

Parte 3 - Com CachoeiraDoc
Conviver com o cinema: curadoria e programação como
intervenção na história

Amaranta Cesar

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CESAR, A. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 137-156. ISBN: 978-65-5630-192-1.
<https://doi.org/10.7476/9786556301921.0010>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história

Amaranta Cesar

*Tem momentos, como esse, em que a gente
tem de estar na luta como água.*

A água vai pingando: pin, pin, pin...

Ninguém está vendo a água pingando.

Daqui a pouco, está tudo alagado.

É assim que a gente vai ter que agir,

como Dandalunda,

como Oxum,

como Aziri,

como água.

(Makota Valdina)

Ao esboçar as primeiras palavras deste texto, o título do antológico livro do escritor martinicano Patrick Chamoiseau (1997) ronda o espírito e impõe-se: “escrever em país dominado”. Mal chegamos à metade do mandato presidencial de Jair Bolsonaro e uma série de medidas contra a educação, a ciência e a arte instalou no Brasil uma atmosfera de dominação tal que não seria muito exagerado dizer que, hoje, neste país, ensinamos, pesquisamos, fazemos ciência e arte como quem levanta a cabeça e subleva-se. Mas, se é novo este ambiente opressivo cujos contornos são forjados por uma ultradireita ainda mal compreendida na extensão e capilaridade do seu domínio, o sistema de dominação ao qual se refere Chamoiseau em seu livro é antigo: a colonização.

Como escrever quando seu imaginário se alimenta, desde a manhã até os sonhos, com imagens, pensamentos, valores que não são os seus? Como escrever quando o que você é vegeta além dos elos que determinam sua vida? Como escrever, dominado? (CHAMOISEAU, 1997, p. 17, tradução nossa)

A profunda inquietação que move a literatura do poeta e ensaísta martinicano insurge-se contra a política de assimilação cultural e de discriminação racial forjada pelo colonialismo francês nas Antilhas, que, através da perspectiva do universalismo, disseminou valores ocidentais como normativos e promoveu a desvinculação do sujeito colonizado de sua verdadeira história – uma dissociação, acrescento eu, que é correlativa à coerção subjetiva promovida nas mulheres e homossexuais pelo patriarcado e pela heteronormatividade compulsória. Chamoiseau (1997) alia-se, assim, a Frantz Fanon (2008), seu conterrâneo, no entendimento de que a dominação colonial age no imaginário e pelo imaginário, para instituir a cisão, nesse caso étnico-racial, que separa aqueles que são *sujeitos* e *os outros*, *objetos* do olhar e do saber dominante colonizador. E, então, ele indaga: como escapar da dominação imaginária através da literatura, uma vez que, historicamente, a linguagem é também terreno disputado pela empresa colonial? No enfrentamento desse impasse, ele aposta na importância da releitura literária como procedimento de libertação.

Seguindo uma pista semelhante, também a partir do entendimento do caráter traumático da experiência colonial e do reconhecimento da relação entre seus modos de dominação e as representações (literárias, artísticas, cinematográficas), bell hooks (2019) defende uma prática emancipadora de recepção, especificamente de espectralidade, para a qual o “olhar” é um lugar de resistência: “subordinados na relação de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que ‘olha’ para registrar, aquele que é opositor”. Na esteira de Stuart Hall (2003), hooks enfatiza que o modo como o regime colonial posicionou um conjunto de pessoas, nomeadamente os negros, como o “Outro” do poder dominante – e ainda os sujeitou a essa noção de alteridade como uma conformação subjetiva à norma – surgiu como efeito de um exercício crítico de poder cultural e normalização. A descolonização implicaria, contrariamente, numa prática crítica de contrapoder – leituras e olhares de resistência no seio da cultura – que, como um processo político, diz respeito, segundo ela, a uma “luta para nos definir internamente” (HOOKS, 2019, p. 37). Nesse sentido, uma vez que as imagens cinematográficas e midiáticas se constituem, no seu entendimento, como espaço privilegiado de perpetuação da dominação e opressão subjetivas e imaginárias, ampliar as fronteiras das imagens, através do exercício crítico consiste em uma “luta política”. Considerar crucial “o modo como escrevemos e falamos criticamente a respeito das imagens” é, assim, para bell hooks, uma

forma de encarar as feridas abertas do regime de dominação colonial. A descolonização, ela nos diz, demanda uma intervenção crítica no mundo das imagens para transformá-lo, intervenção essa que deve assumir uma posição de destaque nos movimentos políticos de libertação e autodefinição – sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais”. (HOOKS, 2019)

