

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE

RAFAEL BECK ANDRADE

INSURGÊNCIAS EM CINEMAS INVENTADOS:

*Era o Hotel Cambridge e Los silencios*

ARACAJU

2021

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A554i Andrade, Rafael Beck  
Insurgências em cinemas inventados: Era o Hotel Cambridge e Los  
silêncios / Rafael Beck Andrade; orientador, Ana Ângela Farias Gomes. –  
São Cristóvão, 2021. 102 f.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais)  
– Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cinema. 2. Território nacional. 4.  
Personagens cinematográficos. I. Gomes, Ana Ângela Farias, orient. II.  
Título.

CDU 791

RAFAEL BECK ANDRADE

INSURGÊNCIAS EM CINEMAS INVENTADOS:

*Era o Hotel Cambridge e Los silencios*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes (Orientadora)  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo (Coorientador)  
Universidade Federal de Sergipe

---

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci  
Universidade Federal de Sergipe

---

Profa. Dra. Deisimer Gorczewski  
Universidade Federal do Ceará

ARACAJU

2021

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá  
onde a criança diz: Eu escuto a voz  
dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não  
funciona para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um  
verbo, ele delira.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz  
de fazer nascimentos –  
**O verbo tem que pegar delírios.**

(Um didática da invenção, Manoel de Barros, 1994)



Figura 1



Figura 2

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é pouco. Inspirado por Bethania ao comemorar seus 50 anos de carreira, tudo o que eu queria hoje é abraçar e agradecer. Não preciso me estender na explicação do por que quero o abraço além do agradecimento. Qualquer pessoa que viveu esses últimos 20 meses também quer abraçar... e agradecer.

A jornada no Mestrado iniciou há 3 anos, em outubro de 2019, quando decidi que estaria presente no processo seletivo no Mestrado Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (PPGCINE). A decisão foi motivada por uma fuga, pelo desejo em levar adiante estudos plantados nos últimos meses da graduação, mas também, pela inspiração que sempre foi minha mãe, Marta, professora apaixonada pela profissão, a qual vi crescer, se dedicar e amar cada vez mais seu ofício, e também, quem acompanhei, ainda criança, nas diversas viagens semanais – e exaustivas -, lá em 2007-2008 para que ela pudesse concluir seu Mestrado, seguido de diversas conquistas e (r)evoluções subjetivas. A minha mãe, abraço e agradeço.

E por isso, percebo que minha pesquisa iniciou na graduação, entendendo as tantas possibilidades do cinema na minha vida. Nesta ocasião, agradeço aos estímulos de Ana Paula, as provocações de Angélica, e ao carinho tão doce que encontrei com Zui e Gabi. Pensamentos e amores que se estendem ao meu futuro sem dúvidas.

A entrada no mestrado foi, seguida, ainda, a notícias que voltaram minha atenção para o Oeste da Bahia, onde vivo agora. E os protagonistas dessa história são a família de hoje: Michel, Lore, Vivi, Bel, amigos, companheiros, colegas, inspirações, amores que (r)encontrei pelos caminhos.

E também, as novas pessoas que surgiram em Aracaju e bagunçaram tanto minha mente enquanto a pesquisa avançava: Moema, Paloma, Bia, Diogo, Ton, Janaína, Marise, Raul, Gustavo, Maysa, Ruan, e, Marcelo, co-orientador que trouxe tantas contribuições, reflexões, aconchegos durante este período.

Percorrendo esta estrada, depois de Cachoeira e Aracaju, Salvador era o destino mais óbvio e por tantos anos planejado. Klaus, Hilda, Pepa, Thiago, Walerie e Hanna uma parte da família que eu havia construído para passar pelo tempo da graduação, e foram esteio durante o tempo de pandemia. Ainda dessa família, Calebe e Marina permitiram que eu investisse boa parte da minha energia, recebendo-me por inteiro em sua jornada. Caminhos juntos

A minha irmã e seus filhos, Luiz Henrique e Jeferson, guris que me fazem voltar, independente de onde eu esteja. E Renato, que me faz ficar e sorrir.

Desde que iniciei o mestrado, com a escrita do projeto em 2018, passei por quatro cidades, uma pandemia, um desgoverno que parece não ter fim. Vivi inícios e encerramentos diversos envolvendo autoconhecimento, amor, espiritualidade. E uma dissertação orientada por Ana Angela, professora que escolhi na hora que o olho bateu no nome, sem nenhuma justificativa que não fosse a emoção. Abraçar e agradecer a orientação é pouco, por isso, abraço e agradeço o apoio, a compreensão, a insistência, o carinho, a generosidade em nunca esquecer que ao teu lado não estava um aluno, mas um ser em crescimento, em criação, em invenção, em incessantes delírios. Você foi e é tanto abraço e agradecimento.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga os processos de reterritorialização e insurgências de subjetividades através da invenção audiovisual, tendo como objetos de estudo os longas-metragens brasileiros *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) e *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2017). A partir desses filmes e da escavação teórica ligada a movimentações territoriais – tema caro para o autor -, delira-se a germinação de territórios, a insurgência de subjetividades, os processos de invenção reais suscitados por esses filmes: reterritorialização de indivíduos na construção de subjetividades, insurreição de esferas em reações micropolíticas ativas de insurgência, criação de lugares heterotópicos para a vivência de corpos dissidentes, performatização de feridas abertas através de corpos marginais, retomada da memória ancestral para se fazer corpo ocupante/ocupado presente, descolonização do desejo criado pelo sistema colonial-capitalístico.

Palavras-chave: Cinema; Território; Invenção; Insurgência; Reterritorialização

## **ABSTRACT**

This research investigates the processes of reterritorialization and insurgencies of subjectivities through audiovisual invention, having as study objects the Brazilian feature films *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) and *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2017). From these films and from the theoretical excavation linked to territorial movements – a dear theme for the author -, the germination of territories, the insurgence of subjectivities, the actual processes of invention raised by these films are delirious: reterritorialization of individuals in the construction of subjectivities , insurrection of spheres in active micropolitical reactions of insurgency, creation of heterotopic places for the experience of dissident bodies, performatization of open wounds through marginal bodies, resumption of ancestral memory to make the present occupant/occupied body, decolonization of the desire created by the system colonial-capitalistic.

Keywords: Cinema; Territoy; Invention, Insusrgency; Reterritorialization

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	04
Figura 2.....	04
Figura 3.....	13
Figura 4.....	15
Figura 5.....	48
Figura 6.....	48
Figura 7.....	48
Figura 8.....	48
Figura 9.....	51
Figura 10.....	51
Figura 11.....	51
Figura 12.....	51
Figura 13.....	52
Figura 14.....	52
Figura 15.....	52
Figura 16.....	52
Figura 17.....	52
Figura 18.....	52
Figura 19.....	54
Figura 20.....	54
Figura 21.....	57
Figura 22.....	57
Figura 23.....	57
Figura 24.....	57
Figura 25.....	57
Figura 26.....	57
Figura 27.....	57
Figura 28.....	57
Figura 29.....	57
Figura 30.....	57

Figura 31.....	62
Figura 32.....	62
Figura 33.....	62
Figura 34.....	62
Figura 35.....	62
Figura 36.....	63
Figura 37.....	63
Figura 38.....	63
Figura 39.....	63
Figura 40.....	64
Figura 41.....	65
Figura 42.....	66
Figura 43.....	66
Figura 44.....	66
Figura 45.....	69
Figura 46.....	69
Figura 47.....	69
Figura 48.....	69
Figura 49.....	73
Figura 50.....	73
Figura 51.....	74
Figura 52.....	74
Figura 53.....	74
Figura 54.....	74
Figura 55.....	75
Figura 56.....	75
Figura 57.....	75
Figura 58.....	75
Figura 59.....	76
Figura 60.....	76
Figura 61.....	76
Figura 62.....	76
Figura 63.....	77
Figura 64.....	77

Figura 65.....	77
Figura 66.....	77
Figura 67.....	78
Figura 68.....	78
Figura 69.....	78
Figura 70.....	78
Figura 71.....	80
Figura 72.....	80
Figura 73.....	80
Figura 74.....	80
Figura 75.....	81
Figura 76.....	81
Figura 77.....	81
Figura 78.....	81
Figura 79.....	82
Figura 80.....	82
Figura 81.....	82
Figura 82.....	82
Figura 83.....	83
Figura 84.....	83
Figura 85.....	83
Figura 86.....	83
Figura 87.....	86
Figura 88.....	86

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	32
<b>2. DESLOCAMENTOS DO REAL: PROCESSOS DE RETERRITORIALIZAÇÃO E INSURGÊNCIA</b> .....	37
2.1.Processos criativos: das vivências dos corpos e de espaços criados .....	46
2.2.In(ter)venções territoriais.....	54
<b>3. CORPOS REFUGIADOS UNI-VOS</b> .....	60
3.1. Tornar-se refugiado .....	60
3.2. Performances refugiadas em curso .....	66
3.3. Corpos refugiados em reterritorialização .....	70
3.3.1. Personagens em refúgio .....	72
3.3.2. Criação de refúgios .....	78
<b>4. ATRAVESSAMENTOS DO REAL</b> .....	83
4.1.A estética realista .....	83
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99

## **Prefácio**

No delírio era eu

(Um memorial de como, porque e quando cheguei até aqui)

### **Um menino em solo (fértil) pantaneiro**



Figura 3

Peço licença, assim, em primeira pessoa, para contar sobre os caminhos que me trouxeram até aqui. Costumo dizer que sou “bixo” nascido no Rio Grande do Sul e criado no Mato Grosso do Sul, mas que foi a Bahia que me deu régua e compasso, quando neste estado me abriguei para cursar Cinema e Audiovisual na cidade de Cachoeira “de São Félix”. Antes de chegar a revolução que foi essa desterritorialização até a Capital do Mundo (como brinco ser Cachoeira), volto para a primeira movimentação consciente que fiz na vida. Antes de morar no Mato Grosso do Sul, habitei algumas cidades do Rio Grande do Sul, mas sem a consciência do que aquilo significava. Em junho de 2001 saímos, minha mãe, minha irmã, um casal de primos e eu do Rio Grande do Sul rumo à Brasília, onde visitaríamos a família de um dos irmãos de minha mãe, com a expectativa de conhecer o primo recém-nascido. Depois dessa viagem - que em si já guarda em minhas memórias descobertas e atravessamentos múltiplos - seguimos rumo à Ponta Porã, para visitar o avô e conhecer sua nova esposa. Cabe, aqui, localizar o município, geograficamente e sociologicamente.

Ponta, como é chamada a cidade por quem tem intimidade suficiente com aquele local, localiza-se no extremo oeste do estado do Mato Grosso do Sul, fazendo fronteira - divisa seca - com a cidade de Pedro Juan Caballero, no Paraguai. Este fato é que a difere de qualquer lugar

que já tenha morado - ou conhecido - em porções não fronteiriças do Brasil. Divisa seca significa dizer que não há água que separe um município do outro. Confunde-se, assim, o que é Brasil e o que é Paraguay, sob o aspecto territorial? Não. Não porque delimita-se a diferença entre o país mais rico da América Latina, o Brasil, e aquele que teve sua população masculina dizimada durante a guerra que leva seu nome, o Paraguay. A não recuperação pós-Guerra (1864/1870) é visível nas ruas em diversas escalas: da sujeira à infraestrutura, da precariedade jurídica à desigualdade social extrema. Pedro Juan Caballero, capital do Estado Paraguaio de Amambay, abriga mais habitantes que a cidade brasileira e é delimitada por um canteiro urbano de cerca de 100 metros de largura, que abrigam uma estrutura metálica onde estão instaladas diversas lojinhas (as quais mantêm o sustento de muitas famílias brasileiras e paraguaias) e uma escultura que auxilia no entendimento de que “do lado de cá, é Brasil, do lado de lá, Paraguay”. Na estrada, MS - 164, totens de concreto fazem essa demarcação.

A chegada em Ponta Porã, em julho de 2001, cheia de expectativas para conhecer a nova avó e fazer compras no Paraguay - na época, com dólar a menos de R\$ 2,50 -, não alertava para o conhecimento de um lugar totalmente novo em meu imaginário. Muito menos, diria que em três anos completaria, eu, meus 10 anos ali, naquele lugar. A mudança de Ibirubá/RS para Ponta Porã/MS ocorreu no final de 2003. Eu, minha mãe e minha irmã deixamos para trás a vida gaudéria e nos aboletamos na casa de uma das irmãs de minha mãe. Chegamos com a casa vazia, dias antes do caminhão da mudança, mas lembro de minha mãe fazer questão de dormirmos na nova casa. Daquele dia em diante, tudo o que conhecia e acreditava seria atravessado por mudanças e questionamentos.

Não distante de mim até ali, foi no período em que moramos em Ponta que me entendi - e me aceitei - enquanto um homem que sente atração por outros homens. Subjetivamente, para mim, sempre foi algo tão comum, que recebi essa característica com tranquilidade, apesar de saber que a família não receberia dessa forma.

Aqui, o que interessa, é voltarmos para o cotidiano da vida na fronteira: atravessar de um país para outro é coisa comum que se faz no dia-a-dia de quem vive ali, afinal, é como se você atravessasse de uma rua a outra em qualquer outra cidade, o encontro dos municípios é uma conurbação urbana. Para quem mora em Ponta Porã, por exemplo, não há necessidade de legalizar cada produto comprado no Paraguay (que vai de aparelhos eletrônicos a meios de locomoção, como motos). Os mais de 100 mil habitantes paraguaios fundem-se aos quase cem mil habitantes brasileiros e a convivência é inevitável: pessoas que nasceram no Paraguay vivem no Brasil e trabalham do outro lado da linha da fronteira; pessoas que nasceram no Brasil vivem do “lado de lá” e trabalham do “lado de cá”. Paraguaios e brasileiros se casam entre si,

adquirem cidadania, transitam para lá e para cá. As cidades se fundem sem nunca deixarem-se esquecer que há um abismo entre quem tem “cara de paraguaio” e quem tem “cara de brasileiro”.



Figura 4 Foto: Associação dos Desempregados Fronteiriços/Divulgação

As línguas que se fala cá e lá também se misturam. No Brasil, estudávamos o espanhol da Espanha - normatizado pelo Ministério da Educação do nosso país -, lecionado por uma professora de ascendência paraguaia - com olhos levemente puxados, corpo roliço e cabelo liso, descendo até a cintura. Quatro línguas coexistem nessa conurbação: o castelhano, o guarani, o jupará e o português, sendo naturalizada a mistura entre elas. Lembro da primeira secretária que tivemos em casa conversar em guarani com os pedreiros que reformaram a casa, em castelhano com o marido e em português com nossa família. Riqueza linguística que reverbera em uma diversidade cultural absurda, em festas religiosas e de costumes que misturam públicos dos dois países em momentos de alegria e comemoração à vida e uma miscigenação colonial presente com a substituição de muitos maridos paraguaios mortos da Guerra supracitada por homens brasileiros e de outras origens.

Mesma miscigenação forçada e abrandada que ocorreu quase 400 anos antes no Brasil. Lembro, de quando criança, conhecer um centenário senhor japonês que havia lutado na Segunda Guerra Mundial e que vivia, na primeira década do século, em Pedro Juan Caballero e do impacto que era conhecer alguém que era traduzido simultaneamente, já que mal conhecia a “língua brasileira”. Para além do choque linguístico - muitos imigrantes da parte oriental do globo terrestre cultivam suas línguas -, saber daquela Guerra por alguém que esteve tão próximo dos conflitos era emocionante.

Particularidade das fronteiras que o Brasil faz com o resto da América Latina - realidade desconhecida de quem vive no litoral brasileiro - os conflitos inúmeros que se intensificam com o tráfico (de armas, de drogas, de gente) está presente na região. A violência que vem com

as ilegalidades é absurda em uma cidade brasileira com menos de 100 mil habitantes, e era comum a preocupação de minha mãe com nosso trânsito de um lado para outro - sobretudo com minha irmã, adolescente com nervos à flor da pele.

Cidade recentemente vacinada contra Covid-19 a passos largos pela realidade fronteiriça, é o mesmo local que vive sob realidades tristes, com taxa de mortalidade infantil e taxa bruta de mortalidade elevadas, em relação ao Brasil. E com histórias trágicas de mortes horrendas e casos não resolvidos, com corpos jogados de um lado a outro da fronteira como se fossem animais sem nome, sem documento, natimortos.

Foi vivendo ali, em Ponta Porã, que conheci o Pantanal pela primeira vez. Uma mudança, uma chave que virou na minha cabeça e eu nunca mais pude ser o mesmo, nem que eu quisesse. Foram episódios consecutivos de encontros com a beleza. Num deles fizemos uma viagem em família para Corumbá, 5º município fronteiriço mais populoso do Brasil, 18º mais populoso do Centro-Oeste do Brasil, que abriga cerca de um terço do Pantanal brasileiro e é fronteira tríplice: Brasil-Paraguay-Bolívia. No caminho, duas paradas: uma obrigada pelas mais de 10 mil cabeças de bois que passavam pela estrada; outra, opção nossa para conhecer dona Maria dos Jacarés, que foi dentre tantos outros brasileiros, acometida pela doença da covid 19 e, infelizmente, não estará mais no caminho a Corumbá para chamar os jacarés (sim, chamar os animais, pois ela colocava nome de jogador de futebol em cada um deles) e narrar as histórias e fantasias do Pantanal. Nesta última, conhecemos a encantadora de jacarés e o encantador de pássaros, que possibilitou para esta criança a aproximação com um tuiuí a menos de 50 centímetros.

No Pantanal, quando a maré sobe, em épocas de chuva, é necessário levar os animais para outras regiões. O tempo em que isso ocorre é ditado pela convivência entre os animais inicialmente domesticados no Crescente Fértil (Oriente Médio) e as nativas piranhas: quando estas começam a mordiscar o prepúcio do gado, que está mergulhado nas águas que alagam tudo, é hora de migrar com a criação pecuária para outros lugares, antes que uma inflamação geral, que se inicia na glândula, abata os animais. Para os peões que trabalham na região de Corumbá, a única opção é a BR-262, que corta o Brasil por uma extensão de mais de dois mil quilômetros, saindo de Vitória/ES, e terminando na fronteira Brasil-Bolívia, em Corumbá.

