crê, podem declarar os cristãos frente aos argumentos de uma ciência evolucionista. Como pode ser visto, não estamos falando de algo que é somente desfavorável aos cristãos. Essa aceitação do relativismo pode servir também aos crentes em sua defesa da fé.

Ante essa condição de não ter acesso direto à verdade, estando limitados a uma interpretação dos fatos, nossa inspiração deve vir do próprio Jesus como intérprete da Lei mosaica. Devemos olhar para o mundo com os olhos de um intérprete e com o coração de um discípulo misericordioso. Com isso não nos arriscaremos a um distanciamento da Palavra. Em lugar disso, estaremos construindo um caminho de interpretação, aplicação e especificação de nossa fé e da matriz religiosa que dela faz uso (VATTIMO, 2009: 84).

Esse exercício de tolerância nos ajudaria a não adotarmos uma metafísica que nos leve à violência. Ou seja, ao admitirmos uma interpretação moral dos fatos, teremos condições de rejeitarmos a violência como estratégia em defesa de uma verdade. Como se essa estratégia fosse gerada pela irracionalidade presente na atitude de quem não concorda conosco.

Considerações finais

A sociedade cada vez mais só passará a reconhecer no Cristianismo uma resposta para os dilemas de nosso tempo se nos esforçarmos para dar respostas muito mais abrangentes e atualizadas. Não podemos ficar presos a uma postura de incompreensão dos desafios que nos cercam. Faz-se necessário que cristãos coloquem sua posição com parcimônia e sinceridade, não com imposição e agressividade. Devemos ter a capacidade de assumir um posicionamento sincero ao dizer que não aceitamos algumas práticas dentro da igreja, se esse for o caso. Aliado a isso, temos o igual dever de sermos respeitosos frente aos cidadãos não crentes e aceitarmos a possibilidade de que isso ocorra fora da igreja de forma legal.

Como é possível que um cristão ache aceitável um posicionamento político que condene a prática homossexual por parte de não cristãos. Os não cristãos também não são cidadãos? Se vivemos em uma democracia pautada pelo regime republicano, não há como o cristão exigir do governo a afirmação de princípios cristãos para cidadãos não crentes.

Mesmo com um histórico de sofrimento por questões religiosas, parece que hoje os protestantes históricos também estão sendo coniventes com práticas de violência em defesa da fé. Ao que parece a violência passou a ser tolerada desde que a família fosse defendida da cultura da homossexualidade. Para isso, apoiaram maciçamente políticos que tinham como pauta a reafirmação de princípios cristãos na esfera pública, mesmo esses políticos tendo um discurso agressivo e violento.

A pergunta que me faço é se essa aceitação da violência é condizente com um discípulo de Jesus. Será que, como cristão, posso aceitar uma postura de agressividade frente ao diferente? Mesmo que a outra pessoa defenda ou pratique publicamente algo de que eu discordo peremptoriamente, será que o uso da violência é uma alternativa para "corrigir esse erro" dentro da sociedade?

Se pensamos na postura que Jesus teve com a mulher adúltera que foi acusada pelos religiosos da época, vemos que não. Jesus poderia muito bem seguir as normas e leis daquela época. Poderia citar um versículo bíblico para justificar uma condenação e ser conivente com o apedrejamento. Ao invés disso, sua condenação foi direcionada aos religiosos que a arrastaram até ali. Atire a primeira pedra quem não tiver pecado (Jo 8.7). Aquilo que poderia ser um ato público de condenação, autorizado pelas leis da época, deu lugar a uma demonstração de misericórdia e rejeição da violência. Os acusadores é que foram emparedados. Confrontados por sua atitude, ficaram sem palavras.



Se Jesus teve essa postura com uma mulher que era judia e que deveria obedecer às leis de Moisés, que postura seria mais condizente para um cristão diante de um cidadão-não crente? É necessário que tenhamos a capacidade de dialogar e conviver respeitosamente com pessoas que são tão cidadãs como nós e tão carentes da misericórdia divina quanto nós.

Penso que a atitude de violência e intolerância é fruto de uma incapacidade de compreensão frente ao diferente. Se a igreja não aprender a dar respostas a esse tipo de questões, penso que terá muitos problemas dentro da sociedade. Se um dia pleiteamos a liberdade religiosa, hoje há pessoas que exigem uma liberdade sexual para além dos limites da cristandade. O que faremos com isso? Partiremos para a violência e seremos coniventes com aqueles que usam de discurso agressivo para defender nossos princípios em praça pública empunhando uma cruz? Essas pessoas não são seres à imagem e semelhança de Deus que necessitam da mesma misericórdia que os crentes em Jesus receberam?

Se nós, como cristãos e discípulos de Cristo, não desenvolvermos a capacidade de sentar à mesa com o diferente e conversarmos com elas, estaremos em problemas. Se Cristo, há mais de dois mil anos, compartilhou do amor de Deus com prostitutas e bêbados, entrou na casa de pessoas não bem quistas pela sociedade, por que não faremos isso hoje? Já tivemos tempo suficiente para aprender isso.

Referências

BARROS, J. A cidade biopolítica – dispositivos de segurança, população e *homo oeconomicus*, **Problemata**, João Pessoa, v. 7. n. 1. 216-233, 2016.

_____. Biopolítica y pastorado cristiano. **Synesis**, Petrópolis, v. 4, n. 2. 28-43, 2012.

_____. Direção de Consciência em Foucault: Conexão entre Ética e Filosofia Política. **Numen**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1. 215-236, 2011.

_____. Epimeleia heautou helenística em Foucault: universalização e espiritualidade. **Prometeus**, Aracajú, v. 5, n. 9. 9-25, 2012.

_____. Pastorado cristiano em Foucault – servicio, sexualidad y *apatheia*. **Problemata**, João Pessoa, v. 4. n. 1. 213-230, 2013.

_____. **Poder pastoral e cuidado de si em Foucault**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020 (no prelo)

_____. Práticas do prazer e formação da *bios* em Foucault. **Prometeus**, v. 7, n. 16. 24-39, 2014.

BÍBLIA EM ORDEM CRONOLÓGICA: Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2003.

CANDIOTTO, C. Verdade, confissão e desejo em Foucault. **Revista Observaciones Filosóficas**, v. 3, n. 1. 01-17, 2007.

CUTRO, A. **Technique et vie**. Biopolitique et philosophie du bios dans la pensée de Michel Foucault. Paris : Harmattan, 2010.

CUTROFELLO, A. Exomologesis and aesthetic reflection: Foucault's response to Habermas. In: BERNAUER, James ; CARRETTE, Jeremy (org.). **Michel Foucault and Theology**: the politics of religious experience. Hampshire: Ashgate, 2004. 157-169.

DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. DCP.

- FARHI NETO, L. **Biopolíticas: as formulações de Foucault**. Florianópolis: Cidade Futura, 2010.
- FONSECA, M. Entre a vida governada e o governo de si. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.; VEIGA-NETO, A.; SOUZA FILHO, A. (Orgs.). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, . 241-251.
- FOUCAULT, M. Entrevista com Michel Foucault realizada por Farès Sassine em agosto de 1979. In: _____. **O enigma da revolta**. São Paulo: N-1, 2019.
- _____. **Dits et écrits II**. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. **“Il faut défendre la société”**. Cours au Collège de France – 1976. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. **Histoire de la sexualité I** – La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1984.
- _____. **Les anormaux** - Cours au Collège de France – 1974-1975. Paris : Gallimard, 1999.
- _____. **Los anormales**. Curso en el Collège de France 1974-1975. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. **Obras esenciales**. Barcelona: Paidós, 2010.
- _____. **Sécurité, Territoire, Population**. Cours au Collège de France 1977-1978. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. **Seguridad, Territorio, Población**. Curso en el Collège de France 1977-1978. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. **Surveiller et punir**. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- HABERMAS, J.; RATZINGER, J. **Entre razón y religión**. Dialéctica de la secularización. México: FCE, 2008.
- IPEA**. Atlas da violência 2019. Disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>
- MASCARO, G. **Interview with Gabriel Mascaro**. Zürich, 05 out 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4BzWlaoNP08> . Acesso em 04 mar 2020.
- MOURA, C. **Nietzsche: civilização e cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala, s/d. _____. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Hemus, 2001.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. ONU**: fome atinge mais de 820 milhões de pessoas no mundo. Disponível em <https://news.un.org/pt/story/2019/07/1680101> . Acesso em 15 mai 2020.
- ORTEGA, F. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- VATTIMO, G. **Después de la cristiandad**: por un cristianismo no religioso. Buenos Aires: Paidós, 2009.

ARUNESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h
no CINE CATARATAS



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

LOS SILÊNCIOS

DIA 30/04 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA 29/10 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00HR

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

MEU NOME É DANIEL

CINELATINO APRESENTA

DIA 19/11 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$ 5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

ENTRADA GRATUITA

NO CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 04/06 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 22/11 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00HR

ENTRADA GRATUITA



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

ROMA

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 22/11 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00HR

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

EM NOME DA AMÉRICA

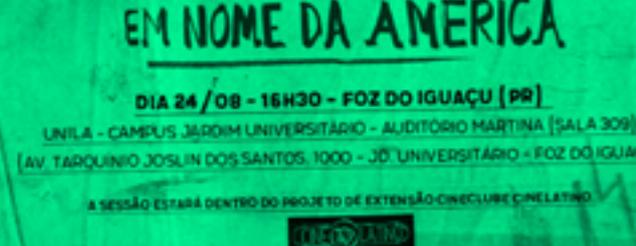
JARAQUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309) (AV. TARAQUINHO JOSUIN DOS SANTOS, 1000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU)

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO



PALESTINA VIVE!!!

2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 1 DE AGOSTO ÀS 19H30 NA

Yallah, Yallah!



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

DIVINO AMOR

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 24/09 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

CINECLUBE CINELATINO NO

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA

ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018

30/10 - 19H - SALA C208



I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

CINECLUBE CINELATINO NO

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS

MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013

01/11 - 19H - SALA C208



ELEIÇÕES

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 28/05 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

O NÓ DO DIABO

CINELATINO APRESENTA

DIA 20/11 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$ 5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

Café com Canela

CINELATINO APRESENTA

DIA 19/03 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-Feira, às 19h, no Cine 3.

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre Taiz, UNILA e comunidade"



HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTRIBUI

CINELATINO APRESENTA

DIA 22/06 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00 HORAS

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

BACURAU

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 14/08 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 9:00hr

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

JONAS E O CIRCO SEM LONA

CINE LATINO APRESENTA

22 OUTUBRO

NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

ESPERO TUA (RE)VOLTA

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 03/09 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA XAVANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Datas: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Mapas: 11550



LOS SILÊNCIOS

CINELATINO A/PRESENTA

DIA 12/06 NO/EN CINE CATARATAS

ÀS 16:00hr

ENTRADA GRATUITA



Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

Descentralizando o centro, territorializando a arte: No coração do mundo

Dâmaris Ferreira Araújo

Grupo de Pesquisa Saberes em movimento / UNILA

Luciana Yumi Yara

Graduanda em História Licenciatura da UNILA

Descentralizando o centro, territorializando a arte: No coração do mundo

Resumo:

Esse artigo propõe refletir sobre o filme *No Coração do Mundo* (2019) e o trabalho da produtora Filmes de Plástico. Buscamos compreender o papel central da arte territorializada e os conflitos com a pretendida monopolização da produção dos imaginários pela indústria cultural. Igualmente, fazemos um diálogo com o debate sobre centro x periferia expresso por Gunder Frank, Milton Santos e a Estética do Oprimido, proposta pelo Teatro do Oprimido.

Palavras-chave: *Território; Identidade; Estética; Produção artística; No coração do mundo.*

Descentralizando el centro, territorializando el arte: En el corazón del mundo

Resumen:

Este artículo propone reflexionar sobre la película *En el corazón del mundo* (2019) y el trabajo de la productora *Films de Plástico*. Buscamos comprender el papel central del arte territorializado y los conflictos con la pretendida monopolización de la producción del imaginario por parte de la industria cultural. Asimismo, dialogamos con el debate centro x periferia expresado por Gunder Frank, Milton Santos y la Estética del Oprimido, propuesto por el Teatro del Oprimido.

Palabras clave: *Territorio; Identidad; Estética; Producción artística; En el corazón del mundo.*

Decentralizing the center, territorializing art: In the heart of the world

Abstract:

This article proposes to reflect on the film *In the heart of the world* (2019) and the work of the production company *Filmes de Plastic*. We seek to understand the central role of territorialized art and the conflicts with the intended monopolization of the production of the imaginary by the cultural industry. Likewise, we have a dialogue with the debate on center x periphery expressed by Gunder Frank, Milton Santos and the Aesthetics of the Oppressed, proposed by the Theater of the Oppressed.

Keywords: *Territory; Identity; Aesthetics; artistic production; In the heart of the world.*

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

29/10
19:00HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FERNANDO SPYER

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

24/09 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

24/09 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

03/09 19:00HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FÁBIO BARROSO, CARLA VITAL E CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA
SAVANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

DATA: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (Café de Cinema do Anjo)

Horário: 21h30

CINELATINO A/PRESENTA:

PALESTINA VIVE!!!

12 ANOS DE INIBIÇÃO E MOSTRA DE FILME

SÁBADO 10 DE AGOSTO 19:30 NA

DEBATE COM: FERNANDO SPYER

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

28/05 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

30/04 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FÁBIO BARROSO, CARLA VITAL E CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

24/08 19:00hr

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FÁBIO BARROSO, CARLA VITAL E CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

SEU NOME É DANIEL

09/11 19:00HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FERNANDO SPYER

ENTRADA: R\$ 5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

04/06 19:00hr

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

22/11 19:00HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

BARONESA

SEGUNDA (24) às 19h no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminais de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor profissional: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2013

01/11 - 19h - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

MOSTRA SAVANTE

11 E 02 DE OUTUBRO 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FERNANDO SPYER

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA NÃO CONTRIBUI

12/06 19:00HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FERNANDO SPYER

ENTRADA: R\$5,00

CINECLUBE CINELATINO NO I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEG
BRASIL, 2018

30/10 - 19h - SALA C208

CINELATINO A/PRESENTA:

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz Quarta-feira, às 19h, no Cine J.