Dito isso, chegamos, finalmente, de modo mais direto, ao objeto deste texto. Organizar um festival de cinema é construir um espaço de distribuição e legitimação que intervém crítica e historicamente no campo das imagens seja para reafirmar, seja para contestar relações de poder. Nesse sentido, uma atividade de curadoria de festival de cinema que se entenda como prática crítica emancipadora encontra instrução fundante no chamado de bell hooks: “peço que consideremos a perspectiva a partir da qual olhamos, questionando de modo vigilante com quem nos identificamos, quais imagens amamos”. (HOOKS, 2019, p. 39) Tal convocação, entendida como premissa crítica, remonta, renovando sua dimensão política, àquilo que está posto no significado da raiz etimológica latina da palavra curadoria: *curare*, “de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver”, como define o curador suíço Hans Ulrich Obrist (2008, p. 38). Ao conceito de curadoria formulado por Obrist, sobrepõe-se imperativamente uma dimensão contracolonial, ao considerarmos que os contextos artísticos e cinematográficos em desenvolvimento no Brasil, muito distintos da realidade suíça, estão atados às desigualdades estruturais herdadas da ferida colonial, que atravessam todo o tecido sociocultural do país. Neste cenário, boa parte do trabalho de dar a ver ou expor cinema/arte não se restringe ao cuidado com as obras/filmes, mas compreende uma atenção ao tecido político que as torna possíveis. Quando a experiência curatorial se localiza em Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo da Bahia, marcada pelo trauma colonial, o cuidado, ou uma possível ética do cuidado, implicado na noção de curadoria diz respeito ainda a uma consideração tanto das opressões históricas quanto das forças ancestrais que atravessam esse território.

A perspectiva do interior: curando pela margem

Para compreensão da natureza dessa experiência, localizá-la minimamente é essencial.

Durante a primeira metade do século XIX, a região do Recôncavo da Bahia era ocupada pela agricultura de exportação, com larga produção de cana-de-açúcar e fumo, sendo destino de boa parte dos africanos cativos que, nessa época, chegavam à Bahia aos milhares. O apogeu econômico da cidade de Cachoeira se dá justamente nesse período, quando seu porto escoava grande parte dessa produção agrícola e recebia a mão de obra escravizada trazida à força da África. Para se ter uma ideia do impacto da escravidão na região, uma estimativa de 1814 indica que haveria no Recôncavo, nesse ano, em torno de 40.800 africanos escravizados espalhados por 408 engenhos, uma média de 100 por propriedade. Em cada engenho, haveria não mais de seis brancos e mestiços, ou seja, 2.450 no total. (REIS, 1992, p. 101) Segundo João Reis (1992, p. 101), os africanos que povoavam a região vinham em grande número de áreas do golfo do Benin. Eram em sua maioria nagôs, jejes e hauçás, “egressos de sociedades guerreiras e muitos deles adeptos do Islã, uma religião militante em expansão na África. Essas características facilitaram a criação de laços de solidariedade coletiva e a disposição para a luta contra o cativo em terras do Recôncavo”, favorecendo um clima constante de rebelião na região. E embora não tenha havido revolução que, tal como no Haiti, levasse a termo a escravidão, foram muitos os levantes no Recôncavo da Bahia; pequenas, dispersas e insistentes lutas que envolveram avanços e recuos e significaram muito para quem lutou, conforme analisa João Reis (1992).

É nesse Recôncavo de longa história de insurgências que é fundada, em 2006, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), uma universidade pública, gratuita e multicampi. Em Cachoeira, instala-se o Centro de Artes, Humanidades e Letras (Cahl), onde, em 2008, inaugura-se o curso de graduação em Cinema e Audiovisual. A composição socioeconômica dos atuais estudantes da UFRB demonstra seu impacto no Recôncavo, região ainda bastante afetada pelo violento povoamento e extrativismo colonial e pela quase total ausência de políticas de reparação. Segundo dados de 2017, 92% dos estudantes da UFRB são originários da Bahia; destes, 79% são do interior do estado e 63% do Recôncavo e territórios vizinhos; 83,4% dos estudantes são negros autodeclarados (contra 47,57% da média nacional), dos quais 82% são oriundos de famílias de baixa renda (renda familiar per capita de R\$ 486,38, contra R\$ 916,80 reais da média nacional). (UFRB, 2017)

Em 2010, reunindo estudantes e professores da graduação em Cinema e Audiovisual, o CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira é inventado e gestado no abrigo dessa universidade eminentemente negra e popular, nessa pequena, pobre e periférica cidade histórica baiana cujas marcas coloniais ainda estão expostas em sua arquitetura. Reunir esforços para construir um espaço de exibição e recepção crítica de filmes nesse contexto significou, em um primeiro momento, criar condições para burlar uma situação “marginal”, de relativo isolamento cinematográfico. Inicialmente, nossa condição periférica foi determinante para incitar o desejo de inclusão nas rotas de circulação e produção hegemônica dos filmes. Mas, ao longo dos anos, estar na periferia, ou melhor, à margem dos eventos cinematográficos do país, revelou-se como uma localização produtiva para a consolidação de uma perspectiva crítica e curatorial genuinamente contra-hegemônica. No confronto tanto com as obras que nos chegaram quanto com a história do cinema, e através dos desafios de selecionar o que delas dar a ver, verificamos, como afirma Grada Kilomba (2019, p.68) seguindo as pistas de bell hooks, que “a margem não deve ser vista como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade”, de “criatividade, onde novos discursos críticos se dão”. Efetivamente, ao longo de quase uma década de organização desse festival de documentários em Cachoeira, nos vimos convocados a responder ao chamado da história que pulsa aqui, e assumimos como perspectiva crítica nosso posicionamento “marginal”, a partir do entendimento de que é na margem onde podemos fazer “perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele”. (KILOMBA, 2019)

