

3 moínhos produções apresenta



esse amor que nos consome

um filme de Allan Ribeiro



DOI: 10.5380/2238-0701.2022n23.06

Data de Recebimento: 22/08/2021

Data de Aprovação: 16/11/2021

06

direção Allan Ribeiro

cast: Rubens Barbot, Alice de Moraes, Rubens Barbot, Ricardo Rocha, George Frideric Handel, Fernando Cavieiro, Lúcia Digital, Marquês Rocha, Jennifer

Dissenso e Formas de Visibilidade no
Cinema Brasileiro: Diálogos entre *Inabitáveis* e
Esse Amor que nos Consome





Dissenso e formas de visibilidade no cinema brasileiro: Diálogos entre *Inabitáveis* e *Esse amor que nos consome*

Dissent and forms of visibility in brazilian cinema: dialogues between Inabitáveis e Esse amor que nos consome

Disentimiento y formas de visibilidad en el cine brasileño: diálogo entre Inabitáveis e Esse amor que nos consome

JAMER GUTERRES DE MELLO¹

MARÍLIA XAVIER DE LIMA²

Resumo: De que forma o cinema pode mobilizar modos de ocupação pelas próprias operações cinematográficas de imagem e de som? A inserção de novos protagonistas no circuito exibidor marca o cinema brasileiro dos últimos dez anos, criando e formando espaços para realizadores, atores e atrizes que antes estavam alocados às margens. Neste artigo, investigamos como o cinema enseja formas de ocupação por meio da interlocução de dois filmes contemporâneos brasileiros: *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012). A noção de ocupação diz respeito à maneira como os corpos desfazem e refazem uma

¹ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM); doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS).

² Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).

partilha do sensível. Por meio da dança, os dois filmes criam modos de ocupar os espaços públicos e privados e de conjugar a ficção e o documentário, reconfigurando assim aquilo que é dado a ver, a falar e a sentir.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Estética; Política; Dissenso; Jacques Rancière.

Abstract: How can cinema mobilize ways of occupation by the cinematographic operations of image and sound? The insertion of new protagonists in the exhibition circuit has marked Brazilian cinema over the last ten years, creating and forming places for directors, actors and actresses who were marginalized. In this work, we investigate how cinema creates forms of occupation through the interlocution of two contemporary Brazilian films: *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012). The notion of occupation concerns the way in which bodies undo and remake in a distribution of the sensible. Through dance, the movies create ways of occupying public and private spaces and of combining fiction and documentary, thus reconfiguring what is given to see, speak and feel.

Keywords: Brazilian cinema; Aesthetic; Politics; Dissent; Jacques Rancière.

Resumen: ¿Cómo puede el cine movilizar formas de ocupación mediante las operaciones cinematográficas de imagen y sonido? La inserción de nuevos protagonistas en el circuito expositivo ha marcado el cine brasileño en los últimos diez años, creando y formando espacios para directores, actores y actrices marginados. En este trabajo investigamos cómo el cine crea formas de ocupación a través de la interlocución de dos películas brasileñas contemporáneas: *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012). La noción de ocupación se refiere a la forma en que los cuerpos deshacen y rehacen en el reparto de lo sensible. A través de la danza, las dos películas crean formas de ocupar espacios públicos y privados y de combinar ficción y documental, reconfigurando así lo que se da a ver, hablar y sentir.

Palabras clave: Cine brasileño; Estética; Política; Disentimiento; Jacques Rancière.

Introdução

Em abril de 2021, aconteceu a mostra de cinema online (ainda estamos em tempos pandêmicos) “Cinema Brasileiro Anos 2010, 10 Olhares”³ que disponibilizou 43 longas e 28 curtas-metragens. Segundo o idealizador da mostra, Eduardo Valente (2021), a proposta tem as mesmas intenções daquelas realizadas nos finais dos anos 2000⁴ e depois nos finais dos anos 2010, que seria:

o de tentar se aproximar de uma produção múltipla ainda no calor da hora em que ela fecha dez anos, sem maior recuo histórico para sua inserção numa linha mais longa. Buscamos marcar essa passagem de tempo com um claro objetivo que sempre é muito menos de canonizar ou resumir um cinema tão múltiplo (e cada vez mais, no caminho que atravessa essas três décadas) e mais de refletir sobre determinadas linhas de força presentes nessa produção (VALENTE, 2021, p. 7).