Até o município de Aquidauana - onde viríamos a morar anos depois -, na época de cheia, de um lado e de outro da BR-262, vê-se apenas aquela que é conhecida como a “maior planície de inundação do planeta”. Os peões, então, são obrigados a levar os animais pelo asfalto. Ficamos cerca de três horas parados, esperando a natureza passar por nossos olhos. A visão mais concreta da insanidade que o agronegócio representa em nosso país que eu havia

tido até ali em minha vida. Simultaneamente, maravilhei-me com a possibilidade de me conectar com tudo aquilo: cultura rural e imposição da natureza sobre as atividades do homem. O Pantanal resiste e se salva por ele mesmo, até não poder mais. Em Corumbá, conhecemos a Bolívia e navegamos no remanso do Rio Paraguai a bordo de uma chalana que, conosco, sumiu nas curvas, navegando pelas águas serenas - debaixo de chuva intensa.

A primeira ida ao Pantanal, entretanto, foi com colegas de escola. Na época, recém conhecia Manoel de Barros. “A cobra que era de Rio que era de vidro que era de água líquida sólida que nem era” (MANOEL DE BARROS, 1993). O primeiro que roubou meu coração dizia mais ou menos isso. Revolvi as estrofes durante um tempo até, finalmente, na própria água ver com meus próprios olhos. Água fluida, movimentada, que pintava de uma aquarela tão real que enganava. Deixei pra trás toda minha turma e andei. Me avisaram que eu não podia passar da cerca. Mas vi a árvore com aqueles pontos azuis que se mexiam e gritavam. Passei. Ao me aproximar da árvore, primeiro, assustei-me com as araras azuis que voaram da árvore seca. Olhei pro chão e só consegui vê-las de relance na água no chão que chamou minha atenção. Na poça d'água, distraí-me entre o laranja do céu e o azul das aves e não vi quase nada, mas senti o vento no rosto - juraria de pé junto que senti o vento que as asas das araras levantaram. Já ouvindo as outras crianças se aproximando, olhei para o lado que as araras voaram e foi aí que vi o sol se pondo. Os sóis. O primeiro, e o segundo. Por que era um no céu e outro na planície alagada sem fim a minha frente com uma duplicata infinita desses espaços tempos que se criaram na minha mente de guri.

De um lado a realidade tão bela, tão intocada, tão preservada que até parece mentira. Do outro a incerteza. Aquela que tenta nos afogar e não deixa a gente escapar dela. Porque não sabemos o que é reflexo e o que se esconde na água. Porque quando essas imagens se misturam (em nossas cabeças ou) no mergulho de um pássaro - que pega seu peixe dentro d'água e volta para levá-lo ao ninho - (e na cabeça do pássaro que, ele mesmo, cruzara a fronteira e seguiu sua vida com a garantia de mais alguns dias de sobrevivência) - tudo pode fazer sentido. Pelo menos para mim, fez. Cabeça de menino. Tudo fica mais lúdico, com formas menos padronizadas e a liberdade alça voo como às 10, 100 ou 1.000 araras que voaram daquela árvore seca.

De volta a Ponta Porã, após os passeios, minha mente se abria para aquele mundo real, cotidiano em que vivia. A fronteira sempre significou uma força nunca antes vista. Conhecer outros locais de fronteira sempre foi um aprendizado de como a concretização das divisas é algo forte. Nas andanças entre Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul - visitávamos nosso pai uma ou duas vezes no ano em nosso estado de origem -, chegamos a parar em Foz do Iguaçu

e conhecer as fronteiras “molhadas”, ou seja, separadas por águas, uma ou duas vezes do Paraguai e da Argentina com o Brasil - e, também, mais uma tríplice, desta vez, entre esses três países.

Mais uma vez, fui arrebatado pelo que a natureza constrói e pela forma como podemos nos conectar com aquilo. Em Ponta, via aquele já citado canteiro como o espaço onde se instalavam indígenas, viados, prostitutas. Corpos sem espaço, corpos não aceitos. O início do século, inacreditavelmente, ainda permitia, moral e legalmente, a marginalização de corpos vistos como diferentes de uma normatividade que paira(va) no ar. Era em cima dos sacos de estopa de alho que mulheres transgênero se prostituíam, numa imagem que podia ser visualizada por qualquer cidadão que por ali passasse nas madrugadas. Imagem fetichizada e estimulada pelas mentes doentias que também matam essas mulheres. Não existia debate que pensasse os corpos dessas mulheres, não existia forma de garantir direitos, que não fosse na base da união dessa gente, que se encontrava ali, na fronteira.

Quando minha cabeça infantil se acostumava com tudo aquilo, minha mãe conseguiu um emprego com mais garantias e, mais uma vez, migramos. Desterritorializamo-nos mais uma vez. Agora, para mais próximo do Pantanal. Ibirubá, cidade gaúcha onde iniciei a vida, Ponta Porã, onde cresci, e Aquidauana, onde formos viver e onde me formei gente possuem essa característica tão latino-americana de terem seus nomes originários de culturas indígenas - as duas primeiras, tupis, e a segunda, guaicuru. Foi em Aquidauana, “rio estreito” - também diziam pela cidade que o significado vem de uma febre que era comum na região -, que tive os primeiros contatos com uma população indígena brasileira. Em Ponta, convivíamos com os indígenas sem entender o que aquilo significava, em um processo tão comum de apagamento quanto qualquer outro de nossa história nacional, que parte da negação de tudo aquilo que vem deste hemisfério e/ou que tem origem latino-americana. Em Aquidauana, entretanto, a cultura indígena - sobretudo das etnias Terena, Kadiweu e Guarani Kaiowá - está presente nas ruas, nas casas de artesanato, na comida, nos costumes, no corpo e na cara da gente. Apesar de muitas comunidades serem fora dali a convivência é inevitável.

O Rio Aquidauana, que atravessa a cidade e que delimita a fronteira entre Aquidauana e Anastácio (município vizinho), liga a cidade com regiões rurais onde vive grande parte da população indígena local e o campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) facilita a troca e os atravessamentos entre quem vive no município e as culturas indígenas. Para além disso, a força das aldeias que cercam a cidade é, energeticamente e politicamente, inegável. Aquidauana, o Portal do Pantanal, é cercada pelo que há de mais sul-matogrossense possível: de um lado, o Rio Aquidauana, que se conecta diretamente com o alagado do

Pantanal, com florestas originais que circundam parte da cidade, ilhando o município em tempos de chuva, de outro, fazendas que se estendem por quilômetros, movimento desenfreado do agronegócio, que se aproveita dos rios da região, na mesma medida que a incendeia e ameaça todo o bioma.

Em Aquidauana fiz-me gente porque foi onde ouvi, pela primeira vez, o lamento cantado pelo índio guerreiro que se fez guerreiro contra a colonização pela necessidade de guerrear, não contra quem queria sua terra, mas quem queria tomar-lhe a subjetividade. Domá-la e reduzi-la a pó. Deixar ecoar o soluçar de dor é tão importante quanto encontrar e deixar ecoar o canto de alegria que vem, com força, desses lugares. Foi em Aquidauana, também, estimulado por uma família de amigas que encontrei os caminhos cinematográficos.

Contra todo o credo da indústria, em uma cidade no meio do Pantanal com menos de 50 mil habitantes, fiz-me cinema. Mas antes disso, fiz-me poesia com o encontro já citado com o trabalho de Manoel de Barros, que não à toa retomo nesta dissertação incorporado à pesquisa acadêmica, por que é dele que parte a paixão pela arte, pela possibilidade de, com meus pares, sonhar e fazer, através da arte, algo com tudo isso que ecoa. Com Manoel, descobri a importância de deixarmos delirar e abrir os olhos e o coração para um mundo que está diante de nós, no reflexo das águas ou dentro delas. Um mundo que não vemos se não quisermos. Retomo Manoel, e tantos outros artistas importantes para minha formação, por que são teóricos da vida, que escolhem, por opção, contribuir suas intelectualidades através da arte, e não do texto acadêmico. Incorporo essas expressões porque, sem elas, isto aqui não faz sentido. Conhecer e viver uma família musicista que vive da arte, que se alimenta dela em todos os sentidos possíveis, tornou possível, em meu delírio, permitir que a paixão pelo cinema atravessasse finalmente. Foi em Aquidauana, também, que tive meu primeiro sobrinho, responsável pelo desejo da paternidade que cultivo hoje.

Apesar de ter sido em Ponta Porã, na fronteira com o Paraguai, onde comprávamos oito DVD's piratas por R\$ 10,00 que pude visionar um número sem fim de filmes - cheguei a contar mais de 900 DVD's quando nos mudamos para Aquidauana -, foi no Portal Pantaneiro, por essa mesma família, onde foi apresentado a um número sem fim de produções não estadunidenses - desde clássicos do cinema francês, italiano, alemão, até a títulos escondidos (pela própria indústria capitalística-cafetinística cinematográfica) produzidos em inúmeros países africanos e asiáticos, produtores de um cinema próximo daquilo que realizo e pesquiso hoje.

Em um estado visto como “sem cultura” por seus próprios moradores, fiz-me gente. Entendi que a partir dali teria de decidir sobre a vida e sobre meus próprios desejos. O cinema

e a poesia faziam parte de entender as possibilidades que se dispunham em frente a mim. Deixar o Mato Grosso do Sul e voltar para o Rio Grande do Sul, onde vivi com meu pai durante dois anos antes de me aventurar na graduação, foi o processo mais complexo que vivi. Um garoto, jovem, de 17 anos que deixava aquele lugar a que se acostumou, onde viveu menos de três anos e para onde foi obrigado, mas que o abrigou, e que se via voltando para suas origens, que lhe traziam tanto sofrimento. Sinto como se essa reterritorialização no Rio Grande do Sul fizesse parte, na realidade, de uma desterritorialização do espaço que amava viver. De mim mesmo. Eu me desgarrava daquilo que me fazia bem para me grudar, novamente, em lembranças e preconceitos que me apunhalaram.

### **A bixa vai (com vontade) ao Recôncavo**

Dois anos depois de viver em Passo Fundo/RS, saí de lá rumo à Bahia com mais dores do que pudesse contar. Mas também, sabendo que me deslocava abençoado por minha ancestralidade. Sem ter a coragem de lá, na terra sulista, me assumir como homem homossexual e decidido a viver o mais longe possível da cultura que me afogava - havia ensaiado uma tentativa frustrada de ir para fora do Brasil antes de me render à morada com meu pai em Passo Fundo. Rumei à Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, para estudar Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Considerado o curso mais interessante de Cinema e audiovisual no Brasil hoje, quando cheguei ali, ensaiava-se tal ascensão.

Fui para Cachoeira com muitos julgamentos familiares - que findaram quando meu avô materno exigiu que minha decisão fosse respeitada por todos - e com o estímulo de um professor de geopolítica do cursinho pré-vestibular que cursei em Passo Fundo e da família de amigas artistas aquiduanenses, que afirmavam que minha vida mudaria por completo quando me permitisse viver aquele lugar. Recebi, também, a bênção de uma tia, casada com o tio de Brasília, e que me acompanhava com muito afeto desde aquela visita longínqua dos idos de 2001: “Aproveita que você vai estar longe de todo mundo e vive tudo o que você quiser: fica com quem você quiser, beija quem você quiser, come o que você quiser comer. Usa tudo o que você quiser usar, e me liga se você começar a querer um baseado quando acordar, outro pra tomar o café da manhã, outro pra tomar o banho matinal, outro antes da primeira aula do dia. Ah, e não esquece de não querer viver o tempo antes dele. Vai com calma e deixa as coisas acontecerem”.

Na primeira semana de aula, quando perguntado sobre minha sexualidade, respondi seguramente que era “gaúcho” e ganhei o apelido de “4i20”. E daquele dia em diante, homens dos mais variados tipos apareceram em minha vida. Confrontado com o contar para a família

sobre a sexualidade, titubiei o quanto pude, mas lembro de estar seguro quando o fiz. Confrontado com a pergunta sobre a culpa por seu viado, lembro, também, de estar seguro em me responsabilizar pelos meus atos, mas jamais culpar-me pela minha própria existência. Foi nesse tempo que lembrei da fronteira, das putas, dos viados, dos drogados que se encontravam, de forma mais simbólica impossível, no canteiro largo da fronteira Brasil/Paraguay em Ponta Porã/Pedro Juan Caballero para viver suas vidas, expressar suas artes e seus corpos sem culpa, sem julgamento, com liberdade.

Foi tempo, também, de ouvir outros gritos. Conhecida como a “universidade mais preta do Brasil” por uma esquerda esperançosa, e como o “elefante branco do sertão” por uma direita conservadora, o Campus de Artes, Humanidade e Letras (CAHL - ou Caos, como quem o vive o chama) da UFRB, me trouxe a obrigação de ouvir. Falar menos, ouvir mais. Compreender que tudo o que havia sido ouvido e reproduzido por mim até ali podia estar errado, ou equivocado. Foi tempo de fechar a boca e abrir os ouvidos. Nunca, até aquele momento da minha vida, eu havia convivido com pessoas negras ou com a negritude como o que eu vivia ali. Em parte, pela condição de classe média que cresci, em parte, reconhecidamente, por ter vivido em estados onde o racismo é normalizado com irresponsabilidade tremenda. Apesar da contradição que era estudar Cinema e audiovisual - sem qualquer professor ou professora negra no colegiado do curso, e sabendo que, dentre os cursos ofertados no CAHL, aquele era o que trazia o maior número de pessoas brancas de classe média para o campus, como qualquer outro curso de Cinema, com viés elitizado pelo próprio fazer da arte - ali me libertei de forma incomparável, das amarras heteronormativizantes já citadas.

Em Cachoeira, para além da experiência UFRB, que incluía a academização dos discursos e pensamentos sobre a negritude, e o estar diante da branquitude, entendendo os lugares que ocupo no mundo e na sociedade brasileira, estive em relação intensa com vizinhas que me viam da janela de casa. Morava no primeiro andar de um sobrado, na rua São Cristóvão, número 80. Embaixo, vivia Dona Rita, proprietária do imóvel; no começo da ladeira onde a casa foi construída, Dona Benedita, mulher de quase 70 anos que vivia só; mais acima, Dona Maria; e na casa adiante, Dona Joana com Seu Heraque. Com Dona Rita eu conversava sobre a cidade, sobre trivialidades quando passava em sua casa para poupar o tempo que levava circular as ruas na volta da feira. Foi ela quem aceitou construir uma janela em meu quarto, movimento que mudaria minha estadia em Cachoeira. Com Dona Maria, brincava com o cachorro de sua sobrinha, que morava logo acima, e conversava pouco sobre o preço da feira, sobre o tempo e sobre o que eu gostava de fazer na cidade.

Com Dona Benedita eu virava a noite, passava horas, chorava no ombro, comia cocada, falava da saudade do sobrinho tão querido. Com ela passava horas falando da vida alheia de outros vizinhos e vizinhas. Dava risadas durante horas e ouvia ela contando sobre sua vida, sua família, sua história. Com ela, também podia eu contar sobre minha vida, minhas histórias. Dela recebia o olhar carinhoso de quem sabe do que o outro precisa: beijos e abraços calorosos e plantas de presente. Senhora evangélica que perguntava sobre o namoro gay que começara, sobre a tristeza dos fins de relacionamentos.

Contrárias a essa religião tão complexificada para a comunidade LGBTQI+, estavam Dona Joana e Seu Heraque, casal do axé que me proporcionou os primeiros passos na filosofia. Após um tempo de convívio, um encontro com seu Heraque na volta da Feira de Cachoeira, fui convidado para uma obrigação. Sabendo que ele já havia trabalhado energicamente com o axé, entendi que era um movimento anual importante para ele. Com um pouco de vergonha, aceitei a insistência de Dona Joana e me fiz presente. Era a única pessoa fora das famílias dos dois e a que menos entendia o que estava acontecendo. Apesar de ter conhecido terreiros e conversado com pais e mães de santo antes daquilo, foi naquele momento que me permiti ser introduzido ao Axé.

Vivendo na Cidade Heróica e Monumental foi que criei uma relação simbiótica com outras cidades do Recôncavo, como Santo Amaro (e suas praias), Muritiba (onde viveria no final da graduação), Cruz das Almas (que me fazia pensar na cidade gaúcha que nasci, Cruz Alta), e também, com a capital Salvador. Em Santo Amaro, vi Maria Bethânia, que povoou minha criação, cantar pela primeira vez, embalado pelo aconchego de Zui, querida amiga que fiz naquele lugar; em Cruz das Almas, vivi histórias impossíveis de esquecer, por mais que queira; em Muritiba vivi um casamento profissional e pessoal que foi do céu ao inferno, e que me fez encarar a vida com toda sua complexidade e maturidade necessárias. Foi momento, também, de viver um mundinho todo meu e de recobrar minha conexão real com a natureza.

Foi tempo, ainda, de trabalho intenso. Apesar de todas as críticas que teci ao curso em que me formei, consegui compensar parte das falhas me dedicando à produção audiovisual ininterrupta, de novela a programas de TV, a séries e minisséries; longas, médias e curtas-metragens, construí um repertório de trabalho vívido e importante para entender os caminhos que desejava trilhar, entre sonorização e produção. A partir desses trabalhos, conheci parte da Bahia e do Nordeste - incluindo o Sergipe -, entregue à experiência da mudança, da viagem das possibilidades que o constante desterritorializar-me trouxe até agora.

Destaco os trabalhos de produção na novela *Velho Chico*, da Rede Globo, como assistente de produção de arte, nos meus terceiro e quarto semestres, aprendendo mais do que

dois semestres do curso me ensinariam sobre a prática da produção, contribuindo, também, com o trabalho de produção de elenco/figuração e conhecendo uma produção em grande escala de perto, além de poder reunir um número grande de Saveiros, embarcações quase extintas na Bahia e tão importantes para o diálogo comercial do Recôncavo e da Feira de São Joaquim, em Salvador.

Também produzi o CineVirada - Festival Universitário de Cinema da Bahia e a ManduCA - Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira, produções realizadas durante a participação de quase três anos no Grupo PET CINEMA UFRB, onde desenvolvi pesquisas relacionadas ao documentário, ao cinema infanto-juvenil e ao cinema e educação, sob tutoria das professoras Rita Lima e Ana Paula Nunes.