Agenciamento de visibilidades e apagamentos

Nessa trajetória, tornou-se evidente que organizar um festival de cinema, mesmo fora do centro, diz respeito a acompanhar de perto os filmes e realizadores que vão sendo inscritos na história contemporânea do cinema, tornando-se possível a interação com essa história no momento mesmo de sua emergência. A atividade de curadoria e programação pode ser entendida, nesse sentido, como *gesto de inscrição histórica de obras e autores*. Entretanto, é no avesso desse gesto que reside a constatação mais produtiva e provocadora extraída do percurso de

organização de um festival de cinema *marginal*, ou seja, feito *da margem*: além de se deslocar para ver – e para dar a ver – aquilo que se tornará história, trata-se também, e talvez sobretudo, de observar de modo contínuo uma outra história: a história dos apagamentos – produzidos por perspectivas críticas que respondem, no mais das vezes, aos cânones.

Dessa constatação, depreende-se a noção de curadoria e programação como *agenciamento de visibilidades e apagamentos*. E dela decorre o entendimento do movimento crítico fundamental empreendido por um festival de cinema implicado em contestar relações de poder dominantes: em primeiro lugar, trata-se de mapear aquilo que sobra, ou seja, os filmes e realizadores que vão constituindo os resíduos da versão canônica da história do cinema e reconhecer nesse conjunto de obras em apagamento aquilo que responde por uma liberdade em suas formas, para, em seguida, criar procedimentos e paradigmas alternativos aos princípios excludentes determinados pelos circuitos de legitimação e difusão cinematográficos hegemônicos que não são capazes de dar conta do que, em nome da emancipação, escapa às geografias já mapeadas do cinema.

Uma vez engajados na pesquisa, convocatória e seleção dos filmes para compor nossa programação ao longo de quase uma década, testemunhamos movimentos transformadores no contexto cinematográfico brasileiro, essenciais para a contestação de exclusões históricas. Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas homens, brancos e de classe média,¹ o cinema brasileiro contemporâneo tem sido afetado pela emergência de outros sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões e dos silenciamentos (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos).

Desde meados dos anos 2010, comemoramos o surgimento de uma multiplicidade de realizadores e produtores de filmes, cujas experiências de vida, estudo e profissão estão vinculadas a posições históricas diversas, que não apenas tensionam a cena contemporânea na qual se inscrevem seus desejos de visibilidade

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

mas também incitam a revisão da história do cinema brasileiro e de seus sepulcros, forçando exumações e reescrituras.

Entendendo nossa participação ativa e estratégica nesse contexto de emergências e “reemergências” em disputa, nos pareceu importante perguntar: quais filmes, que tipos de filmes são apagados da história do cinema? Quantos filmes são apagados da história porque o cinema, enquanto instituição que inclui e depende de circuitos de exibição e legitimação, nem sempre pode ou sabe responder às interpelações dos diversos sujeitos históricos e políticos que estão a filmar? Quantos filmes não têm sequer a sua existência reconhecida porque as instâncias de poder crítico no cinema nem sempre sabem decifrar nas imagens sinais de novas sensibilidades, apegadas que são a modos de produção que reproduzem sempre os mesmos modos de produção, colonizadas que são pela defesa de princípios universalizantes do juízo estético?

No conjunto da programação de oito edições do CachoeiraDoc, é possível notar uma substancial presença de obras cujas trajetórias fazem ecoar tais interrogações: filmes históricos – que relançados ao presente refundam o tempo, como uma ruína aberta à visitação; ou mesmo filmes novíssimos – que irromperam com desejos de futuro, a indagar, do presente, “que filmes podem sobreviver?”, e ainda “que vidas com o cinema podem sobreviver?”. Nessa travessia entre passado, presente e futuro, os filmes que damos a ver, em seus modos de aparecer e resistir ao tempo, nos dizem que história estamos a contar ou, mais do que isso, que história queremos viver. Tomemos apenas um exemplo, o paradigmático *África 50* (1950), de René Vautier, exibido em 2014, no programa da Mostra Resistência.² Considerado como o primeiro filme anticolonial do cinema