Detalhamento:
Michele De Jesus
Cecilia Ito

Agosto

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre TCU, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

12/06 16:00hr

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: FÁBIO BARROSO, CARLA VITAL E CAIO AGUIAR

ENTRADA: R\$5,00

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO 9 E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, FERNANDO SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)

TARQUINIO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JO UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU

A SESSÃO ESPECIAL DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

CINELATINO A/PRESENTA:

Café com Canela

19/08 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS DO CIRCO DE LONA

22/08 19:00 HR

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA 20/11 19:00 HORAS

NO CINE CATARATAS

DEBATE COM: JOÃO BARROS, VÉTER PEREIRA E JOÃO DA SILVA

ENTRADA: R\$ 5,00



Introdução

No Coração do Mundo (2019), filme produzido pela Filmes de Plástico, com a direção assinada por Maurílio Martins e Gabriel Martins, apresenta em primeiro plano a condição subjetiva de ser e estar na periferia. O filme se passa na cidade de Contagem, onde os integrantes da produtora cresceram e vivem até hoje, uma cidade da região metropolitana de Belo Horizonte que tem em seu conjunto de características culturais e sociais elementos que podem ser observados facilmente em outras cidades Latino-Americanas.

Os cineastas da produtora desde o início de suas carreiras vêm criando filmes que retratam a si próprios e suas realidades. E quem melhor do que nós mesmos para falar de nós? Assim, neste trabalho pretendemos examinar as particularidades deste filme e também o tipo de produção cinematográfica proposto pela produtora dialogando com o contexto em que esta cidade está inserida. Também faremos uma aproximação entre a estética do oprimido, proposta fundamental do Teatro do Oprimido, com a estética intrínseca das produções territorializadas, como as da produtora Filmes de Plástico.

A motivação deste estudo vem da inquietação por compreender mais sobre os processos que envolvem a identificação (ou a falta dela) nas nossas relações com a produção cultural acessada em nossos territórios. Tempos como objetivo ressaltar a importância do protagonismo das pessoas que existem e resistem em territórios ditos periféricos na construção de narrativas sobre si mesmas, em suas formações identitárias e na produção de conhecimentos próprios e populares.

A produtora Filmes de Plástico, criada em 2009, composta por André Novais, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macedo, tem em sua coleção 18 filmes produzidos. Sua principal característica é a de produzir a partir e para o território onde cresceram e vivem. O que parece ter nascido da escassez e da falta de recursos em uma cidade onde a produção cultural é algo para poucos, se mostra como uma importante ferramenta de expressão de narrativas simbólicas e corporais dos territórios.

Produzir arte no Brasil não é coisa fácil, ainda mais nas “periferias das periferias”; ainda mais cinema, com altos custos com equipamentos, cenários, atores, etc. A partir dos seus primeiros filmes, gravados no quintal de um dos produtores e com eles próprios, familiares e amigos atuando, foi se conformando uma identidade da Filmes de Plástico.

Assim como os integrantes da produtora que tinham que se deslocar da sua cidade para ir até a capital em busca de formação e acesso a outras produções, vemos a mesma situação por todo país. A produção cultural está sempre muito distante dos que estão à margem da sociedade, para estes, somente resta os subempregos, a luta diária para a sobrevivência, os estereótipos e a invisibilidade. *No Coração do Mundo* apresenta esta realidade a que os produtores do filme estão envolvidos, com narrativas e histórias que alcançam, pela identificação, pessoas que também nunca se vêem representadas nas produções culturais que conseguem acessar.

Logo no início do filme somos apresentados à música do MC Papo, *Texas*, acompanhada de imagens mostrando caras diversas sugerindo ser pessoas que vivem no *motherfucking Texas*, Contagem, cidade e também cenário do longa. A música, que parece ter sido feita para o filme, foi lançada em 2014 e rapidamente se tornou um sucesso na região metropolitana pela imediata identificação dos ouvintes por expressar a maneira de ser e os costumes metropolitanos mineiros. Se BH é o Texas, Contagem é o *motherfucking Texas*, e é esta lógica de centro/periferia que já se apresenta na música que queremos aprofundar para compreender melhor onde fica o coração do mundo.

Territórios sobrepostos e a dialética da periferia

Ao se identificarem ouvindo suas cidades e as cidades do entorno serem chamadas de Texas, as pessoas assumiram para si um conjunto de ideias pré concebidas que são atribuídas a elas. Ser do Texas é morar longe, ser caipira, conviver com a ilegalidade e a violência, estar em um lugar onde o desenvolvimento sempre chega por último. Da mesma forma que uma pessoa que vive em São Paulo acredita estar no centro em relação a uma pessoa que vive em Minas Gerais, uma pessoa que vive em Belo Horizonte acredita estar no centro em relação a uma pessoa que vive em Contagem.

Essa relação psicossocial vai se reproduzindo do macro para o micro, pois dentro das próprias periferias existem outras periferias que, ao serem estimuladas a renegar sua cultura, miram um ideal cultural que está sempre ao centro. Por exemplo, dentro de Contagem existem bairros e regiões consideradas mais periféricas que as outras e as pessoas destes locais tendem a valorizar os bairros mais centrais do município. Assim, os municípios considerados mais periféricos tendem a valorizar os municípios considerados centrais em cada região e os países considerados periféricos tendem a valorizar os países considerados centrais.

André Gunder Frank, precursor do debate do desenvolvimento do subdesenvolvimento na América Latina, nos ajuda a entender melhor esta relação entre territórios ditos periféricos e os ditos metrópoles como “características estruturais que os conquistadores implantaram na América Latina e que ainda persistem” (FRANK, 1966: 3-4). Ainda para este autor:

As relações entre a metrópole não se limitam ao nível imperial ou internacional, também penetrando e estruturando toda a vida econômica, social e política das colônias e dos países da América Latina. Do mesmo modo que a capital colonial e nacional, e seu setor exportador, se converte em satélite das metrópoles ibéricas (e posteriormente de outras) do sistema econômico mundial, o dito satélite se transforma, por sua vez, primeiramente em metrópole colonial, e depois nacional, em relação ao setor produtivo e à população do interior. Ademais, as capitais provincianas, que são por sua vez satélites da metrópole nacional e, através desta, das metrópoles mundiais, são também centros provinciais ao redor dos quais giram os satélites locais. Logo, toda uma cadeia de constelações de metrópoles e satélites relaciona todas as partes do conjunto do sistema desde seu centro metropolitano na Europa ou nos Estados Unidos até o ponto mais distante do campo ou selva latino-americana (FRANK, 1966: 3).

Essa lógica que fala Frank, foi estudada também por Rui Maura Marini. Ela proporciona a extração de mais-valia, da superexploração da força de trabalho, particularidade dos territórios periféricos que compõem a totalidade do movimento mundial do capital (MARINI, 2011). Mas, para que esta estrutura colonial e necrófila siga existindo, torna-se necessária a compreensão sobre o papel que cumpre a dialética da dependência no âmbito simbólico, imagético e identitário.

Se vemos o prisma da dicotomia centro/periferia como algo fixo e apenas físico, não entenderemos como se mantém o status quo dessa relação desigual. Mas, se olharmos pela ótica da totalidade, e da dialética, perceberemos pequenos-grandes pontos da nossa formação psicossocial como sujeitos ditos periféricos. Condição que muitas vezes, mesmo estando ligados a um território considerado periférico, distorce a noção que alguns sujeitos têm de si e dos outros no mesmo espaço-tempo do viver. Para além dos territórios fixos, como os vemos e compreendemos, existe uma noção de territórios imaginários, que estão em contínuo movimento, sobrepondo-se de forma imagética uns aos outros.



Essa lógica perversa que passa despercebida, mas é concreta em sua violência, vai se reproduzindo via poder midiático¹ que, somado à indústria cultural, difunde uma narrativa sobre a periferia como: violenta, perigosa, feia, suja, sem cultura. Toda essa negatividade intencionalmente difundida no imaginário coletivo, desde a colonização, sobre sujeitos “bárbaros”, destruidora de nossas humanidades, é algo muito presente e intencional e é neste fato que reside nossa negação causadora de complexos de inferioridade. Em todo este contexto, quanto mais considerado periférico o território for, e quanto mais nossos corpos (nosso outro território) acumularem especificidades que causam opressões, como gênero, cor da pele, sexualidade, maior será a carga de negatividade recebida e possivelmente internalizada.

Ver nosso território de uma forma negativa nos causa um sentimento de não pertencimento e gera a necessidade de estarmos em outro lugar que seja valorizado. Como meu coração vai estar neste lugar? Em um lugar feio, pobre, longe, marginalizado. Quando Mc Papo chega e fala que toda a região metropolitana é o Texas, inclusive Belo Horizonte, ele muito entre aspas “resolve” o problema: todos são o Texas. Seria mais fácil de ser digerido e aceito o sentimento de ser periférico, de não ser o centro, quando coletivamente assumimos esse papel que nos é colocado?

Um personagem do filme que retrata bem essa relação centro/periferia é o ônibus Jardim Laguna (2130), que também estampa o cartaz do filme. O transporte coletivo faz o itinerário Belo Horizonte/Jardim Laguna (centro/periferia) e dentro dele vemos muitos diálogos interessantes que demonstram o incômodo com o “fim da linha”, o lugar onde moram.

Quando a motorista de ônibus Jacira conta para Ana sobre ter comprado um lote em Esmeralda (uma cidade rural da região metropolitana), a cobradora demonstra desdém pelo lugar soltando a expressão “fim do mundo pra mim já basta o Laguna” (NO CORAÇÃO..., 2019, 29 min). Em outra cena, Ana conta para outro cobrador sobre ter pedido demissão do emprego. A personagem relata como no começo era bom o trabalho, lhe causava alegria poder ir para o centro da capital belorizontina “ver todo mundo correndo pra lá e pra cá, tinha movimento, dava uma adrenalina, eu tinha vontade de descer ali e não voltar nunca mais” (ibid., 1h 22 min). Logo depois, relata sua angústia de ter que voltar sempre para o Jardim Laguna, “e a vida só passando pela janela, fim de linha cara, fim de linha” (ibid., 1h 22 min).

Nestas cenas podemos sentir o mal-estar da personagem com sua condição de existência, pois vive em constante negação mirando um ideal de vida. Ana pode representar nossos anseios formatados pela lógica da cultura de massa globalizada, idealizando o que está no centro. Se não amo meu espaço, o lugar que vivo, não irei lutar por ele, vou querer negá-lo. Negar nosso lugar é negar nossa identidade, porque é neste espaço-tempo das relações que nos tornamos gente. Nós constituímos o espaço e o espaço nos constitui.

A luta pela identidade: cultura de massa x cultura popular

A genuinidade do diálogo desta ficção com a realidade da cidade de Contagem vem desta experiência real dos produtores do filme com seu território. Falar do nosso território é falar da gente, é falar da nossa identidade. Gabriel Martins, diretor e roteirista do filme, em uma entrevista, faz referência à famosa frase de Tolstoi: “Canta tua aldeia e cantarás o mundo”, re-

¹ Por todo o Brasil existem “jornais” televisivos no “modelo Datena” e impressos como o “Super Notícia”, que mostram em seus conteúdos a violência, o perigo, “a feiura” das regiões consideradas periféricas. A violência raramente está nos centros, o medo e a negatividade são as armas utilizadas por este tipo de mídia que acentua de forma mais escancarada o que a grande mídia sempre fez.

fletindo sobre a importância de começar a construir nossas subjetividades e nossos processos formativos a partir de nossos contextos (MARTINS, 2019).

Quando falamos a partir de nós, começamos a quebrar com a lógica colonizadora de construção do conhecimento, posto como universal e único e imposto de cima para baixo. Falar a partir de nós é recuperar o direito à voz que nos foi roubado, é nos colocarmos no lugar em que realmente estamos, no centro, assim como bem reflete Milton Santos no documentário *O mundo global visto do lado de cá*: “O centro do mundo está em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está” (ENCONTRO..., 2004, 1 min 48 seg).

Falar a partir do lugar onde se está neste mundo capitalista globalizado se torna um privilégio para poucos. A indústria cultural, regida pela lógica do mercado e dos meios de comunicação hegemônicos, pretenciosamente intenciona substituir a cultura popular pela estereotipação violenta sobre os sujeitos das periferias, seus corpos e mentes, introjetando seus valores e ideias.

Esses meios de comunicação tem um alcance quase total em nossa sociedade, e por isso, tornou-se uma das principais armas de disseminação deste tipo de cultura criminalizadora de seres e territórios, como perigosos, sujos, feios e demais adjetivos calcados na separação de um sentido de vida e outro de morte para determinadas condições cotidianas. De acordo com Milton Santos:

O Brasil, pelas suas condições particulares desde meados do século 20, é um dos países onde essa famosa indústria cultural deitou raízes mais fundas e por isso mesmo é um daqueles onde ela, já solidamente instalada e agindo em lugar da cultura nacional, vem produzindo estragos de monta. Tudo, ou quase, tornou-se objeto de manipulação bem azeitada, embora nem sempre bem-sucedida (SANTOS, 2000, s/).

A cultura popular, ao contrário da cultura de massas, promove o sentimento de pertencimento das pessoas ao seu território. E é justamente essa cultura popular que vem sendo dia após dia massacrada das mais variadas maneiras. A produtora Filmes de Plástico, depois de muita escassez, hoje tem seu nome conhecido pelo Brasil e mundo afora, conseguiu entrar na estreita rota dos editais públicos e nos parece que seus integrantes conseguem sobreviver com seu trabalho artístico. Mas infelizmente essa é uma realidade de exceção para outras pessoas que produzem e fomentam a cultura na cidade de Contagem e em tantas outras cidades que se encontram à margem de uma metrópole.