Nesta multiplicidade do cinema contemporâneo, a realização de documentário é atravessada por diversos estilos, uma diversidade de tendências que, para Cezar Migliorin (2010), traduz uma preocupação de como representar o mundo, ou melhor, questionar as próprias formas de representação para dar conta de um mundo complexo e de personagens singulares: “a busca de uma maneira de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços nunca esteve tão próxima de um problema estético, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas” (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

Atualmente⁵, as estratégias audiovisuais parecem renovar os modos de realização cinematográfica, voltando-se para formas criativas de se trabalhar com as inovações tecnológicas, dando abertura para outras possibilidades narrativas, como a hibridização de formatos, a mistura de gêneros, a incorporação de outras artes e o uso de pessoas comuns encenando a si mesmas. A cada período, o cinema cria estratégias comunicativas espelhadas nas práticas sociais e culturais do momento.

³ <https://www.10olhares.com/>

⁴ A primeira parte foi chamada *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década*.

⁵ Para a pesquisadora Mariana Duccini Silva, o documentário contemporâneo brasileira (a partir do cinema da retomada) “afasta-se cada vez mais da denotação representativa, ao mesmo tempo em que se lança à invenção e à transfiguração das imagens e sons, donde uma certa inflexão que permite a uma linguagem até então orientada à literalidade um investimento poético: em lugar da ilustração do mundo, a ressignificação do mundo” (SILVA, 2013, p. 30).

O documentário segue na esteira de artifícios e modos de se relacionar com seu tempo, considerando aqui que as manifestações artísticas não sucumbem às novas experimentações, mantendo, como colocou Jacques Rancière (2009), uma relação de formas heterogêneas (de formas de fazer que se atravessam).

Neste artigo, propomos um diálogo entre dois filmes brasileiros, *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012), para refletir acerca de suas operações estéticas e narrativas mobilizadoras de dissensos e visibilidades no cinema. A escolha desses filmes se deu a partir do tema em comum abordado pelas duas obras: um modo de ocupação dos espaços que permite uma outra configuração do que é dado a ver, a falar e a sentir. A partir da dança, ambos os filmes exploram a potência do corpo para ocupar espaços privados e públicos. Por meio da relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière (2009), buscamos pensar de que forma esses filmes operam um modo de *ocupação*, entendido aqui como uma prática política que desfaz e refaz a partilha de um comum, redistribuindo os acessos àqueles que podem participar, dizer e ver.

Partimos inicialmente da análise de fragmentos do curta-metragem *Inabitáveis*, lançado em 2019, em circulação atualmente por diversos festivais⁶ de cinema no Brasil e no exterior, para compreender a maneira pela qual a performance do personagem Pedro articula uma política da imagem. Em seguida analisamos o longa *Esse amor que nos consome* que, também, por meio da dança, torna indiscernível a fronteira dos territórios da ficção e do real. Buscamos, com isso, atravessar um caminho de imagens e narrativas que parecem entoar um pensamento em comum, que olha para o cinema contemporâneo em busca de suas operações políticas.

⁶ O curta foi exibido no Festival Internacional de Rotterdam 2020, na Mostra de Cinema de Tiradentes 2020, no 31º Curta Kinoforum SP, Festival Internacional de Kiev 2020, no Primeiro Plano 2020 – Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades, no 9º Festival Curta Brasília, 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e outros.

Pedro é Castiel, Castiel é Pedro

Inabitáveis (2020), curta-metragem realizado em Vila Velha, no Espírito Santo, é o primeiro trabalho dirigido por Anderson Bardot no cinema. O filme, dentre seus temas, apresenta um grupo de dança contemporânea que ensaia seu novo espetáculo abordando uma relação homoafetiva entre dois homens negros. O curta transita entre a história da cidade marcada pela escravidão e os resquícios de violência e opressão deixados pelo passado na realidade de diversos(as) jovens negros(as). Em sua trama, o personagem Pedro conhece o coreógrafo da companhia em uma visita de sua escola ao local onde aconteceu a Insurreição de Queimado e, também, onde trabalha o coreógrafo como mediador explicando a importância histórica daquele espaço. Ali, os negros escravizados lutaram por sua liberdade em 1849 após o não cumprimento de um acordo que previa a libertação assim que terminassem a construção da igreja.