2 Em texto de apresentação, os filmes da mostra eram assim definidos: “Tomando emprestada a inspirada alegoria de George Didi-Huberman, é possível dizer que os filmes aqui reunidos são *filmes-vaga-lumes*. Produzidos em contextos de opressão, na fricção direta com regimes autoritários, eles não apenas tematizam e encenam a resistência – à ditadura, à teocracia, ao colonialismo -, mas se constituem eles mesmos como uma (re)ação política. São filmes que foram perseguidos pelo poder contra o qual suas imagens e sons se insurgem, filmes que, depositados em porões escuros da censura, tiveram aparições raras, e, alguns deles, continuam a depender de olhares atentos e persistentes que os permitam desafiar a constante ameaça de desaparecimento. Assim, o conciso, mas precioso conjunto de filmes reunido nessa pequena mostra, está entrelaçado pelo gesto de resistência que foi demandado a seus realizadores e personagens e pela maneira como suas imagens estão, hoje, marcadas indelevelmente pela luta travada contra a cegueira dos regimes autoritários em suas gênese, produção, distribuição e/ou recepção. Com essa singular coleção, que não responde a princípios cronológicos, antológicos ou enciclopédicos, pretende-se olhar para os filmes e celebrá-los enquanto ação, ação no mundo. Exibi-los

francês, o curta, condenado pelo Decreto de 1934 do Ministro das Colônias, Pierre Leval, que interditava produção cinematográfica em territórios colonizados, rendeu um ano de prisão ao seu diretor e apreensão de grande parte das bobinas filmadas. Montado com apenas um terço do material produzido, que escapou do confisco do tribunal colonial, *África 50* flagra e divulga imagens raras das insurgências e rebeliões contracoloniais que eclodem à época em África, principalmente, na Costa do Marfim. Perseguido e banido na metrópole, teve sua circulação promovida graças a organizações internacionais comunistas que o fizeram chegar, em 1955, ao Festival Mundial da Juventude, organizado pela Federação Mundial da Juventude Democrática. Mais de 40 anos depois, em 1996, na ocasião de uma sessão na Cinemateca Francesa, sob a direção de Jean Rouch, *África 50*, finalmente, ganha projeção e reconhecimento público na França. No entanto, apesar de sua inalienável força histórica, a obra de René Vautier permanece subestimada no que ela funda de referência”, como sublinha Nicole Brenez (2016, p. 76).

Dedicada a reconstruir uma história do cinema político, rearticulando engajamento social e invenção formal, Nicole Brenez, pesquisadora e curadora de cinema francesa, tem reunido esforços para preservar e fazer reviver obras e realizadores militantes, “mais frágeis e vulneráveis ao esquecimento”, através de ações curatoriais e rigor conceitual.³ Tais esforços incidem não apenas sobre os desaparecimentos materiais dos filmes mas também sobre os apagamentos simbólicos que se valem, em boa medida, de preconceitos críticos, como ela muito bem observa:

Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem

é um gesto também de sobrevivência, de aposta na capacidade que ainda guardam os filmes (aqueles que também são atos) de desafiar, perturbar o pessimismo que nos assombra”. (CESAR, 2014)

3 Em 2017, Nicole Brenez programou duas sessões para a Mostra Cinema de Lutas do CachoeiraDoc. Ver: <http://cachoeiradoc.com.br/2017/mostras-especiais>. Acesso em: 3 jan. 2020.

e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por quê? Ou, posto de outro jeito, que história queremos? (BRENEZ, 2013, tradução nossa)

A pergunta cinematográfica fundamental e catalisadora – que história queremos? – parece orientar, finalmente, não apenas o trabalho dos filmes mas também a tarefa do curador e programador de cinema. Na medida em que lida justamente com a sobrevivência das obras, agenciando visibilidades e apagamentos, o exercício de uma curadoria emancipadora parece ser conduzido por uma inquietação de fundo essencial: quais histórias estão sendo apagadas e impossibilitadas, portanto, de avançar?

Festival de intervenção social

Nesse sentido, o trabalho do curador pode ser concebido como ação de *intervenção*. E podemos encontrar na retomada, empreendida por Nicole Brenez, do conceito de cinema militante forjado por René Vautier, o entendimento das temporalidades em jogo no engajamento que se espera de uma atuação curatorial cinematográfica como *ato de intervenção*.

No presente do assalto: René Vautier nomeou “cinema de intervenção social” um tal trabalho de imediaticidade performativa, que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural.

Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias.