A realidade é que o poder público dessas cidades quando investem em arte contratam artistas de renome de fora da cidade e alegam não terem verba para fomento cultural para artistas locais. E as pessoas continuam a ter que sair dos diversos “fim da linha”, pagar um alto preço em seus transportes intermunicipais, para alcançar uma formação artística, ter acesso ao lazer e a eventos artísticos que “participam” apenas como espectadores.

Se entendemos a arte/cultura como essenciais para formação dos sujeitos, que suas identidades são forjadas também a partir dela, e que o acesso e produção são restritos; conseguiremos entender um pouco da angústia das personagens do filme ao não encontrarem em seu território nem a possibilidade de serem as pessoas formatadas que o ideal da cultura de massa globalizante impõe e tampouco de recriar suas próprias existências a partir de parâmetros próprios.

Por outro lado, podemos também ver em Contagem (e em outras tantas cidades) pessoas, consideradas artistas ou não, apesar de tantos pesares, reinventarem o imaginário delas e de nós mesmos.



Aproximações com Teatro das Pessoas Oprimidas²

A tentativa é de ver o que se olha. Criar desde de onde vivemos pressupõem expressar as próprias percepções?

A proposta da Filmes de Plástico de trazer à cena, junto com atrizes e atores profissionais, pessoas moradoras da região, parentes e amigos e estimular que as pessoas que rodeiam os trabalhos da produtora passem a criar elas mesmas suas próprias obras e ocupem o lugar de artistas; soa como as produções e princípios dos grupos e redes de Teatro das Pessoas Oprimidas por todo o mundo.

Nos parece uma boa ideia fazer essas aproximações, não com o intuito de intitular os fazeres com os mesmo conceitos, mas para desenhar e redesenhar as conexões das semelhanças importantes das periferias em muitos cantos desta Terra redonda. Atividade teimosa e insistente que procura revelar toda vez o processo de espoliação e colonização que faz desse número tão grande de pessoas uma imensa minoria. E também para trazer tensão e atenção às armadilhas do caminho em direção ao centro.

Nesse itinerário, começemos pelo fim: Que tipo de final estamos acostumadas? O final do filme nos diz que *o coração do mundo* não é alcançável para todos. Não é que nem *coração de mãe*, não, que tampouco abarca tanta gente assim.

O trabalho, o emprego, não vai dar o futuro tão ansiado. Dizer que quem trabalha ascende é um discurso meritocrático que exclui diversas condições sociais e suas histórias. Tampouco o roubo é a grande solução para o problema de não se sentir pertencente a esse mundo. E não porque é uma atitude moralmente condenável, poderia ser uma solução agressiva de tomar de volta o que foi roubado no passado. A conquista de um, não é a resolução da condição do grupo, ou de toda classe. Por vezes nos perdemos nos labirintos da possibilidade de deleite de uma reviravolta individual. Assim como aponta Barbara Santos (2018) sobre como se sustenta a estética do opressor:

O individualismo dessa perspectiva [do opressor] não permite a inclusão do contexto social, a fim de que o resultado esteja conectado apenas ao mérito individual. Particularizar, individualizar e descontextualizar compõem algumas das estratégias mais eficazes da estética do opressor (SANTOS, 2018: 85).

Esse traço está tão embrenhado em nossas leituras do mundo que é necessário sempre questionar as próprias percepções do real. Estar bombardeados por imagens que excluem a possibilidade da própria existência num assédio cotidiano e não ter acesso às ferramentas de produção nem a espaços de expressão e crítica oficializados, muitas vezes nos leva a crer que só existiremos quando formos cada vez mais parecidos com as imagens, deturpadas, das grandes mídias.

Santos, sobre sua experiência em 1997 no Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, com grupos comunitários num momento de aprofundamento dos processos estéticos, nos conta que:

² Teatro das Pessoas Oprimidas é a auto-renomeação inclusiva feita por algumas pessoas praticantes do T.O (Teatro do Oprimido). O T.O. é um método organizado por Augusto Boal em suas experiências com grupos populares comunitários de diversos lugares. Parte da encenação de uma situação real, entendendo que todas as pessoas são atrizes/atores e podem teorizar e interferir na própria realidade. Estimula a troca de experiências através da intervenção direta na ação teatral, promovendo o debate e a análise sobre a estrutura apresentada e busca de ações coletivas para a transformação daquela realidade.

Nessa representação mainstream da sociedade, os integrantes dos nossos grupos não estavam incluídos como partícipes, apenas como negação. E, ao invés de confrontarem essa imagem idealizada, estavam estimulados/pressionados a lutar contra a sua própria imagem, buscando uma auto-imagem que os habilitassem a ser incluídos na imagem dos sonhos da telenovela. Tanto os que tentavam se incluir na imagem criada para existir quanto para os que negavam, em ambos os casos, essa imagem idealizada se constituía como a referência da existência. Quem tem direito à imagem? Quem tem o poder de criar representações? Quem tem o poder de definir quem pertence a essas representações?" (SANTOS, 2018: 88)

O fato de vermos em cena atores e não-atores pode "craquelar" esse manequim que tentamos vestir todos os dias pela estética de seus corpos e de seus movimentos. Corpos não especializados como aqueles já muito formatados pelas escolas de atuação que tem como modelo de "limpeza de movimento" um corpo branco europeu, ou com um material expressivo muito estilizado. Esses são os artistas autorizados a fazer arte e representar diversos mundos, a trabalhar com arte, a elaborar suas subjetividades, a serem remunerados e admirados por isso.

Na cena em que Selma e Marcos estão arrumando o cenário fotográfico na escola para receberem as crianças, Selma começa a narrar seu passado, ajeitando os detalhes do cenário e se posicionando no lugar da pessoa a ser fotografada. Nesse momento ela fala sobre o coração do mundo. O fundo é de uma paisagem natural da Califórnia e a mesa de estudos é ampla e individual com livros, maçã e um globo terrestre. Um cenário distante e artificial onde estamos acostumadas a sonhar e desejar um futuro desde crianças, que está nos livros didáticos, músicas, desenhos animados, seriados, etc.

Quem vê cara não vê coração, enquanto ainda formos analfabetos do simbólico e do subjetivo, a nossa forma é o nosso conteúdo, nosso conteúdo nos dá forma. Ao contemplar a poesia da galera, a gente choca com essas duas histórias: a realidade do passado da personagem, que, revelando sua fragilidade, nos conta os porquês de sua migração e com a ficção do futuro, o deslumbrante e inalcançável oasis. As cenas emocionam, apreendem e dão broncas, quebrando rapidamente a "quarta parede" e falando diretamente com quem assiste.

Assaltos e sequestros na periferia: (considerações nada finais)

Ninguém fará um retrato nosso tão bem como nós mesmos. Ninguém saberá dos detalhes mais preciosos senão aquela pessoa que se conhece buscando se conhecer. A produção própria de nossas múltiplas identidades, as mais genuínas e as mais mercadologizadas, que também produzimos e consumimos, está em negociação, tendo como refém a própria sobrevivência. Essa é a condição das pessoas fazedoras da cultura popular territorializada, a de ter suas sobrevivências reféns.

É importante ver as produções da Filmes de Plástico alcançando outras margens e continentes, conquistando os editais e também repercutindo nos muros do bairro. O ato criativo daqueles que têm suas vozes roubadas é potência, mas não sem desafios. Passar na peneira do edital é correr o risco de endurecer no formato daquela trama, que se transforma a cada mudança do quadro político.

Quando vemos artistas como os produtores da Filmes de Plástico que, apesar de sua arte estar rodando o mundo, continuam a produzir arte territorializada, vivendo, imaginando, criando



a partir dos seus e para os seus; vislumbramos uma possibilidade de ver este cenário artístico tão elitista e excludente se modificar. Mas será que esse não seria aquele final feliz tão esperado?

A importância de produzir a própria imagem só pode ser relevante para nós mesmas. A indústria cultural cooptando e exotizando corpos e vidas sobrevive às produções que tentam trincar seu parabrisa blindado. Qualquer denúncia sobre violência policial ou vida na favela pode virar um estouro de bilheteria. Para a indústria sempre há uma imagem a ser assimilada. Ou seja, corremos o risco de nos tornar mercadoria, o que não é novidade quando pensamos que vendemos nossos corpos e força de trabalho para o lucro de alguém. A esse jogo já estamos familiarizadas, não é mesmo?

Até mesmo a obra de arte crítica, de cunho politizado, pode ser uma grande mercadoria se não estimula a inquietação e a produção compreendendo que cada pessoa que assiste é também atriz principal e artista parceira. Assim, nos faz mexer na cadeira a cena em que Selma olha para a câmera, quebrando a quarta parede e nos localiza no funcionamento do racismo estrutural dessa sociedade. De outra forma, nos abandonamos no assento da sala escura nos deleitando com a catarse dos filósofos gregos. Na fila do pão a gente é o frango da grelha.

O que queremos explicitar é que, sim, é fundamental reafirmarmos a importância de produções como as da Filmes de Plástico, mas também é essencial nos aprofundarmos em debates que avancem em direção a uma real democratização do direito a voz e a expressão.

Vemos em diversas entrevistas os integrantes da produtora falarem sobre seus anseios de que através dos seus filmes e seus processos de produção possam influenciar outras pessoas a também produzirem filmes. Mas como já exposto, vivemos num mundo onde o roubo do tempo pelo trabalho exercido para subsistência neste modelo econômico/social, o capitalismo, nos imobiliza para repensar o mundo a partir de nós próprios. Neste sistema, a arte, ferramenta essencial para elaboração do nosso subjetivo, não encontra lugar. Nesta realidade, nesta estrutura, não encontraremos um final feliz.

Referências

ENCONTRO com milton santos - o mundo global visto do lado de cá. Direção: Sílvio Tandler. Produção: Ana Rosa Tandler. Rio de Janeiro: Caliban Produções, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ifZ7PNTazgY> Acesso em 15 abril 2021.

FRANK, A. O desenvolvimento do subdesenvolvimento. Revista **Monthly Review Press**. 1966.

MARINI, R. Dialética da Dependência. In: TRASPADINI, R.; STÉDILE, J. (Org.). **Ruy Mauro Marini: vida e obra**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MARTINS, G. Filmes de Plástico completa 10 anos com “No Coração do Mundo”. **NO CORAÇÃO do Mundo**. Direção: Gabriel Martins, Maurilio Martins. Produção: Thiago Macedo Corrêa. Elenco: Kelly Crifer, Leo Pyrata, Grace Passô, Bárbara Colen, Robert Frank, Rute Jeremias, Renato Novaes, Mc Carol de Niterói e Gláucia Vandeveld. Produtora: Filmes de Plástico. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2019. 1 DCP (120 min).

SANTOS, B. **Percursos Estéticos - Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido**. Padê Editorial. 2018.

SANTOS, M. **Da cultura à Indústria Cultural**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 mar. 2000, Caderno Mais.

Uma análise interseccional do documentário 'Meu Nome é Daniel'

Patricia Cenci Queiroz

NIPPEI / UNILA

Uma análise interseccional do documentário 'Meu Nome é Daniel'

Resumo:

O objetivo deste artigo é realizar uma análise interseccional proporcionada pela narrativa audiovisual do documentário autobiográfico *Meu nome é Daniel* (2018), cuja produção está dirigida, protagonizada, produzida e roteirizada por Daniel Gonçalves, cineasta carioca de 35 anos e uma pessoa com deficiência. A análise da narrativa audiovisual nos possibilita uma análise interseccional da temática da deficiência, problematizando tanto o "lugar de fala" do protagonista, quanto o cruzar da interseccionalidade da deficiência com outras conceituações multidimensionais que sinalizam como as categorias socialmente construídas de diferenciação interagem e criam uma complexa hierarquia social.

Palavras-chave: Pessoas com deficiência; Documentário biográfico; Interseccionalidade; Lugar de fala; Meu nome é Daniel.

Un análisis interseccional del documental 'Mi Nombre es Daniel'

Resumen:

El objetivo de este artículo es realizar un análisis interseccional proporcionado por la narrativa audiovisual del documental autobiográfico Mi nombre es Daniel (2018), producción dirigida, protagonizada, producida y guionizada por Daniel Gonçalves, cineasta carioca de 35 años y una persona con discapacidad. El análisis de la narrativa audiovisual nos permite tratar del tema de la discapacidad, problematizando tanto el "lugar de habla" del protagonista como la intersección de la discapacidad con otros conceptos multidimensionales que señalan cómo las categorías de diferenciación socialmente construidas interactúan y crean una jerarquía social compleja.

Palabras clave: Personas con discapacidad; Documental biográfico; Interseccionalidad; Lugar de habla; Mi nombre es Daniel.

An intersectional analysis of the documentary 'My Name is Daniel'

Abstract:

The aim of this article is to perform an intersectional analysis provided by the audiovisual narrative of the auto-biographical documentary My name is Daniel, directed, starred, produced and scripted by Daniel Gonçalves, 35-year-old filmmaker from Rio de Janeiro and a person with a disability. The analysis of the audiovisual narrative allows us an intersectional analysis of the disability theme, problematizing both the protagonist's "standpoint" and the intersection of the intersectionality of the disability with other multidimensional concepts that signal how the socially constructed categories of differentiation interact and create a complex social hierarchy.

Keywords: Disabled people; Biographical documentary; Intersectionality; Standpoint; My Name is Daniel.