Nos trabalhos de sonorização destacam-se curtas-metragens realizados junto com a Olho de Vidro Produções, produtora de audiovisual de Salvador, com a qual mantive longa e promissora parceria trabalhando como Diretor e Desenhista de Som, Operador de Áudio, Operador de Microfone e Editor de Som em filmes como *11 minutos* (Hilda Lopes Pontes, 2017) e *Não falo com estranhos* (Klaus Hastenreiter, 2016). Também com origens soteropolitanas, o trabalho de som direto para a série de televisão *Bahia - Da fé ao profano* (Gastão Neto, em finalização), que me oportunizou conhecer parte da cultura baiana através de um trabalho sensível de captação de festas regionais. E os longas-metragens produzidos pela Rosza Filmes no Recôncavo da Bahia: *Café com canela* e *Ilha*, ambos dirigidos por Ary Rosa e Glenda Nicácio, onde trabalhei, respectivamente, como Captador de Foley, e Diretor de Som e Editor de Som, experienciando a ida a festivais de cinema e o acompanhamento da pós-produção do som de filmes longa-metragem.

A escolha de escrever um roteiro de longa-metragem de ficção - desejo antigo de adaptar a música Geni e o Zepelin, de Chico Buarque - se transformou em uma experiência cinematográfica e filosófica que mudou minha vida. Orientado pela professora Angelita Bogado, transformamos a personagem icônica de Chico em um Exú que vive entre o mundo dos vivos - habitantes degenerados de uma Cachoeira distópica - e das mortas - mulheres pretas que retornavam da morte para reivindicar imóveis que deveriam pertencer às suas netas, bisnetas.

O fim da graduação e das relações afetivas e profissionais me levaram ao mestrado, opção que esteve em minha mente desde sempre, visto a mãe professora e mestre que me criou. Dediquei-me a escrever projetos para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, no mesmo campus em que me formei, e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe, que eu namorava há tempos e

para onde me direcionei meses depois. Durante o processo de inscrição, quis falar de lugares confortáveis e me dediquei a escrever projetos que pensavam a sonorização do Recôncavo em filmes realizados naquela região. Mas o que Cachoeira demanda da gente é coragem, vontade de viver e sabedoria para saber quando deixar.

### **O filho de Yemanjá (e Marta) se faz praia**

A ida para Aracaju, Sergipe, em 2019, para integrar o quadro de discentes do Programa de PPGCINE foi uma mudança brusca de vida. Movimento necessário, com a intenção de provocar atravessamentos importantes para minha formação enquanto cidadão, e para a construção de uma subjetividade independente. Jair Bolsonaro acabara de ser eleito - diferente do ingresso na graduação, quando a primeira Presidenta mulher do Brasil, Dilma Rousseff havia sido reeleita, em 2014. Ao conhecer a orientadora Ana Ângela Farias Gomes, as ideias anteriormente aprovadas na seleção foram delineadas para a pesquisa da produção de filmes relacionados a movimentações sociais específicas, trazendo, ainda, a perspectiva de pesquisar grupos marginalizados, sendo escolhidos os filmes *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2014) e *Los Silencios* (Beatriz Seigner, 2017) à minha pesquisa e à pesquisa de Ana. A chegada no curso de pós-graduação foi abraçada, também, pela produção do II SIC - Seminário Interdisciplinar em Cinema, com participação ativa e acolhedora.

Em meio a uma retomada profissional, que incluiu a dedicação à produção executiva de projetos que foram inscritos em editais setoriais de audiovisual do Estado da Bahia, em parceria com a Olho de Vidro Produções e a Dois4Dois Filmes, entendia o que significava morar só em uma cidade desconhecida. Deste edital, colhemos frutos que até hoje, em 2021, ainda estão em nossas mesas. Com a Olho de Vidro Produções, sob liderança de Calebe Lopes e Marina Lordelo, produzi o desenvolvimento do longa-metragem de ficção *Menarca*, introdução à prática longa-metragista em minha carreira profissional; com a Dois4Dois Filmes, veio o início de uma longa jornada com a série *Vivi Lobo* e o *Quarto Mágico*, aprovada com um orçamento de quase um milhão de reais, com criação de Isabele Santos e produção minha e de Michel Santos. A experiência da prática de escrita de projetos (colaborei com um total de 16 projetos, tendo 9 aprovados) definiu quais as perspectivas profissionais eu pretendia para dali adiante. Em meio a essa experiência, fiz a produção executiva de dois projetos importantes: a segunda edição do Festival Mimoso de Cinema, produzido pela Dois4Dois Filmes na cidade de Luís Eduardo Magalhães (eu havia participado da primeira edição como oficinairo no ano anterior); e do curta-metragem *E agora, Maria?* (Bruna Maria e Camila Gregório, 2020), minha primeira produção audiovisual com cunho explicitamente LGBTQIA+.

A vida acadêmica e a vida profissional, ambas no cinema, continuavam a caminhar juntas para mim, não apenas na prática, mas nos pensamentos estéticos-éticos-filosóficos-políticos: o primeiro contato com a pesquisa acadêmica proposto por Ana foi a leitura de parte de *Caosmose*, obra de Félix Guattari, que logo me encantou. Devorei o livro. Não uma, mas duas vezes, e senti que o autor chegara em minha vida para explicar muitos pensamentos que já rodeavam minha mente. A parceria entre ele e Deleuze trouxeram o conceito de reterritorialização que tomou conta não só de minha pesquisa, mas de minha vida, me levando a compreender minhas movimentações em aspectos importantes para voltar a pensar sobre o lugar que ocupo, desta vez, muito mais relacionado a mim mesmo do que aquilo que me cerca. O objetivo de estar na academia, para mim, estava sendo cumprido: a relação entre minha vida pessoal, minhas experiências e vivências estavam sendo postas a partir daquilo que eu estudava também. Durante um grande período - maior do que pretendia - fui representante discente do Programa e lembro de uma das contribuições ser inserir no barema nossas produções audiovisuais, ação apoiada por Ana Ângela, justamente pela importância de compreender que tudo aquilo que lemos influencia nossas produções artísticas e nossas produções artísticas influenciam aquilo que escrevemos.

Para além de retomar minhas movimentações físicas e subjetivas ao longo da minha vida, estar em Aracaju me fez mar. Sem muito saber o que aquilo significava, pela primeira vez na vida, decidi viver sozinho. Depois de passar por casas de mãe, de tia, de pai, de amigos e companheiro, encarei aquilo que me acompanhava há tanto tempo no, talvez, momento mais difícil que já vivi: a solidão. Minha maior companhia? O mar. Por vezes, nos acompanhava, também o sol que ardia em minha pele; em outras, a lua, em suas mais variadas fases. Fiz-me mar ali porque detestava o mar. Gostava da onda gostosa da praia, da *vibe* que estar na areia me trazia. Religiosamente, ia à praia todo final de tarde, início de noite, e sentia a maresia levar todas as coisas ruins. Sozinho, em casa, cuidava das plantas e delirava em tudo. Curioso, para mim, lembrar que Cachoeira foi comigo: quando cheguei em Aracaju, adentrei o apartamento e encontrei, no guarda-roupas, uma gravura que se dizia representar Maria Felipa, figura importante no imaginário do Recôncavo da Bahia sobre a independência do Estado, em julho de 1823, quando se fez independente, também, o Brasil.

No segundo semestre daquele ano de 2019, cursei uma disciplina no curso de Pós-Graduação em Psicologia, também na UFS, que tinha, dentre outros, o professor Marcos Melo, meu co-orientador, como guia. Deixar o cinema de lado durante um tempo e me dedicar ao estudo da psicologia trouxe a leveza de estar em outro curso e, também, a lembrança de que narrar é intrínseco a mim. Durante esta disciplina, fiz uma Mobilidade Acadêmica para

participar de atividades junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, com foco na Linha de Pesquisa Pragmáticas da Imagem, sendo orientado pelo professor César Guimarães e tendo o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência como norteador de minhas atividades. Voltar a Belo Horizonte - havia passado por ali cerca de 15 anos antes - foi uma movimentação importante para entender os caminhos que minha vida levava: observar de longe onde eu estava e com quem seguia meus passos me fez ter certeza que escolhera caminhos e companhias certas. De lá, trouxe Ailton Krenak, Leda Maria Martins e Milton Santos dentro da mochila, no HD e nos escritos para onde minha pesquisa andava.

A volta das Minas Gerais para Aracaju me trouxe a necessidade de, finalmente, mergulhar no mar, de quem sentia muita falta, e na leitura proposta por minha orientadora. Suely Rolnik, então, deu às mãos a Guattari mais uma vez e se fez presente em minhas pesquisas a partir do *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. Claramente, a empolgação naquele momento com as leituras de Krenak - li *Ideias para adiar o fim do mundo* no dia em que cheguei em casa, 8 de dezembro, finalizando o livro tarde da noite sob o som dos batuques que homenageavam Oxum, Yemanjá e Nossa Senhora Aparecida nas areias das praias do Atalaia - e as lembranças de Guattari, autores que tanto conversam com Suely, trouxeram o encanto e a figura feminina que me faltava entre as principais teorias da minha pesquisa. Em meio a um passeio em família, com irmã, mãe e sobrinhos, e mais uma mudança de cidade, estava, finalmente, formada a base teórica da minha dissertação.

Vale apontar aqui a frustração que a vida acadêmica me trouxe. Apesar de conhecer pesquisas e pessoas que me acolheram, me abraçaram e se solidarizaram com minhas dores, apesar de ter em minha orientadora uma amiga, companheira de todas as horas e de me identificar com a forma de pensar a pesquisa, também foi momento de ser obrigado a me dedicar a uma rotina acadêmica sofrida. Para além de dedicações, posturas e disciplinas vistas como necessárias para estar nesse ambiente - e que me contemplam pela forma como trabalho -, uma toxicidade específica vinda das normatividades que, como qualquer outra, nos tiram a liberdade, me atingiu. A competitividade que está, diretamente, ligada à meritocracia nesses ambientes e as burocracias que retardam processos de aprendizagem me fizeram entender que os caminhos do ensino que me atraem estão longe dali. Frustração com a qual lido e aprendo, afinal, artista que sou, percebo que existem inúmeras formas de ensinar e aprender.

### **Um gaúcho em solo (fértil) baiano**

A mudança desta vez foi a volta para a Bahia. Agora, para a cidade de Salvador. Com a promessa de muitos trabalhos (reflexo daquele edital dedicado no ano anterior) e uma festa

de casamento em que pude fazer nascer JulyJuana Houston, minha alter ego Drag Queen, que homenageia minha avó, meu próprio nome e a maior diva de todos os tempos, Whitney Houston, a mudança para Salvador significava aliar a academia com minha vida profissional de forma a terminar o mestrado antes do tempo esperado. Os planos até ali era manter um quarto em Salvador e outro em Aracaju, voltando à capital sergipana uma vez por mês, planejando seminários a serem produzidos com colegas, recepções para calouros do curso. Uma semana antes do tal casamento, aventurei-me em um trabalho na Capital do Agronegócio, a já conhecida cidade de Luís Eduardo Magalhães e lá resolvi largar o quarto de Aracaju no final de março para diminuir os gastos. Avisei meus companheiros de casa e me planejei para buscar meus pertences no início de abril. Muitos planos, tudo muito bem arquitetado, na cabeça disciplinada.

Mal sabia que o casamento seria minha última festa em muito tempo: em 16 de março de 2020, a cidade de Salvador teve decretada a paralisação de todas as atividades devido à Pandemia da Covid-19: os trabalhos prometidos foram adiados até junho (depois até outubro, até fevereiro, por tempo indeterminado). Daquilo que ganhamos no edital, seguiu o projeto de desenvolvimento do filme *Menarca* (que salvou minha mente durante o ano de 2020) e *Vivi Lobo e o quarto mágico* (que enlouqueceu a mente de todas as pessoas envolvidas - projeto que, como todos os outros selecionados no Edital 01/2019 Setorial de Audiovisual FSA, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, até hoje, julho de 2021, não teve financiamento contemplado, devido a entraves políticos mascarados pela pandemia). Logo que a pandemia iniciou, acreditava que não duraria mais de 40 dias, “Uma quarentena”, disseram. No audiovisual, projetos pequenos foram suspensos; longa-metragem foram adiados; novelas da Rede Globo - que sempre acompanhei como distração da vida - foram interrompidas. Se a grande Rede Globo não podia manter-se com os gastos e o perigo eminente, como nós manteríamos qualquer esperança?

Eu seguia as tentativas frustradas de cinema e educação e uma convivência atravessada pelas dores com minha companheira de casa - “Quem, Hanna”, eu perguntava brincando, “decidiu que passaríamos, depois de três anos de amizade, uma quarentena anos juntos?”-, nos apoiamos de forma bonita, sincera e como podíamos. Ainda no início da pandemia, das notícias tristes, soube da morte da mãe de Ana Ângela. Gal, como era conhecida, passou por complicações devido à Covid 19 e acabou falecendo depois de muita luta. Ana não pôde acompanhar seu velório ou enterro. Logo depois, a mãe de uma amiga da época da faculdade voltou a sofrer com o câncer e morreu também. Um amigo, um companheiro de luta, uma das grandes referências gays da minha vida, Baga de Bagaceira, colega conhecido na graduação,

com quem mantinha uma relação distante, mas de muito afeto e admiração, foi embora no segundo semestre do ano. “Acabando esta loucura, a gente pega uma praia juntos, viado”, nos prometemos num aplicativo gay onde, debochamente, nos falávamos.

Completamente atordoado pela situação que vivíamos, visitei minha família em outubro de 2020. A pandemia estava mais amena e acreditamos que era um momento propício para isso. Não era. Mesmo com toda a insegurança, fui para o Mato Grosso do Sul, onde ainda residem minha mãe, minha irmã, meu sobrinho, tias e avós. O medo era constante e poucas vezes foi tão perturbador fazer uma viagem. O descaso de tanta gente, a falta de importância que uma parcela negacionista e o governo deram até aqui a essa doença são de enlouquecer qualquer pessoa. Ao contrário do que esperava, a ida para o Mato Grosso do Sul não foi acalentadora. Também, pudera: quem em sua consciência está em sua consciência depois disso tudo que vivemos (e estamos vivendo)? Voltei sem saber nada sobre meu futuro. Como tanta gente. As vacinas começaram a vir logo depois, bem como a constatação de que o Brasil estaria logo entre os países onde mais morreu gente por conta da Covid 19. Ou melhor, onde mais matou-se gente por conta dessa doença. Em meio ao caos, a loucura de voltar a produzir audiovisual no Brasil através da Lei Aldir Blanc, e mais uma mudança em minha vida.

Por que sistematicamente excluí até aqui minha vivência/experiência/essência gaúcha? Para retornar ao meu passado longínquo agora e refletir sobre minha condição na reta final da escrita desta dissertação. Em 28 de maio de 2021, coloquei minhas coisas dentro de um ônibus e rumei para o Oeste da Bahia. Mudei para a cidade de Luís Eduardo Magalhães com a finalidade de produzir o primeiro longa-metragem de minha carreira. *Trincheira* é um filme produzido pela Dois4Dois Filmes, com direção de Michel Santos e que conta a história da cidade de Luís Eduardo Magalhães sob a perspectiva marginal de três jovens pretos que têm idade próxima a cidade. Luís Eduardo Magalhães é considerada uma das cidades que mais cresce na América Latina, capital do agronegócio na região do MATOPIBA (região fértil que compreende partes dos estados do Maranhão, do Tocantins, do Piauí e da Bahia) e que é amplamente explorada desde a década de 1980. Outrora um distrito do município de Barreiras (que fica a 80km do LEM) e levava o nome de Mimoso do Oeste, no final do século, em uma estratégia política, Antônio Carlos Magalhães ajudou na emancipação da cidade, que levaria o nome de seu filho, morto inesperadamente pouco antes.

De lá para cá, a cidade cresceu mais de 10 vezes e representa o sexto maior PIB do Estado da Bahia. Historicamente, aponta-se que gaúchos e outros sulistas chegaram na região e iniciaram a exploração das terras, tendo como mão de obra, baianos e baianas que já haviam trabalhado na agricultura em locais próximos, que não eram mais produtivos. O

neocolonialismo praticado por gaúchos (dentre eles, meus parentes diretos) tornou o local uma cidade hostil: Luís Eduardo Magalhães é um dos três municípios baianos que ajudou a eleger Jair Bolsonaro como Presidente da República em 2018.

A mudança para o LEM, como a cidade é conhecida, é quase um retorno àquele lugar do qual tanto fugi até hoje. A fuga se dá muito mais por uma sensação de aprisionamento, de não liberdade, de afastamento de mim mesmo que o Rio Grande do Sul impôs em minha vida do que por qualquer questão mais concreta. Apesar disso, dentre essas questões, o simples exemplo de um hino estadual racista - que diz que não basta ser forte, aguerrido e bravo, é preciso ter virtudes para não acabar sendo escravizado -, e a insistência em manter “tradições” e preconceitos que não condizem com a contemporaneidade me afastaram da cultura que me é tão cara em vários aspectos, afinal, foi dela que comi, bebi, dancei, vivi durante os primeiros 10 a 15 anos da minha e é através dela que volto ao carinho de minha avó quando criança, das primeiras experiências que tive ao andar, falar, me movimentar de um lugar ao outro com um pai e uma mãe que sempre estimularam essas movimentações.

O Oeste da Bahia tem uma história semelhante à do Mato Grosso do Sul: uma neocolonização impulsionada pelo agronegócio e a destruição das matas originais para a plantação e a criação de animais. Ação que começou, em parte, com gaúchos e outros sulistas que, donos dos meios de produção de lá, se movimentavam para esses lugares com a finalidade de comprar terras a “preço de banana” ou “mais baratas que uma carteira de cigarro” e construir verdadeiros latifúndios com mais de 10 mil hectares, e, apoiados politicamente em figuras com interesses escusos, controlam economia, política, religião e cultura desses espaços. O afastamento do ninho descrito por Deleuze e Guattari, me trouxe, curiosamente até aqui, espaço atravessado por muitas culturas, revoluções e uma Rodovia, a BR-242, que leva o nome do geógrafo que tanto lutou por uma geografia humanizada e que trago em minha dissertação: Milton Santos.

### **De graduando, faz-se mestre**

Este prefácio finda-se sem findar-se porque conta as histórias dos caminhos que tomei. Caminhos que, por proposta minha, nunca se findam, mas se conurbam em outros caminhos. Diversas possibilidades e a incerteza das escolhas de quais devo caminhar. Em multiversos, talvez existam Rafaelis que nunca saíram do Rio Grande do Sul; que optaram pelo curso de Biologia no Mato Grosso do Sul, ou de medicina em Brasília; outros eus que insistiram na heterossexualidade e se afundaram em instituições falidas; aqueles que se acostumaram ao sistema acadêmico e por ali ficaram, felizes. Não penso sobre eles, porque há muito o que viver

no presente e mais ainda no futuro. Findo este prefácio com a abertura coincidente de uma nova mudança, de uma nova movimentação que ainda reverbera e me faz sentir, com a falta de tempo de poder assimilar o que ela significa e certo de que qualquer nave já levantou voo e não me sinto capaz de pilotá-la, apenas de ser e estar, dentro e fora, porque sou eu mesmo, essa própria nave.