A longo termo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2016, p. 71)

Ação, agitação e legado articulam-se na tessitura histórica tramada tanto pelos *filmes de intervenção social* quanto pelo que estamos chamando de um *festival de intervenção social*. Isso porque, mais do que assumir uma posição diante da história, um *festival de intervenção* engaja-se em dar vazão ao desejo de intervir no seu curso, atendendo, no presente, a um chamado à ação, ao

mesmo tempo que pavimenta, para o futuro, um legado de experiências. Trata-se de atuar no presente semeando as pistas que tornam possível um futuro por vir. E é por essa dupla operação temporal, entre a ação e o legado, que tal tarefa histórica carrega uma dimensão pedagógica, que pode ser definida como uma *pedagogia das lutas*. Isto é, toda luta guarda uma lição que fundamentalmente consiste em nos dizer: a luta não acaba nunca. Assim, as lutas ensinam ao cinema e às suas instituições que o chamado à ação que a história nos destina é um trabalho incessante que só aprendemos com a própria ação – nossa ação, mas também e fundamentalmente daqueles que agiram antes de nós. Todo cinema de intervenção social, realizado em articulação com as lutas sociais, é, assim, em larga medida, um cinema pedagógico, porque, ao se engajar em uma causa, engaja-se também em aprender e simultaneamente em ensinar a lutar. Assim o faz, do mesmo modo, um *festival de intervenção social*, enquanto um acontecimento de cinema que aceita o desafio da história, de seu interminável curso, de sua constante demanda, articulando ação no presente e constituição de arquivo para memória futura e, por isso, portando em si uma tarefa pedagógica. Nesse sentido, a noção e a prática do cinema de intervenção social podem ensinar o curador de cinema não apenas a combater preconceitos críticos que apagam obras comprometidas em combater injustiças históricas, mas sobretudo a colocar em ação sua função educadora que, por sua vez, está atrelada ao inesgotável trabalho no tempo – entre passado, presente e futuro – que toda luta por justiça trava.

Em texto de abertura do catálogo da oitava edição do CachoeiraDoc, chamei essa dimensão pedagógica e histórica do trabalho de curadoria e programação que ali se apresentava de *pedagogia das ruínas*:

A pedagogia das ruínas é uma arqueologia do que está por vir. As casas tombadas estão diariamente a nos dizer: não há bem que sempre dure; não há mal que não se acabe. [...] Nas estruturas condenadas, as raízes perfuram os alicerces coloniais em uma atividade lenta e obstinada. E o trabalho do tempo, como da história, é exigente e constante: sem trégua, nos convoca a agir.

O tempo é luta. (CESAR, 2017, p. 8)

Foi nessa edição, depois de oito anos de festival e nove do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, quando se armava a virada à direita da macropolítica

brasileira, que nos pareceu evidente a necessidade de indagar não apenas o que pode o cinema pelas lutas, mas o que podem, em prol do cinema, as lutas: os movimentos das mulheres, dos pobres, dos periféricos, enfim, dos grupos oprimidos que estavam naquele momento a adentrar as instituições cinematográficas do Brasil. Impunha-se de modo premente algo que já experimentávamos desde a primeira edição do festival⁴ e que se intensificou a partir de 2015, com a abertura em homenagem ao povo Tupinambá, marcada pela presença do cacique Babau. Babau rompia o isolamento do regime de proteção ao qual estava submetido – por conta das ameaças de morte que o rondam – para comentar os filmes por ele protagonizados e exibidos na primeira sessão daquele ano, *Retomada* (2015), de Leon Sampaio, e *Tupinambá: o retorno da terra* (2015), de Daniela Alarcon. E o festival iniciava-se com seu discurso fulgurante:

Todo mundo já nasceu condenado. Não tem um cidadão aqui que não vai morrer. Só tem que escolher que tipo de morte quer: se é lutando para os que ficam vivos ficarem melhor, ou se vai se esconder com medo de morrer e vai morrer do mesmo jeito, sem deixar nenhum legado. A gente vai deixar alguma coisa, os Tupinambá.
(Informação verbal)⁵

Ação, agitação e legado: a presença do cacique Babau na cena do festival, armada na praça de Cachoeira, encarnava a própria pedagogia da luta e interpelava politicamente o cinema. Evidenciava-se ali que, ao acolher na grade de programação a luta por visibilidade e justiça do povo Tupinambá, a curadoria do festival articulava presenças (vidas) e imagens (cinema), assumindo um papel de aliança na ativação das energias de combate duramente alimentadas pelos indígenas. Assim, investia-se na preservação, não apenas de obras cinematográficas, mas de existências futuras das quais estávamos constituindo arquivo para a memória

4 Parece-me importante ressaltar que a presença de filmes realizados em parceria com movimentos sociais pode ser verificada no festival desde 2010, em sua primeira edição, a exemplo de *Atrás da porta*, longa de Vladimir Seixas, em colaboração com o Movimento de Trabalhadores Sem-Teto do Rio de Janeiro, premiado como melhor filme pelo júri jovem e com menção honrosa, pelo júri oficial. Em sua tese de doutorado, Vinícius de Andrade (2019) analisa a colaboração entre Vladimir Seixas e movimento dos trabalhadores sem-teto e é possível notar que o CachoeiraDoc teve particular atenção ao filme no período em que pouco se discutiam as implicações político-sociais dos documentários brasileiros realizados no período.