CINELATINO APRESENTA:

Café com Laranja

19/03 às 19:00

Clube Cataratas

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO APRESENTA:

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTIÚM

19/03 às 19:00

Clube Cataratas

ENTRADA R\$5,00

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

AMÉRICA ARMADA
ALICE LANARI E PEDRO ASBEIG
BRASIL, 2008

30/10 - 19H - SALA C208

o processo

Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine 3L

Debate às 16:00hr

Michele Diniz e Thaís Thomaz
Cecília Vitti

Após

Organização: Projeto de extensão "Formação política e cidadania na interface entre IAEs, UNILA e comunidade"

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA / DIA 12/06

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 7 A LAS 16:00hr

ENTRADA R\$5,00

ARONESA

dirigido por JULIANA ANTUNES

SEGUNDA (24) às 19h no CINE CATARATAS

Compras na Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br

Valor promocional: R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

MEU NOME É DANIEL

DIA 19/11

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00

ENTRADA R\$ 5,00

CINELATINO APRESENTA:

MOSTRA XAVANTE

01 E 02 OUTUBRO

ENTRADA FRANCA

NO CINE CATARATAS

19:00 HORAS

CINELATINO A/PRESENTA:

LOS SILENCIOS

DIA 30/04

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

BACURAU

PRÉ-ESTREIA DIA 24/08

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 7 A LAS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE

DIA / DIA 04/06

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 7 A LAS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

DIA 22/11

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA

EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR, TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)

EM NOME DA AMÉRICA

DIA 24/08 - 16H30 - FOZ DO IGUAÇU (PR)

UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA [SALA 309]

[AV. TAQUINHO JOSLIN DOS SANTOS, 3000 - JD. UNIVERSITÁRIO - FOZ DO IGUAÇU]

A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINELUBO CINELATINO

CINELUBO CINELATINO NO

I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES

EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO

LUNAS CAUTIVAS
MARCIA PARADISO
ARGENTINA, 2013

01/11 - 18H - SALA C208

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA

BARBANTE EM PERSPECTIVA

ENTRADA GRATUITA

Data: 28 e 29 de maio de 2018

Local: Cine Cataratas (sala 3)

Horário: 21h30

CINELATINO A/PRESENTA:

ROMA

DIA 24/09

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

DIVINO AMOR

DIA 24/09

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

ELEIÇÕES

DIA / DIA 28/05

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 7 A LAS 19:00

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

NO CORAÇÃO DO MUNDO

DIA 29/10

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 7 A LAS 19:00HR

ENTRADA R\$5,00

PALESTINA VIVE!!!

12º CICLO DE DEBATES E MOSTRAS DE FILMES

SÁBADO 5 DE AGOSTO 18H30 NA SALA C208

PALESTINA VIVE!!! - PRIMEIRA DO PRODUÇÃO ESPECIAL ENTRE ARGENTINA E PALESTINA (2016)

CINELATINO A/PRESENTA:

ESPERO TUA (RE)VOLTA

DIA / DIA 03/09

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

JONAS E O CIRCO SEM LONA

DIA 22/08

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00hr

ENTRADA R\$5,00

CINELATINO A/PRESENTA:

O NÓ DO DIABO

DIA 20/11

NOZ/EN CINE CATARATAS

SESSÃO ÀS 19:00

ENTRADA R\$ 5,00



Introdução

O documentário *Meu nome é Daniel* (2018) é um longa-metragem do tipo biográfico dirigido e produzido por Daniel Gonçalves (que também assina o roteiro em conjunto com Vinícius Nascimento e Débora Guimarães). Além de produzir, dirigir e elaborar o roteiro, o cineasta carioca de trinta e cinco anos é ainda o protagonista (em conjunto com a sua mãe) da produção, cujo objetivo apresentado nos primeiros minutos é a de retratar como é a vida de uma pessoa com deficiência que não teve sua doença diagnosticada por nenhum médico. Nas palavras do criador e protagonista, nos primeiros minutos do longa:

O que eu tenho? O que faz eu ser como sou? Porque uma coisa é certa, eu sou diferente e é esta diferença que me faz único. Eu não preciso ser consertado, eu não preciso ser igual a você (MEU., 2018).

A produção tem percorrido festivais no Brasil e no mundo desde seu lançamento, tendo recebido Menção Honrosa no Festival do Rio de 2018, prêmio de melhor longa-metragem na Mostra de Cinema de Gostoso (2018), prêmio de melhor longa-metragem pelo júri popular na Mostra de Cinema de Tiradentes 2019 e o prêmio “Documental Calificado a los Premios Oscar de la Academia” do Festival Internacional de Cine de Cartagena de Índias de 2019, o que qualificou a produção para concorrer ao Oscar de filme documentário de 2020.

O objetivo deste artigo é o de analisar a narrativa produzida pelo documentário *Meu nome é Daniel* a partir de uma análise interseccional, buscando com isso problematizar tanto a questão da representatividade da pessoa com deficiência no contexto cinematográfico, quanto o “lugar de fala” desses atores.

O que é interseccionalidade

A teoria interseccional (ou a análise interseccional) pressupõe a intersecção de identidades sociais nas mais diferentes formas de dominação. Por dominação, entendemos as relações e práticas de poder, tal como definidas por Foucault (1990), que entende que o poder não é algo que possa ser possuído (não existe uma divisão binária, no pensamento do autor, de uma sociedade dividida entre os “que têm poder” e os “que não têm poder”). Para Foucault, o poder circula por meio de duas esferas que consolidam práticas de poder, a esfera da ciência e a esfera da Cultura. Cada uma destas possui diferentes mecanismos de legitimação.

Fazer uma análise interseccional, a partir desta perspectiva, seria a tentativa de compreender como diferentes categorias da Biologia e das Ciências Humanas, tais como gênero, classe, raça, deficiência, idade, sexo, religião, etc, se relacionam em múltiplos níveis e até de forma simultânea em uma base multidimensional. Vale destacar que as análises interseccionais ganharam força principalmente nos estudos de gênero nos anos 1970, especialmente ao buscar pensar a categoria gênero a partir de sua relação com as categorias de classe e raça. No entanto, como bem define Knudsen (2006):

A interseccionalidade implica mais do que a pesquisa de gênero, mais do que estudar diferenças entre mulheres e homens, e mais do que explorar diversidades dentro de grupos de mulheres ou dentro de grupos. A interseccionalidade tenta captar as relações entre categorias socioculturais e identidades (KNUDSEN, 2006: 61 - tradução nossa)

Meu nome é Daniel

Nesse sentido, Bilge irá definir a análise interseccional como vinculada a transdisciplinaridade como forma de apreensão das complexidades das identidades e desigualdades sociais a partir de um enfoque integrado. Para a autora, a análise interseccional refuta o enclausuramento e hierarquização dos eixos mais conhecidos da diferenciação social, que seriam "(...) sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual" (BILGE, 2009 apud HIRATA, 2014: 62-63).

Assim, fazer uma análise interseccional para a autora seria mais do que reconhecer a multiplicidade dos sistemas de opressão, aquilo que na Teoria de Poder de Foucault (1990) denominamos por "dominação". Mais do que reconhecer estes sistemas de dominação, a análise interseccional postula sua interação na produção e reprodução das desigualdades sociais.

Desta forma, buscamos analisar a narrativa auto-biográfica do documentário *Meu nome é Daniel* a partir das inter-relações que o sujeito "Daniel" vivencia ou vivenciou durante toda a sua vida. Daniel possui uma deficiência, no entanto, Daniel também é um homem branco, de classe média, com curso superior, latino-americano, etc. Nosso objetivo foi, neste sentido, refletir sobre o "cruzamento" das múltiplas formas de discriminação que o sujeito com deficiência experimenta em sua vida cotidiana.

Uma análise do documentário Meu Nome é Daniel

Antes de qualquer análise sobre o documentário *Meu nome é Daniel* é necessário frisar que a obra é o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por um cineasta com deficiência física. Só por isso, por reivindicar o "lugar de fala" da pessoa com deficiência, a produção já merece ser assistida e debatida (e aqui vale a ressalva da sensibilidade que o Cineclube Cinelatino teve em trazer esta produção para a Universidade e proporcionar este debate). É importante ressaltar que neste artigo utilizamos o conceito de "lugar de fala" tal como proposto por Djamila Ribeiro: "O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (RIBEIRO, 2017: 37).

Existe uma ampla produção cinematográfica que possibilita o debate sobre a inclusão da pessoa com deficiência. Do filme baseado em fatos reais *Meu Pé Esquerdo* (1989), com Daniel Day-Lewis (que inclusive foi premiado com o Oscar de melhor ator pela produção), até o drama do gênero "Sessão da Tarde", *Uma Lição de Amor* (2002), com Michelle Pfeiffer e Sean Penn, passando pelo premiado longa brasileiro *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (2014), existe um amplo e rico acervo de produções audiovisuais para o debate sobre a temática.

Nas últimas décadas, influenciado pelo debate da inclusão e uma série de reformulações e entendimentos sobre os acessos e permanências das pessoas com deficiência, bem como a popularização do audiovisual por meio de serviços de *streaming*, podemos perceber um aumento quantitativo de produções cujo tema seja o da deficiência. Só no Brasil, citamos: *A Pessoa é Para o Que Nasce* (1998); *Janela da Alma* (2001); *Herbert de Perto* (2009); *PAUÊ – O Passo de um Vencedor* (2015) e *O Filho Eterno* (2016), todos filmes nacionais premiados e que versam sobre a inclusão de pessoas com deficiência.

No entanto, nenhuma das produções anteriormente citadas foi escrita, dirigida e encenada por uma pessoa com deficiência. São olhares "de fora", uma visão de quem não vivencia a experiência cotidiana da inclusão sobre a inclusão. Assistir ao documentário produzido por Daniel Gonçalves é se permitir ver e ouvir, em primeira mão, o que é ser um deficiente físico por um deficiente físico, e não como um diretor/diretora imagina que seja.



A narrativa aqui é única e as vezes o “lugar de fala” do Daniel nos permite outras possibilidades de narrativa sobre a deficiência, muito sem pudores ou aspás sobre o que está sendo narrado. Como um exemplo destes momentos onde se pode ouvir Daniel Gonçalves, o que ele pensa e como ele se sente, em um determinado momento do documentário ele narra um casal que virou para ele e disse: “Coitadinho!”, ao que o pequeno e jovem Daniel respondeu sem qualquer impedimento moral: “Coitadinho é o caralho!” (MEU..., 2018, 16 min).

Aliás, o documentário possui este mérito. Não é uma produção de auto-ajuda ou estes materiais que possam ser utilizados por *coaching* como instrumento motivacional. O objetivo de Daniel não é o de contar uma história única sobre um indivíduo que a despeito de suas dificuldades físicas, se esforçou, lutou, moveu moinhos de vento e “venceu” na vida. Muito menos é um drama com contornos trágicos. A narrativa adotada no documentário biográfico tenta retratar o cotidiano de uma pessoa com deficiência e suas relações com a família, amigos, estudos, trabalho e relacionamentos. Esta é, inclusive, a melhor parte do documentário.

Com o intuito de ter um eixo norteador para a narrativa fílmica, Daniel opta por conduzir as filmagens na busca de uma resposta que ele e sua família jamais tiveram, em suas palavras, logo no início do documentário: “(...) eu passei por vários médicos e até hoje ninguém conseguiu descobrir o que eu tenho (...)” (MEU..., 2018, 11 min).

E assim, nesta jornada em busca de uma resposta para a origem de sua deficiência, o documentário vai mesclando idas a consultórios médicos, realização de exames, treinamentos com profissionais de saúde, etc. enquanto a infância, adolescência e vida adulta de Daniel são apresentados aos espectadores por meio de vídeos caseiros da família (que registrou exaustivamente a trajetória de Daniel desde tenra idade).

Em meio a esta narrativa construída com o propósito de conduzir Daniel a uma resposta clínica - seu tão aguardado diagnóstico - em primeira pessoa ele vai narrando sua vida, seus amores, dissabores, dificuldades e percepções. Além de sua voz ao longo do documentário (e é muito representativo que ele tenha escolhido utilizar sua própria voz para narrar os acontecimentos e fatos mesmo não tendo uma boa dicção por conta da deficiência), em vários momentos sua mãe, co-estrela do filme, também aparece narrando fatos e contando situações, principalmente da infância de Daniel.

Esta dinâmica é bem sutil no documentário, mas muito sensível. As recordações e fatos da primeira infância de Daniel são, em sua maior parte, narrados pela mãe. Conhecemos o Daniel pequeno pelo olhar dela. Em sintonia com a narrativa da mãe, temos Daniel descrevendo fatos e acontecimentos e a sua fala se concentra mais na pré-adolescência, adolescência e vida adulta.

Este jogo narrativo entre mãe e filho é bem construído e articulado e demonstra a complementação de vozes sobre os acontecimentos. Pelo documentário sabemos que Daniel possui uma irmã e um pai, no entanto, ao contrário da relação simbiótica que possui com a mãe, eles pouco aparecem no longa, o que nos dá a impressão que mãe e filho construíram um ambiente a parte só deles dentro da estrutura familiar.

Todavia, a tentativa de descobrir um diagnóstico que deveria ser o eixo norteador do filme é fraca, fragmentada. Daniel não encontra sua resposta e, sinceramente, a busca do diagnóstico não é capaz de amarrar o documentário. A melhor parte dele não é ver Daniel desmaiando para fazer exames de sangue, por exemplo. Estes trechos inclusive poderiam ser suprimidos do documentário se não fosse o objetivo inicial de amarrar tudo na busca do diagnóstico. O que o documentário possui de bom não é a frustração de uma pessoa com deficiência que não possui a resposta médica para o seu problema, mas sim como uma pessoa com deficiência constrói sua vida e seus relacionamentos.

Assim, pudemos entender as dificuldades de Daniel no início de sua vida escolar em uma época que ainda não existia atendimento educacional especializado, garantido em lei para deficientes no ensino regular. E Daniel não vai para uma escola especial. Na narrativa da mãe, podemos sentir o esforço da família para que ele frequentasse o ensino regular, mesmo com todas as dificuldades e ficando a família responsável pelas adaptações necessárias.

Aqui é muito significativo um trecho em que é apresentado uma peça escolar. Daniel tem entre cinco e seis anos e ainda não anda. A peça era sobre a primavera e para que ele pudesse participar, faz o papel de uma minhoca se arrastando pelo palco. Daniel se diverte no palco e o espectador se emociona tanto com a alegria dele em participar da atividade escolar, quanto com a alegria com que as crianças que participam com ele da peça ficam quando sobe ao palco. A família de Daniel que a tudo registra também se emociona. É um momento único e precioso, pois o protagonista compartilha essa experiência com o espectador enquanto ele e a mãe narram aqueles acontecimentos.