Em uma de suas cenas, o filme introduz o lugar do qualquer na imagem. Nela, a câmera, em movimento da esquerda para direita, enquadra diversos rostos olhando para um mesmo ponto fora do quadro. São distintas peles, distintos corpos e cabelos. Essas personagens atuam e veem o outro corpo atuar, são atores/atrizes e espectadores(as) do próprio filme que assistem ao ensaio dos dançarinos. A pluralidade evoca a representatividade imersa nessa imagem. *Imersa*, pois os corpos estão ali como presença, personagens que se apresentam sem acrescentar elementos narrativos propriamente; em silêncio, apenas assistem à cena. Seu significado extrapola qualquer história do filme possível. Estão como presença qualquer, sem apresentar um papel pré-fixado.

A ausência de uma determinação dos papéis atribuídos a cada sujeito desfaz e refaz uma partilha do sensível que dá a ver outras possibilidades de ser e existir. A noção de partilha do sensível de Jacques Rancière⁷ (2009) diz respeito às formas do visível em um comum e suas partes exclusivas, determinando os lugares, as posições e as atividades dos que podem tomar parte desse comum: “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

⁷ Rancière (2009) faz uma leitura de Kant sobre a estética transcendental revisitado por Foucault (2015) e sua concepção de *a priori* histórico. Ele coloca que a partilha do sensível pode ser entendida como um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Essa determinação se dá em um espaço e um tempo de forma contingente, o que a caracteriza como um sistema heterogêneo e múltiplo.

O cinema, assim como outras manifestações sociais e culturais, opera um modo de partilha que distribui papéis e determina lugares para os indivíduos. Ou seja, as artes fazem parte de um mesmo tecido sensível no qual compõem um comum que é compartilhado. Para Rancière (2009, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. A partilha do sensível pressupõe a delimitação das ocupações em um tempo e um espaço que se formam sob o consensual e o dissensual, permitindo que se mantenha um consenso e/ou que se derrube as fronteiras da tradição, moldando subjetividades e dando visibilidade aos corpos excluídos.

A forma como Rancière (2011) define a política é através da consolidação de um dissenso que desestabiliza a partilha, embaralha os lugares predeterminados, rompendo com o aparato estável que mantém a harmonia e a ordem. Logo, o autor diz que a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das prioridades do espaço e dos possíveis do tempo” (2009, p. 17). O que ordena o caos, resolve os conflitos, impõe a divisão das ocupações e funções na partilha vai ser chamado por ele de polícia. Para Rancière, “a polícia não designa parte do aparelho estatal dedicado à repressão, mas esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (2011, p. 7).

A política, dessa forma, é a ação que vai embaralhar esses posicionamentos fixados, contudo, não para dar lugar a uma nova estabilidade, a um novo consenso, pois isso está no campo da polícia, e sim para permitir uma abertura de uma potência de reconfiguração dos lugares, do que se diz e do que se vê. Para ele, a política é:

a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar, ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

No curta, a cena é um exemplo de um modo de declinar a uma hierarquização dos temas expressados e, também, uma ordenação das imagens na contramão de um tempo linear, colocando assim as imagens em uma instância mais próxima do campo dos afetos do que necessariamente reflexivo. Essa imagem indica como, por meio da presença desses corpos apenas assistindo a algo fora de campo, opera-se uma partilha de um sensível que desvia de um modo de representação convencional, voltada para a criação de causalidade entre as cenas. Logo, o modo de pensamento engendrado pelo filme desarticula uma associação direta entre as imagens destinadas a criar causa e efeito entre as cenas.

No texto *O que significa “estética”?* (2011), Rancière traz um exemplo usado por Kant para pensar o olhar desinteressado: em um dia de trabalho em uma casa rica, um marceneiro interrompe o serviço para apreciar a vista da janela da residência do patrão. Para Rancière, esse olhar:

implica uma cisão no seio da realidade social: a dissociação entre a atividade manual do trabalhador, que é determinada por constrangimentos sociais, e a atividade de olhar, que se auto-emancipa, chegando a apropriar-se da forma de poder inerente ao olhar perspectivo (RANCIÈRE, 2011, p. 10).

O olhar dos personagens em *Inabitáveis* explicita uma ruptura no modo de experiência estética voltado para sua função narrativa dentro do filme desencadeando um tipo de experiência *desinteressada*. A imagem coloca em relevo a presença dos personagens que observam algo, fazendo-nos assistir essa experiência de ver.