Não pense, entretanto, “que me apaixonei por mim” e nesse devaneio, nesse delírio pretendo uma dissertação que dê conta de falar sobre minha história pessoal ao pesquisar dois filmes tão diferentes. Pelo contrário, ao pesquisá-los à luz de autores e autoras como Félix Guattari, Suely Rolnik, Michel Foucault, Ailton Krenak, Milton Santos, Leda Maria Martins, Glória Anzaldúa, Luciana Lobo Miranda, entendo o quanto as movimentações que me propus me levaram até aqui, compreendo que pesquisar esses filmes sob as perspectivas filosóficas citadas está ligado a me entender, diretamente, enquanto cidadão de mundo, que inventa, cria, ocupa, propõe territórios, espaços, novos universos de referência. A partir desses filmes, vejo possibilidades de refletir e pensar sobre teorias filosóficas tão contemporâneas que estão intimamente ligadas, também, ao fazer artístico de Elianne Caffé e Beatriz Seigner, mas também de Manoel de Barros, Geraldo Azevedo, Caetano Veloso e Chico César.

Em findares outros, nos idos de 2018, quando terminei a graduação com um já citado roteiro de longa-metragem, agarrei-me à possibilidade de recomeçar a vida com o mestrado e construí uma pesquisa que se fazia pesquisa através de teorias ligadas a espaços e comunidades invisibilizados, ignorados por diversos sistemas – do político ao educacional. Nesse sentido, desde a pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) quando para os projetos de mestrado para a UFRB quanto para a UFS, tive como principal teórico Homi Bhabha (1998) e, portanto, já trazia questões relacionadas a “território” e “entre-lugares”.

Partindo da motivação pessoal, encontrei nos filmes *Los silencios* e *Era o Hotel Cambridge*, formas interessantes para pensar a criação de espaços – que mais tarde se traduziria, para esta pesquisa, nas teorias de Foucault (2013 e 2003) sobre “heterotopias” – por indivíduos cansados da opressão do Estado – definido por Rolnik (2018) como “colonial-cafetinístico” – que se obrigam a deixar seus lugares para transformarem suas vidas – quando chegamos ao principal conceito teórico desta pesquisa alicerçado nos processos de “reterritorialização” tão bem proposto por Deleuze e Guattari (1992).

Ao longo do percurso do mestrado, entre 2019 e 2021, agregaram-se a esses conceitos atravessamentos importantes. O primeiro foi a experiência pessoal pautada em processos de subjetividades de Anzaldúa (1983), que, sendo chicana, sabiamente, se envolve enquanto uma fronteira ela mesma, sabendo das dificuldades de aceitação no país onde nasceu – EUA - e

depois, em conjunto, Martins (2006 e 2019), que versa sobre performance e ancestralidade de formas muito amplas, Santos (1997), que propôs uma geografia humanizada e fez redescobrir possibilidades sobre espaço, lugar, território, e Krenak (2019), que trouxe a cosmologia e questões indispensáveis sobre a existência humana para uma pesquisa que traz personagens tão ligadas a culturas onde humano e natureza devem viver em harmonia. A necessidade em traduzir as questões desses personagens e sua vontade em insurgir as esferas as quais pertencem trouxeram as questões de subjetividade como necessárias, e encontramos em Miranda (1996) uma forma de retomar e explicar algumas teorias relacionadas a este conceito.

## 1. INTRODUÇÃO

Rompi tratados/Traí os ritos  
Quebrei a lança  
Lancei no espaço/Um grito um desabafo  
E o que me importa/É não estar vencido  
Minha vida meus mortos/Meus caminhos tortos  
Meu sangue latino/Minh'alma cativa.  
(João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto/  
Paulo Roberto Teixeira Da Cunha Mendonça, 1973)

Nesta dissertação, tomamos a liberdade de trazer, em seu prólogo, um memorial sobre como se fez a construção da pesquisa aqui ensaiada. Não pretendemos, com isso, conceitualizar formalmente algum saber, mas imprimir primeiras impressões daquilo que fizeram a pesquisa se tornar o que é hoje. De um pensamento megalomaniaco que pretendia uma pesquisa sonora com diversas possibilidades e caminhos infinitos entre experiência, empirismo, sessões de cinema ao ar livre (que teriam sido sufocadas pela pandemia), emancipação através de produção artística, cinema contemporâneo brasileiro, cinema descentralizado, produção de cinema universitário, sonorização e território, som e o cinema contemporâneo e música no cinema a um amadurecimento das ideias, onde muitas coisas foram excluídas, mas muitos pensamentos importantes se fizeram permanecer. A finalidade também se manteve: deixar as características antropocêntricas e lançar mão de reflexões que articulem saberes, entendendo a área Interdisciplinar como lugar dessas pesquisas.

Portanto, “Insurgência em cinemas inventados: *Era o Hotel Cambridge* e *Los Silencios*” busca refletir sobre os processos de invenções reais de territórios suscitados por esses filmes, a saber: reterritorialização de indivíduos na construção de subjetividades, insurreição de esferas em reações micropolíticas ativas de insurgência, criação de lugares heterotópicos para a vivência de corpos dissidentes, performatização de feridas abertas através de corpos marginais, retomada da memória ancestral para se fazer corpo ocupante/ocupado presente, descolonização do desejo criado pelo sistema colonial-capitalístico. Nessa escavação, elegemos os filmes brasileiros *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016, 99 min.) e *Los silencios* (Beatriz Seigner, 2017, 89 min.), narrativas que revelam ocupações – urbana e rural, respectivamente – provocadas pela migração ou imigração forçada, acarretando a formação de comunidades múltiplas a partir da construção de subjetividades.

*Era o Hotel Cambridge* revela a história da Ocupação Hotel Cambridge, no antigo Hotel de luxo localizado no centro da cidade de São Paulo. Ficcionalizando realidades e

realizando acontecimentos importantes, conta com a participação de moradores locais, que contam suas trajetórias, revelam suas experiências e performam medos e desejos. *Los silencios* acompanha a trajetória de Amparo e sua família que, após uma tragédia ambiental e o desaparecimento do marido – provavelmente morto -, decidem viver na Ilha da Fantasia, localizada na tríplice fronteira Brasil-Colômbia-Venezuela. A partir das movimentações dessa família, reflete-se sobre as movimentações territoriais de povos fronteiriços que vivem a realidade das guerrilhas ligas às Forças Armadas. Ambas as narrativas acompanham comunidades que vivem sob a égide de um sistema capitalista que não protege, não apoia, não ampara.

Na busca por conectar a criação de comunidades como essas partimos da necessidade do estabelecimento de um território. Voltamo-nos aos estudos de Santos (1997), que trouxe reflexões sobre a constituição do que queremos definir aqui como “território”. A defesa de que um espaço de terra por si só não é um território, é ponto de partida: o território se forma a partir de um espaço (que pode ser de terra) sobre o qual é observado o passar do tempo. É a partir do tempo que se passa que um espaço se tornará território, por que é com o tempo que, nesse espaço, “desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência” (SANTOS, 2007, p.13). A formação de territórios é própria e indispensável à movimentação de tempo, de espaço, de gente.

Por outro lado, Deleuze e Guattari (1995), entendem o território como um agenciamento, o que torna a definição ainda mais ampla. Para Deleuze e Guattari (1995), “o território é o espaço subjetivo vivido, é o lugar onde um sujeito se sente “em casa”, ele é sinônimo de apropriação, de uma subjetividade fechada em si mesma” (in SARAIVA, 2012, p. 25). Para compreender o território em *Era o Hotel Cambridge* e em *Los silencios*, tomemos então, a reflexão sobre o Agenciamento Coletivo de Enunciação (GUATTARI, 1992), em que as vozes daquele que narra e daquele que diz ou faz chegam a se confundir por que o que se transmite, muitas vezes, não é produto individual, mas coletivo ligado, aqui, intimamente à história desses territórios e indivíduos, que chegam ali refugiados e refugiadas de seus direitos por processos históricos que já existem antes mesmo de seus nascimentos, e ficam condicionados a uma não existência perante entidades governamentais que não garantem os acessos básicos necessários para a sobrevivência.

Para lutar contra essa opressão, investida pelo sistema capitalista através de movimentações que tem por objetivo deslegitimar processos subjetivos, processos criativos, processos performativos, os encontros de ocupantes do Hotel e da Ilha são necessários,

especialmente por representarem o encontro de corpos em movimento, que estão em constante mudança. Assembleias comuns em ocupações e que acontecem durante as histórias, por exemplo, se apresentam enquanto movimentação coletiva e são eleitas em momentos oportunos da narrativa: em *Era o Hotel Cambridge*, entre o primeiro e o segundo ato, encerrando a apresentação de personagens de forma coletiva e apresentando os problemas comuns a todos: desigualdade social, preconceitos intrínsecos, convivência com outros indivíduos e o despejo iminente. Em *Los silencios*, apresenta-se em dois momentos: para expor a especulação imobiliária - investida capitalista que pretende se apropriar daquelas terras para o turismo -, na metade do filme. Depois, como ritual para o encerramento da narrativa: no início do terceiro ato, quando nos é revelado que o marido e a filha de Amparo estão mortos, e que os habitantes daquele território dividem espaço com os fantasmas de familiares que já morreram. Nos três momentos, falas expositivas específicas estabelecem o tom das relações criadas nas narrativas e, também, dão voz a quem quiser falar.

Nesse contexto, compreender a noção de território em seu sentido mais amplo, é essencial:

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.323).

Próprio do território, segundo Deleuze (1988), “é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. Nascer em um lugar; deixá-lo; e a ele retornar. Deixar-se ser atravessado nessa movimentação necessária por tudo aquilo que pode contribuir para a construção de subjetividades, que sentem a posse de seus próprios corpos, suas próprias histórias, seus próprios destinos. Romper tratados e trair ritos que foram selados, impostos, improvisados, quando não havia a presença de um todo da sociedade que me cerca. Quando não havia o eu. Quebrar a lança e lançar no espaço o grito e o desabafo são direitos que não podem ser furtados em nenhuma hipótese. Guattari (1992) defende a garantia de que novos universos de referência possam ser criados, vividos, experienciados, explorados pelo ser humano sem que haja impedimentos. Entende, entretanto, que não há possibilidades disso acontecer sem que antes haja o caos, que faça insurgir grupos oprimidos por um sistema capitalístico que define onde cada um deve estar e em que momento.

Para rever as questões que possibilitam o avanço do conhecimento, da criação e da apreensão de novos universos de referência, Deleuze e Guattari (1992) apresentam possibilidades através do processo de reterritorialização, agenciamento calcado, justamente, no processo de reconhecimento do lar; abandono do lar; e retorno ao lar. A proposição dos autores é justamente sobre a necessidade de um indivíduo deixar o lugar onde vive para atrair, como um ímã, outras ideias, outras culturas, outros modos de saberes, outras referências, possibilitando uma volta completa e o estabelecimento de um território. Aquele indivíduo que volta para o lugar de origem – fisicamente falando, ou não - jamais será o mesmo, estando apto para modificar o que está a sua volta ou, até mesmo, de criar espaços outros onde possa se desenvolver de forma saudável e benéfica. Nesses processos, reconstrói-se, também, a subjetividade, relacionada com a exterioridade. Dentro e fora do sujeito, que se complementam ininterruptamente.

*Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios* localizam personagens que vivem em territórios limítrofes: o Hotel é um prédio no centro de São Paulo, ocupação realizada em um antigo hotel de luxo da capital; a Ilha da Fantasia é uma faixa de terra entre rios que delimitam a fronteira entre Brasil e Colômbia. Estabelecer esses territórios como processos de criação de subjetivação é uma movimentação necessária e imediata nas produções. Para além das condições serem apresentadas no início dos filmes, as relações que as personagens estabelecem com esses territórios está impressa na imagem, seja reenquadrando personagens entre paredes do edifício sólido, ou na imensidão do local alagado onde Amparo vai viver com o filho. Por serem limítrofes, é que a influência de um indivíduo e do outro se apresentam de forma tão nítida na construção da subjetividade, já que esses organismos - Hotel e Ilha - possibilitam o indivíduo a perceber e escolher por aquilo que o faz se sentir melhor, livre de angústias e de medos, pronto para explorar seus desejos.

*Era o Hotel Cambridge* mostra indivíduos inseridos no sistema econômico optando por uma movimentação documental e performática de revelar situações reais pelas quais personagens reais do filme já passaram. Em alguns momentos, reconstitui processos reais ligados a guerras civis, projetos governamentais genocidas e à exploração natural em países onde viviam Ibtesam Umran, Isam Ahmad Issa e Guylain Muskendi Lobobo, que interpretam papéis baseados em suas próprias vivências; em outros, é através da performance que essas personagens apresentam suas histórias, suas culturas, suas crenças, seja por meio de poesias, cantos, ou na peça/produção audiovisual proposta por Apolo, personagem ficcional que motiva alguns relatos e reflexões, dispositivo utilizado em outros momentos do filme, intensificando as relações e as influências de um morador no outro.

Rolnik (2019) elabora pensamentos que passam, também, pela consideração de que há influência inegável entre um indivíduo e outro. As subjetividades são construídas a partir das relações, do que encontramos nos caminhos que percorremos. Para o bem, e para o mal. Para a autora, vivemos sob a égide de um sistema colonial-capitalístico<sup>1</sup> (e cafetinístico) que transveste o bem-estar social para que não existam ações ativas contra ele mesmo. Sistema colonial porque ainda está alicerçado sobre as perspectivas colonialistas de meados do milênio passado, que persistem até hoje; capitalístico porque está ligado a essa máquina econômica onde a opressão do mais forte (rico) ir de encontro ao mais fraco (pobre) é condição indispensável; cafetinístico numa licença poética própria da nossa língua, que faz referência à forma como o sistema alicia corpos, vozes, pensamentos a todo instante, para fazer crer que há um significado e um motivo imperativo que guia nossas vidas. “é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso” (ROLNIK, 2019, p.32), impedindo a pulsão de qualquer essência germinativa individual ou coletiva, restringindo a invenção a uma função estritamente econômica.

[...] o que já podemos vislumbrar é que quando uma dobra se faz e, junto com ela, a criação de um mundo, não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens (ROLNIK, 1997, s/p.).

A partir dessas teorias, refletimos sobre os filmes *Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios*, a fim de compreender de que forma invenções via cinema podem efetivar descolonizações do inconsciente. Ao longo do presente trabalho, em um primeiro capítulo, retomamos as reflexões de Deleuze e Guattari acerca da reterritorialização e da criação de novos universos de referência, bem como as ideias de Suely Rolnik acerca da insurgência de esferas reduzidas através de processos subjetivos constantes. Soma-se a isso os conceitos de corpo utópico e heterotopias apresentados por Foucault, refletindo sobre corpos e territórios das narrativas.

No segundo capítulo, dedicamo-nos a pensar sobre os corpos refugiados identificados nos filmes. Assim, retomamos definições abrangentes sobre refugiados, exilados e migrantes e

---

<sup>1</sup> Sobre o sistema capitalista, Guattari (apud ROLNIK, 2019, p.103) trouxe reflexões a partir de Karl Marx para elaborar a afirmação de que, como o regime capitalista sobrecodifica os valores de troca, também sobrecodifica os modos de subjetivação, restando, assim, às subjetividades, a subjugação aos propósitos do regime, sendo a opressão consequência do processo. Cunha, então, a expressão “sistema capitalístico”, sendo, “O sufixo ‘ístico’ [...] refere-se a essa sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana” (ROLNIK, 2019, p.103).

buscamos refletir sobre as performances que esses corpos desempenham nos filmes e sobre a construção da memória através dos movimentos ancestrais. Retomamos, aqui, manifestações importantes sobre refugiadas, exiladas e migrantes colombianas e teorias expostas por Martins (2006) e Anzaldúa (1987). A partir daí e de análises sobre as construções das personagens, retomaremos as teorias desenvolvidas no primeiro capítulo para compreender o lugar desses corpos nos processos de ressubjetivação e insurreição nos filmes elegidos, que se valem de uma estética realista ligada tanto à matriz da criação dessas obras, quanto às escolhas éticas estéticas impressas em imagens e sons.

## **2. DESLOCAMENTOS DO REAL: PROCESSOS DE RETERRITORIZAÇÃO E INSURGÊNCIA**

Não se pode conceber resposta ao envenenamento da atmosfera e ao aquecimento do planeta, devidos ao efeito estufa, uma estabilização demográfica, sem uma mutação das mentalidades, sem a promoção de uma nova arte de viver em sociedade. Não se pode conceber uma recomposição coletiva do *socius*, correlativa a uma re-singularização da subjetividade, a uma nova forma de conceber a democracia política e econômica, respeitando as diferenças culturais, sem múltiplas revoluções moleculares. O conjunto da divisão do trabalho, seus modos de valorização e suas finalidades devem ser igualmente repensados (GUATTARI, 1992, p. 33).

A proposta das ideias de Guattari se sustenta por grupos dissidentes dispostos a revolver, atravessar e modificar estruturas. E somente por eles que, em conjunto, propõem produzir subjetividade. "A produção pela produção, a obsessão pela taxa de crescimento, quer seja do mercado capitalista ou na economia planificada, conduzem a absurdidades monstruosas" que destroem as relações humanas e o meio ambiente, e que vão de encontro à única finalidade aceitável pelo autor para as atividades humanas: "a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua (do ser humano) relação com o mundo" (GUATTARI, 1992, p.33). Foi dessa grita que surgiram as urgências de se manifestar, onde grupos tomam para si um lugar de voz e de escuta, de fazer valer leis e políticas públicas. Dissidências que deixaram de ser apenas objetos a serem observados e se integraram aos movimentos como produtores(as) e agentes de reflexões de ideias, expressões, estéticas. Insurgência individual, numa importante e indispensável produção de subjetividade a partir de realidades e de histórias de vida; e movimentação, invariavelmente coletiva, quando se dá conta da necessidade de se produzir através de uma alteridade tão indispensável quanto o ato de olhar para si. Criam-se, assim, novos universos de referência.

*Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios* apresentam novas referências sobre as ocupações no antigo Hotel Cambridge e na Ilha da Fantasia, alertando para as condições de moradia e o descaso do Estado, mas também, ao optar repensar seus enredos e se entregar a histórias reais, personagens reais e narrativas que têm como fio condutor histórias contadas através da oralidade, possibilitando ao espectador o acesso a produções de audiovisual que suscitem novas formas de ver esses espaços, apresentados pela mídia em geral como depravados, aculturados, contrários ao desenvolvimento urbano, rural e humano. A ficcionalização dessas histórias, a opção por performances, a reconstituição de fatos reais e as relações estabelecidas entre realidades ao redor do mundo universalizam personagens que são reduzidas a “problemáticas sociais”, a “invasores”, instigando o espectador a questionar valores e rótulos pré-estabelecidos.

Os novos universos de referência são definidos por Guattari como enunciadores que podem ser descritos tal qual "uma potência divina, como uma ideia platônica, pelo fato de pôr em jogo um sistema de valorização", e dos modos ontologicamente heterogêneos de subjetividade que "assumem uma posição de enunciadores parciais em domínios de alteridade múltiplos" (GUATTARI, 1992 p.58-77). Tendo em vista o contexto político-social vivenciado no Brasil entre os anos de 2003 e 2015, é que observamos um movimento de reterritorialização e resubjetivação emancipatórios numa dimensão estética nos filmes analisados. Apesar de nem todo movimento de subjetivação ser emancipatório e muitos tenderem a um conservadorismo, como destaca Guattari (1992), atemo-nos a observar e refletir sobre os movimentos de subjetivação no Brasil onde ocorre um aumento de reivindicações de singularidades subjetivas que se destacam por um atravessamento nos códigos, valores e normas pré-estabelecidas na sociedade colonial-capitalística, que não se rendem à estagnação desses códigos, que se movimentam entre eles, deliram o verbo e possibilitam a invenção.

É a partir da insurgência e do estranhamento daquilo que é entendido como democracia que se chega a uma experiência política onde outras produções de subjetividade são evocadas. Por isso a importância de destacar a percepção sensível das cineastas Beatriz Seigner e Eliane Caffé no entendimento da alteridade e da heterogeneidade, já que são elas duas mulheres brancas de uma classe média paulistana. Apesar disso, imprime-se, entre quem filma e quem é filmado, uma noção de distinção, de contraste, sem deixar de considerar a assertiva de que todo ser humano social interage e interdepende, também, do outro. O encontro de subjetividades nos movimentos propostos pelos filmes é resultado da criação de sentidos proposta pelo cinema. Sobre a subjetividade, Guattari (1992) destaca:

Assim, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individualiza: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas...Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo "coletivo" deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como a quem da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (GUATTARI, 1992, p.19-20).

Miranda (1996) observa que a subjetividade está exposta, com “os poros abertos” aos atravessamentos sociais diversos, a destacar: língua, leis, empregos, mídia, costumes locais, heteronormatividade, tecnologia, família, sistema econômico, expressões artísticas diversas. Tais atravessamentos são características que se relacionam diretamente com o inconsciente de cada indivíduo e estão condicionadas ao interior do indivíduo, mas também, ao interior das instituições que constituem a sociedade: famílias, escolas, fábricas (e outros locais de trabalho). Assim, observamos a importância de perceber a subjetividade como uma construção social que “se faz coletiva”, que parte da coletividade, mas não se encerra no indivíduo.

Na tentativa de retomar seus lugares, personagens de *Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios*, se veem obrigadas a deixar que o contexto dos países onde estão agora as atravessem. Isso não significa que não possam trazer – e fazer valer – suas referências sociais, políticas, econômicas, religiosas, legislativas, artísticas, midiáticas, que se apresentam tão diversas nesses espaços. A constituição da Ilha da Fantasia e da ocupação do Hotel Cambridge só são possíveis por esses atravessamentos e representam, metaforicamente, a construção subjetiva ali performada pelas personagens. Enquanto processos artísticos, o que vemos nos dois filmes é a concretização de um processo tão complexo de ser observado por parecer tão distante de nós mesmos – ainda que a subjetividade seja condição indispensável para a existência de qualquer indivíduo.

No primeiro ato de *Era o Hotel Cambridge* somos apresentados ao espaço físico da Ocupação Hotel Cambridge para, em seguida, sermos apresentados aos personagens, moradores que compõem a organicidade do espaço. Nessa apresentação, aos poucos, são inseridos o refugiado já estabelecido, o refugiado recém-chegado, a moradora que garante a ordem no prédio; são reveladas funções que as pessoas desempenham ali dentro, choques entre culturas, motivações que levaram refugiados e refugiadas a saírem de seus países. Estabelece-se, também, as relações interpessoais desses moradores e dessas moradoras, e, também, suas relações com o próprio espaço, que se estendem à Assembleia, momento onde a coletividade

deve prevalecer. Revela-se, também na Assembleia, os conflitos gerais, os desentendimentos, os preconceitos, as angústias dessas pessoas que acabam de receber a notícia de um possível despejo alicerçado por uma ação judicial.

A construção de subjetividade não se encerra, tampouco, no socius. Miranda (1996) relembra que Guattari (1992) aponta para um campo da multiplicidade e da heterogeneidade, onde a subjetividade é construída por instâncias individuais, coletivas e institucionais de forma constante e não hierárquica. Os entrecruzamentos desses diversos vetores, atravessamentos supracitados, possibilitam a criação de novos universos de referência e se apresentam como estímulo para a invenção, já que é por meio desses atravessamentos que se deslocam pensamentos, ideias, questionamentos que, por sua vez, também são estimulados pelo choque entre esses universos.

A subjetividade de um indivíduo diz respeito menos à identidade e mais à singularidade, isto é, à possibilidade de viver a experiência de forma única, no entrecruzamento de diversos vetores de subjetivação. Por outro lado, a singularidade não está circunscrita somente ao indivíduo, mas há singularizações presentes nos grupos ou instituições (MIRANDA, 1996, p.38).

É através de cruzamentos de universos maquínicos heterogêneos, segundo Guattari (1992), que se operam os movimentos de singularização, justamente por essa heterogeneidade possibilitar diferentes dimensões, texturas, inovações, sinais ancestrais. Nega-se a existência de uma subjetividade unívoca, e evoca-se "modos ontologicamente heterogêneos de subjetividade, constelações de universos de referência incorporais" (GUATTARI, 1992, p.58), adaptações, recriações, reinvenções desses universos, através de um processo de produção de subjetividade que é, sobretudo, estético. Aqui, o analisamos sob o ponto de chegada (ou partida) da reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Entendemos o processo de ritorno (DELEUZE; GUATTARI, 1992) como um processo de afastamento e reaproximação "da casa" - podendo esta ser um lugar concreto ou abstrato. Durante esse processo, verificamos três etapas: a territorialização - o nascimento e reconhecimento do território, da casa, do ninho, do universo de referência em que se está inserido, imbuído de culturas, ideais, costumes, crenças, preconceitos, julgamentos específicos; a desterritorialização - a saída, o abandono da casa, do ninho, a negação das características do universo de referência onde se nasce; e, por fim, a reterritorialização - o retorno para o mesmo território onde se nasce, já modificado pelos atravessamentos fora daquele espaço, daquela zona de conforto, ou a criação de novos espaços, delegando ao processo interno de cada

indivíduo o retorno ao que se era antes. Segundo Guattari (1992, p.13), "um ritornelo complexo marca o cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação". Reafirmando as diversas possibilidades de definição de um "território". O território, assim, se constitui, segundo Deleuze (1988), a partir da inserção de um ritornelo em outro: "São todos os ritornelos, quase territórios, um território e outro, que vão se organizar no interior de um imenso ritornelo, que é um ritornelo cósmico".

Ao refletir sobre os processos de reterritorialização, encaramos, primeiramente, aquele processo de territorialização, onde identifica-se a partir desse espaço concreto onde se nasce, e se vive e se experiência o território usado. Pensemos aqui, então, sobre movimentação concreta, social e política através da ocupação e do estabelecimento de fronteiras de um espaço por indivíduos, que implementam sistema político através da divisão – simétrica ou não – do poder. Cria-se, assim, um território. Uma divisão assimétrica de poderes dentro de um território incita a opressão, a intolerância e o medo, condições observadas na Ilha da Fantasia e na Ocupação Hotel Cambridge devido aos contextos políticos onde estão inseridas essas realidades. Os filmes propõem narrativas onde "os poderes exercidos e seus efeitos são tratados a partir de uma perspectiva aproximada de um número relativamente restrito de lugares e personagens, convocando suas experiências pessoais, mesmo quando os poderes em questão remetem a esferas nacionais ou mesmo internacionais" (ZAN, 2020, p.15). Os atravessamentos observados nos filmes ecoam processos passados permanentes de territorialização sobre a ocupação de territórios inexplorados ou desabrigados, mas também sugerem novas chegadas através de novas histórias, novas personagens que, insurgindo-se, reterritorializar-se-ão naquelas ocupações.

Para constituir-se território, um espaço passa por atravessamentos heterogêneos e constantes:

O território não é apenas o conjunto de sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas; o território tem que ser entendido como o *território usado*, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é fundamento do trabalho; o lugar da resistência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise, em disciplinas históricas, como a geografia. É o território usado que é uma categoria de análise. Aliás, a própria ideia de nação, e depois a ideia de Estado nacional, decorrem dessa relação tornada profunda, porque um faz o outro. Assim é o território que ajuda a fabricar a nação, para que a nação depois o afeiçoe (SANTOS, 2007, p.14).

Sentindo-se pertencente a um lugar, estando disponível para as trocas, o indivíduo se coletiviza e possibilita o encontro de subjetividades. Para Santos (1997), ao mesmo tempo que

a cidade se apresenta como o fenômeno mais representativo da união entre espaço e tempo, observando-se esses encontros, também é o local onde se vive de forma cada vez mais conflitiva e desagregadora, já que se reduz seu caráter público e, portanto, coletivo. Nesses processos de construção da nação, portanto, a subjetividade também está exposta e condicionada ao fato de que esses espaços se tornam meros meios de circulação, como o dinheiro, distanciando-se espaço e vida, já que “A circulação ganha sobre a produção o comando da explicação, porque ganha sobre a produção o comando da vida” (SANTOS, 2007, p.16).

A chegada ao novo território é a primeira informação em Los Silencios. O espectador vê essa chegada sob o ponto de vista de Núria - e de Amparo e Fábio, levando em consideração que Núria está morta. A família chega pelo rio, em direção a Abuelita, que recebe a família com uma lanterna, iluminando a chegada, e dando as boas-vindas a nova casa. O processo de desterritorialização que os levou até ali é ainda desconhecido, bem como a informação de que o restante desta família - Nuria e Adão -, está morta, mas é possível compreender o estranhamento pelas poucas malas e pelas feições de mãe e filho, visivelmente assustados, com os olhares vagando como uma canoa sem rumo em uma imensidão alagada

Amparo e Fabio vindos pelas águas, chegam em sua nova. É, também, a água que nos conta como os dois estão superando os traumas do passado e estão conseguindo se adaptar à nova casa. Conforme o nível da água sobe, os dois se aproximam de encontrar os restos mortais dos familiares, a relação entre os dois se solidifica, a aproximação com a comunidade onde vivem agora se estreita. Vindos com suas poucas bagagens de mão, mas com muito em de suas vivências, mãe e filho tiveram processos de subjetivação cindidos; estabelecendo moradia em outro território, precisam compreender suas trajetórias e se reterritorializar para que o sentimento de pertencimento possibilite a fixação naquele lugar. O sentimento de comunidade e de comunhão, que impera na Ilha da Fantasia - entre vivos e mortos - é essencial para que se aceite os acontecimentos e se recobre a pulsão germinativa.

Por outro lado, estando o indivíduo cada vez menos próximo dos outros, isolado, arbitrariamente, em suas casas e apartamentos, atrás de muros altos que cercam condomínios habitados pelas mais variadas classes sociais, as trocas que estabelecem o espaço enquanto território são impedidas, abrindo margem para que impere um comportamento individualizante. O espaço físico se sobrepõe, então, ao espaço social, aquele das interações, da convivência, das trocas cotidianas. Para que se sobreponha o espaço social, há que se refletir sobre a necessidade da comunicação entre indivíduos que não se conhecem, mas que dividem mesmas características, já que habitam – e dividem – o mesmo espaço – seja a rua, o bairro, a

cidade -, que se dá através de um conjunto muito bem circunscrito de códigos, signos, linguagem que dá sentido à convivência. É, também, através dessa linguagem, que será possibilitada a invenção nesses espaços, seja para a criação de novos universos de referência, ou adaptação do que já está imposto, com a finalidade de buscar sentidos para aquilo que se vive e experiência.

O que podemos verificar nas ocupações é o processo de criação de novos “modos de subjetivação”. Condição possível em espaços que se apresentam como territórios usados que negam parte das normas sociais, políticas, legislativas vigentes do lado de fora e criam suas próprias lideranças e regras internas. Não que elas não sejam baseadas em sistemas verificados do lado de fora das paredes do Hotel ou “além-água” da Ilha, mas que se integram às necessidades daqueles territórios criados, que abrigam e se mantêm em pé a partir dessas normas, que podem ser subvertidas com mais facilidade do que fora dali, afinal, estão condicionadas à invenção ininterrupta desses territórios.

A Ocupação do Hotel Cambridge e a Ocupação da Ilha da Fantasia são espaços ocupados que carregam consigo alcunhas. Espaços usados que se tornam territórios. O primeiro, um espaço que, outrora, representou local de passagem, hospedagem para pessoas que vinham de outros lugares, nem que seja a passagem para o direito de que aquele lugar seja por direito, de fato, de seus moradores. Importante ressaltar que as personagens lembram de que o prédio, quando ocupado, estava abandonado, cheio de lixo e animais, período de suspensão necessário para constituir-lo e reterritorializá-lo: de antigo hotel, hoje um prédio abandonado, para um “prédio residencial”.

A Ilha da Fantasia que, na narrativa presente do filme, é ocupada pela primeira vez por seres humanos, está ocupada, também, por fantasmas, o que leva a crer que aquele espaço já foi ocupado por outros seres humanos em outros tempos. A condição de estar submersa durante parte do ano também faz da Ilha um espaço condicionado ao tempo: a vida ali é atravessada constantemente pela água e seus ciclos. É atravessada, também, por esses fantasmas que, originalmente, ou recentemente, passaram a fazer parte daquela realidade, ao ocupar aquele espaço e torná-lo território. Construídos a partir do entrecruzamento de universos heterogêneos para a produção de modos de subjetivação, essas ocupações são alvo de um dos maiores operadores recentes do sistema econômico vigente no planeta: a especulação imobiliária. Uma ilha no meio da Amazônia que nunca foi explorada de forma alguma pelo sistema e um prédio que já foi um hotel enfrentam a ameaça de serem tomados pelo “(eco)turismo” e pela construção civil, respectivamente.

Percebemos, a partir de Santos (2006), que essa movimentação capitalística ligada à especulação imobiliária tem relação direta com o começo da história dos coeficientes aqui presentes: dinheiro e território, onde “o valor de cada pedaço de chão lhe era atribuído pelo próprio uso desse pedaço de chão” (SANTOS, 2006, p.17), pois observamos que de nada vale a Ilha da Fantasia antes de ela se tornar Ilha da Fantasia, ou seja, antes de ser ocupada e reconhecida como potencialmente lucrativa. O mesmo ocorre com o Hotel Cambridge que passou por uma história mais fácil de ser identificada ao longo do tempo: primeiro foi instalado, como qualquer empreendimento em uma grande capital, em um pedaço de terra específico que, na década de 50, representava um status quo inquestionável em São Paulo; depois passou a representar um símbolo de decadência, quando abandonado 50 anos depois de sua inauguração; na sequência, foi ocupado por pessoas que, socialmente, não deveriam estar no centro de São Paulo vivendo uma vida tão próxima de classes sociais mais altas, dando-se conta de que aquele pedaço de terra onde o prédio foi erguido ainda tem valores altíssimos.

As personagens de *Los silencios* falam sobre essa especulação diretamente. Em uma das Assembleias realizadas pela comunidade que está viva, moradores e moradoras são assertivos: não pretendem deixar suas casas para vendê-las em prol da construção de um resort de luxo que pretende se instalar na Ilha. Da mesma forma que o desastre natural que assassinou Adão, Nuria e tantos outros manifestantes, tira pessoas de suas casas sem se importar com seus destinos, o turismo quer se apropriar dessas casas, das fontes de renda desses habitantes, do valor espiritual desse lugar para transformar em capital. O desabamento da petroleira que leva Adão e Nuria é objeto eleito para a construção de uma narrativa que pretende apresentar a situação de muitas famílias em regiões fronteiriças, de conflitos armados, de disputa de terras. Amparo é uma entre tantas mães que perdem filhas e filhos nesse contexto, sem poder, muitas vezes, enterrá-los.

O que propomos a partir da reflexão do que significam esses pedaços de terra – que não deixam de ser vistos como pedaços de terra, mesmo que estejam inundados ou com construções em cima dessa terra - é questionar qual o papel do sistema capitalista na intervenção da produção de territórios e na produção de subjetividade. Tais produções se mostram ligadas diretamente pelos fatos que as unem: o tempo, as referências que se aglomeram vindas de toda parte e de parte alguma durante a história da humanidade. Ainda segundo Santos (2006), por menor que pareça um mercado, é fundamental para a manutenção do sistema que ele exista e consuma, então, por menor que pareçam essas ocupações, todo e qualquer lucro que se possa extrair dali deve ser extraído, assim como toda e qualquer expressão de vida. A produção pela produção, assim, ganha o comando da vida.

Sob a influência do dinheiro, o conteúdo do território escapa a toda regulação interna, trazendo aos agentes um sentimento de instabilidade, essa produção sistemática de medo que é um dos produtos da globalização perversa dentro da qual vivemos, esse medo que paralisa, esse medo que nos convoca a apoiar aquilo em que não cremos apenas pelo receio de perder ainda mais (SANTOS, 2006, p.19).

Os longas-metragens analisados se valem das reflexões acerca de processos diretamente ligados à territorialização, conseqüentemente, voltando-se para a organização sistemática dos poderes. No contexto da realização e das histórias contadas nos filmes, a globalização se apresenta enquanto movimento fundamental para questionar as decisões políticas tomadas nos últimos séculos em todo o mundo. O poder exercido de forma global atinge o sujeito em sua produção de subjetividade da forma mais nefasta possível, sucumbindo os potenciais de singularização (GUATTARI e ROLNIK, 1986), a uma produção da subjetividade inconsciente, ligada à cultura de massa que se alicerça em sistemas – submetidos ao sistema capitalista – hierárquicos, de valores, de submissão (GUATTARI e ROLNIK, 1986).

