

História, cinema e ensaio: análise dos filmes “Branco Sai, Preto Fica”, “Batguano” e “Maranhão 669”

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil¹

RESUMO

O presente artigo propõe trabalhar as noções de história, montagem, ensaio e alegoria em Walter Benjamin e colocá-las em perspectiva às obras do cinema brasileiro contemporâneo *Branco sai, preto fica; Batguano e Maranhão 669*. Parte-se de tais reflexões para, através da metodologia da constelação crítica benjaminiana, se pensar como o cinema pode, em alguns casos, produzir imagens dialéticas a partir de fragmentos históricos, associados a procedimentos narrativos e estéticos, que vicejam, em suas tramas de montagem, fazer a crítica à miséria social e política brasileiras. Atenta-se ao pensamento audiovisual ensaístico como forma-força profícua para se pensar reflexivamente a história e o próprio cinema, através das modulações de imagens profundas como possibilidade de abertura do mundo e dos sentidos.

Palavras-chave: Cinema e História. Cinema Brasileiro Contemporâneo. Arte e Política.

1 A HISTÓRIA COM AS IMAGENS, OU OUTROS MODOS DE FAZER VER

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos. (BENJAMIN, 2009, p. 506)

A supracitada assertiva de Benjamin sobre o papel do historiador frente a uma imagem dialética nos impõe uma possibilidade e um desafio: a possibilidade é a de extrair da fábrica de sonhos, ou seja, do cinema, significantes narrativos e audiovisuais que vicejem uma relação crítica com a realidade, mesmo quando se trata de filmes ficcionais ou experimentais, ou até, e, mais ainda, nesses domínios do cinema (TEIXEIRA, 2012). Ensejar, neles, o universo onírico do humano que interfere e altera substancialmente a percepção de mundo e sua construção. O cinema não só reproduz determinados *ethos* sociais como também os produz. O desafio, por sua vez, é que isso se desenrole a partir de outros referenciais teórico-metodológicos que possibilitem a ampliação da capacidade de análise e crítica das formas e conteúdos filmicos, assim como dos seus meios de abordar o real e sua tessitura política.

Pensar o cinema à sombra da história traz a ideia de um caminhar juntos, a figura e sua sombra, mas também de que são formas de visualidade distintas que conformam os discursos cinematográfico e histórico. Entretanto, os vestígios presentes nos filmes, em forma de referências ou inferências, nos

¹ Docente do Curso de Artes Visuais do IFMA e do Mestrado Profissional em Artes da UFMA/UDESC

proporcionam uma outra maneira de pensar a história: “O lado pedagógico deste projeto: Educar em nós o *médium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas.” (BORCHARDT *apud* BENJAMIN, 2009, p. 500).

Neste sentido, Benjamin, em *Passagens*, nos convida a pensar o método por ele denominado de montagem dialética, na qual os fragmentos históricos, quando colocados em perspectiva, podem formar uma constelação crítica. Para tanto, utiliza como inspiração a ideia de montagem advinda do cinema russo para pensar a complexidade dos acontecimentos, ao largo da grande história linear contada pela historiografia clássica. Propôs, assim, uma nova forma de pensar a história, de maneira intermitente, desconexa, remontável, no intuito de desvendar os vestígios, os farrapos, as sombras e os silêncios da história dos vencidos. Desconstrói a racionalidade e ideologia dos métodos hegemônicos de pesquisa e construção históricas, e funda, à sua maneira, uma metodologia na qual estão inclusas a poética, a filosofia, a estética e a “interpretação dos sonhos” (não necessariamente no sentido freudiano) como modo de operar o pensamento, que ajudará a trazer à luz as sombras da história, o não-dito, o não-visto. Isto posto, Flusser (2014), em *Gestos*, discorre sobre um novo modo de investigar calcado na diminuição do distanciamento entre sujeito e objeto, e também na assunção da produção de conhecimento como força vital. Apresenta uma ideia de pesquisa como gesto, que se aproxima muito da maneira que aqui proponho:

A ideologia que distingue entre sujeito e objeto está sendo, lentamente e penosamente, abandonada. Não concebemos o mundo como objeto de pesquisa, nem o homem enquanto sujeito “que faz pesquisa”. Não dizemos, pois, que nós pesquisamos o mundo, mas que somos, em um dos nossos aspectos, pesquisa do mundo. Porque não cremos mais que gesticulamos, mas que somos gesticulação. [...] Tal admissão se manifesta por um novo gesto de pesquisar que está surgindo. É gesto que se dá na plenitude da vida, não depois da *catharsis* em laboratório ou dentro de programas formalizáveis. A pesquisa passa a assumir-se “vital”, isto é, simultaneamente gesto estético, ético e de conhecimento. A distinção nefasta, e tipicamente moderna, entre ciência, arte e política cai imediatamente por terra. (FLUSSER, 2014, p. 53).