No curta ocorre ainda o esvaziamento das fronteiras entre a arte e a vida. Destacamos outra imagem: uma porta se abre revelando uma jovem, negra, parada na chuva, o ponto de vista é de dentro de um outro espaço (Fig. 1). O personagem é Pedro (Castiel Vitorino), uma adolescente negra que não se identifica com o gênero masculino. Esta é a cena final do curta e se inicia quando o espetáculo de dança da companhia do coreógrafo termina. Ouve-se, então, um som de uma batida no portão e uma voz *off* dizendo “abre pra mim”. É Pedro falando que quer se apresentar. No breu dentro do teatro, a porta é aberta, revelando Pedro, na rua, na chuva, à noite. Iluminada por um poste e pelos faróis de um carro da polícia militar que se aproxima. Fora do palco, enfrentando a limitação do seu corpo enquadrada no gênero e a realidade da violência diária investida contra a pele negra, ela dança sem camisa e sem sapatos.

Figura 1 - Início da performance de Pedro (frame do filme *Inabitáveis*).

Não foi uma cortina que se abriu a ela, como se abre aos artistas em um palco; foi um portão que se abriu para o espaço público onde a arte encontrou a vida. Não foram os fresnéis que iluminaram o artista, e sim, as luzes do poste e do farol. Na rua, o tom da luz veio do sinalizador azul e vermelho da viatura policial. Assim foi composta a cena de Pedro. Seu corpo se tornou o sujeito e o objeto da obra de arte performada ali.

A dança na rua sob a chuva foi a forma como Pedro ocupou um espaço no filme desautorizada a ela que não faz parte da companhia. É mais um corpo que se coloca como presença pela performance. E, também, a forma de ocupar o cinema, ser parte dele e visível nele, como jovem, negra e *queer*. O termo *queer* aqui é entendido como sujeitos e sujeitas que se desviam das normatizações sexuais e desafiam a pensar para além das categorias que binômios como mulher/homem, heterossexual/homossexual determinam. Para Guacira Louro (2004, p. 7), o *queer* é “um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indizível”. No espaço da rua (e da imagem), Pedro/Castiel faz da sua presença uma marcação do limite que atravessa em relação à normatização dos corpos. Como Louro (2004, p. 18) afirma: “ao ou-sarem [sujeitos e sujeitas *queers*] se construir como sujeitos de gênero e de sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na sub-versão das ‘normas regulatórias’, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas”.

A ocupação traz um sentido de o sujeito intervir em um espaço que não lhe pertencia. Nesse caso, por um lado, promove-se a visibilidade de personagens LGBTQIA+ no audiovisual brasileiro visto que a inserção de narrativas e de personagens *queers*, mesmo crescente, é ainda pouco registrada no cinema nacional⁸. E, por outro, a ocupação no sentido narrativo, já que Pedro/Castiel dança na rua. A análise sobre as ocupações de prédios universitários por estudantes feita por Cezar Migliorin e Érico Araújo Lima (2017) se relaciona com a ocupação desse espaço da rua no filme. Nela, eles dizem: “Ocupar é introduzir uma descontinuidade entre o previsto nos usos e o imprevisível da invenção de outras práticas entre os sujeitos, e deles com o espaço” (2017, p. 205). Dessa forma, ocupar também caminha para um devir.

A vida invade a arte e a arte ocupa as ruas borrando seus limites. O espaço da rua é ressignificado por sua intervenção, aqui a performance de Pedro dialoga com os atos performáticos realizados em espaços urbanos. A performance constitui esse encontro que reconfigura uma partilha do sensível, articulando também outros modos de operação dos afetos. Para a pesquisadora e performer Tânia Alice, a performance introduz modos de afetos construídos em uma situação artística relacional (aqui ela faz menção à estética relacional de Bourriaud (1998) em obras cujas relações criadas durante seu processo artístico são incorporadas a elas). Essa dimensão afetiva na imagem e no som é sobreposta ao discurso do filme. Alice busca nesse caminho a “performance como revolução dos afetos”⁹, definindo:

Performance: presença, intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para a abertura de outros canais. A performance como prática espiritual, existencial, como fusão da arte e da vida, intensificação de afetos e das relações. A performance como abraço planetário, ecologia social, ambiental, da subjetividade e como poder de transformação potente e potencializador. A performance, imaginação liberada, desterritorialização de afetos e como invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta urgente a cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. A performance como ritual de comunhão, como convite para a partilha, o sossego, a troca. Em outras palavras: aqui, agora, dentro

8 Como bem observou Juliana Ribeiro (2021) sobre a invisibilidade das representações LGBTQIA+ no cinema refletindo sobre as medidas e políticas públicas de incentivo ao audiovisual.