As histórias contadas em *Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios* também se dedicam a pensar histórias de espaços ocupados – e territorializados – reais e marginalizados. Inventam ou se apropriam de personagens e situações baseadas em acontecimentos reais. O movimento de reterritorialização que faz insurgir esses grupos que os filmes suscitam nos faz refletir, também, o movimento que sustenta esses grupos como marginalizados e afastados das decisões macropolíticas pela reapropriação da força vital através de um regime colonial-capitalístico que hoje domina o planeta e se empenha em apoderar-se, também, das subjetividades (ROLNIK, 2018). Indo ao encontro de Santos (2006), Rolnik (2018) instiga reflexões acerca de um poder, um regime nefasto alicerçado por uma perspectiva antro-po-falo-ego-cêntrica, que controla o direito à vida em sua essência de potência criadora através dos traumas escancarados pelo abuso, outro produto da globalização:

A redução da subjetividade à sua experiência como sujeito, inseparável do abuso da pulsão, gera um trauma - diante do qual tende a prevalecer a resposta reativa - base da política hegemônica de subjetivação nesse regime. Interpretamos o estado de fragilidade em que tal abuso nos coloca como sinal de nossa falência (egoica, existencial e social), o que nos apavora, e face, a esse perigo imaginário, tende a prevalecer a resposta reativa. O desejo então agarra-se ao status quo, agindo assim contra a perspectiva da vida, ao invés de operar a seu favor (ROLNIK, 2018, p.125-126).

Movimentação difundida publicamente em regimes opressivos, como as ditaduras militares vivenciadas na metade do século XX, ou os governos fascistas que ganharam força nos últimos anos pelo mundo, e que têm em comum, justamente, a produção do medo, como

vimos nos Estados Unidos de Donald Trump, e como vemos no Brasil de Jair Bolsonaro, por exemplo. A partir disso, dificulta-se o acesso às políticas públicas, à saúde, à educação e logra-se o direito de viver, de criar, de se manifestar, logra-se a possibilidade de ser corpo no mundo. Dificultando esse acesso e imprimindo em suas ações preconceitos e intolerâncias, esses regimes de opressão se estabelecem como forma de garantir que o sistema colonial-capitalístico não sucumba.

Há, em *Era o Hotel Cambridge* e em *Los silencios*, uma força motriz de realização fílmica relacionada diretamente com o que move os encontros de ocupantes no Hotel e na Ilha, e que vai de encontro a opressão, ao preconceito e a intolerância. Para que os filmes fossem produzidos, a incorporação da realidade e a ficcionalização de personagens, de vivências, de relações, de formas de comunicação se fizeram através de histórias reais, de indivíduos reais que não puderam, até se encontrar, pertencer a algum lugar. O encontro dessas equipes e movimentação para a realização desses filmes se dá, justamente, pela motivação em fazer perceber, em insurgir corpos pretos, indígenas, da comunidade LGBTQIA+, de mães solo, de vítimas de processos capitalistas e territorialistas que transforma tudo em capital, com a finalidade de reduzir o ser humano a mão de obra, delegando a própria existência ao esquecimento.

Nessa movimentação, as personagens – reais ou baseadas em realidades – se dedicam à construção desses espaços, de forma coletiva e individual. Tal qual a produção de subjetividade e a produção de territórios, podemos observar a construção de lares onde se decide viver. Na busca pela reterritorialização e pelo afastamento daquilo que outrora representou o ninho, na movimentação em construir heterotopias onde se possa viver o que se é, na dedicação em inventar novas formas de co-habitar espaços, estamos diante dos processos supracitados em sua concretude: de um lado, corredores, salas comunitárias, pontes elevadas, campos de futebol, árvores onde as crianças sobem; de outro lado, casas de madeira por entre vãos que passa o vento, quartos de hotel que se transformaram em casas. O socius e o indivíduo na divisão de territórios onde insurgem subjetividades.

### 2.1. Processos criativos: das vivências dos corpos e de espaços criados

Observamos as condições que os próprios espaços que inspiram a escrita dos roteiros dos filmes e que são locação para a realização das produções, são espaços que propõem um processo de desterritorialização, quando se deixa os preconceitos e a desesperança para trás, e de reterritorialização, quando se ocupa um espaço e fixa-se moradia. Refletimos sobre a criação desses outros espaços como heterotopias (Foucault, 2013), espaços que se apresentam como

posicionamentos sem lugar real, que são “a menor parcela do mundo” e também “a totalidade do mundo”. Lugares criados que fazem encontrar, em um lugar concreto - o prédio do hotel, ou a faixa de terra na margem do Rio Amazonas -, vários espaços incompatíveis no restante do mundo. A partir dessa criação, desta justaposição, o espaço tem uma função em relação ao que resta fora dele.

Foucault (2013) sistematizou algumas ideias afirmando que “para que haja utopia, basta que eu seja um corpo” (FOUCAULT, 2013, p.14). Corpos à mercê de uma exterioridade e, portanto, possíveis de modificações e de mudanças espaciais significativas na construção da subjetividade. Isso porque o corpo não está, necessariamente, em um lugar só, mas está ligado a vários lugares. É do corpo que tudo parte, pois a ele, tudo está ligado; é espaço de cruzamentos, de atravessamentos que só são capazes dali, por ali, por ser um corpo. E sendo um corpo, se é o que há de concreto e de abstrato. Se é o que se passa na frente, nas costas, dos lados, em cima e embaixo, a toda volta. Se é o que se pode ser enquanto vivo, e enquanto morto também. “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, 2013, p.10).

Do outro lado, do lado de fora, mas que, nem por isso menos intrínseco ao que é ser um corpo, estão os estados utópicos espaciais. As heterotopias defendidas por Foucault (2013) são os espaços criados, recriados, inventados para que se possa viver ali dentro tudo o que não se pode viver lá fora. Espaços onde corpos que são mal recebidos em outros espaços encontram fugas para que possam ser ali dentro, o que não podiam ser do lado de fora. Espaços perfeitamente bem articulados através de redes com nós fortes. Essas características tornam esses lugares absolutamente diferentes, contraespaços que são lugares reais fora de todos os lugares e que podem estar abertos ou fechados para o que vem de fora; assim como são flutuantes, podendo estar aqui e ali, podendo hoje existir e amanhã ser apenas lembrança.

Esta (função) se desenvolve entre dois polos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. (...). Ou pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação (FOUCAULT, 2003, p.420-421).

Entendemos que a ocupação do Cambridge ou a ocupação da Ilha da Fantasia não são esses lugares perfeitamente habitados, super bem organizados, meticulosamente planejados. Mas são espaços criados pelo sujeito comum para poder viver e usufruir de seus direitos. Locais onde podem viver pessoas de diversos lugares e que passaram, ou estão passando, por situações

que os excluem ainda mais nas sociedades em que estão inseridos, que podem ser vistos pelo prisma que aposta nas suas diferenças gritantes: uma ilha no meio da floresta amazônica inundada quatro meses do ano com moradias/construções em palafitas feitas de madeira *versus* um hotel de luxo desabrigado no centro da maior cidade da América Latina rodeado de paredes de concreto, canos e fios de eletricidade; ou pelo prisma que expõe suas semelhanças: a reconstrução de espaços ameaçados pela especulação imobiliária para moradias de famílias miscigenadas de diversos lugares do mundo que buscam por refúgio. Dessa forma, constatamos que tanto a ocupação da Ilha da Fantasia, quanto a ocupação do hotel, acabam sendo criados pelo “uso desviado de espaços normativos, e a produção de geografias dissidentes” (PRECIADO, 2017, p.5).



Figura 05



Figura 06



Figura 07



Figura 08

Entre o público e o privado estão as estruturas dos espaços ocupados, que são completamente diferentes, já que partem de princípios do rural e do urbano, por exemplo. Em *Los silencios* (figuras 05 e 06), as casas e as vias pedestres são construídas em cima de palafitas, para que, quando a água subir, seja possível permanecer na mesma casa. Cada família integrante daquela comunidade tem sua casa. O espaço rural mais amplo permite que as casas

sejam construídas em formatos, tamanhos e lugares diferentes. O que atravessa as paredes de madeira das casas são os sons da água, do vento, dos animais na floresta. Algumas construções são maiores e outras menores, diferente do espaço urbano da ocupação do Hotel Cambridge (figuras 07 e 08), onde existem padrões de construção, tamanhos específicos, uma construção existente muito antes da ocupação ser efetivada. As áreas comuns e as privadas se confundem pelos sons que adentram as paredes e pelas relações de cooperação que se estabelecem de forma diversa. As diferenças são vistas, além dos atravessamentos sonoros, nos enquadramentos mais abertos de *Los silencios* e nos limites de quadros possíveis dentro do Hotel Cambridge, por exemplo.

Em ambos os casos, estamos diante de rotinas específicas para pessoas que vivem na ocupação da ilha *ou* na ocupação do hotel. Situações intransferíveis, possíveis apenas nesses espaços criados, heterotopias. Vivências e experiências de refugiados e refugiadas, subjetividades que passam por desterritorializações e reterritorializações forçadas. O inconsciente colonial-capitalístico “anestesia a potência que o corpo tem de decifrar o mundo a partir de sua condição de vivente: o saber-do-corpo torna-se inacessível” (Rolnik, 2015, s/p.). O regime (e, portanto, o inconsciente, já que é o regime que constrói essas relações) é colonial-capitalístico porque, como Krenak (2019) aponta, a ideia de que o europeu, acreditando ser o habitante terrestre civilizado e esclarecido, sentiu-se no direito (e na obrigação, talvez) de invadir os lugares que eram habitados por povos considerados obscurecidos, sem tecnologia e sem futuro, permanece neste período histórico que chamamos de “contemporâneo”. Os povos originários da América Latina e os povos originários do continente africano foram arrancados de suas terras durante os últimos séculos de forma contínua. Ainda hoje vemos as reservas indígenas e as áreas quilombolas brasileiras diminuídas e extintas constantemente sob a justificativa de um progresso que “jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão-de-obra em centros urbanos” (KRENAK, 2019, p.14).

Amparo e as outras esposas e mães que perderam familiares, como a protagonista de *Los silencios*, é a representação de povos que foram tirados de suas terras. Expropriados por catástrofes naturais que são travestidas de pequenos incidentes em uma região fronteiriça violentada pelo tráfico, pelas forças armadas e pelas condições precárias de saúde, saneamento básico e alimentação adequada. Vidas interioranas, do campo, do meio do mato que se contrastam com a vida urbana agitada, do asfalto, do barulho da buzina de carros que têm em Carmen, de *Era o Hotel Cambridge*, essa representação urbana de uma mulher que nasce sem direito à moradia e tem em seu encalço uma justiça que deseja expulsar refugiados e refugiadas de países de África assolados pelo extrativismo, de outros lugares do mundo, que vieram para

o Brasil em busca de segurança, e brasileiros e brasileiras que precisam inventar lugares onde possam viver com o mínimo de dignidade.

Nessa “humanidade” que foi sendo moldada e modificada através dos séculos segundo o regime econômico vigente, “toda pessoa que seja capaz de trazer uma inovação nos processos que conhecemos é capturada pela máquina de fazer coisas, da mercadoria” (KRENAK, 2019, p.64), e é jogada numa roda que se empenha em cercear a liberdade e arrancar a inocência de tudo e todos que estejam inseridos no sistema capitalista. As realidades são atravessadas pela especulação imobiliária que lembra a existência do sistema capitalístico em sua esfera mais desesperadora: do lado de cá do Oceano Atlântico, empresas de turismo estrangeiras adentrando as matas originais da Floresta Amazônica, às margens do maior rio do planeta; do lado de lá, empresas extrativistas exploram minérios em diversas regiões, deixando para trás impactos ambientais de proporções incalculáveis e arrasando os processos de subjetivação de comunidades e indivíduos.

Nesse processo coletivo, se faz necessária a abertura de poros de que nos fala Miranda (1996), e que também está presente nas reflexões de Santos (1997), que aponta a necessidade de os espaços estarem receptivos para que, através do tempo e de acontecimentos nele, se constitua enquanto território usado, aqui, ocupado por personagens que não encontram em nenhum outro lugar uma forma de existirem. A invenção desses territórios está ligada intimamente com a produção de subjetividade de quem o ocupa, sendo assim, se faz necessário as personagens que compõem os filmes também terem os poros abertos suficientemente para receberem os atravessamentos necessários para uma produção conjunta de subjetividades e territórios.

As duas narrativas, que partem de contar histórias onde memória e território são essenciais para que a construção das personagens e de seus cotidianos sejam únicos e intransferíveis - apesar de contarem a narrativa de um prédio para falar de muitos, e de uma família para falar de muitas, são restritas às representatividades aqui expostas -, sustenta-se, em parte, no ato de performar para endossar o fato de que estamos diante de histórias fronteiriças. A fronteira da qual falamos agora parte da proposição de Gloria Anzaldúa (1987): inserida nos processos modernos ligados a migrações, emigrações e imigrações, a movimentações que ocorreram no globo terrestre nas últimas décadas e que possibilitaram, a duras penas, atravessamentos. Atravessamentos de culturas, de costumes, de nacionalidades, de gêneros, de raças. Uma diversidade, uma heterogeneidade arranjada a partir da criação de espaços dispostos a receber refugiados e refugiadas - sejam vindos de outros países, ou

pertencentes aos países onde suas faixas de terra (horizontais ou verticais) estão geograficamente localizadas.

Analisando o filme *The wall* (Ricardo Martinez, 2010), Canelo (2014) retoma Anzaldúa para analisar a narrativa e a montagem do filme que fala sobre a construção do muro que separaria eternamente EUA do México. Canelo constata, pela sobreposição das imagens, que o muro atravessa por completo as vidas de quem vivia na região, mesmo nos lugares onde não chegou a ser construído, comparando-o, como uma ferida aberta (*una herida abierta*, nas palavras de Anzaldúa) que manteria viva a memória e a história dos migrantes, que se assemelha a uma hemorragia permanente e que lembra as diversas e frustradas formas do governo dos EUA de expulsar todos que vêm de fora, de tornar branca a América *again, and again and again*. Aquelas e aqueles que conseguem extrair um aproveitamento dessa vivência e dessa experiência são o contemporâneo de que nos fala Agambem (2009): fratura que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.



Figura

09



Figura 10

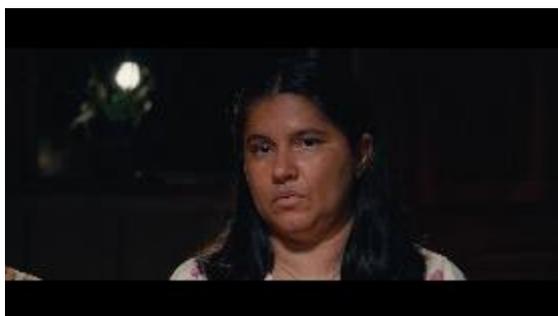


Figura 11



Figura 12

“Eu sou refugiado palestino no Brasil. Vocês refugiados brasileiros no Brasil”, atenta Isan, personagem refugiado de *Era o Hotel Cambridge*. As assembleias nos filmes (09 a 12) têm funções semelhantes: discutir sobre questões fundamentais para a convivência em sociedade dentro desses espaços ocupados, criados. Nos dois filmes, uma mesma questão fundamental: as tentativas de desocupação para que a especulação imobiliária transforme esses espaços em formas de ganhar dinheiro. Durante a assembleia na Ilha da Fantasia (figuras 11 e 12), Abuelita reitera: “Moro aqui há 20 anos. Já saí do Peru, do Brasil de toda parte, agora estou



14); eleva a determinação oriunda de uma vida sem dignidade de quem não tem onde morar (figuras 15 e 16); aponta os julgamentos sociais que essa parcela da população passa (figura 17); encerra com representações de diversas ocupações na cidade (figura 18), com as bandeiras hasteadas da forma que é possível nos lados de fora. Esses espaços criados têm suas próprias bandeiras.

A partir das assembleias e da reencenação da ocupação de outro espaço, nota-se a preocupação das narrativas não somente em revelar as dificuldades de quem passa pelo cerceamento da liberdade. Estamos diante de narrativas que se propõem buscar soluções para a melhoria da vida das personagens. Não é afirmar que os filmes conseguem solucionar todas as problemáticas nas vidas dessas pessoas refugiadas, mas também, não se dedicam apenas a revelar, cinematizar histórias difíceis. Revelam as movimentações possíveis e reais para que ocorra a insurgência de subjetividades oprimidas.

Quando o desejo logra responder ativamente ao trauma do abuso, ele se potencializa e busca agir tendo em mira a descolonização do inconsciente. (...) Partindo do princípio de que a descolonização do inconsciente implica necessariamente o terreno de nossas relações, das mais íntimas às mais distantes, os efeitos de qualquer gesto nessa direção são coletivos. (ROLNIK, 2018, p.125-126).

As intenções na insurgência, que partem de uma reação ativa contra o regime, podem ser micropolíticas, que atendem ao que for necessário para que haja a reapropriação da força vital em sua potência criadora que nos faz permanecer no mundo, e que também faz o mundo permanecer vivo. São as insurgências micropolíticas que, face às violências contra a vida, são mobilizadas através de uma ressonância, lançando uma rede em que os subordinados se mobilizam e performatizam “devires do mundo, imprevisíveis e distintos dos que os mobilizaram” (ROLNIK, 2018, p.141). Assim, novos gergens são criados. As intenções macropolíticas estão relacionadas ao entendimento da desigualdade e a uma luta para diminuí-la sistematicamente. A primeira forma de fazê-lo é uma promoção do empoderamento dos subalternos, promovendo, também, a partilha do poder de forma mais igualitária, que será conquistada através de um combate aos opressores e às leis que sustentam o sistema.

Diferenciar ambas intenções é especialmente indispensável para os corpos considerados de menor valor no imaginário social - como o corpo do pobre, do trabalhador precarizado, do refugiado, do negro, do indígena, da mulher, do homossexual, do transgênero, etc. Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica (ROLNIK, 2018, p.133).