5 Cacique Babau, 2015.

coletiva. Apreende-se dessa experiência que o tipo de desenvolvimento que uma atividade de curadoria pode promover em contextos socioculturais compartilhados diz respeito a uma atuação ativa e consciente na história, ou seja, uma intervenção no curso dos seus acontecimentos que, de modo propositivo, produz memória, deixando um legado de experiências – e não apenas de obras.

Além disso, a presença do cacique Babau no CachoeiraDoc foi também luminosa para assentar o entendimento de que não enfrentar as demandas por visibilidade e justiça, oriundas das violências estruturais da sociedade brasileira, em nome de pressupostos do juízo estético, é uma condição de privilégio que, ademais, apequena a expansão transdisciplinar da atividade de curadoria, a qual demanda instrumentos críticos que transcendam o julgamento. Pensar a curadoria e programação contestando as opressões e privilégios – étnico-raciais, de gênero, classe etc. – nos demanda considerar que uma obra é, inevitavelmente, atravessada por injunções históricas e, portanto, sua visibilidade nos convoca a superar não exatamente a estética, mas o juízo como procedimento único de compreensão e consideração estética. Trata-se, finalmente, de compreender que as exigências da história são intrinsecamente estéticas e políticas. A partir dessa constatação, um trabalho de elaboração conceitual impõe-se no sentido justamente de encontrar parâmetros que possam dar conta da interpelação que a história endereça ao cinema.

Reconhecer para curar

No cinema, a luta por justiça é uma luta por visibilidade, mas, mais do que isso, por reconhecimento, já que para aparecer é preciso afetar antes de tudo os desejos dos sistemas de difusão e, conseqüentemente, de legitimação cinematográficos. Foi na noção de *reconhecimento* que encontrei justamente uma chave de elaboração para a práxis crítica implicada na tarefa de curadoria comprometida com a superação de paradigmas coloniais.

A *teoria do reconhecimento* emergiu no campo das ciências sociais como uma teoria da justiça centrada nas lutas políticas das minorias, que considera emancipatória a autorrealização identitária alcançada através do autorreconhecimento e do reconhecimento pelo outro. A ideia-chave para a teoria do reconhecimento é a de relação. A noção que nos interessa aqui, formulada por Judith

Butler, entende o *reconhecimento* como princípio crítico, eminentemente ético e político, de apreensão da alteridade. (BUTLER, 2015) Nos termos de Butler, o *reconhecimento* é um princípio crítico relacional mobilizado pelo desejo: seria o desejo de desejo do outro que vibra no meu desejo. Enquanto modo intersubjetivo e relacional de conhecimento que é motivado por esse jogo de desejos, o reconhecimento “não pode ser reduzido à formulação e à emissão de juízos sobre os outros”. (BUTLER, 2015, p. 63) Ora, a apreensão do outro nos obriga a suspender o juízo e impõe o acolhimento mútuo das opacidades entre os sujeitos da relação, ou seja, a aceitação de que, enquanto sujeitos críticos, somos “parcialmente cegos [...], constitutivamente limitados”. (BUTLER, 2015, p. 66)

Nesse sentido, o reconhecimento enquanto categoria relacional está atrelado à crítica nas suas consequências éticas, tais como sinalizadas por Michel Foucault (1978 apud BUTLER, 2015). Para ele, a prática crítica não diz respeito apenas a um certo horizonte de inteligibilidade dentro do qual os sujeitos e instituições podem surgir, mas significa também que, enquanto sujeito da crítica, sou questionada por mim mesma. Ou seja, em sua dimensão ética, a crítica deixa de ser o *locus* estável do julgamento que determina a existência e a legitimidade de sujeitos e objetos para assumir-se como uma instância de questionamento afetada pela relação com sujeitos e objetos que a convocam em seus desejos de apreensão. A consequência ética da crítica é, portanto, um questionamento de si – ou do sujeito da crítica – que implica perguntar o que as normas deixam de fora e o que elas são forçadas a abrigar. (BUTLER, 2015, p. 36)

Tomando esses pressupostos em consideração, passei a adotar a ideia de reconhecimento, no lugar de juízo, como princípio orientador da pesquisa e seleção de filmes em nosso exercício curatorial. Esse movimento conceitual empreendido buscou dar substância teórica à necessidade de acolhimento dos desejos de visibilidade e escuta dos múltiplos e novos sujeitos de cinema que surgiram no Brasil nos últimos anos e de seus efeitos em nossa prática crítica. Nesse contexto, o reconhecimento enquanto categoria crítica reflexiva me permitiu – e nos permite – colocar em crise não apenas as obras, mas sobretudo os desejos em relação a elas e àquilo que os mobiliza. Sua produtividade está, assim, assentada justamente na acentuação da dimensão ética da reflexividade crítica, num momento em que não apenas os parâmetros de julgamento crítico em vigência precisaram se deslocar, mas também os sujeitos críticos precisam ser historicizados em suas práticas e conceitos.