9 É o título de um livro que reuniu diversos artigos seus e em coautoria sobre o tema.

de um movimento compartilhado entre artista e participante, a performance como o mais perfeito estado de entrega ao mundo (ALICE, 2016, p. 33-34).

Na esteira de Alice, entendo também a rua, onde Pedro/Castiel se apresenta, como esse lugar regido pela liberdade de circulação por um lado e, por outro, pela constante restrição dessa circulação aos corpos negros provocada pela ordem policial. Pedro, por sua vez, concretiza no filme (em sua dimensão virtual, ilusória, utópica) aquilo que Castiel reflete em sua realidade concreta.

A performance de Pedro, nesse caso, demonstra um gesto político inserido no filme. O corpo de Pedro se confunde com o do ator, Castiel¹⁰, que o interpreta; um mesmo corpo que vivencia a mesma experiência da performance¹¹. A imagem, portanto, acentua a ambiguidade presente entre a “figura de artista performer e de uma personagem que ele represente[a]” (COHEN, 2013, p.58). Seu grito deslocou o espaço do palco, restrito àqueles que são autorizados a ele. Ela fez uso dos modos expressivos que eram até, então, limitados aos outros dançarinos. Além disso, a cena ecoa o início do filme fazendo alusão ao gesto de liberdade dos negros escravizados da “Insurreição de Queimado”, marcando desse modo sua própria luta, agora na rua, pela dança. Para além do que a narrativa desenvolve no filme, há ainda a visibilidade de Castiel, juntando a forma fílmica à proposta de criar também espaços para jovens, negros, *queers* no próprio cinema.

Novos sujeitos, outros corpos circulando por festivais de cinema, criando cada vez mais referência para uma produção mais múltipla, ocupando espaços até então reservados a uma produção realizada por uma maioria branca e heteronormativa que marcou tanto, segundo Amarante Cesar (2017), o cinema moderno brasileiro e da retomada. Cesar (2017) comenta sobre o cinema contemporâneo brasileiro por meio da análise

10 Castiel Vitorino Brasileiro assim se apresenta: “Olá, chamo-me Castiel Vitorino Brasileiro. Sou artista, estudante de psicologia e macumbeira. Moro em Vitória/ES. Trabalho onde for possível. Meu processo criativo é uma experiência de incorporação. Eu compreendo meu corpo negro, testiculado e feminino, como local de memória e utilizo-me para produzir liberdades perecíveis. Me interessa em continuar viva, e para isso convoco a arte como mecanismo capaz de forjar possibilidades de sobrevivência. Minha produção localiza-se numa encruzilhada epistêmica, onde daqui enxergo diversas rotas de fuga da colonialidade. Eu fujo com meu corpo-flor, para os territórios geográficos e existenciais que me proibem de entrar. Faço isso junto com a fotografia, vídeo, pintura em aquarela, textos, objetos, próteses. [...]” Fonte: <https://www.premiopia.com/castiel-vitorino-brasileiro/> última visualização em 04 de setembro de 2020.

11 Inclusive o espetáculo homônimo que ensaiam, assim como os bailarinos, foi apresentado em 2018 em Vitória (ES), tendo sido já registrado para o curta.

dos curtas *Na missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016) e *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) que:

testemunha-se, assim, a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas de práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos).

Cesar identifica ainda o lugar dos festivais de cinema e outras janelas de exibição também como um lugar de disputa, já que os filmes com caráter militante (como *Na missão, com Kadu*) ficam de fora das mostras mais prestigiadas de cinema. Em *Inabitáveis* e em *Esse amor que nos consome*, como veremos a seguir, emerge uma política da imagem que não intenta necessariamente a indignação ou uma revolta (como filmes de denúncia), enseja, contudo, a visibilidade de outros sujeitos no cinema em sintonia com a agenda militante atual presentes nos movimentos feministas, antirraciais e *queer*. Isso foi localizado por Dieison Marconi (2020) mapeando novos diretores e diretoras no contexto de uma autoria *queer* no cinema brasileiro contemporâneo. Para Rancière (2012a, p. 60), “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais”. A política, nesse caso, insere-se na estética na forma de rupturas de preceitos determinados, dando a ver a multiplicidade de mundos.