A partir da escolha dos espaços onde as histórias acontecem – espaços localizados e definidos pelas roteiristas/diretoras a partir do que ouviram de pessoas que moram nesses locais e viverem situações específicas -, destacamos que os processos defendidos aqui estão ligados às movimentações das personagens dos filmes e suas escolhas a partir do momento que são forçadas a deixar os lugares que, outrora, viveram. Mas também, estão ligadas às escolhas fílmicas feitas pela direção e o restante das equipes. Estamos diante de insurgências que fazem possível esses filmes acontecerem, que possibilitam emprego à equipe e elenco e visibilidade a narrativas silenciadas que precisam estar nas telas.

## 2.2. In(ter)venções territoriais

Há, no entanto, intervenções típicas da ficção. Escolhas que distanciam os longas-metragens do documentário. Eliane Caffé (apud CAFFÉ, 2016), afirma em entrevista que foram organizadas oficinas de interpretação na ocupação para que o casting fosse realizado. A diretora trouxe experiências semelhantes de seus longas anteriores, *Narradores de Javé* (2003) e *Céu sem eternidade* (2011). As intervenções feitas por Carla Caffé, diretora de arte, que aparecem no filme como um espaço artístico descontraído e uma sala de informática ampla e bem iluminada, permaneceram na ocupação. Esta segunda sala também funcionou como ambientação para a criação de um vlog no filme, que possibilitou reflexões metalinguísticas e momentos experimentais na trama; esta sala de informática também proporciona momentos tocantes onde as personagens que chegaram no Brasil vindas de outros países fazem chamadas de vídeo para conversar com parentes que permanecem em seus países de origem. A ocupação se apresenta, durante essas chamadas, como performática.



Figura 19



Figura 20

Também nos é lembrado o quanto há de isolamento na vida dessas pessoas que chegam ao Brasil, muitas delas numa não conformidade com a política de recebimento de estrangeiros, e são orientadas a permanecer na ocupação até estarem legalizadas. Enquanto isso, contribuem para que o espaço se torne não apenas lar, mas oficializam-no como uma comunidade completa,

como um território usado com lideranças e sub-lideranças, com sistema econômico interno (mercado, farmácia, restaurante, padaria), cultos diversos, acompanhamento escolar. No sistema político criado nos dois espaços estabelece-se, também, o básico de uma estrutura de uma pequena vila, ou distrito nos interiores do Brasil, com pequenos mercados (figura 19), pessoas que fazem alimentos básicos para vender (figura 20), como ambulantes de grandes cidades que aqui caminham entre corredores. Ao apresentar essa ocupação enquanto esse organismo vivo, onde podem ser encontrados alimentos, reforço para a educação, comunicação com a comunidade externa, práticas religiosas, convivência comunitária, evidencia-se a não necessidade de uma movimentação externa ao prédio.

Diferente da Ilha da Fantasia, que possui uma relação necessária com outras terras. Até porque, parte do ano, sua ligação com o continente é direta. Fábio vai estudar na cidade de Leticia; Amparo tenta encontrar ajuda em terras colombianas e terras brasileiras, seja através da justiça ou de empregos; Fábio se relaciona com crianças e jovens em todos esses lugares, usufruindo de um espaço mais urbanizado do que a Ilha da Fantasia pode proporcionar para um garoto tão jovem. Ao encontro da comunidade que se forma no antigo hotel, molda-se um sistema político pautado em lideranças mais velhas, experientes, sábias, que dividem responsabilidades e pesos, e que demonstram respeito por mulheres, avós, mães, filhas, netas. Na ilha fronteiriça, isso é válido tanto para quem está vivo, quanto para quem está morto. Na assembleia que se constitui, e quando somos confrontados, pela primeira vez, com a perda real de Amparo e Fábio - momento preparado durante toda a narrativa para acertar o espectador com ternura e choque -, vemos uma formação em que pessoas mais velhas estão sentadas em cadeiras, adultos se dividem entre cadeiras e estarem em pé, e as crianças ocupam o chão de forma cíclica no espaço onde todos e todas que querem falar são, finalmente, ouvidas.

Nos dois filmes, adaptar-se ao espaço em que se passa a viver, reconstituir-se a partir da comunidade a sua volta, sonhar novamente com os ancestrais que guardam nosso son(h)o é fundamento para reterritorializar-se. A morte, em *Los silencios*, funciona justamente como parte de uma proposta de criar novos territórios, universos. Os fantasmas da Ilha já são conhecidos e reconhecidos pela comunidade. O fato de os mortos terem sua própria assembleia, onde são ouvidos por pessoas vivas que acompanham o evento, é síntese para pensar a forma de realocar vida e morte, vivos e mortos. É se reconhecer de outra forma, enquanto morta ou enquanto morto, para poder entender sua função naquela heterotopia. Estamos diante da retomada daqueles grupos do campo e da floresta que foram jogados para periferias e favelas, apontados por Krenak:

Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que são sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (KRENAK, 2019, p.14).

Entendendo-se enquanto coletivo, percebendo suas características enquanto grupos e individualmente, enquanto seus próprios universos, as personagens dos filmes - atravessadas, pelo fato de serem, em sua maioria, representantes de personagens de suas próprias realidades - têm como princípio uma vida coletiva. E, por coletivo, entendemos uma interdependência entre quem compõe um grupo, e entre aquilo que está à volta desse grupo. Nas ocupações, o entendimento é de que o lugar que se ocupa, os espaços onde interagem, as moradias/casas individuais onde se fixam, só continuará sólido mantendo-se o respeito e os cuidados necessários para que outras pessoas possam, no presente ou no futuro, ocupar os espaços de forma saudável.

Nos filmes, vemos Amparo chegando na Ilha da Fantasia e tendo sua permanência aprovada após conversa entre o presidente e Abuelita; no Hotel Cambridge, vemos Qadis sendo recebido pelo primo Hassam, mas sendo avisado que sua permanência ali é provisória, já que deve haver um controle do número de pessoas em cada apartamento e na ocupação toda. No final das contas, “o coletivo sobrepõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz.” (MARTINS, 2006, p. 70), e as intenções micropolíticas se fazem presentes para receber os saberes tradicionais de todos os lados, de todos os lugares de onde vêm essas pessoas.

Criam-se com isso territórios relacionais temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia. Tais experiências coletivas tornam mais possível o trabalho de travessia do trauma resultante da operação perversa do regime colonial-capitalístico, que confina as subjetividades nas formas e valores dominantes, marcadas pela expropriação do movimento pulsional. Como tal superação implica um trabalho sem fim, o importante aqui é que ela atinja em cada situação um limiar que permita que a força vital criadora se libere, pelo menos suficientemente, de sua cafetinagem. Esta é a condição para que se logre compor um corpo individual e coletivo que resista à cafetinagem da vida e seja capaz de a repelir - é nesta composição que reside o significado da expressão “construção do comum”, tal como aqui proposta (ROLNIK, 2018, p.141-142).



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

As sequências finais de *Los silencios* e *Era o Hotel Cambridge* propõem a insurgir as novas possibilidades, destruir os mundos/sistemas/universos vigentes, e insurgir um mundo

novo: invadir, resistir, infiltrar, corroer o sistema e ir pra cima (AMORIM; JÚNIOR, 1991). No desfecho de *Los silencios*, Amparo e Fábio (figuras 21 e 22) pegam os restos mortais de Nuria e Adão; em uma procissão (figuras 23 e 24), as famílias das pessoas mortas levam os restos mortais para um ritual de passagem, são mulheres, homens, crianças, filhos, filhas, mães, pais, avós, avôs; aos vivos e vivas, durante o ritual (figuras 25 a 27), juntam-se os mortos e as mortas (figuras 28 a 30). O não-real expresso pelas pessoas reais que habitam a Ilha da Fantasia, é o fantástico escolhido por Seigner para ser o não-real no filme, a síntese dos encontros de corpos.

Corpos mortos e corpos vivos. Corpos utópicos que, de alguma forma, estão ali e não estão. Que estão no filme como personagens de pessoas reais, que estão muito vivas (e muito mortas) que não mais estão, mas que ainda permanecem ali de alguma forma. Inscrições corporificadas da memória em Nuria e outras figuras mortas que acompanhamos ao longo do filme. Os corpos vivos, por outro lado, corpos que estão na Ilha de forma concreta, que não são fantasmas, carregam as inscrições de suas lutas, suas vivências, suas experiências na memória viva, nas histórias que contam, nos trabalhos que desempenham, na prole que criam.

Mortos e mortas apresentam, finalmente, a pintura no corpo (Figuras 35 e 36) como para evidenciar presença e ausência; vida e morte; morte e alma; o visível e o invisível. A pintura, assim, se apresenta como “a operação pela qual o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (FOUCAULT, 2013, p.12), que pode ser os espaços criados pelas religiões para onde pessoas mortas vão, ou espaços outros, criados a partir de qualquer ideia, qualquer necessidade, que esteja ligado aos sentidos de necrópoles, ou de paraísos, ou do que quer que seja. A intenção no ritual é libertar esses corpos de um lugar e deixar ir.

Essa projeção acontece, também, através de marcações como o espelho e o próprio cadáver. Este nunca é visto em sua essência necrótica, mas substituído por fantasmas, que, em si mesmos, já são corpos que desejam estar e que vemos, mas que não estão; energias vitais que ainda são sentidas por Amparo, pelo ar e pelo toque, mas que não se manifestam de forma real, nem mesmo quando a mãe, em luto, se olha no espelho (figura 61), e sente a filha a ampará-la. Não vemos a imagem de Nuria no espelho, mas o corpo – fantasma, que só aparece na miragem dos espelhos – de Amparo, sozinha. Dessa forma, ocupa lugar Amparo, mas ocupa lugar, também, Nuria. E todos e todas que são fantasmas. Segundo Foucault, são o cadáver e o espelho que ensinam “que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar” (FOUCAULT, 2013, p.15).

Mas, na verdade, o corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas (FOUCAULT, 2013, p.11).

Corpos que, aqui, não apenas ocupam, mas criam os espaços que lhes cabem. Entre as águas que inundam a Ilha da Fantasia, e os corredores dos mais de 20 pavilhões do Hotel Cambridge, identificamos esses dois espaços, essas duas fraturas que permanecem abertas e se protegem com o próprio sangue que delas transborda. Entender o movimento que cerca esses espaços, seja a água dos rios ou dos encanamentos, as matas originais ou as ruas de asfalto, é entender como esses lugares se apresentam para quem neles vive. Insurgir esses corpos é potente e esperançoso. Estes têm territórios com sistema político coletivo e democrático. Não perfeito, mas com estrutura suficiente para que corpos dissidentes rejeitados em diversos sentidos - seja pela cor da pele, pela língua diferente que falam, pelas histórias de exploração desenfreada de seus lugares de origem, pela perda de parentes ou pessoas próximas - sintam-se seguros e confiantes. São regiões de fronteiras, ilha rural e ilha urbana, habitadas por refugiados e refugiadas de diversos lugares, que já não se preocupam em pensar o que passaram ou lastimar pelas perdas, mas que usam seu tempo, sua força e sua energia para uma reterritorialização necessária. Insurgir esses territórios é revolucionário.

Ocupamos nosso espaço/Cada passo um pedaço/Agora traço uma memória/Que eu sempre serei/Falo eu porque sou nós!/Grito de entranhas/Ímpeto feroz/Afastando atitude atroz/Partindo pra cima o algóz/Pra quem não conhece o respeito eu sou um perigo/Me olho no espelho e digo/Não é meu inimigo/Não te quero domado, não te quero contido/É Território conquistado/É espaço garantido (*Território conquistado*, Larissa Luz e Pedro Itan, 2016).

O ritual final de *Los silencios* faz pensar, novamente, sobre as vozes que narram, falam e/ou fazem no contexto da Ilha da Fantasia. Retomando Guattari (1992), refletimos sobre a necessidade da Assembleia para que possamos conhecer e reconhecer as personagens enquanto fantasmas, e para que possam ter direito a fala, a expressar suas opiniões – tanto aqueles mortos que morreram habitando a Ilha, quanto os mortos, como Núria e o pai, que vieram como companhia de quem foi parar ali. No ritual, finalmente, essas figuras têm o reconhecimento de sua morte; fisicamente, os parentes dessas pessoas mortas podem se despedir em seus rituais tradicionais que exigem a presença física de algo relacionado à pessoa morta.

Mais que se despedir e sacramentar a morte daquelas pessoas que vão deixar saudade, entende-se que a necessidade do ritual está ligada a dois processos fundamentais para que se

siga a vida de maneira pulsante: 1. A celebração de quem foram aquelas pessoas que já morreram; 2. A certeza de que aquelas pessoas estão mortas – e passíveis de um ritual com seus restos mortais – para que haja paz nos corações dos parentes. Assim, o ritual de morte apresenta-se, também, como uma homenagem à vida, de quem foi e de quem fica. Se voltarmos à informação fornecida por Beatriz Seigner de que a produção havia contratado poucas embarcações para a filmagem do ritual e dezenas de embarcações apareceram, constatamos que a vontade de simbolizar era real e geral. Como ao se documentar algo, a movimentação do ritual também se baseia na ideia de resistir ao esquecimento.

Resistindo-se ao esquecimento – do que se foi, do que se é, do que se será –, encara-se a vida e a memória como elementos fundamentais para garantir que a construção dos territórios e das subjetividades aqui erigidas seja de lutas coletivas onde o indivíduo que, mesmo quando forçado a desterritorializar-se – caso de Amparo e sua família - encontrará uma estrutura disposta a receber aquele corpo e aquela história para agregar na construção do território que se ocupa: Amparo enfrenta leve resistência quando chega na Ilha, por que o território está cheio, mas se mostra detentora de capacidades suficientes para se fazer pertencer àquele lugar e se tornar agente de trocas. Identidade através da evocação da ancestralidade intrínseca ao território usado.

### **3. CORPOS REFUGIADOS, UNI-VOS**

“Brasileiros, estrangeiros somos todos refugiados, refugiados da falta dos nossos direitos” (Carmen, *Era o Hotel Cambridge*, 2016).

#### **3.1. Tornar-se refugiado**

Defendemos, aqui, a situação de refugiados e refugiadas exaltadas pelos próprios filmes. Nesse contexto, entendemos que devemos retomar a definição de refugiados e refugiadas para dar seguimento aos nossos estudos, visando não esgotar, mas expandir as visões sobre a situação de pessoas que saem de seus lugares de origem e vão para outro. Para tanto, retomamos as questões políticas e sociológicas que WEIß (2018) traz para refletir, inclusive, sobre denominações apropriadas para essas pessoas, explorando desde o que as leva a deixarem seus países, em “migração forçada”, “migração de crise”, “migração mista”, “migração sob coação” - termos que têm por objetivo ampliar a reflexão sobre refugiados proposta na Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados, que estabelece como refugiada, uma pessoa que:

(...) temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, em virtude desse temor, não quer valer-se da proteção desse país, ou que, se não tem nacionalidade e se encontra fora do país no qual tinha sua residência habitual em consequência de tais acontecimentos, não pode ou, devido ao referido temor, não quer voltar a ele (Convenção de Genebra, 1951, p.2).

Weiß (2018) salienta, e aqui reiteramos, que esta Convenção foi realizada em decorrência dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, sendo necessário repensá-la para os acontecimentos atuais de reconfigurações políticas globais. Em sua pesquisa, a autora realiza amplo estado da arte para refletir sobre as diversas formas de (re)pensar a situação de pessoas que deixam seu país e que se tornam refugiados e refugiadas de forma gradual, um processo longo que permite vê-los como agentes ativos de suas vidas, capazes de pensar, criar, falar, conduzir seus próprios passos, e não como vítimas passivas que aceitam as movimentações impostas sem reivindicações legítimas.

Esse retorno, essa retomada de direitos humanos - busca por emprego, por moradia, por condições mínimas de vida - não pode ser vista como uma ação que torna essas pessoas refugiadas voluntárias, mas como forma de superar tudo aquilo que lhes foi imposto ou tirado durante o processo de tornar-se uma pessoa refugiada, incluindo o trauma do abuso que essas pessoas sofrem, independente das motivações que as levam a deixar seus países de origem. Afinal, deixar o Estado-nação significa abandonar possibilidades de proteção.



Figura 31



Figura 32

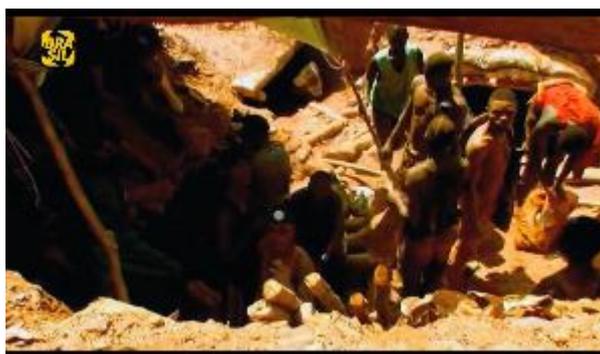


Figura 33



Figura 34



Figura 35

Os filmes analisados possibilitam identificar, diretamente, situações que envolvem refúgios, exílios e migrações forçadas. Após mostrar os vídeos dos ataques das Forças Armadas da Colômbia no lugar onde morava (figura 31 e 32), Amparo recebe instruções de freiras que falam em português sobre a possibilidade de pedir asilo no Brasil. Para revelar os ataques, Amparo mostra um vídeo no telefone, não vemos as imagens violentas, as compreendemos pelas reações das freiras e pelo som dos ataques, com gritos e tiros. Adão (figura 33) demora a aparecer e seu contato com Amparo é gradual; Fabio, entretanto, assim que chega na casa nova, repara as botas iguais às do pai e tenta usá-las.

No Congo, país de onde veio Ngandu, agora morador do Hotel Cambridge, a extração de minérios (figura 34) realizada, sobretudo, por países Europeus e pelos EUA, fez emergir o sistema opressor de forças armadas que assola países no mundo todo. É através da exploração dos minérios, entretanto, que são fabricados celulares e computadores pelo mundo todo, dispositivos que aproximam Ngandu - e demais ocupantes - de suas famílias longínquas (figura 35).

No início e no desfecho de *Era o Hotel Cambridge*, saímos do hotel para entender que as movimentações de sem teto que estão acontecendo em diversos outros locais da cidade, como revelam as figuras seguintes. “Brasileiros, estrangeiros somos todos refugiados, refugiados da falta dos nossos direitos” (Carmen, *Era o Hotel Cambridge*, 2016).