Também pelo olhar de Daniel conhecemos um pouco o significado de ser um adolescente com deficiência da perspectiva dos relacionamentos afetivos, do florescer da sexualidade e da relação com os amigos. Por exemplo, Daniel chega até a faculdade sem nunca ter saído com uma garota. Seus amigos sabem disso e o pressionam, ele acaba cedendo e terá sua primeira experiência sexual com uma profissional do sexo. Apenas anos depois Daniel terá seu primeiro relacionamento afetivo e ao nos narrar estes fatos confia ao telespectador: “Eu acabei fazendo sexo antes de dar o meu primeiro beijo!” (MEU., 2018, 65 min).

Esta é uma das melhores partes do documentário. Podemos ver, ouvir e sentir uma pessoa com deficiência narrando suas percepções sobre a deficiência. Como já afirmamos, a busca pelo diagnóstico é mal amarrada e não introduz uma problemática que estruture todo o longa. Ressaltamos que a escolha deste eixo em nada acrescenta e muitas vezes tira o foco sobre o que é mais sensível na produção.

Todavia, como dito anteriormente, Daniel é uma pessoa com deficiência, mas ele não é apenas isso. Acompanhar seu crescimento por meio das fitas VHS da família enquanto ouvimos as narrativas dele e da mãe deixam muito claro que trata-se de uma família de classe média do Rio de Janeiro com bom nível sócio-educacional, capital cultural e gozando de certa infraestrutura.

Apesar da mãe e de Daniel não afirmarem isso, fica evidente que a genitora foi sua principal cuidadora, que se dedicou integralmente na função e agiu ativamente na inclusão da vida de Daniel na sociedade, abrindo mão inclusive de exercer atividade laboral. Entretanto, nem todo indivíduo com deficiência gozará da mesma estrutura familiar, cultural, social e econômica. É graças ao esforço da mãe e aos recursos da família que Daniel irá para o ensino regular, fará inúmeras atividades, participará de esportes e lazer com a família, enfim, é integrado socialmente e bem acompanhado da perspectiva terapêutica e educacional. Mas, infelizmente, esta não é a realidade de boa parte das pessoas com deficiência.

Nesse sentido, o “lugar de fala” que Daniel evoca é limitador, pois sua experiência não é representativa de todo o contexto das pessoas com deficiência. E ele é sensível a isso, possui consciência de seu “lugar de fala” e opta por fechar o longa chamando a atenção para isso.

Ao fim, na conclusão do documentário biográfico, Daniel abandona as narrativas sobre sua vida e sobre seu passado, suas percepções sobre a vida cotidiana apresentadas de forma intimista e começa a se travestir de mulher. Faz maquiagem, coloca vestido e meia calça. Enquanto passa por esta transformação, Daniel questiona justamente como sua experiência seria outra se ele fosse uma pessoa trans, ou se fosse negro, ou se fosse pobre. Desse modo, vemos



que Daniel não pode falar por experiências que não teve, mas é sensível à necessidade de abrir um espaço para esta problemática.

Assim, sem mais nada a dizer, o longa encerra com Daniel vestido como uma travesti pelas ruas da Lapa, no Rio de Janeiro. Enquanto ele anda, os olhares que são lançados sobre ele não são mais de pena ou coitadismo habituais. Devido a sua condição física, Daniel possui encurtamentos musculares, movimentos involuntários e reflexos hiperativos. Quando está travestido andando pelas ruas da Lapa, passa facilmente por uma pessoa embriagada.

E é nessa conclusão do documentário biográfico que encontramos seu maior mérito. O longa é capaz de proporcionar um debate tanto sobre o espaço da pessoa com deficiência e seus desafios, como também na interseccionalidade da deficiência com outras conceituações multidimensionais que sinalizam como as categorias socialmente construídas de diferenciação interagem e criam uma complexa hierarquia social.

Referências

A PESSOA é para o que nasce. Direção: Roberto Berliner, Leonardo Domingues. Produção: Paola Vieira, Rodrigo Letier, Jacques Cheuiche. Brasil: Europa Filmes, 1998. 1 DVD.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.

HEBERT de perto. Direção: Pedro Bronz, Roberto Berliner. Produção: Roberto Berliner, Rodrigo Letier, Alex Sander Silva. Brasil: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD.

HIRATA, H. Gênero, classe e raça. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo soc.** São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun. de 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000100005&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 08 mar. 2020.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção: Daniel Ribeiro. Produção: Diana Almeida, Daniel Ribeiro. Elenco: Guilherme Lobo, Fábio Audi, Tess Amorim. Brasil: Vitrine Filmes, 2014.

JANELA da alma. Direção: João Jardim, Walter Carvalho. Produção: João Jardim, Flávio Tambellini. Brasil: Europa Filmes, 2001. 1 DVD.

KNUDSEN, S. Intersectionality - A Theoretical Inspiration in the Analysis of Minority Cultures and Identities in Textbooks. Caught in the Web or Lost in the Textbook?. **IARTEM - International Association for Research on Textbooks and Educational Media.** p. 61-76, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/252890593_Intersectionality_-_A_Theoretical_Inspiration_in_the_Analysis_of_Minority_Cultures_and_Identities_in_Textbook>. Acessado em 08 mar. 2020.

MENDES, T. Meu nome é Daniel: coitadinho é o caralho. In: **Adoro Cinema.** s.l: Adoro Cinema, jun. 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-265308/criticas-adoro-cinema/>>. Acessado em 08 mar. 2020.

MEU nome é Daniel. Direção: Daniel Gonçalves. Produção: Daniel Gonçalves, Roberto Berliner, Rodrigo Letier. Brasil: Olhar Distribuição, 2018. DCP.

MEU pé esquerdo. Direção: Jim Sheridan. Produção: Noel Pearson Elenco: Daniel Day-Lewis,



Meu nome é Daniel

Brenda Fricker, Kirsten Sheridan. Reino Unido: Nordeste Distribuidora, 1989. 1 DVD.

O FILHO eterno. Direção: Paulo Machline. Produção: Rodrigo Teixeira. Brasil: Sony Pictures, 2016. 1 DVD.

PAUÊ - o passo de um vencedor. Direção: Fábio Cappellini, Alessandra Pereira. Produção: Fábio Cappellini. Brasil: Raiz Distribuidora, 2015. 1 DVD

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/ Justificando, 2017. Coleção Feminismos Plurais. Disponível em: <<http://www.uel.br/neab/pages/arquivos/Livros/RIBEIRO%20Djamila.%20O%20que%20e%20lugar%20de%20fala.pdf>>. Acessado em 04 mar. 2020.

UMA lição de amor. Direção: Jessie Nelson. Produção: Jessie Nelson, Richard Solomon, Edward Zwick, Marshall Herskovitz. Elenco: Sean Penn, Michelle Pfeiffer, Dianne Wiest. EUA: New Line Cinema, 2002. 1 DVD

**‘Estou me
guardando
para quando o
carnaval chegar’:
tempo, trabalho,
resistência e
sobrevivência
no agreste
pernambucano**

Mariana Rocha Malheiros
PPGICAL / UNILA

‘Estou me guardando para quando o carnaval chegar’: tempo, trabalho, resistência e sobrevivência no agreste pernambucano

Resumo:

Este trabalho propõe um diálogo com o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. A partir da narrativa fílmica, serão abordadas questões envolvendo as transformações do capitalismo de dependência na América Latina, a experiência da indústria na localidade, o tempo dedicado ao trabalho de seus habitantes e as experiências de rebeldia no carnaval. Na primeira parte se apresenta a perspectiva de tempo e trabalho no capitalismo de dependência latino-americano a partir da década de 1970 com a Teoria da Dependência e, posteriormente, como o carnaval pode ser sinônimo de resistência, sendo que o cenário apresentado ainda significa melhorias frente a memória de um período de pobreza, apresentando também esperança de dias melhores, ainda que custem muito tempo e trabalho.

Palavras-chave: Teoria da Dependência; Estou me guardando para quando o carnaval chegar; Pernambuco; Resignação; Rebeldia.

‘Esperando el Carnaval’: tiempo, trabajo, aguante y supervivencia en el agreste pernambucano

Resumen:

Este texto propone un diálogo con el documental *Esperando el Carnaval* (2019), de Marcelo Gomes. Con base en la narrativa fílmica, se abordarán temas que involucran las transformaciones del capitalismo de dependencia en América Latina, desde la experiencia de la industria en la localidad, el tiempo dedicado al trabajo de sus habitantes y las vivencias de rebelión en el carnaval. La primera parte presenta la perspectiva del tiempo y el trabajo en el capitalismo de dependencia latinoamericano desde la década de 1970 con la Teoría de la Dependencia y, después, como el carnaval puede ser sinónimo de aguante, y el escenario presentado aún significa mejoras frente la memoria de un período de pobreza, también mostrando esperanza por días mejores, a pesar de que cuestan mucho tiempo y trabajo.

Palabras clave: Teoría da La Dependencia; Esperando el Carnaval; Pernambuco; Resignación; Rebeldía.

‘Waiting for the Carnival’: time, work, resistance and survival in the Pernambuco´s agreste

Abstract:

This work proposes a dialogue with the documentary *Waiting for the Carnival* (2019) by Marcelo Gomes. From the filmic narrative, issues involving the transformations of dependency capitalism in Latin America will be addressed, with the experience of the industry in the locality, the time dedicated to the work of their inhabitants and the experiences of rebellion at the carnival. The first part presents the perspective of the time and work in Latin American Dependence capitalism from the 1970s onwards with Dependence Theory and, later, how carnival can be synonymous of the resistance, and the scenario presented still mean improvements facing the memory of a period of poverty, also showing hope for better days, even though they cost a lot of time and work.

Keywords: Dependence Theory; Waiting for the Carnival; Pernambuco; Resignation; Rebellion.



Introdução

O capitalismo é um sistema econômico em que o capital, nas suas diferentes configurações, é o principal meio de produção, e toma a forma de dinheiro ou crédito para a compra da força de trabalho e materiais necessários à produção, maquinaria ou mesmo a forma de estoque de bens, acabados ou em processo, concentrada nas mãos de um grupo: “Qualquer que seja a sua forma, é a propriedade privada do capital nas mãos de uma classe, a classe dos capitalistas, com a exclusão do restante da população, que constitui a característica básica do capitalismo” (BOTTOMORE *et. al.*, 2012: 75).

A partir da concentração do capital nas mãos de um grupo, cabe ao resto da população, a classe que *sobra* – os/as proletários/as, trabalhadores/as – mecanismos de sobrevivência nesse modelo de produção. Por isso, entre as características do capitalismo, destaca-se a existência de um mercado em que se compra e vende a força de trabalho da classe proletária em troca de salários de dinheiro “por um dado período (salário por tempo) ou por uma tarefa específica (salário por tarefa)” (BOTTOMORE *et. al.*, 2012: 75).

Ou seja, no capitalismo, quem não detém capital (meios de produção) se propõe a vender sua força de trabalho, por um determinado tempo ou para uma tarefa específica, em troca de um pagamento em dinheiro, que se chama salário. Afinal, o corpo e as habilidades desse corpo são também uma mercadoria (BOTTOMORE *et. al.*, 2012). Mesmo a venda de um serviço específico também é um tempo: “Deste modo, o trabalhador participa do mercado não apenas enquanto comprador de mercadorias, mas ainda, e precedentemente, como vendedor da força de trabalho” (SAFFIOTI, 2013: 54). Assim, o capitalismo é um sistema que articula tempo, trabalho, capital e lucro.

E é sobre tempo, trabalho, capital, lucro e resistência que trata o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, do diretor e roteirista brasileiro Marcelo Gomes, que estreou no Brasil em julho de 2019. Com 86 minutos de duração, o filme é um convite a refletir sobre os impactos do capitalismo neoliberal na cidade de Toritama, no agreste pernambucano (CAFÉ COM FILME, 2019).

Toritama é conhecida como a capital da produção de jeans no Brasil, produzindo por ano mais de vinte milhões de peças. A pequena cidade não dorme, nem descansa. Não há domingo ou feriado, exceto no carnaval, em que os/as moradores/as, cansados/as, deixam o trabalho e passam quatro dias em praias paradisíacas. Na quarta-feira de cinzas, tudo recomeça (CAFÉ COM FILME, 2019).

A partir dessa premissa, Marcelo Gomes produz um documentário que convida à reflexão sobre o tempo e o capitalismo: por que vendemos o nosso tempo e sustentamos uma lógica perversa às nossas vidas?

Para responder a questão, esse artigo se divide em duas partes: primeiro, uma análise do capitalismo e do tempo, na perspectiva do capitalismo de dependência na América Latina, e, posteriormente, uma reflexão sobre Toritama com seus limites ao capitalismo, refletindo sobre o carnaval na cidade, a aparente aceitação e resignação da população ao modelo de capitalismo neoliberal, tudo isso num diálogo com a proposta do diretor.

São mais provocações e elementos que podem facilitar – ou não – a organização de debates sobre o documentário, as formações de movimentos e organizações sociais, chaves de leitura para quem gosta de bons documentários, e se propõe a refletir como está nossa relação com o capitalismo, o tempo e as resistências.

Tempo e trabalho no capitalismo de dependência latino-americano a partir da década de 1970

É possível apontar três conceitos centrais para pensar o sistema capitalista: 1) a venda da força de trabalho; 2) por um tempo determinado, específico: horas do dia, dias da semana, dias do mês; 3) tem por resultado um salário. “A existência de um mercado e da relação contratual que ele implica está em vivo contraste com relações de trabalho características de fases anteriores como a escravidão ou a servidão” (BOTTOMORE *et. al.*, 2012: 75). O salário, monetário, é necessário não só como permanência da força de trabalho, mas porque ele é também um consumidor da produção capitalista.

Todavia, no cenário latino-americano, outras características moldaram o sistema capitalista e, pensando na proposta do documentário, aqui se propõe abordar duas delas: colonização e relações de trabalho não assalariadas (servidão e escravidão). Conforme afirma Roberta Traspadini: “A terra – dos donatários latifundistas – e o trabalho no campo – do índio e africano (...) dão a tônica das novas dinâmicas de desenvolvimento do capitalismo no continente” (TRASPADINI, 2016: 171).