Agamben segue a mesma direção ao se referir no texto “O autor como gesto” à questão da escrita. Em seus próprios termos, a escritura “[...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja mais do que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem.” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Walter Benjamin, em seus gestos de pesquisa, sempre promoveu novas formas reflexivas que levaram anos e anos para serem decifradas pelos seus leitores. Até hoje proporciona em seus escritos indagações que seguem como tensionamentos e não como soluções fáceis, bulas a seguir. Da mesma forma, o cinema de Glauber Rocha trouxe aos seus contemporâneos, assim como aos seus sucessores, muito mais perguntas e estranhamentos, tanto de ordem estética quanto narrativa, do que propriamente resoluções ou desfechos, na busca de uma arte que propusesse um desvio do cinema realista, clássico, industrial. Ambos estavam intimamente conectados às suas realidades imediatas e à história de seus povos: Glauber em tensionamento direto com o regime militar que se instaurara no Brasil a partir de 1964 e Benjamin às voltas com o sofrimento do povo judeu, de que fazia parte, durante o avanço do nazi-fascismo na Segunda Guerra Mundial, culminando com seu suicídio na fronteira da França com a Espanha. No livro das *Passagens*, Benjamin (2009, p. 939), alerta para:

Tratar o passado, ou melhor: tratar o ocorrido, não como se fez até agora, segundo o método histórico, mas segundo o método político. Transformar as categorias políticas em teóricas,

eis a tarefa... A perscrutação dialética e a presentificação de conexões do passado são a prova de verdade da ação presente.

Nessa direção, há um determinado tipo de cinema político que tem a capacidade de escrever outra história e se contrapor à história oficial, assim como à história do presente, ideologicamente influenciada pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema *blockbuster*, hollywoodiano, massivo, e todas as suas derivações. Gramsci (2008, p. 61), no seu emblemático texto *Americanismo e fordismo*, coloca que o processo de industrialização sempre foi uma busca de aniquilação da animalidade humana, “[...] um processo ininterrupto, geralmente doloroso e sangrento, de sujeição dos instintos (naturais, isto é, animais e primitivos) [...]”. Assim, formas industrializadas e mecanizadas de produção fílmica, onde a equipe envolvida encontra-se à parte de sua tessitura, possivelmente trarão resultados sem visceralidade, sem profundidade estética nem ampliação das possibilidades narrativas. Enfim, produções alheias a processos de subjetivação que questionem o estar-no-mundo no aqui e agora. Por outro lado, não se pode esquecer que, mesmo dentro desse esquema, há algumas importantes experiências, como *Eles vivem (They live)* (1988), de John Carpenter, entre outros, que desmontam qualquer ordem dual que se tente organizar em torno do cinema, seja ele qual for. Tais supostas fronteiras entre cinema experimental-alternativo e industrial-massivo devem ser pensadas em suas intersecções, imbricamentos e contaminações, e, a partir desses aspectos relacionais, estabelecer as diferenças específicas de cada modo de fazer ver. Da mesma maneira como também toda e qualquer imagem pode ser colocada em regime dialético de pensamento.

Nietzsche (s.d), em sua obra *A origem da tragédia*, apresenta o espírito apolíneo enquanto modo predominante das artes plásticas, da imagem, e o espírito dionisíaco, como o próprio da arte sem formas (ou musical). Enquanto Apolo representa a justa forma, o belo, a busca da perfeição, Dionísio se caracteriza pela embriaguez, animalidade e êxtase. Para o filósofo, a grande tragédia da modernidade é ter privilegiado Apolo em detrimento de Dionísio, o que teria nos tirado a capacidade de sentir plenamente, de restituir nossa relação íntima com a natureza, com os astros, com a vida para aquém e além da justeza das coisas, em um movimento de sair de si para poder se centrar. Neste sentido, a ideia de profanação em Giorgio Agamben também é cara para pensar algumas experiências do Cinema Novo, do Cinema Marginal e do atualmente cognominado Novíssimo Cinema Brasileiro, no afã de entender como que algumas experiências cinematográficas logram profanar o *modus operandi* tradicional de produção: “E se consagrar (sacrar) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao uso livre dos homens.” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Tal noção se aproxima da ideia política de história em Benjamin, pois, para Agamben, “Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Importante pensar no cinema também como um jogo, nesse caso, discursivo, no sentido em que esse traz consigo todo um modo de ver (uma gramática) e de se relacionar com o real através de uma chave lúdica de entendimento do mundo, tendo em vista que os dispositivos cinematográficos proporcionam a sensação de deslocamento necessária para o embarque na viagem do filme.