Portanto, essas imagens nos permitem apreender como o cinema, no silêncio desses corpos, na sua presença de apenas estar ali, assistindo, concretiza uma redistribuição dos lugares na partilha de um sensível. Já não se trata apenas de defender a potência do cinema para refazer essa partilha e criar uma comunidade sensível. É rever os filmes, ver o que escapou de uma história convencional das artes. Já estavam em disputa com os considerados clássicos, os filmes vaga-lumes de Didi-Huberman (2011), que existiam no escuro e nesse escuro ganharam foco. Filmes como *Inabitáveis* sobreviverão trazendo à tona aqueles que não fazem parte de um cinema dominante. Como um sintoma, restituindo ao cinema o lugar do qualquer um.

A dança, a cidade e o casarão em *Esse amor que nos consome*

Aqui, *Inabitáveis* se encontra com outro filme, *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012), que apresenta a história da mudança da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Bardot para um casarão antigo no centro do Rio de Janeiro. O filme é uma encenação dessa transferência do grupo para essa nova casa. Mudança essa que aconteceu de fato alguns meses antes em função de um incêndio que aconteceu no antigo lugar. Os protagonistas Gatto e Rubens habitam e reconstroem o casarão deteriorado para adaptá-lo à nova rotina de criações artísticas e de ensaios.

Na imagem, é mostrado um casarão antigo com diversas pessoas que estendem, juntos, um tecido grande, com diferentes tipos de pânos. No parapeito da casa, onde o tecido é desenrolado, há uma placa escrito “Vendo” (Fig. 2). O casarão se destaca entre as casas vizinhas, com suas pinturas e janelas conservadas. A cena, portanto, expressa uma concretização da ocupação feita por diversas pessoas de um local abandonado.

Figura 2 - Personagens pendurando um tecido na frente da casa (frame do filme *Esse amor que nos consome*).



Essas são as cenas finais do filme. Antes de cobrirem a frente da casa com o tecido, é mostrada uma encenação dos dançarinos mimetizando os gestos de costurar usando um conjunto de panos de diferentes tipos e cores estendidos ao chão. Em seguida, mostra a frente do casarão sendo coberta pelos próprios personagens com o tecido usado no ensaio. Este gesto alude à ocupação do espaço pelo grupo, pois, juntos, como um coletivo, cobrem a placa de “Vendo”, impedindo assim que o imóvel seja visto como um local em busca de um proprietário. A cena é acompanhada da mesma trilha da performance anterior, mantendo com isso a mesma intenção performática do filme todo: a partir da instauração de um conflito/de uma ação pensada para o desenvolvimento de uma narrativa (que, neste caso, foi dispor o tecido ao ar livre para tirar o cheiro de mofo), torna-se, por fim, uma performance do grupo para encenar sua própria história.

Essa estratégia imagética se repetirá em outros momentos do filme (e, também, em outros trabalhos de Allan Ribeiro): o cotidiano é vivenciado pelos personagens que não se atentam para a presença da câmera, aparentando um documentário¹². No decorrer do filme, as imagens do cotidiano se misturam com as imagens encenadas para a câmera. Há tanto cenas de banho, de conversas, de refeições filmadas à distância, como danças encenadas para o filme. Contudo, o cotidiano também pode ter sido encenado, fazendo com que a distinção entre o que vem de uma realidade improvisada testemunhada pela câmera e aquilo que é ficcionalizado para ela fique em suspenso. Ou seja, pensar aqui em *registro* ou *testemunho* como se fossem aplicados a uma distinção entre o real e ficcional parece não dar conta do que o filme carrega como representação da vida íntima e pública desses personagens.

Aqui o filme engendra uma política ao instaurar um dissenso em sua proposição estética ao se afastar dos modos de produção tradicional da ficção de um lado e do documentário de outro, indeterminando assim sua finalidade no âmbito da espectadorialidade. Para Rancière (2012a, p. 59), o dissenso é o cerne da política, uma vez que promove a “eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensí-

¹² Na classificação de Bill Nichols (2016) sobre os tipos de documentários, esta cena se enquadraria no modo observativo, no qual a câmera testemunha os eventos, buscando o mínimo de intervenção na cena. Segundo ele, este modo “ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2016, p. 62).

veis, significações que podem ser lidas e efeitos que elas podem produzir”. Essa cena traz dados referenciais que envolvem a história do grupo construída de forma poética.