Para a professora, esse trabalho foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo não só no continente, como também na Europa, que definiu os processos da exploração da força de trabalho e meios de produção na América Latina, impedindo seu protagonismo no direcionamento da produção capitalista, por isso o capitalismo latino-americano é um capitalismo dependente (TRASPADINI, 2016).

O capitalismo de dependência marca a divisão internacional do trabalho (TRASPADINI, 2016) e se configura como “a exploração da periferia pelo centro através da exportação de excedentes surgidos do comércio internacional, o investimento de capitais e a dependência tecnológica” (ROUGIER, 2016: 685).

O dependentismo latino-americano não é um atraso cultural, mas um projeto necessário ao capitalismo, como modo de produção universal (ROUGIER, 2016). Nesse sentido, seguindo os estudos de Traspadini, destacamos aqui os principais elementos do capitalismo em quatro fases na América Latina (TRASPADINI, 2016).

Primeira fase (séculos XV – XVIII): mercantilista – colonial, marcado pelos grandes latifúndios, de monoculturas, num processo planejado externamente para a América Latina: “A origem do processo desigual e combinado engendrado pela consolidação de estruturas sociais internas desiguais, demarcadas pela centralidade dos grandes proprietários de terra, donatários nas colônias, na expansão europeia (...)” (TRASPADINI, 2016: 135).

Segunda fase (séculos XVIII – início do século XIX): processos de independência das colônias e nascimento do capitalismo de dependência. Mesmo com o nascimento dos Estados Nacionais, o fim do tráfico de escravos; da escravidão de negros e indígenas; e da consolidação da soberania formal dos países, as relações de trabalho são refeitas, mas não alteraram as estruturas coloniais do capitalismo na América Latina (TRASPADINI, 2016).

Terceira fase (século XIX e início do século XX): imperialismo e capitalismo dependente. “América Latina seguirá funcional à lógica de produção de valor mundial, sob a tônica da exportação de capitais e da partilha do mundo entre os grandes capitais financeiros e suas potências nacionais sedes” (TRASPADINI, 2016: 135).

Quarta fase (a partir da década de 1970): nova fase do capital imperial, com intensificação do dependentismo. “América Latina, majoritariamente urbana e com trabalho vinculado ao



setor serviços, segue forte como exportadora de matérias-primas e produtos semi-elaborados sob a tônica do capital industrial no campo" (TRASPADINI, 2016: 135).

Toritama é exatamente um dos exemplos das transformações do capitalismo global a partir da década de 1970, e de seus impactos na América Latina. A crise vivenciada pelo capital, nesse período, fez com que houvesse a implementação de um vasto processo de reestruturação produtiva em escala global, mantendo a tônica da divisão internacional do trabalho, e visando a recuperação da expansão capitalista (ANTUNES, 2016).

Por isso, a partir da análise de como as relações de trabalho capitalista se dão na América Latina, é possível entender porque a produção de jeans em Toritama não se dá no modelo em que o Estado protege as relações de trabalho. Ao contrário, a ausência de entrevistas no documentário com as lideranças políticas locais (que ocupam os cargos do Executivo e Legislativo da cidade) pode ser lida como uma manifestação de que o poder político, que regula estes contratos, é indiferente no cenário de Toritama, o que reflete o cenário das relações trabalhistas na América Latina.

Para que essa estrutura como o sistema capitalista sobreviva, é necessária outra estrutura tão grande quanto. "Um Estado forte dotado de poderes de polícia e do monopólio dos meios de violência pode garantir tal arcabouço institucional e sustentá-lo com arranjos constitucionais definidos" (HARVEY, 2014: 79). Assim, o Estado protege a propriedade privada, os contratos e a segurança da *forma - dinheiro* (HARVEY, 2014).

Mas, a partir da reivindicação do proletariado, com a socialdemocracia, o Estado passou a ser não só um agente garantidor do capital, como também regulador das relações entre detentores dos meios de produção (que na Europa era a burguesia) e proletários, estabelecendo limites a favor da classe trabalhadora. "Os Estados socialdemocratas tipicamente procuram conter a exploração excessiva da força de trabalho e favorecem os interesses de classe do trabalho sem abolir o capital" (HARVEY, 2014: 81).

Todavia, no documentário, nenhuma entrevista fala que houve melhorias na cidade e criação de empregos, nos moldes da legislação trabalhista, por intervenções políticas. É como se a Prefeitura ou a Câmara de Vereadores não existisse, e essas ausências no documentário que fala sobre capitalismo neoliberal numa cidade do agreste pernambucano só reafirmam que o capitalismo de dependência na América Latina é ainda mais cruel que o modelo da socialdemocracia que se estabeleceu na Europa, antes de 1970 (HARVEY, 2014). Aos/as trabalhadores/as de Toritama, não há intervenção estatal na garantia de direitos trabalhistas: há somente a relação capital x trabalho, na perspectiva contratual liberal.

Em entrevista ao site Cinema em Cena, o diretor Marcelo Gomes afirmou que "em um primeiro momento eu pensei que aquilo era a Inglaterra da Primeira Revolução Industrial. Parecia que eu tinha voltado 150 anos no tempo, mas depois percebi que aquele cenário segue as leis do neoliberalismo" (ALVES, 2019). Entretanto, se percebe que "na composição geral da produção da mercadoria, o êxodo rural e a pauperização do trabalhador do campo, conformaram uma estrutura urbana completamente distinta do que ocorreu nas economias centrais" (TRASPADINI, 2016: 136).

Na década de 1970, a nova fase do capitalismo a partir do avanço da globalização neoliberal, se caracteriza por uma nova divisão de mercados, desemprego, divisão global do trabalho (ANTUNES, 2016). Nessa nova fase, com a expansão dos mercados e o fim da regulação do Estado, uma cidade como Toritama, com 45.219 habitantes - conforme dados do IBGE (2019) - se inclui no mercado global, sem a intervenção do Estado. Nessa nova fase capitalista, o trabalho de produção recebeu outras características:

Estou me guardando para quando o carnaval chegar

Desenvolveu-se uma estrutura produtiva mais flexível, baseada na deslocalização produtiva, na terceirização do trabalho, dos grupos “semiautônomos”, além de requerer, ao menos no plano discursivo, o “envolvimento participativo” dos trabalhadores, o ‘trabalho polivalente’, ‘multifuncional’, ‘qualificado’, baseado em ‘metas’ e ‘competências’, combinado com uma estrutura mais horizontalizada e integrada entre diversas empresas, inclusive nas terceirizadas (ANTUNES, 2016: 586).

Em Toritama, conforme apresenta o documentário, os/as trabalhadores/as recebem por peças produzidas, numa lógica meritocrática, e a participação no processo de elaboração das peças se dá porque eles/as se consideram os/as donos/as do próprio trabalho, já que não há a hierarquia das relações de trabalho tradicional (um patrão – dono do capital e um/a empregado/a – dono da força de trabalho). As relações são diferentes, o que permite, em tese, a flexibilização da jornada de trabalho.

Mas eles/as deixam expostas as consequências de diminuir o tempo de produção: menos produção, menos dinheiro. “A superexploração da força de trabalho expõe o movimento de gênese originário da economia latino-americana, cuja ideia de liberdade se ancora sobre as bases de uma sobrevivência miserável para a maioria” (TRASPADINI, 2016: 169).

No filme, uma das trabalhadoras, que na cena costurava uma peça de *jeans*, afirmou que: “começo a trabalhar sete horas (...) vou até às sete (da noite), daí volto pra casa, faço a janta, e volto pro trabalho. Às vezes, vou até às dez (da noite)” (ESTOU..., 2019, 18 min). Aliás, a maioria dos/as entrevistados/as conversou com Marcelo Gomes enquanto trabalhava, e por todo o documentário, o som da máquina de costura está presente, lembrando o trabalho contínuo e cansativo ao qual os/as moradores/as estão submetidos/as. E mesmo nas ruas é possível escutar o barulho que vem das casas e fábricas.

Toritama não dorme. Há todo tipo de indústria de *jeans*: grandes empresas, médias, autônomas. Por todo o tempo, as máquinas mostram que a pequena cidade é a responsável pela maior produção de peças *jeans* no Brasil.

“*Time is Money*”, a clássica frase dita por qualquer investidor de *Wall Street*, poderia ser dita por qualquer um/a dos/as trabalhadores/as de Toritama. Não há parques, clubes ou espaços de lazer. “O fim do trabalho escravo, e mesmo o trabalho livre não assalariado anterior, dá substância a uma gênese estrutural que corrobora o sentido formal de uma liberdade condicionada a novas violentas formas de exploração” (TRASPADINI, 2016: 169). Sim, o capitalismo das repúblicas na América Latina trouxe liberdade para os/as que estavam no regime de servidão e/ou escravidão: todos/as são livres para trabalhar na sustentação do sistema.

Cabe ainda especial destaque ao papel das mulheres no documentário. Algumas cenas chamam a atenção: enquanto trabalham com a costura, um grupo de mulheres também cuida de crianças. Em um momento, quando os/as filhos/as choram, rapidamente elas atendem o choro das crianças e retornam à produção. Elas dão conta do trabalho doméstico e ainda produzem em grande escala, como os homens também o fazem. “Em termos dos rendimentos da família como resultado do trabalho de ambos os cônjuges, não cabe falar de competição entre os sexos, nem dos presumíveis efeitos deletérios para os homens da penetração das mulheres no mercado de trabalho” (SAFFIOTI, 2013: 73).

Conforme afirma a socióloga feminista Heleieth Saffioti, o sistema capitalista precisa do trabalho das mulheres, mesmo que tenha reforçado a divisão sexual do trabalho. Ainda, o silenciamento ou a não percepção das mulheres sobre a dupla ou tripla jornada de trabalho a que estão submetidas, reforça o que já se sabe: a invisibilização do trabalho doméstico dentro da produção capitalista (SAFFIOTI, 2013).



Todavia, o cenário trágico para a classe trabalhadora, numa perspectiva global, não é visto com lamentações pela população de Toritama. Chama a atenção, em todas as entrevistas, a alegria dos/as trabalhadores/as que afirmam serem patrões/patroas de si, falando com naturalidade de todos esses processos. Lá, eles/as afirmam com orgulho, “só fica parado quem quiser” (ESTOU..., 2019, 23 min).

Por que esse modelo tão violento sobrevive sem rebeliões ou mesmo críticas? Como eles podem ser tão felizes trabalhando doze ou treze horas por dia, sem folga, num trabalho contínuo, com a mesma rotina? Sutilmente, a partir de imagens e cenas de cultos religiosos, é possível ver no retrato que Marcelo Gomes faz de Toritama a forte presença do neopentecostalismo. Na entrevista ao *Cinema em Cena*, o cineasta afirmou: “Não tem lazer, mas tem doze igrejas evangélicas, que estão lá falando o tempo todo: trabalha, trabalha que Deus te ajuda. O maior prédio da cidade é uma igreja, o prefeito é pastor” (ALVES, 2019).

A religião nas igrejas neopentecostais legitima, culturalmente, esse modelo de relações de trabalho no capitalismo, inclusive as desigualdades sociais a partir da teologia da prosperidade que ensina que “Deus quer que o ser humano seja próspero, considera que este é incapaz de o ser por si próprio, sendo Deus o princípio legitimador da riqueza e do enriquecimento” (SANTOS, 2014: 73).

Todo aquele que trabalha e confia em Deus, segundo a teologia da prosperidade, é abençoado. Mas vale ressaltar que a presença da teologia da prosperidade não é exclusividade das igrejas neopentecostais ou protestantes, dentro do cristianismo: “Alguns autores católicos vêm tecendo elogios ao capitalismo como sendo o sistema que mais dá oportunidades aos pobres” (SANTOS, 2014, .75).

Todavia, culpabilizar somente o neopentecostalismo pela falta de “reação” da população de Toritama é fazer uma leitura simplista e incompleta da realidade apresentada, até porque não há muitos elementos no filme sobre a questão, não há um aprofundamento deste tema. E o próprio Marcelo Gomes reconhece que abordar essa questão, com maior profundidade, exigiria outro documentário (ALVES, 2019).

Toritama, no agreste pernambucano, reflete o capitalismo de dependência na América Latina em sua nova fase: produção industrial com reflexo de manufatura sem grande tecnologia; produtos de pouco valor comercial dentro da produção internacional; divisão internacional do trabalho em que há maior lucro para as multinacionais estrangeiras; pouca presença do Estado e seus serviços; superexploração de trabalhadores(as) para a produção de mercadorias; relações de trabalho precarizadas e justificadas pelo Estado e o mercado; avanço do neopentecostalismo.

Entre o carnaval e a sobrevivência diária

Este ponto do artigo tratará da “resignação” do povo de Toritama no cenário de expansão do neoliberalismo no capitalismo de dependência a que estão submetidos, a partir de dois caminhos: primeiro, o carnaval na perspectiva de Toritama e, depois, o contexto, temporal e geográfico, em que o município está inserido.

O carnaval pode ser visto como a resistência às relações de trabalho no sistema capitalista; e a análise sobre o contexto justifica, em partes, a falta de mobilização num modo de produção tão cruel.

O carnaval como resistência

O ponto alto do documentário é a narrativa do feriado de carnaval em Toritama. Em todos os momentos, o som das máquinas de costura e as ruas sempre cheias, mostrando a compra e venda de roupas *jeans*, dominam o cenário. Mesmo o domingo, marcado pelas religiões como dia sagrado e, tradicionalmente, dia de descanso, é dia de “feira” e muito trabalho.

No entanto, no carnaval, não se vê ninguém pelas ruas. O silêncio domina a cidade. No carnaval, é possível vislumbrar a Toritama da infância do cineasta: pacata, com o “tempo levando mais tempo” para passar. Nesses dias, os/as trabalhadores/as incansáveis da indústria do *jeans* param tudo o que fazem e vão para o litoral, descansar e aproveitar os dias de folga.