A ordem do profano tem de se orientar pela ideia da felicidade. A relação dessa ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história. De fato, essa relação determina uma concepção mística da história cuja problemática se pode apresentar através de uma imagem. (BENJAMIN, 2012a, p. 23).

Em processos dionisíacos, profanatórios e fantasmáticos advindos de filmes ditos experimentais, alternativos ou de guerrilha¹ é que se pode desconstruir o modelo hegemônico do cinema, marcado pela tríade: narrativa clássica-representação-indústria. Glauber já advertia que: “Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão.” (ROCHA, 2004, p. 250, grifo do autor). É preciso observar o cinema experimental-alternativo-de guerrilha como aquele que se contrapõe ao modelo hegemônico, como modo de enunciação que busca contar outras histórias, na perspectiva de cotejar o movimento imagético-sonoro em direção à reflexão, às sombras da história propriamente, e não ao entretenimento com caráter ideologicamente direcionado, próprio dos grupos hegemônicos de poder, como no caso do cinema massivo tradicional.

Isto posto, elenco aqui filmes que considero que deslocam o modelo hegemônico de narrativa e que, em seus procedimentos estéticos, possuem modos de dizer que estão em consonância, cada um à sua maneira, com as ideias de fragmentos históricos e constelação crítica em Walter Benjamin; com a noção de cinema como método reflexivo em Glauber Rocha; e com a psicologia histórica da expressão humana, em Aby Warburg. São eles: *Branco Sai Preto Fica* (QUEIRÓS, 2014), *Batguano* (TEIXEIRA, 2014) e *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* (BRASIL, 2014), como exemplos de filmes brasileiros contemporâneos capazes de refletir com a história a partir de imagens e sons de arquivos, além de acontecimentos que são fulgurados nesses filmes como forma de mostrar o que não se quer ver e falar o que não se quer ouvir. Lançar novas perguntas, expor a história oficial à suspeição:

Há outra maneira de formular a pergunta, de deslocar as coisas. Outro estilo, outro andamento... É agir de forma oblíqua, por impulso. É *bifurcar* de repente. Não adiar mais nada. Ir direto ao encontro das diferenças. É partir para o campo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37)

Acima Didi-Huberman contextualiza o método warburgiano de trabalho com os arquivos que, acredito, se aproximam das metodologias de produção dos filmes supracitados. Dessa maneira, a forma, ou seja, o método de produção/reflexão e seus dispositivos imagético-sonoros se aproximam consubstancialmente do ponto de vista dos conteúdos, da ética e da estética a que estão filiadas.

2 A HISTÓRIA DAS IMAGENS OU CAMINHOS PARA ENXERGÁ-LAS

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. ‘A verdade jamais nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem da história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela.’ (BENJAMIN, 2012b, p. 243).

O presente mitiga o passado que lhe é caro. Warburg, por sua vez, nos convida a ver a sobrevivência das imagens numa temporalidade, ao mesmo tempo, histórica e anacrônica. Ao se compreender as formas e mutações das imagens ao longo do tempo, assim como suas reaparições em novos motivos e estilos, podemos perceber as linhas de força que tecem as redes culturais, as obras de arte e as sociedades históricas. Uma história das/nas imagens é possível, através desse ponto de vista.

O modelo da *Nachleben*, portanto, não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos: busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas, e, por conseguinte, torna-se passível de lembrança, retorno, ou até ‘renascimento’. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72, grifo do autor).