Assim, o filme constrói uma narrativa que estabelece o conflito dos personagens em torno da venda de um casarão ocupado pelo grupo de dança (foi emprestado a ele na realidade), mesmo lugar onde habitam os personagens principais Gatto e Rubens. Na casa, portanto, eles criam, trabalham, vivem, ensaiam e se apresentam. A história do espaço físico torna-se similar à história do grupo de dança de Rubens e Gatto, que sobrevive diante da falta de incentivos e de um incêndio que destruiu o antigo espaço do grupo. A improvisada casa passa a ser incorporada na performance, assim como os espaços na cidade nas cenas de dança que se intercalam ao longo do filme, juntamente com as cenas que contam a história dos personagens. A cidade e o casarão tornam-se não apenas o palco do grupo que se apresenta para o filme, como também um lugar de processo de criação artística.

Em uma cena, Gatto declama em voz *off* alguns versos¹³ de Ferreira Gullar sobre a paisagem urbana misturados com outros textos sobre o centro do Rio de Janeiro. As falas em *off* são acompanhadas por imagens da cidade. Dos versos de Gullar e de Gatto, origina-se um outro texto, assim, a criação do poeta se mistura com as criações de Gatto. Tal como a cidade incorporada por aqueles que a habitam, que inspira a criação artística da dupla Gatto/Rubens. Em outros momentos, essas rimas voltam, juntando imagens da cidade e performance, cenas que são acompanhadas dos versos de Gullar-Gatto e de sons com ruídos estranhos e não diegéticos.

Em *Inabitáveis*, a cidade também é ocupada pela dança realizada pelos dois bailarinos negros. A história da escravidão e do racismo marcaram as ruas da cidade que servem como pontos de visitação turística, onde o coreógrafo conhece Pedro. Esses espaços públicos, então, são subvertidos agora para refazer uma distribuição de suas delimitações de uso, de quem pode ocupá-los e de quais formas. As imagens das ruas urbanas dialogam com as sequências de dança em *Inabitáveis*. No longa, enquanto, em *off*, Gatto declama um poema sobre as ruas da cidade durante a noite, Rubens passeia pelo centro à noite. Ele se encontra com diferentes pessoas, como um transexual e casais de homens

13 Fragmento de *Velocidades de Poema Sujo* (2013).

namorando. É importante destacar que os personagens em sua maioria são negros, inclusive a companhia é formada, também, em sua maior parte por dançarinos(as) negros(as). São esses corpos que ocupam as ruas da cidade pela dança, tal como Pedro na chuva e como os outros dois dançarinos de *Inabitáveis*.

A política se manifesta na presença desses corpos no espaço público sendo mostrados com uma linguagem poética, da dança e da performance. O espaço urbano como lugar de uma partilha do sensível que evidencia os lados de se existir a partir daquilo que lhe é determinado e mantido pela ordem policial. A reconfiguração de ocupar esse espaço pela performance chama a atenção para a presença do corpo dissidente na cena e insere uma ação política como entende Rancière (1996, p. 40):

A política existe porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada.

A cena colocou esses sujeitos destacando sua performance, explicitando desse modo a encenação que o filme instaura. Ou seja, o filme se distancia de olhar para esses sujeitos a partir de uma reivindicação social, colocando-os como atores e criadores da obra audiovisual. Uma zona indiscernível no filme engendra na imagem um embaralhamento sobre o que é real e ficcional. A cidade, o casarão, Exu (entidade que protege os moradores) são incorporados no filme dialogando com as próprias criações artísticas do grupo. Elementos que inspiram ambas as produções: filme e companhia. O diretor Allan Ribeiro constrói em conjunto com Gatto e Rubens as encenações do longa. A ocupação final do filme, feita de forma poética pelo coletivo, conjuga a encenação fílmica e a concretude do gesto político de ocupar um espaço que não lhes é próprio e, ainda, tornar visível essa ocupação. A ocupação aqui se abre também ao universo das imagens, uma vez que inventou um outro olhar sobre esses sujeitos e sujeitas, dando-lhes o mesmo status de artistas de cinema.