Na referida entrevista concedida ao *Cinema em Cena*, Marcelo Gomes afirmou que foi esse fato, característico da cidade, que o motivou a produzir o documentário sobre Toritama: “Na época, achei que essa atitude era alguma transgressão ao capitalismo, um grito de liberdade para, pelo menos uma vez por ano, ter uma diversão” (ALVES, 2019). Ou seja, Toritama é um retrato do capitalismo neoliberal na América Latina, mas também tem suas próprias características, seus próprios caminhos de resistência, e um deles é o carnaval.

É essencialista pensar que há uma compreensão popular de que parar toda a produção, por quatro dias, é uma resistência consciente ao sistema capitalista. Creio que, parar a produção de *jeans* no carnaval, está mais para uma conveniência de datas do que uma escolha proposital sobre o que é o carnaval enquanto maior festa popular realizada no Brasil.

Toritama está localizada no agreste pernambucano, há menos de 40 km de Caruaru, cidade conhecida pela grande feira livre e por ter a maior festa de “São João” do mundo. Tradicionalmente, os festejos juninos são muito importantes para a religiosidade e a cultura nordestina, especialmente no sertão e no agreste. Mas, por que folgar no carnaval e não no mês de junho?

Em 2019, a Prefeitura Municipal de Caruaru divulgou que passaram pelo município cerca de 3,2 milhões de turistas, com mais de 500 apresentações artísticas e festividades diárias. A maior parte dos participantes das festividades não vive na região. São turistas vindos de várias partes do Brasil e do mundo. A festa, que por muito tempo teve um caráter local e religioso, se tornou um negócio lucrativo para a região, e, para a população de Toritama, é a possibilidade de comercializar sua produção nesse período (G1 CARUARU, 2019).

No mundo capitalista, a maior parte das datas comemorativas é uma forma de impulsionar a venda de mercadorias e serviços. Basta assistir noticiários, ou ler jornais e páginas na internet após uma data significativa (Natal, dia das mães, dia dos/as namorados/as), e ver como o sucesso da data é medido pelo lucro obtido com a venda de produtos e serviços no período.

Toritama, inserida no contexto capitalista, também analisa a possibilidade de lucro em determinadas épocas. Por isso, verificando um calendário com tantos feriados religiosos e cívicos em que há grande presença de turistas e visitantes na região para o comércio de *jeans*, a única data que sobra é o carnaval, a festa mais popular em todo o Brasil. Mas, para fins turísticos, alguns lugares são mais conhecidos e popularizados, principalmente no litoral do país. Em Pernambuco, o destaque está no litoral pernambucano, em que o maracatu e o frevo de Recife e Olinda têm repercussão nacional e internacional.

Dada às engrenagens dos eventos capitalistas, em que o dinheiro oriundo da compra e venda de mercadorias e serviços está em outra região do estado, é possível parar o processo de



produção diária de vestuário *jeans* porque não haverá consumidores/as, e assim, descansar e aproveitar a companhia de familiares e amigos/as, em praias paradisíacas.

Na abordagem do documentário, Marcelo Gomes expõe o processo vivenciado pelos moradores de Toritama até a chegada do carnaval: mesmo quem não conseguiu o dinheiro suficiente com a produção de *jeans* procura caminhos para viajar no carnaval: venda de móveis e eletrodomésticos (uma entrevistada diz que, posteriormente, com o trabalho, recupera a geladeira vendida).

A população de Toritama, dependente do capitalismo neoliberal latino-americano, coloca o seu limite para esse sistema: não há, ao menos na abordagem do documentário, reclamações ao trabalho diário de doze ou treze horas; existe orgulho na precarização disfarçada de flexibilidade; mas, a possibilidade de viajar e descansar no carnaval é vista como sagrada, e não se altera naquela população.

No livro *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire diz que “enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de *ser*, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundida do anseio de busca do direito de *ser*” (FREIRE, 2018: 59). Nesse sentido, o trabalho para poder aproveitar o carnaval é uma tentativa de cada habitante da região “*ser*” além da engrenagem capitalista em que Toritama está inserida. “Os oprimidos, nos vários momentos de sua libertação, precisam reconhecer-se como homens, na sua vocação ontológica e histórica de *ser* mais” (FREIRE, 2018: 72).

Dizer “vou parar” é dizer que há um limite, ainda que não haja uma consciência crítica da violência do sistema, e mesmo a folga da população de Toritama, é moldada na perspectiva capitalista, mas essa escolha consciente pela folga, pelo não trabalhar, mostra que há um limite à exploração do modelo de capitalismo neoliberal, talvez não o que se essencializa enquanto resistência, mas o que é possível, considerando que sobreviver é a prioridade.

Sobrevivência como felicidade

Assim como em 1963 Marcelo Gomes nasceu em Pernambuco (na cidade de Recife), eu nasci, em Caruaru, no ano de 1989. Outro município, outro contexto, mas o mesmo Estado brasileiro.

Vivi até os sete anos em Pernambuco, nas cidades de Belo Jardim, Rio Formoso e Venturosa, todas a menos de 200 km de Toritama. Depois, em 1996, fui com meus pais e irmãs para Guarapuava, no Paraná, Sul do Brasil. Meu pai, na época, era funcionário do Banco do Brasil (BB) e nossa família foi uma das atingidas com as políticas neoliberais do Governo Fernando Henrique Cardoso, que estava reduzindo o funcionalismo público em algumas áreas do país, principalmente no Nordeste brasileiro.

Quando os cortes nas agências do BB começaram, meus pais iniciaram um processo para ficar em Venturosa, sem causar impacto nas nossas vidas, mas uma série de fatores fez com que meu pai aceitasse a transferência. Quem viveu os anos de 1990 sabe que foi uma década difícil para o serviço público no país, com políticas de privatizações e sucateamento dos serviços prestados à população. Meus pais aceitaram a transferência para o sul do Brasil porque tinham três filhas com idade entre três e sete anos. A prioridade, antes do amor à própria terra, era o cuidado e a possibilidade de um futuro melhor para as filhas.

E a história de meu pai e minha mãe é a história de milhares de nordestinos/as que migraram para o “sul”¹, porque todo nordestino/a tem muito orgulho e amor pela própria terra, mas a fome, a seca, o medo de não sobreviver falam mais alto nos corpos dos milhares que migram todos os anos (CASTRO, 1967).

O agreste e o sertão nordestinos que eu vivi na primeira infância eram diferentes dos que foram vividos pelos meus pais. Eu, naquele cenário, tive a garantia de viver com meu pai num emprego público, com salário certo no fim do mês; tanto meu pai quanto a minha mãe tiveram acesso ao ensino superior (mas minha mãe não concluiu) e entendiam como poucos a necessidade do estudo para três meninas pequenas, então, isso sempre foi uma prioridade na nossa família. Eu lembro de mutirões, das campanhas de combate à fome e desnutrição infantil, de histórias do pau de arara² que faziam parte do nosso dia-a-dia mas que não me atingiam diretamente. Era o normal na vida de uma menina na década de 1990 e o normal não nos causa impacto.

Eu posso dizer que fui uma criança feliz porque não precisei me importar com a alimentação e vestuário diários, educação, acesso à saúde. Tive pai, mãe, irmãs, parentes e amigos/as presentes que tornavam aquele mundo que cresci um mundo lindo e que minha memória guarda com muito carinho: desde as fogueiras para “São João” até as brincadeiras por toda a cidade, que transformavam cada terreno baldio numa grande floresta a ser explorada.

Mas, com o tempo, a percepção do lugar em que cresci foi se alterando. Um dia, quando já vivíamos no Paraná (eu tinha onze anos), cheguei em casa com uma tarefa pra aula de História: pesquisar o maior problema do Brasil. Perguntei pra minha mãe e ela me disse que era a fome. Eu fiquei desconfiada. Questionei. Ela me contou histórias que vinham desde o tempo da minha primeira infância e tudo fez sentido. Eu ainda levei muito tempo pra entender o que é privilégio num país em que, no início da década de 2000, 30,1 crianças – a cada mil nascidas vivas – morriam antes dos cinco anos (CYMBALUK, 2018); mas eu senti que, por uma loteria genética, eu era uma privilegiada, sobrevivente.

Por isso, a abordagem nostálgica que Marcelo Gomes tentou colocar no filme me incomodou um pouco. Eu também tenho uma visão crítica e contrária ao capitalismo, principalmente ao modelo neoliberal que invadiu a América Latina na década de 1990 e a forma abordada pelo documentário sobre esse modelo foi feliz ao apresentá-lo como explorador e opressor de “seres” numa pequena cidade do agreste pernambucano.

Mas na obra não há questionamento de fato sobre a felicidade “falsa” do povo. Mesmo com as falas de Léo, habitante da região, e da agricultora que “graças a Deus” não vive do *jeans*. Não quero com isso cair num relativismo cultural sobre a felicidade, ou justificar subjetivamente a felicidade de pessoas, mas há elementos no mundo capitalista, moldados em ideologias e percepções sensíveis, que proporcionam, ao menos por momentos, sensações do que se entende objetivamente no sistema como felicidade: acesso à renda, trabalho com salário, lazer.

Marcelo Gomes também faz essa provocação na entrevista ao *Cinema em Cena*: “Eles trabalham o tempo inteiro e eu me pus a refletir sobre o trabalho de uma forma geral: por que as pessoas trabalham tanto? Para que trabalhar das oito da manhã às dez da noite? (...) Por que o tempo do trabalho ocupa um tempo tão grande”? Em outro momento da mesma entrevista, o cineasta responde: “É puro calvinismo: esforço e recompensa, trabalha que você ganha” (ALVES, 2019).

¹ Nas expressões populares do Nordeste, “sul” não é somente o Sul geográfico brasileiro (formado por Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul), mas é todo o Brasil que não compõe o Norte e o Nordeste.

² Pau-de-arara são caminhões adaptados para o transporte de passageiros, sem segurança e conforto. Parte significativa de migrantes do Nordeste viajavam (e viajam) através desse meio de transporte.



Como mencionei anteriormente, creio que é simplista e cômodo, atribuir essa percepção de felicidade somente à presença das igrejas neopentecostais ou da religião em Toritama. O capitalismo, na sua vertente neoliberal, tem outros elementos para sua manutenção sem grandes questionamentos. No caso de Toritama, vejo que três se sobressaem, articulados entre si: a ideia da meritocracia para ascensão social (presente nas igrejas, escolas, meios de comunicação de massa, empresas); a memória ainda viva de um tempo de miséria extrema e a possibilidade de permanência na terra. Esses três elementos ajudam a entender o contexto geográfico e temporal de Toritama.

Primeiro ponto: a meritocracia é necessária para a consolidação do capitalismo neoliberal, como um recurso da burguesia para o convencimento da classe trabalhadora. Paulo Freire levanta essa questão de como há manipulação nesse processo pelos opressores. “A manipulação se faz por toda a série de mitos a que nos referimos. Entre eles, mais este: o modelo que a burguesia faz de si mesma às massas com possibilidade de sua ascensão” (FREIRE, 2018: 198). Por isso, a percepção do trabalho como o caminho para “ser burguês”, ainda que no neoliberalismo não esteja personificada em pessoas físicas, mas grandes indústrias.

No filme não se vê escolas, teatros, espaços culturais. Na referida entrevista, Marcelo Gomes destaca essa questão: “Toritama, nos anos 1980, tinha dois cinemas, duas bandas de música e uma biblioteca. Não tem mais nada disso lá (...). Não tem lazer (...)”. Tudo o que se vê é trabalho, trabalho, trabalho, numa repetição constante – abordado de forma intencional – para lembrar que tudo é trabalho explorado (ALVES, 2019).

No capitalismo neoliberal, tudo precisa funcionar nessa perspectiva: “As elites dominadoras sabem tão bem disto que, em certos níveis seus, até instintivamente, usam todos os meios, mesmo a violência física, para proibir que as massas pensem” (FREIRE, 2018: 201). Por isso, nada que possibilite sair da ideia do trabalho sem cessar, é bem-vinda. Nesse sentido, o personagem Léo e a agricultora, se opondo ao que se vê em Toritama, são *outsiders* na história. Eles conseguem enxergar além, o que também não é garantia de felicidade.

Segundo ponto: a ideia de meritocracia encontra campo fértil para a sua proliferação porque a memória de um passado sofrido, não tão distante, ainda está presente. Josué de Castro, ao narrar as Ligas Camponesas na década de 1950, mostra o Nordeste brasileiro num tempo de miséria extrema. As ligas surgiram a partir da reivindicação dos camponeses pernambucanos do direito a um caixão e um pedaço de terra para se enterrarem. Não era o direito a uma vida ou morte dignas, mas a um enterro decente, uma celebração fúnebre para acolhida de cada um deles no paraíso celeste: “Para os camponeses do Nordeste, a morte é que conta, não a vida (...) Dela, eles nada tiram além do sofrimento, do trabalho estafante e da eterna incerteza do amanhã: da ameaça constante da seca, da polícia, da fome e da doença” (CASTRO, 1967: 24).

O passado recente da classe trabalhadora do Nordeste, especialmente no campo e pequenas cidades, seja no agreste, sertão ou no litoral, é de muito trabalho e muita pobreza: “Escravos ou servos, moradores ou foreiros, que lhes tocara até hoje fora sempre a mesma cota de sacrifícios, de trabalhos forçados, de fome e de miséria: a mesma herança que lhes havia legado a escravidão” (CASTRO, 1967: 25).

Por isso, entendo que faz muito sentido a existência de uma população feliz em Toritama. Todos sabem que, em outros tempos, estavam condenados à morte e que, o capitalismo neoliberal os explora, como sempre foram explorados, mas possibilita, mais do que as outras experiências econômicas, o acesso a bens de consumo e a chance de uma vida melhor. Não se fala mais em morte, mas em vida. Não por acaso, uma das trabalhadoras da indústria de jeans, em uma das

entrevistas sobre o trabalho exaustivo a que está submetida, diz “(vida) ruim é pra quem morre” (ESTOU..., 2019, 21 min). Quem nasce no Nordeste sabe que a vida é exceção, não regra.