Às vezes, o esforço para esquecer traz consigo uma vontade de lembrar. Por isso Warburg pensa a história como sismos e as imagens como objetos que precisam ser postos em relação para poder entrar em movimento. Agamben (2012), sugere que as imagens são como ninfas: ao se relacionarem intimamente com seres humanos e, se deles tiverem um filho, ganharão vida. Assim como as imagens históricas recuperadas pelo cinema, postas em movimento e trazidas à vida, que, em alguns casos, fazem justiça a momentos, fatos e imaginários soterrados pela historiografia linear. As sombras vem à luz para imagicizar a crise latente, mas não visível. Fazer ver o que a história oficial se recusa a mostrar. A montagem, no caso desses filmes, é uma restituição das linhas de força numa outra ótica. A normalidade da imagem, ou seja, a imagem sem camadas de tensionamento, é o avesso da imagem dialética. Faz-se mister, portanto, encontrar os níveis de significação e esgarçamento da imagem e de seu poder reflexivo. Para tanto, é necessário saber a que histórias e imagens os três filmes acima citados se referem, para se poder traçar relações e proximidades entre eles.

3 BRANCO SAI PRETO FICA: POLÍTICAS E PROCESSOS DE ENUNCIÇÃO DA SUBJETIVIDADE ÉTNICA OU O ARQUIVO VIVO

Ficção científica na favela, conectando Ceilândia com seres intergalácticos de forma derrisória (como em *Alphaville* de Godard, como em *Bandido da luz vermelha*, de Sganzerla), o filme inventa um cinema “marginal” contemporâneo, sem cinefilia, sem glamour, sem ares “cult”, uma espécie de *Mad Max* fracassado, sem ação, sem espetáculo, sem redenção, que não faz rir e cria um incômodo por sua crueza reveladora. (BENTES, 2015, p. 164)

Sem dúvida, o mais afamado dos três. O filme de Ardirley Queirós se passa em Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal. O enredo se refere a uma chacina realizada pela polícia num baile de música *black*, onde os dois personagens principais, Marquim e Sartana, foram mutilados. Enquanto um perdeu a perna, o outro está em uma cadeira de rodas. Aqui, “[...] a ficção se torna abrigo de testemunhos, contrariando a tendência que reserva ao documentário privilégio no trato com a matéria memorialista.” (MESQUITA, 2015, p. 2). Os documentos, tal como fotos, matérias de jornais, memória dos sobreviventes, se tornam elementos sobre os quais se pode ficcionalizar, justamente para encontrar, neles, sua verdade mais íntima, na busca de uma redenção.

Figura 1 - Metáforas imagéticas na poética de BSPF



Fonte: Branco Sai Preto Fica (2014)

Tal redenção só pode ser esperada enquanto dívida do passado que se lança ao futuro: “O que está em jogo nessa estratégia filmica é a proposição de fazer do cinema um lugar de confronto entre memória e ficção.” (FURTADO; LIMA, 2016, p. 160). No caso de BSPF, os conteúdos históricos são trabalhados como arquivos vivos, sobretudo os corpos de Marquim e Sartana, personagens principais e vítimas sobreviventes reais da chacina de Ceilândia, que atuam no filme como testemunhos da violência de Estado que atinge a parcela negra, pobre e periférica da capital federal. No berço da democracia, um alerta quanto ao governo dos homens: “O corpo-arquivo é corpo da memória e memória do corpo [...]” (FURTADO; LIMA, 2016, p. 153), que revela a tensão irresoluta entre o poder de polícia e de Estado e a população pobre, que se espraia na esteira da rememoração da história, através dos corpos mutilados e da promessa de vingança, que se dará a partir da *bomba sonora* que destruirá Brasília.

A história e o futuro servem de possibilidade para imaginar formas alternativas de contragolpear os aparelhos de violência do poder instituído. A recuperação desse grave acontecimento em 1986 traz, para a história do esquecimento, novas formas políticas de lembrar processos de enunciação, que tragam visualidades significantes à subjetividade étnica preta, pauperizada, esquecida, apagada; isto tudo a partir da potencialização do arquivo vivo como chave narrativa de um futuro incerto.