Adotar o reconhecimento como princípio significa aceitar que, tanto quanto as obras, aquele que critica, julga e decide sobre os modos de suas aparições é igualmente atravessado por injunções históricas. E, então, não se trata de expurgar as zonas de opacidade mútuas – aquelas presentes nos filmes e também nos olhares endereçados a eles – mas de enfrentá-las e admiti-las como constituintes e mesmo potencializadoras do trabalho de ver e dar a ver cinema. Assim, essa dimensão reflexiva do reconhecimento, como critério de escolha e organização de obras, pode nos conduzir a uma superação do universalismo da noção de juízo, na medida em que se volta tanto para o sujeito da crítica quanto para seu objeto, engendrando sua historicização. Talvez, por isso, o *reconhecimento* pode revelar-se como um critério produtivo para que a luta dos filmes por um lugar nos festivais de cinema se dê em termos menos coloniais, uma vez que a descolonização passa por uma colocação em crise da ideia de “universalismo”.

Ora, colocar a crítica num posto de reflexividade implica investigar a historicidade dos gestos de escolha e seleção de filmes. Trata-se de considerar, pois, que os paradigmas críticos que orientam a atividade de curadoria e programação não repousam em parâmetros universais, mas antes estão ancorados em uma localização histórica e, portanto, mesmo que não assumidamente, são perspectivados. Assumir as perspectivas que forjam os olhares sobre as obras não corresponde a determinar postos de autoridade crítica que estejam vinculados a lugares fixos da experiência ou de identidades essencializadas. A força política da reflexividade crítica, que engendra uma historicização do olhar, reside em uma tomada de posição em relação à história. Como afirma bell hooks (2019, p. 36-37):

A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? [...] E, se houve pouco progresso é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver.

Em 2016, quando o CachoeiraDoc chegava à sua sétima edição, decidimos fazer da perspectivação do nosso olhar curatorial um posicionamento político diante da história. Assumimos uma perspectiva curatorial marcada pela diferença de gênero para enfrentar uma desigualdade estrutural em sua incisão sobre o cinema. Criamos, então, o programa Com Mulheres, que incluía uma

mostra de filmes,⁶ curada coletivamente, e uma atividade formativa chamada de “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”.⁷ O programa reunia curadoras atuantes em diversos eventos de cinema brasileiros para dar corpo à decisão de lidar frontalmente com “a negligência crítica” em relação aos filmes realizados por mulheres no Brasil (MAIA, 2015) e a sua presença minoritária nos circuitos de difusão, especialmente nos festivais de cinema. Ao constatar, naquela ocasião, a atuação majoritária dos homens nas instâncias de curadoria e programação dos principais eventos brasileiros, consideramos assumir uma tarefa crítica perspectivada, no intento de testar em que medida tal procedimento pode ser tomado como um meio de combater o lugar negligenciado das realizadoras mulheres. Assumir uma perspectiva de gênero apresentava-se, assim, como uma estratégia de enfrentamento de uma condição de desigualdade estrutural que, naquela ocasião, era naturalizada. Então, partindo da consideração da dimensão performativa do gênero, ou seja, da ideia de que a condição feminina é uma construção histórica e cultural e de que, por isso, os filmes não apenas registram/representam as relações de gênero, mas as performam/produzem, nos perguntávamos: o que podem as mulheres pela trajetória cinematográfica de outras mulheres? Tal questão nos interessava menos pelas respostas que solicitava do que pela sua capacidade de promover articulações posicionadas e combativas entre artistas, cineastas, curadoras, críticas, pesquisadoras e trabalhadoras.

Curadoria por radiestesia: para capturar sinais de vidas sensíveis

Nesse processo em que o encontro com os filmes existia para catalisar o encontro entre mulheres, nos desamparamos com algumas obras, que nos exigiram deslocamentos reveladores, a exemplo de *Voz das mulheres indígenas* (2016), um curta-metragem absolutamente fora de preocupações e padrões formais hegemônicos – cuja exibição em um festival de cinema parecia impossível, a bem da verdade. Dirigido e roteirizado por Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu,

6 Ver programa em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/mostra-com-mulheres-2>. Acesso em: 3 jan. 2020.

7 Ver programa em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/vivencia-em-curadoria-da-perspectiva-das-mulheres>. Acesso em: 3 jan. 2020.

Voz das mulheres indígenas foi produzido na ocasião de um encontro de mulheres lideranças indígenas do Nordeste do Brasil, promovido pela ONU Mulheres. O curta, que pode ser definido como um relatório desse evento, organiza-se como uma compilação de testemunhos sobre a diversidade das experiências políticas nas aldeias da região mais pobre do Brasil protagonizadas pelas mulheres ali reunidas. Tomados em planos frontais, nos espaços variados do centro de convenções que sediava a reunião e sem muita elaboração plástica, os depoimentos dão conta dos desafios da atuação política na intercessão entre a luta das mulheres e dos povos indígenas. “Por que programar este filme, além de tudo, em uma mostra competitiva?”, nos questionaram os críticos. “Como não programá-lo?”, tínhamos nos perguntado quando nos deparamos com aquilo que a imagem/montagem esconde em seu fundo.