Assim, o último ponto que se pretende analisar e que também é interligado aos outros dois pontos anteriores é: a possibilidade de viver na própria terra. A migração pro “sul”, como já mencionei, faz parte da vida do nordestino, principalmente da classe trabalhadora, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Josué de Castro, como estudioso do Nordeste e pernambucano de nascimento, afirmou que “nenhum povo do mundo se mostra mais enraizado à terra, mais profundamente ligado ao seu solo natal do que o povo do Nordeste” (CASTRO, 1967: 32). O nordestino vai embora, mas gostaria de ficar.

No documentário, essa ligação fica presente na fala da trabalhadora que diz que, em Toritama, há mais oportunidade do que em São Paulo. A possibilidade de permanecer na terra, de “progredir” sem migrar, de não ter que vivenciar o colonialismo interno que o Sul e o Sudeste impõem ao Nordeste é um motivo de felicidade.

Sim, colonialismo interno que o/a nordestino/a vivência na pele: “Quando há uma forte diferenciação entre os grupos sociais de uma mesma nação também ocorrem relações de colonização” (SILVA, 2017: 47). Ainda, fica evidente que há essa dominação quando um grupo de uma nação, mais próximo da Europa culturalmente ou em descendência, impõe-se sobre outro. No Brasil, os que “herdaram” politicamente a República e os imigrantes europeus do fim do século XIX que se instalaram no Sudeste e Sul do Brasil criaram grupos que se sobrepõem em face de grupos miscigenados e descendentes dos povos indígenas ou africanos que foram escravizados.

Na sessão em que o filme foi exibido e depois debatido, ficou a mostra essa questão. Nos horrorizamos por assistir o povo de Toritama querendo ganhar dinheiro, trabalhando doze horas por dia, mas não nos horrorizamos, por exemplo, com nossos/as professores/as que trabalham nas férias da universidade, nos fins de semana, no carnaval.

Não nos horrorizamos com os supermercados abertos aos fins de semana e com uma precarização de seus/suas funcionários/as porque somos, como povo que está no Sul do Brasil, os “detentores” de progresso e avanço do capital. Por que a costureira de Toritama, que quer ganhar dinheiro para viajar no carnaval, nos incomoda mais que a caixa do supermercado de Foz do Iguaçu que trabalha aos domingos e feriados, com um banco de horas que será liberado pelo seu patrão quando ele quiser?

Primeiro, porque nunca é fácil enxergar nossos próprios problemas diante de um cenário que consideramos inferior. Sim, somos o “Sul Maravilha” e nossa visão do Nordeste ainda é do Nordeste pobre e faminto. Temos uma visão idealista do cumprimento de direitos trabalhistas, ainda que saibamos, na prática, que raramente são cumpridos; e, em segundo lugar, a inclusão de grupos subalternizados dentro do capitalismo neoliberal e multicultural causa estranhamento e incômodo ao grupo dominante.

Não pretendo aprofundar esse ponto porque discutir colonialismo interno no Brasil não é o objetivo do texto, mas quero provocar leitores/as e todos/as que assistiram o documentário para que se questionem: o capitalismo neoliberal, que precariza os/as trabalhadores/as não é uma exclusividade de Toritama. Ele está em toda a América Latina. Por que o filme nos incomoda? Por que nos sensibilizamos com a situação do povo? Pelo trabalho precarizado disfarçado de oportunidade ou porque é absurdo pensar que uma costureira de Toritama trabalha com a mesma lógica do corretor financeiro da Bolsa de Valores para ganhar dinheiro?



Essa é a genialidade do documentário, nos inquietar sobre o capitalismo, fazer com que a gente se identifique com algum personagem, se questione. Sobre isso, Marcelo Gomes afirmou que: “o filme traz mais indagações que respostas. E reflexões, como a questão do tempo, que fazem eco em locais tão distantes como Berlim, no festival, onde as plateias se identificaram muito com o documentário” (ALVES, 2019). Se identificam porque sabem os impactos do capitalismo no próprio corpo, sabem que, para sobreviver no sistema, cada vez temos menos tempo.

Em Toritama, é perceptível que tempo é dinheiro, e o povo lá não esconde isso. Mas, e nós? O que estamos fazendo com o nosso tempo? Será que nós queremos fazer outra coisa além de ganhar dinheiro? Será que o controle sobre o tempo não é a maior subversão interna ao sistema capitalista neoliberal? Não sei, mas acho que a maior parte do povo de Toritama aproveitou o carnaval mais do que eu, que precisei ler artigos e organizar meu cronograma de dissertação. E eu nem sei quando terei quatro dias seguidos em uma praia, sem qualquer compromisso. Eles, por sua vez, já sabem que tem o próximo carnaval.

Considerações finais

Este ensaio se propôs a trazer elementos teóricos e pessoais para dialogar com o filme e provocar discussões sobre a sua proposta em grupos e cineclubes. Cada vez mais o cinema, nacional e internacional, vem produzindo material que nos ajuda a pensar o sistema capitalista. E são bons materiais. Esse filme é um deles.

O sistema capitalista é perverso, cruel, rouba nossas vidas e nosso tempo. Por que trabalhar tanto? Para quatro dias de folia? Sim, o filme mexe conosco. Pra quê trabalhar tanto? Pra ter depressão no domingo a noite e só voltar a sorrir na quinta-feira?

Diariamente vemos os males desse sistema e, mais que na teoria, vivencio na prática os seus impactos. Mas seria desonesto com a história da minha família, e do povo com o qual cresci, simplesmente criticar o sistema e esquecer que houve um contexto favorável para que Toritama “prosperasse” e crescesse economicamente, dentro da inclusão via consumo. O capitalismo – que foi, inicialmente, colonialista; posteriormente, imperialista, e que na década de 1970 se transformou em globalização neoliberal – foi o que empobreceu o Nordeste do Brasil porque o explorou e oprimiu seu povo, mas, numa das suas contradições, também trouxe a chance, mesmo que remota – da inclusão dessa gente na indústria do *jeans*, e conseqüentemente, ser alguém nesse sistema. Para quem não tem nada, uma possibilidade de qualquer coisa é muito.

Aliás, dentro das tantas contradições do capitalismo, creio que uma das mais complexas, na minha visão menos acadêmica e mais militante, é o fato de termos ciência de todos os males que ele traz: rouba nosso tempo, mercantiliza nossos corpos e nos reduz ao “ter”, mas ainda não encontramos um sistema que não nos traumatize para substituí-lo. E o filme nos provoca a pensar que é preciso construir alternativas, mas sempre levando em consideração a realidade local onde construímos nossas lutas diárias.

Outra questão que merece comentário: o documentário foi exibido no Jardim Universitário da UNILA, em Foz do Iguaçu, como atividade do *VII Encuentro de Estudios Sociales desde América Latina y el Caribe*. Um filme sobre o agreste pernambucano num encontro sobre América Latina? Sim, porque é importante reafirmar que essa região, por mais distante que esteja geográfica e culturalmente da América Latina do nosso imaginário, é América Latina, e muitos elementos utilizados nessa análise, propositalmente, foram utilizados para reafirmar: sou pernambucana e latino-americana.

Estou me guardando para quando o carnaval chegar

Referências

- ALVES, A. Estou me guardando para quando o carnaval chegar: trabalho e tempo. Entrevista com Marcelo Gomes, 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2449/estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar-trabalho-e-tempo>
- ANTUNES, R. Nova morfologia do trabalho. On: WOLKMER, A. et. al. **Enciclopédia Latino-Americana dos Direitos Humanos**. Blumenau: Edifurb, .. 586 -590, 2016.
- BOTTOMORE, T. et.al. (editor). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- CAFÉ COM FILME. Sinopse do filme “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”, 2019. Disponível em <https://www.cafecomfilme.com.br/filmes/estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar>
- CASTRO, J. **Sete palmos de terra e um caixão: ensaios sobre o Nordeste, área explosiva**. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CYMBALUK, F. Mortalidade de crianças no Brasil aumentou após 15 anos de queda no índice. São Paulo, 2018. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2018/05/26/corte-bolsa-familia-vestimento-saude-mortalidade-infantil-estudo.htm>
- ESTOU me guardando para quando o carnaval chegar**. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Nara Aragão, João Vieira Jr. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 DCP (85 min).
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- G1 CARUARU. São João 2019 de Caruaru: mais de três milhões de pessoas passaram pela festa; veja balanço. 05 de julho de 2019. Disponível em <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2019/noticia/2019/07/05/sao-joao-2019-de-caruaru-mais-de-3-milhoes-de-pessoas-passaram-pela-festa-veja-balanco.ghtml>
- HARVEY, D. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2014.
- IBGE, 2019. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/toritama/panorama>
- ROUGIER, M. Teoria da Dependência. In: WOLKMER, A. et. al. **Enciclopédia Latino-Americana dos Direitos Humanos**. Blumenau: Edifurb, .. 684 -686, 2016.
- SAFFIOTI, H. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SANTOS, B. **Se Deus fosse um ativista dos direitos humanos**. São Paulo: Cortez, 2014.
- SILVA, G. Exploração, colonialismo e democracia na América Latina na visão de Pablo Casanova. **Revista Latino-Americana de História**. São Leopoldo: volume 06, número 17, .. 43 -59, jan/jul, 2017.
- TRASPADINI, R. **Questão agrária, imperialismo e dependência na América Latina: a trajetória do MST entre novas-velhas encruzilhadas**. Tese (Doutorado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social) Faculdade em Educação – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 337. 2016.

CINELATINO APRESENTA:
MOSTRA AVANTE
 E 02 TURBO
 19:00 HORAS
 ENTRADA TRANCA NO CINE CATARATAS
 NO CINE CATARATAS
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
LOS SILENCIOS
 DIA 30/04
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
NO CORAÇÃO DO MUNDO
 DIA 29/10
 NO CINE CATARATAS
 19:00HR
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
MEU NOME É DANIEL
 DIA 19/11
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$ 5,00
 www.cinecataratas.com.br

BARONESA
 dirigida por JULIANA ANTUNES
SEGUNDA (24) às 19h
 no CINE CATARATAS
 Compras na Bilheteria, terminal de auto atendimento e no site: www.cinecataratas.com.br
 Valor profissional: R\$3,00

CINELATINO A/PRESENTA:
A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE
 DIA / DIA 04/06
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
 DIA / DIA 22/11
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
ROMA
 DIA / DIA 22/11
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

JARAGUÁ PRODUÇÕES, PLANO B E INQUIETA CONVIDAM PARA
EXIBIÇÃO DO FILME + DEBATE COM DIRETOR
TEREZA SPYER (UNILA) E ESTER MARÇAL (UNILA)
EM NOME DA AMÉRICA
 DIA 24 / 08 - 16H30 - Foz do Iguaçu (PR)
 UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
 AV. TAPQUINO JOSLIN DOS SANTOS, 1000 - JD UNIVERSITÁRIO - Foz do Iguaçu (PR)
 A SESSÃO ESTARÁ DENTRO DO PROJETO DE EXTENSÃO CINECLUBE CINELATINO

PALESTINA VIVE III
 2º CICLO DE DEBATE E MOSTRA DE FILMES
SÁBADO 11 DE ABRIL 19H30 NA
 UNILA - CAMPUS JARDIM UNIVERSITÁRIO - AUDITÓRIO MARTINA (SALA 309)
 www.cinecataratas.com.br

o processo
 Documentário "O Processo" chegou em Foz! Quinta-feira, às 19h, no Cine ZL.
 Distribuidora: Michele De Tereza Tavares Camêlo Witz
 Agência: Agênci

CINECLUBE CINELATINO NO I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
 EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
AMÉRICA ARMADA
 ALICE LANARI E PEDRO ASBEG BRASIL, 2018
 30/10 • 19H • SALA C208

CINECLUBE CINELATINO NO I ENCONTRO INTERNACIONAL POESIA E ARTES EM PRISÕES
 EXIBIÇÕES NOS DIAS 30 DE OUTUBRO E 1 DE NOVEMBRO
LUNAS CAUTIVAS
 MARCIA PARADISO ARGENTINA, 2013
 01/11 • 18H • SALA C208

CINELATINO APRESENTA:
Café com Canela
 DIA / DIA 19/03
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO APRESENTA:
HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA NÃO CONTRIBUI
 DIA / DIA 19/03
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
DIVINO AMOR
 DIA / DIA 24/09
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
ELEIÇÕES
 DIA / DIA 28/05
 NO CINE CATARATAS
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO APRESENTA:
O NÓ DO DIABO
 DIA 20/11
 19:00 HORAS
 ENTRADA R\$ 5,00
 NO CINE CATARATAS
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
BACURAU
 PRÉ-ESTREIA DIA / DIA 24/08
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
ESPERO TUA (RE)VOLTA
 DIA / DIA 03/09
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
JONAS E O CIRCO SEM LONA
 DIA / DIA 22 OUTUBRO
 NO CINE CATARATAS
 19:00hr
 ENTRADA R\$5,00
 www.cinecataratas.com.br

CINELATINO A/PRESENTA:
LOS SILENCIOS
 DIA / DIA 12/06
 NO CINE CATARATAS
 16:00hr
 ENTRADA GRATUITA
 www.cinecataratas.com.br

1ª MOSTRA DE CINEMA INDÍGENA AVANÇADA EM PERSPECTIVA
ENTRADA GRATUITA
 Data: 28 e 29 de maio de 2018
 Local: Cine Cataratas (salão de exposições)
 Horário: 21h30

Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/para/ desde América Latina, Caribe, África e Ásia é um periódico online de publicação semestral do grupo de pesquisa homônimo ligado à Universidade Federal da Integração Latino-Americana em Foz do Iguaçu/PR. Seu objetivo é divulgar estudos e investigações sobre ou desde o pensamento social e político latino-americano, caribenho, africano e asiático, promovendo o diálogo Sul-Sul.

ISSN 2526-7655



ISSN 2526-7655