Figura 2 - A mutilação dos corpos e a ambiência apocalíptica em BSPF



Fonte: Branco Sai Preto Fica (2014)

4 BATGUANO: POLÍTICAS E PROCESSOS DE ENUNCIÇÃO DA SUBJETIVIDADE AFETIVA OU O IMAGINÁRIO DA FICÇÃO

Em *Batguano*, de Tavinho Teixeira, a estória de desenrola a partir dos personagens Batman e Robin. Eles vivem num futuro próximo e o ocidente vive sob o risco de uma peste chamada batguano, que atinge sobretudo a comunidade gay. Ademais, o próprio Batman também é um corpo mutilado, pois perdeu um dos braços. O filme historiciza a ficção. A primeira grande quebra no regime histórico é fazer com que os personagens envelheçam e degenerem. Super-heróis, seres, de certa forma, eternos, como o Batman e Robin, que em todas as outras representações sempre foram colocados como sinônimo de virilidade e juventude, em *Batguano*, estão envelhecidos, frágeis. A dupla, na trama, é um casal em fim de carreira, que apresenta toda uma série de peculiaridades que dizem respeito ao universo da terceira idade e da cultura gay, numa narratividade que preza pela carnavalização e performatividade das atua-

ções: “As implicações políticas dessa carnavalização também dizem respeito à sexualidade no caso de *Batguano*, já que sua adesão ao gênero se dá através do *camp* e do pop.” (PRYSTHON, 2015, p. 72).

Figura 3 - Carnavalização, frivolidade e regimes de historicidade ordinária para super-heróis envelhecidos



Fonte: *Batguano* (2014)

A história no filme é pensada como dispositivo de imaginação. Sua estética, baseada nos experimentalismos da década de 1970, deslinda uma outra temporalidade à imagética, que por vezes brinca entre o *retrô* e o futurismo, o diegético e o heterodiegético, como no interessante plano sequência da cena do passeio de carro dos dois personagens pela cidade. A escolha pelo escracho, humor e engano faz do filme uma carnavalização que toca alegoricamente a ideia de super-herói, subverte sua desumanização à medida que o coloca na história e lhe propõe um regime de envelhecimento, de cotidianização ordinária da vida. Em *Batguano*, a historização da vida de Batman e Robin é utilizada para se ativar poéticas que suscitam processos de enunciação da subjetividade afetiva, operacionalizando o imaginário da ficção em prol de outros regimes de historicidade dos super-heróis, oferecendo-lhes uma irônica e malograda “humanização”, além de visibilizar suas sexualidades heterotópicas.

Figura 4 - Dissolução das fronteiras entre diegético e heterodiegético em *Batguano*

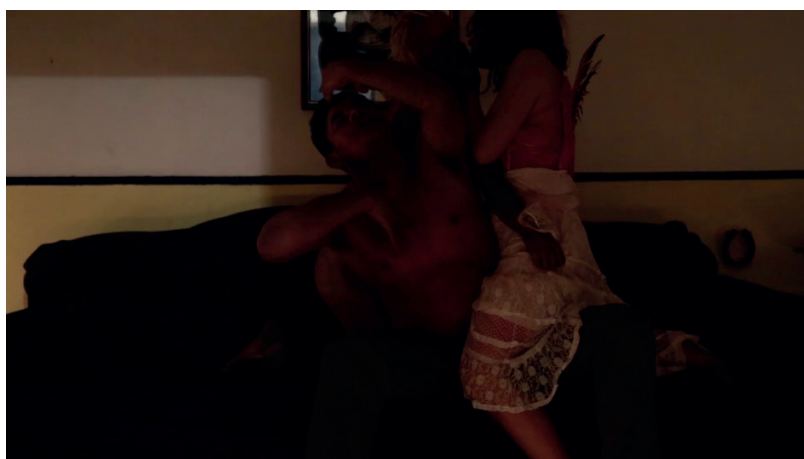


Fonte: *Batguano* (2014)

5 MARANHÃO 669 – JOGOS DE PHODER: PROCESSOS DE ENUNCIÇÃO DA SUBJETIVIDADE POLÍTICA OU O PESADELO DE ACORDAR

O filme *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* (2014) foi realizado por Ramusyo Brasil como esforço artístico-estético-político e também como exercício reflexivo. Foi produzido no contexto de um pós-doutorado realizado com supervisão de Maurício Lissovsky, na Escola de Comunicação da UFRJ. O projeto almejava alcançar um método que se aproximasse esteticamente daquilo sobre o que versa e que, ao mesmo tempo, tentasse desconstruir a ideia de produção do conhecimento acadêmico somente como válida a partir de uma produção textual. O intuito, nesse sentido, foi produzir um fluxo de pensamento que transcorresse de forma audiovisual, tais como os elementos dos quais o filme tratava.