Glicéria Tupinambá, aquela que tomou para si a tarefa de dirigir o filme, sem nunca tê-lo feito antes, é irmã do cacique Babau Tupinambá, ao lado de quem assume a liderança no processo violento de retomada de suas terras na Serra do Padeiro, no sul da Bahia, o que lhe rendeu uma prisão, em 2010, com seu primeiro filho, que tinha, na ocasião, apenas dois meses de idade. Como não considerar que essa história de vida está entrelaçada ao filme e, mais do que isso, é de onde ele emerge, sendo dela um sinal, uma vibração? Sem sequer ter participado de oficinas de audiovisual, Glicéria assume a tarefa de dirigir um filme a partir do entendimento de que participava de uma ocasião rara de encontro entre mulheres lideranças indígenas e de que era preciso organizar aqueles testemunhos para constituir um registro do que se evidenciava ali. E o que se evidenciava naquele acontecimento, bem como nas imagens e testemunhos colhidos, é o fato de que, em suas palavras, “as mulheres indígenas têm parte na história”. (Informação verbal)⁸

Assim, a decisão de programação do filme dependeu da consideração de que ele é um ato, inserido em um movimento de autonomia em relação à própria história. As imagens são reconhecidas, portanto, como ações num campo amplo de outras ações. E a programação assume-se, então, não como um gesto de autoridade institucional que inscreve uma obra em um circuito de exibição, crítica e legitimação histórica, mas como a produção de lugar e de um tempo para que uma trajetória de vida em curso apresente-se como uma forma sensível, aberta e

8 Glicéria Tupinambá, 2015.

inacabada, porém coerente e coesa, uma sensibilidade em vida, que finalmente traduz a própria ideia de ética: uma estética da vida.

Orientada, portanto, por uma dimensão ética da estética e da política, a atividade de curadoria e programação pode ganhar contornos de uma montagem que cria vizinhanças não apenas entre os filmes, mas entre os filmes e as pessoas, entre a vida e o cinema. Ao curador caberia, então, um trabalho ao modo de uma radiestesia, digamos assim. Ou seja, a tarefa de buscar no fundo das imagens os sinais da vida sensível que pulsa no seu avesso; vida que pode irromper à superfície como um lençol de água, desde que se saiba captar sua vibração, com os instrumentos acertados, quando ela ainda resta invisível a correr sob a terra, ou melhor, no extracampo filmico.

A práxis crítica que está aqui invocada encontra ressonância nas palavras de Michel Foucault:

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de vida; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. (FOUCAULT, 1980 apud BUTLER, 2015, p. 29)

Nos últimos anos, enquanto buscamos nos filmes os sinais da diversidade da vida neste país, também constatamos o avanço de novos movimentos de opressão e violência institucional como operadores de mortes. Há dez anos, quando criamos em Cachoeira um festival marginal de cinema documental, a UFRB, recém-inaugurada pelo governo Lula, exalava a energia de um futuro em construção. Comprometidos com o projeto de emancipação que deu origem a esta universidade, o lugar para o cinema que temos buscado construir é um espaço de contraposição às políticas de apagamentos – materiais e simbólicos –, mas é também, e sobretudo, um terreno de afirmação da vida, que tem como fundamental missão legar um arquivo vivo de existências futuras.

Referências

- ANDRADE, Vinícius. *Intervir na história: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRENEZ, Nichole. Contre-attaques: soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard: Jeu de Paume, 2016.
- BRENEZ, Nichole. Political cinema today: new exigencies: for a republic of images. *Screening the Past*, [s. l.], n. 37, out. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/33KFvPR>. Acesso em: 13 fev. 2017.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CESAR, Amaranta. *Mostra Resistências: os filmes e os vaga-lumes*. Cachoeira: UFRB, 20214. Disponível em: <https://bit.ly/3jPJ5xJ>. Acesso em: 3 jan. 2020.
- CESAR, Amaranta. *La figuration et la fabulation de l'altérité dans le cinéma brésilien contemporain: Cidade de Deus, du livre au film*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.
- CESAR, Amaranta. Cachoeira e a pedagogia do tempo: construção e ruína. In: VIII CACHOEIRADOC: Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [s. n.], 2017. p. 4-7.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

UFRB. *Portfólio UFRB: perfil dos estudantes: julho de 2017*. Cruz das Almas: UFRB, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/ufrb/docs/issuu>. Acesso em: 14 jun. 2020.

REIS, João José. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Afro-Ásia*, Salvador, p. 100-126, 1992.