A resolução, nesta cena final, manifesta a ação política dos personagens no filme, como Pedro ao gritar “abre pra mim”. Desse modo, promoveram uma readequação dos espaços que tornaram indiscerníveis as fronteiras que separavam o privado do público. Assim como a própria forma fílmica que, ao se apropriar do formato híbrido, esvaziou os territórios da ficção e do documentário. Nesse sentido, voltando a Rancière, é possível falar que ocorre, nos dois filmes, uma política da estética, já que promovem a circulação de novos sujeitos no cinema, a ruptura dos formatos, a coincidência entre as histórias de vida dos personagens e sua encenação. Essas operações reconfiguram outros modos de olhar para o espaço da rua onde Pedro dança e o casarão na Lapa, ambos como espaço concreto. Na imagem, tal reconfiguração é feita pela performance dos personagens no sentido que entoa a suspensão de sua representação como se referenciassem a algo: tanto Pedro como os dançarinos de *Esse amor* não duplicam o mundo com sua encenação, e sim, performatizam a si mesmos, como um ponto de origem e não como uma finalidade.

Isto não é um fim

A proposta deste artigo foi a de pensar como as imagens expressam um gesto de *ocupar* um espaço, indicando um modo de refazer a partilha de um sensível, de redistribuir os lugares dos sujeitos em um comum. Não diz respeito propriamente a ocupar um teatro ou uma casa, por exemplo, mas tornar a rua um espaço para a arte, assim como a casa; a refazer a partilha para criar outras possibilidades de se ocupar os espaços. Como um gesto político que conjuga criação de um dissenso que dá a ver as diversas possibilidades de acessar ao comum.

A estratégia nesses filmes foi não só criar um plano de visibilidade, de dar a ver esses protagonistas na imagem, como também criar um contraponto enunciativo pela narrativa, pelo contexto social e político, ao qual a realização cinematográfica está submetida. O que as imagens nestes filmes parecem apontar é uma ruptura entre aquilo que se enuncia no contexto narrativo e as imagens em relevo. Isto é, em *Inabitáveis*, Pedro não dança no lugar institucional dos palcos, que a legitimaria como um sujeito que pode ocupar aquele espaço, ela performatiza na

rua; em *Esse amor que nos consome*, a imagem final, mostra os dançarinos escondendo a placa de “vende-se” com um tecido confeccionado por todos, ocupando uma casa que não pertence a eles. Com isso, os filmes criaram zonas indiscerníveis entre os espaços públicos e privados, entre a ficção e o documentário; no entre, articulam-se novas configurações de uma partilha do sensível, novas possibilidades de ser e existir.

Por fim, voltando à mostra Cinema Brasileiro Anos 2010, 10 Olhares, Valente reflete ainda no editorial do catálogo do festival sobre as questões que esses dez anos de cinema despertaram, como o aumento do número de produções fora dos grandes centros, principalmente, fora do Rio de Janeiro e São Paulo e, sobretudo, as urgentes demandas de representatividade de grupos minoritários (mulheres, negros e negras, queers, indígenas). Diante disso, segundo ele, a mostra não poderia centralizar um olhar curatorial e, portanto, trouxe dez olhares diversos¹⁴, entre curadores, pesquisadores, críticos e cineastas, com diferentes sexualidades, gêneros e raça. Desse modo, as imagens ocupam um espaço na comunidade comum representada pelos circuitos exibidores de cinema, reconfigurando a própria instituição que a legitima. O cinema, assim, conseguiu firmar sua transformação naqueles que podem dar visibilidade a ele, ocupando enfim, diversos lugares de exibição.

Referências

ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.

ESSE amor que nos consome. Direção: Allan Ribeiro, 2012 (80 min).

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: **Anais do XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP, 2017.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016,

INABITÁVEIS. Direção: Anderson Bardot, 2020 (25 min).

14 A curadoria foi feita por: CachoeiraDoc, Carol Almeida, Cléber Eduardo, Eryl Vieira Jr., Heitor Augusto, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, Leonardo Bomfim, Pedro Azevedo e Rafael Parrode.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. In: **Rebeca**, n. 2, p. 141-157, dez. 2020.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaios no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar; ARAÚJO LIMA, Érico. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 26, n. 40, p. 203-221, jun., 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/558>. Acesso em: 05 de abril 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Lisboa: Antígona, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “estética”**. Lisboa: Ymago, 2011.

SILVA, Mariana Duccini. **Ponto de vista a(u)torizado**: composições de autoria no documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2013.

VALENTE, Eduardo. Cinema brasileiro, anos 2010: uma questão de olhar. In: VALENTE, Eduardo (Org.). **Catálogo Cinema brasileiro anos 2010**, 10 olhares. São Paulo: Cup Filmes, 2020.

Recebido em: 22/08/2021

Aceito em: 16/11/2021