Figura 6 - Performatividade política e desejo de história na potência dos corpos, em MA669



Fonte: Maranhão 669 - Jogos de Phoder (2014)

Neste caso, os elementos-chave foram a ideia de arte e política a partir da obra de Glauber Rocha, tomando como ponto de partida o documentário *Maranhão 66* (1966), produzido para a posse de José Sarney ao governo do Maranhão. Para tanto, a proposta foi fazer uma ficção que partisse do discurso de Sarney em *Maranhão 66*, para então imaginar um deputado chamado Lauande que seria correligionário e, talvez, um duplo de Sarney no devir da política. Este deputado é visitado pelo Anjo da História, interpretado por Áurea Maranhão, de Walter Benjamin, e é levado para uma viagem ritual que o conduz a surtos alegóricos de um futuro-passado histórico, através da miséria da política revelada em sua própria crise de (in)consciência. Na segunda parte do filme, surge o Anjo Infeliz, performado por Sara Panamby, do dramaturgo alemão Heiner Muller. Os anjos são mensageiros do divino com o universo humano. Os anjos são imagens-potência conhecidas como condutoras da ordem sagrada. Carregam a consciência de toda humanidade e se ocupam de sua história e memória coletiva. Os anjos são também vinculados ao nascimento e à morte; guardiões dos animais e, no caso de *Maranhão 669 – Jogos de Phoder*, da alma junguiana. Entre esses dois personagens alegóricos, deputado Lauande vive o atravessamento último das forças da orgia e do pesadelo. O filme pensa o

messiânico, o alegórico e a ideia de montagem a partir da aproximação entre a filosofia da história de Benjamin e a estética fílmica de Glauber Rocha, sobretudo de sua segunda fase, intitulada estética do sonho. Como destaca Eduardo Cordeiro, fotógrafo e filósofo, em sua crítica para o livro *Maranhão 669 e a potência das imagens*²:

O Filme de Ramusyo Brasil que abriu o 7º Maranhão na Tela deixa claro que a espera do Messias continua sendo um problema em aberto na nossa sociedade atual. Nossos Anjos decaídos cooptados pela mais decadente figura, o político, nos fazem pensar que Aleph - Ahih (sou o que sou, palavra que significa a Essência Divina, invisível a todos os seres), Anjo que nos conduziria à verdade, está perdido em algum arrabalde de nosso país, cortando cana ou construindo prédios. Em seu lugar Sammael, o Anjo da Morte, deita e rola sobre a face da terra. O transe de dor e sofrimento não é mais substituído pela catarse Apolínea, se a beleza é uma aparência é porque há uma verdade que é essência. Como Ramusyo Brasil não quis ocultar a realidade de nós, o Ángelus Novus ou Angelus Santander é o próprio Satanás travestido de político. Se toda a força espiritual ainda se recobria de luta contra as trevas, hoje a desesperança é anunciada por Metraton: O Anjo que teme o romper do dia anuncia nossa desmesura orgástica, a hibris nefasta e corrupta que desnaturou nossos ossos e sentidos. O filme *Maranhão 669* é um manifesto de reconciliação necessária de nossos instintos frente ao aniquilamento da vida. É um grito primordial frente às aparências que tentam velar nossos sentidos. Um filme lúcido, manifesto a favor da existência, fruto de nossa própria tragédia cotidiana e sem sentido. (CORDEIRO, 2017, p.14).

A ideia é de um filme-performance, um ensaio audiovisual no qual todo o instrumental cinematográfico está à disposição dos atores, e não o inverso. Não há marcações, falas pré-definidas ou espaços que não possam ser explorados. A noção a-tu-ação, em lugar da representação, trouxe muito do universo reflexivo e animalesco dos atores para a cena, assim como a potência dos corpos em cena, dos corpos em relação, transpirando essa pulsão alegórica no gesto: como na cena da orgia, por exemplo, um plano sequência de 12 minutos onde Lauande e os dois anjos pulsam numa transa ritual, que sugere a concepção de um novo messias ungido a partir de uma manga, em uma referência claramente antropofágica e tropicalista. O filme se aproxima da fruição fílmica de alguns trabalhos do Cinema Marginal, como *Caveira my Friend* (1970), de Álvaro Guimarães, e de trabalhos da segunda fase de Glauber, onde os dispositivos oníricos e inconscientes servem para vicejar o histórico, como nos mostra Bentes (1997, p. 26): “Eis por que seus filmes, por mais ‘alegóricos’ ou ‘metafóricos’, têm a força de uma verdade, são críveis, as imagens não representam, entram em ‘transe’ ou ‘fase’ com os personagens, cenários, objetos, com o espectador.” Acredito que *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* guarda duas características desse cinema brasileiro autoral dos anos 1960 e 1970, que são: 1. Um cinema pouco filiado aos moldes industriais de produção e muito interessado em pôr um pensamento reflexivo, histórico e político em regime fílmico. Ou seja: propor uma montagem de sequências de imagens que pensam o pensar das relações entre imagens e as coloca em movimento dialético. 2. Tomar a história como sonho, ou pesadelo, colocar a percepção do regime histórico também como um processo de subjetivação. Neste sentido, todo discurso histórico é um discurso sobre si e toda história é uma história do presente: a h(eu)stória glauberiana (BENTES, 1997). *Maranhão 66* inspira não só *Maranhão 669 – Jogos de Phoder*, mas também é campo de experiência, pesquisa e registro para *Terra em Transe* (1967), e, em ambos, percebe-se tal intencionalidade:

Terra em Transe narra a história que é também estória pensada em termos de fluxo de consciência, em relação dialética com o fluxo inconsciente do artista. É uma história/estória. E é um processo passado que se projeta para o futuro-passado através da consciência do poeta/político. (GERBER, 2005, p. 116, grifo do autor).

Desse modo, *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* propõe em sua forma e em seu contexto histórico prenunciar os processos de enunciação da subjetividade política nacional, baseada no eterno retorno dos devires que anunciam a vinda de um messias e caminham em direção a retrocessos políticos, acordões e manobras, numa história que não para de ser recontada, de uma política que se apresenta como uma estética sem ética, puro *marketing* de imagem. Essa é a constatação do pesadelo, de acordar do sonho da política como meio de atuação que almejaria uma profunda transformação social. Esse é o momento em que o cinema, à sombra da história, assombra a própria história. Retorcendo significantes e sentidos, repropõem-se na imagem seus significados. O cinema como pensamento, o pensamento como forma filmica. Como disse Waly Salomão: *A mente é uma ilha de edição*.

Figura 7 - Em *MA669*, o cinema é sombra, assombro e pesadelo, num filme de terror político. Agulha cirúrgica enfiada na carne da história



Fonte: Maranhão 669 - Jogos de Phoder (2014)

6 CONSIDERAÇÕES AFINAIS: ENSAIO, AUDIOVISUAL E ALEGORIAS, OU OS ÚLTIMOS *FRAMES*

Acredito que, apesar das especificidades que caracterizam as três obras citadas nesse texto, acrescento que existem, por sua vez, duas dimensões em comum que são dignas de atenção. Os filmes aqui trabalhados se estabelecem como processos filmicos ensaísticos, no sentido que Max Bense dá à forma ensaio:

Podemos admitir que entre a poesia e a prosa, entre o estado estético da criação e o estado ético da convicção, há um terreno intermediário que é digno de nota. De aspecto iridescente, oscilando numa ambivalência entre a criação e a convicção, ele se fixa na forma literária do ensaio. (BENSE, 2014, p. 2).

A forma ensaística observa no sentido das coisas um caráter transitório, assim como as perspectivas históricas dos filmes aqui apresentados e da metodologia da montagem benjaminiana. Adorno (2003, p. 27), afirma que o ensaio “[...] não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório.” Nesse sentido, os filmes se aproximam da forma ensaio

e da proposta de Benjamin, na tentativa de vasculhar e recosturar os farrapos do passado, sejam eles materialidades corporais de uma chacina, ficções historicizadas de super-heróis ou sonhos e inconscientes imaginados da política. A fim de fazer-lhes justiça, as converte em imagens dialéticas, montando-as em constelações críticas, sobrevivências latentes dos ocorridos/imaginários. Assim, *Branco Sai Preto Fica*, *Batguano* e *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* têm o poder de propor novos regimes filmicos de historicidade, que tocam o real na possibilidade de outras formas de contar.

Na mesma direção, os três trabalhos filmicos possuem também forte acento alegórico, pois, cada um à sua medida, toca nas questões históricas, desviando, por assim dizer, da própria história. Daí que surge nessas obras a noção transitória de eterno, que aqui se aproxima da já destacada formulação de ensaio. Tal noção marca a ideia de que a salvação mística da história, ou a história da salvação, está em um relampejar fulgurante no agora do presente. Nas palavras de Benjamin (2013, p. 195):

O ‘instante’ místico transforma-se no ‘agora’ atual: o simbólico é distorcido pelo alegórico: do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer.

Assim, os realizadores dos filmes analisados são como alegoristas, pois buscam montar seus filmes a partir da recuperação de fragmentos históricos, imbricando acontecimentos reais e ficções imaginadas, pois, “[...] na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos.” (BENJAMIN, 2013, p. 198). Ao desconstruir o edifício da totalidade advinda da historiografia, o cinema brasileiro contemporâneo e seus realizadores, interpretadores de sonhos/pesadelos, ganham a tarefa de fazer com que seus fluxos de pensamentos audiovisuais remexam as sombras e vasculhem os escombros da história dos subalternizados. Como disse Benjamin (2013, p. 189), “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.” Para essas obras, a capacidade criativa e transitória de trabalhar sobre as ruínas da história, da estória, da h(eu)stória, e nas frestas possibilitadas pela forma ensaística, é bem mais interessante e desveladora que os edifícios da história oficial ou da gramática cinematográfica industrial.

Notas

¹ Não é objetivo do presente trabalho esmiuçar tais termos, o que levaria a toda uma operacionalização de teorias e conceitos que não correspondem aos intuitos da presente reflexão.

² O livro está em processo de impressão pelo selo editorial maranhense Pitomba.

**History, cinema and essay: analysis of the movies *Branco sai, preto fica;*
*Batguano and Maranhão 669***

ABSTRACT

This paper proposes to work on the notions of history, montage, essay and allegory in Walter Benjamin and put them in perspective to the works of contemporary Brazilian filmmakers. Such reflections are a starting point to think how cinema can, through the methodology of the critical constellation of Benjamin, in some cases, produce dialectical images from historical fragments, associated with narrative and aesthetic procedures that intent to, in their montage, to criticize Brazilian social and political misery. Attention is given to essayistic audiovisual thought as an effective forceful form to reflexively think about history and cinema itself, through the modulation of deep images as a possibility of opening the world and the senses.

Keywords: Cinema and History. Brazilian Contemporary Cinema. Art and Politics.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- BATGUANO. Direção de Tavinho Teixeira. João Pessoa. 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- _____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.
- _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- _____. **A origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, n. 23, 2014, p. 1-7. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em: 03 abr. 2015.
- BENTES, Ivana (Org.). **Cartas ao mundo**: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- BRANCO Sai Preto Fica. Direção de Adirley Queirós. Produção: 5 da Norte. Brasília. 2014.
- CAVEIRA MY FRIEND. Direção de Álvaro Guimarães. Salvador. 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4H46qQaGb7Q>>. Acesso em 10 out. 2015.
- CORDEIRO, Eduardo. Essência e aparência: Maranhão 669: um filme de horror para os Fortes. In: BRASIL, Ramusyo (Org.). **Maranhão 669 e a potência das imagens**. São Luís: Pitomba, s.d. (no prelo).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELES VIVEM (THEY LIVE). Direção de John Carpenter. Estados Unidos. 1988.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FURTADO, Beatriz; LIMA, Érico. Corpo, destruição e potência em Branco sai preto fica. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 1, jan./abr. 2016, p. 149-163.

GERBER, Raquel. Filme e historicidade. **Revista de cine mais outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, jan./mar. 2005, p. 99-147.

GRAMSCI, Antonio. **Americanismo e fordismo**. São Paulo: Hedra, 2008.

MARANHÃO 66. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. São Luís; Rio de Janeiro. 1966.

MARANHÃO 669 - Jogos de Poder. Direção de Ramusyo Brasil. Produção NUPPI e Mídia 2. São Luís. 2014.

MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). In: ENCONTRO DA COMPÓS – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 24., 2015. **Anais eletrônicos...** Brasília, DF: Compós, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c-0f6999c1d34_2839.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. São Paulo: Editora Moraes LTDA., s.d.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco Pós**, Dossiê: as formas do artifício, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2015, p. 66-74.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo / Glauber Rocha**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. Rio de Janeiro. 1967.

BIOGRAFIA

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil

Docente do Curso de Artes Visuais do IFMA e do Mestrado Profissional em Artes da UFMA/UDESC. Coord. Operacional do MINTER em Memória: Linguagem e Sociedade (IFMA/UESB). Coordena o Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI). Doutor em Ciências Sociais/Política (PUC-SP). Pós-Doutorado em Comunicação e Cultura (UFRJ).