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39

Para ampliar os horizontes e atingir os casos específicos das obras analisadas, bem como refletir sobre os apontamentos de Carmen e Hassam, podemos recorrer, finalmente, a Weiß (2018):

O contexto não se limita apenas aos contextos territoriais e à mobilidade em busca de uma melhor infraestrutura. Mais frequentemente, as relações contextuais são de natureza política e social, o que as torna suscetíveis a disputas simbólicas e à exclusão política. Estados-nação não apenas protegem uma fronteira territorial, mas também incluem pessoas específicas como cidadãos - mesmo quando essas pessoas moram no exterior (Brubaker, 1992) e excluem não cidadãos - mesmo quando esses não cidadãos vivem no território do país há longo tempo. Assim, uma minoria étnica pode ser excluída da proteção de um Estado-nação, mesmo que nunca tenha se mudado (WEIß, 2018, p. 116).



Figura 40

Em suspensão, *Los silencios* traz um homem vendo na televisão (figura 40) duas mulheres falando sobre a importância de trazer as mulheres como contribuintes para a construção da paz na Colômbia: “Não se trata de considerar as mulheres sob uma perspectiva vitimizante, se não sujeitas de direito de protagonistas na construção da paz que todos queremos para a Colômbia”, diz a primeira. A segunda (que aparece na televisão da figura 46), acerta: “Para tanto, expressamos a justa necessidade de incluir a visão de gênero em todos os debates e diálogos para a elaboração e implementação do acordo de paz”. É importante trazer a inserção das lutas que transcendem à diegese em ambos os filmes, para além das vítimas que atuam nos filmes representando elas mesmas, ainda que algumas tenham seus nomes trocados. Também é interessante observar a escolha de um homem estar assistindo a discursos feministas.

Retomamos, aqui, o Informe “La Verdad Contada por las Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas”, entregue em 18 de junho de 2019, através do Coletivo de Mulheres Refugiadas, Exiladas e Migradas junto da Rede Nacional de Mulheres Defensoras ao Sistema Integral de Verdade, Justiça, Reparação e Não Reparação e para a Corte Constitucional em Bogotá. O coletivo em questão é formado por mulheres procedentes de diversos territórios de identidades, organizações de base, urbanas e rurais, de direitos humanos que trabalham em diversas áreas e representam mulheres discriminadas e oprimidas por preconceitos de gênero, raça, origem, sexualidade. O coletivo tem mulheres em 11 países, além da Colômbia, para onde algumas já retornaram. O nome do coletivo já faz refletir as intenções de se enquadrar nas definições propostas, pensando mulheres refugiadas, exiladas e migradas, não havendo margens para que nenhuma mulher colombiana que vive na Colômbia ou em outro país seja excluída das demandas em questão. O informe foi redigido através das memórias de 20 integrantes, “que representan las primeras y las segundas generaciones del exilio”,

Dando cuenta, no solo de las violaciones de derechos humanos cometidas en Colombia como: el desplazamiento forzado, las amenazas, la persecución, la tortura, el asesinato, la violencia sexual, entre otros, que tiene como responsables a todos los actores armados legales e ilegales (Fuerza Pública, Guerrilla y Paramilitares en mayor medida) y que las obliga a su expulsión territorial; sino también las violencias diferenciales que sufren las mujeres en el desplazamiento forzado transnacional, tanto en tránsito como en el país de acogida, en este caso España, como: violencias políticas, estructurales y cotidianas donde encontramos: la violencia institucional, el racismo, la precariedad, explotación y esclavismo laboral, entre muchas otras, cometidas tanto por el Estado como por la sociedad en general. Esta constitución de la cadena de vulneraciones vividas por las mujeres, en otros espacios transnacionales, las identifican como “el continuum de violencias de las

mujeres en REM” (Coletivo de Mulheres Refugiadas, Exiladas e Migradas, 2019)<sup>2</sup>.

O informe ainda exalta que busca “dar visibilidad al impacto diferenciado que tiene el refugio y la migración sobre la vida de las mujeres y las responsabilidades internacionales”, bem como “su capacidad de resiliencia y de agencia para transformar realidades de exclusión y discriminaciones múltiples”<sup>3</sup> (Coletivo de Mulheres Refugiadas, Exiladas e Migradas, 2019). Percebemos que cada história é uma história, e que as vivências de mulheres que saem da Colômbia para o Canadá, por exemplo, são diferentes das experiências de mulheres que saem de lá para o Peru, por exemplo; ou de mulheres que saem da República Democrática do Congo para o Brasil. Não intencionamos generalizar o que ocorre com as pessoas refugiadas, exiladas e migrantes através deste documento, mas buscamos, através deste, refletir sobre as situações globais que passam.

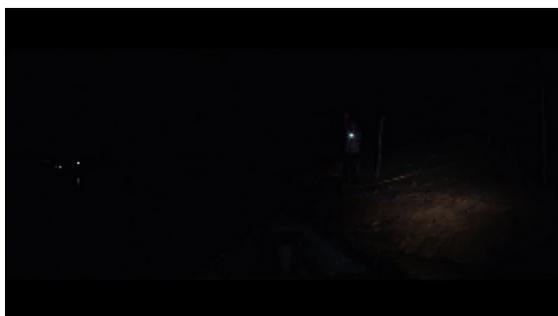


Figura 41



Figura 43



<sup>2</sup> Não só contabilizando as violações de direitos humanos cometidos na Colômbia, tais como: o deslocamento forçado, as ameaças, a perseguição, a tortura, o assassinato, a violência sexual, entre outros, que tem como responsáveis todos os atores armados, legais ou ilegais (Força Pública, Guerrilha e Paramilitares em maior medida) e que as obriga à sua expulsão territorial; mas também os diferenciais de violência que sofrem as mulheres nos deslocamentos forçados transnacionais, tanto em trânsito como no país de acolhimento, neste caso Espanha, tais como: violências políticas, estruturais e quotidianas onde encontramos: a violência institucional, o racismo, a precariedade, exploração e escravidão trabakhista, entre muitas outras, cometidas tanto pelo Estado como pela sociedade em geral. Esta constituição da cadeia de violações vivenciadas pelas mulheres, em outros espaços transnacionais, as identifica como “o continuum da violência contra as mulheres no REM. (Tradução nossa).

<sup>3</sup> O informe exalta que busca “dar visibilidade ao impacto diferenciado que tem o refúgio e a migração sobre a vida das mulheres e as das responsabilidades internacionais”, bem como “sua capacidade de resiliência e de agenciamento para transformar realidades de exclusão e discriminações múltiplas”. (Tradução nossa).

Figura 42



Figura 44

Observamos os movimentos de chegada das personagens nesses diferentes espaços. No plano (figura 41) contra plano (Figura 42) dos primeiros momentos do filme *Los silencios*, Amparo chega na Ilha da Fantasia com sua família pelas águas. Ela é recebida por Abuelita: “Oi, filha. Bem-vindos à casa, meus amores. Não consigo acreditar que estejam vivos”. O brinco e o tênis de Nuria são iluminados com o neon. Sinal de que Nuria está morta desde o início do filme, embora isso não fique claro ao espectador desde o início. As lanternas iluminam a chegada para quem chega, ou para quem recebe as viajantes. A chegada em ambas as ocupações significa esperar para que se tenha um espaço próprio e se adaptar a regras específicas dos locais.

Nos frames de *Era o Hotel Cambridge* (figuras 43 e 44), Hassam organiza sua casa conforme os padrões exigidos pelo Brasil e pela ocupação: ter uma cama (figura 43). Kalil, recém chegado na ocupação do hotel, está sozinho procurando entender a língua desconhecida e enfrentando à problemática de ser “um a mais” naquele território (figura 44), sabendo que, em algum momento, terá de deixar o Hotel para seguir uma ocupação onde haja espaço para ele. É através desta personagem que fica clara a necessidade de uma ordem (externa porque vem das normas de fora, e interna, porque se organiza ali dentro), para que não haja embasamento legal para a desocupação dos prédios ocupados.

### 3.2. Performances refugiadas em curso

Através do movimento, ocorre uma redistribuição dos territórios em função de indivíduos que, outrora vagavam, sem uma fixidez necessária para seguir a vida em uma república “democrática” capitalística predominantemente cristã, e, agora, esculpem seus próprios lares. Dessas figuras, representadas nas personagens de Carmen, de Gilda, de Amparo, de Nuria, de Abuelita, revelam-se mulheres que estão firmes na construção desses (outros) espaços heterotópicos. Essa formação e estabilização é verificada através das relações humanas entre outras pessoas, mas também em relação aos lugares que são ocupados que se revelam durante os filmes. Mas também, por diálogos expositivos necessários que estabelecem as

condições para a vivência, a convivência e a possibilidade de experiências. Nuria, por exemplo, fala, finalmente, durante a assembleia de pessoas mortas. Em nenhum outro momento do filme ouvimos sua voz. Antes de falar, chora. É preciso que seja dito o que Nuria deseja falar. É preciso que ela seja ouvida. Sua fala é um pedido que acalenta sua mãe, permitindo que ela viva sua vida em paz. O diálogo que se estabelece entre mortos e mortas durante a assembleia é encerrado pela performance necessária do ritual no desfecho do filme, em que os corpos de Nuria e Adão são entregues à natureza, enquanto eles próprios assistem.

Verificamos que durante o processo de singularização das personagens (que são atores reais das movimentações verificadas) é sua característica automodeladora (Rolnik; Guattari, 2005, p.47), ou seja, são corpos que absorvem o que está a sua volta, a partir de e criando seus próprios repertórios, seus próprios tipos de referências práticas e teóricas. Dessa forma, a construção de subjetividade se distancia mais do poder global, e, portanto, do movimento colonial-cafetinístico, e aproxima-se mais ao que se constrói nesses espaços heterotópicos. Para que sejam criados esses espaços de forma concreta, o abstrato, nos filmes, dá lugar a performances que revelam esses corpos. Algo que se aproxima muito dos relatos de Anzaldúa, que se coloca, ela mesma, enquanto a supracitada “ferida aberta”, como aquilo que está aberto não apenas por que foi aberto, mas se mantém aberto para que não seja esquecido que existem violências que não podem ser esquecidas, rasgos que, quando costurados, permanecem abertos, mesmo que pelo pequeno furo da agulha que liga os dois lados do tecido. A ferida aberta expõe a subjetividade e a proposta, é ser corpo que se modela e se refaz após essas violências.

Envoltas em performances ritualísticas, refugiadas e refugiados levam para a Ilha da Fantasia suas crenças, suas culturas, base para a conquista dos territórios. Segundo Schechner (1988, *apud* MARTINS, 2006), a performance pode ser reconhecida como um leque (ou ventilador) ou como uma rede. Como um leque, ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico organizam-se de forma não hierarquizada, espalham-se horizontalmente e se processam continuamente. Nas redes, por outro lado, o sistema será organizado de forma mais dinâmica, a partir das interações ali processadas. Neste caso, as performances podem ser o meio pelo qual sejam mobilizados os devires do mundo que, entrelaçando-se, provocam mais e mais performances ativas contra o sistema colonial-capitalístico.

As performances estão presentes no cinema de forma geral. Mas aqui, voltamo-nos para as reflexões de Martins (2006) para pensar esses processos envoltos nas performances em *Los silencios*, principalmente, mas também em indicações audiovisualizadas em *Era o Hotel Cambridge*:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saber africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas (MARTINS, 2005, p.66-67).

Observamos, ainda neste contexto, que essas formas performáticas são facilitadas e potencializadas pelas situações coletivas específicas dos filmes aqui analisados. Na Ilha da Fantasia o encontro das pessoas que ocupam aquele local faz emergir a assembleia e o posterior ritual fúnebre. Conforme relatos de Beatriz Seigner (Masterclass, 2020), poucos barcos foram convocados oficialmente para a filmagem do ritual por falta de verba, entretanto, na data da filmagem, dezenas de embarcações se uniram a cena do ritual fúnebre que envolve mortos (presentes na cena) e vivos, diferenciados porque os mortos estão pintados com tintas que brilham. A performance desse ritual é reiterada no filme ao colocar lado a lado vivos e vivas que homenageiam, e mortas e mortos que são homenageados. O coletivo naquela Ilha é sempre formado por pessoas mortas - mesmo que não sejam vistas - e por pessoas vivas, e “superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, 2006, p.70).



Figura 45



Figura 47



Figura 46



Figura 48

As performances de *Era o Hotel Cambridge* (figura 45 a 48) refletem sobre a performance em suas mais variadas formas. Na última figura, uma provável companheira (de vida, de causas) de um dos refugiados na ocupação do Hotel Cambridge canta durante uma videochamada. Quem interpreta a personagem é Lucía Pulido, uma cantora colombiana que desde 1986 canta músicas tradicionais como cumbia, bullerengue e joropos. O canto atrai outras moradoras do hotel, que se mostram visivelmente emocionadas. Mesmo sem entender o que a música diz, a emoção na voz da que canta, e a emoção na voz do refugiado para quem ela canta, faz emergir uma comoção coletiva: não se sabe o que ela canta, mas se sabe que aquilo emociona o refugiado. A personagem não canta uma canção como quando cantamos uma música no carro entre uma cidade e outra. Entende-se que tudo é escolha de uma performance que tenta amparar o homem que está do outro lado do vídeo. Um amigo, um amante, um irmão, um primo, uma pessoa emocionada que, sem dúvidas, busca por um lugar onde haja identificação, respeito e afecto. E essa emoção é suficiente para identificar a inscrição do conhecimento, da memória, da cultura na performance daquele canto.

Performando no cotidiano das ocupações da Ilha e do Hotel é possível remontar, recriar, repensar os ritos, o cotidiano, as manifestações artísticas. As performances audiovisualizadas fazem emergir manifestações diversas que são ignoradas, marginalizadas. Estando nos contextos fílmicos ficcionais, as performances ganham um carácter de exposição e reflexão submetidos ao visionamento das obras. A partir daí, o que há de repertório no público será base para que as histórias sejam recebidas e entendidas de diferentes formas, com diferentes tensões, tocando espectadores em todo o mundo através de diferentes prismas. A sensibilidade do registro das performances - em *Los silencios* os rituais e cotidianos; e em *Era o Hotel Cambridge*, as do cotidiano, as artísticas e as ritualísticas (estas últimas, envolvendo o canto, a oralidade) - possibilita não apenas o “não esquecimento”, mas que “aquilo que nesse momento se revelará aos povos/Surpreenderá a todos não por ser exótico/Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/Quando terá sido o óbvio” (*Um índio*, Caetano Veloso, 1977).

### 3.3. Corpos refugiados em reterritorialização

Personagens reais e fictícios, operadores de áudio e câmera, sons das ruas e dos prédios, sons do mato e das casas, luz do sol e da lamparina, águas da chuva e águas dos rios. Não há limites para que esses elementos estejam sempre atravessando as fronteiras que foram previamente estabelecidas. Não há como barrá-los e não há, no final das contas, por que barrá-los. *Atravessando* porque é algo constante. Não cessa. Não para. Não para porque não pode parar. É ir e vir. Não o ser, mas o estar. Ora aqui, ora ali. É desestabilizar, tocar, provocar, inquietar. São fronteiras diversas. Não apenas as geográficas atravessadas pelas personagens dos filmes - seja na fronteira Brasil-Colômbia-Peru ou na fronteira rural-urbano, de *Los silencios*; seja nas fronteiras quarto-corredor (privado e público) do prédio ocupado ou na fronteira prédio-rua, em *Era o Hotel Cambridge* -, mas também, fronteiras subjetivas: em *Los silencios*, de Amparo e de Fabio (vivos) com Adão e Nuria (mortos), de Fabio com os meninos mais velhos, de Nuria com outra menina, das entidades públicas, dos advogados privados e das famílias das vítimas do desabamento; em *Era o Hotel Cambridge*, dos imigrantes com os brasileiros, dos recém-chegados e de quem ajudou a ocupar o prédio, das culturas diversas que se instalam naquele lugar e têm de conviver em homeostase, dos ocupantes e das milícias, dos ocupantes e de quem tem “casa própria”.

Observamos que, acima, listamos binarismos presentes na sociedade, a fronteira firma-se, portanto, também, entre esses lugares pré-estabelecidos. Assim, retomamos reflexões feitas acerca das ideias expostas por Anzaldúa (1987), que faz uma análise sobre sua própria existência enquanto chicana (nascida nos Estados Unidos, mas com famílias de origem mexicana, e, portanto, tendo traços físicos e culturais norte-americanos). Aqui, optamos pela autora conscientes da necessidade de entender suas reflexões de forma a conectá-las com a construção de identidade da população brasileira. Enquanto fatores históricos, há a colonização europeia e a influência da cultura hispânica, além da portuguesa, sobretudo nas fronteiras geográficas com outros países sul-americanos, colonizados pela Espanha. Também estamos diante de um país em constante discussão sobre a imigração, discussão que se assemelha à dos EUA, mas que compreende, ao menos cinco outras nações, enquanto os EUA fazem fronteira apenas com México e Canadá. A situação social provocada pelo tráfico de drogas e armas e pela participação inaceitável de representantes do Estado como financiadores e faturadores dessa prática criminosa também é comum às duas nações. É notada, sob outro ponto de vista, a semelhança de gênero que aproxima nossos estudos à experiência de Anzaldúa: as realizadoras/autoras e as protagonistas dos filmes são mulheres, mães, ativistas políticas.

Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural (ANZALDÚA, apud SILVA, 2018, p.12).

A memória se apresenta, portanto, enquanto a reconfiguração desses territórios, territórios culturais. No caso de Anzaldúa, da mulher mexicana, da mulher estadunidense, da mulher chicana. O choque entre as culturas, os territórios geográficos e territórios culturais pertencentes entre o México e os Estados Unidos da América, formam essa terceira figura, a chicana, o muro, mas ela não está finda em si própria, muito pelo contrário. É através dessa terceira figura que se rompem fronteiras, expandem-se territórios, abrem-se feridas. E é aí que a figura se torna fronteira ela mesma. Torna-se impossível, e desnecessário, definir onde começa e onde termina, de onde vem e para onde vai. São definidas identidades, mas elas mesmas se abrem, como a fratura exposta, para receber e entregar, para atravessarem e serem atravessadas. Carmen e Amparo vivem em limiares, apresentam-se, elas mesmas, enquanto fronteiras. Entendemos, ainda, que Anzaldúa e as protagonistas das histórias que aqui retomamos apresentam-se, também, enquanto refugiadas em si mesmas. Porque é nelas mesmas que elas encontram segurança e proteção.

Personagens de *Los silencios* e de *Era o Hotel Cambridge* se aproximam à medida que as constatamos como corpos refugiados no Brasil, sejam elas brasileiras ou não. Pessoas indígenas que são obrigadas a deixar suas terras de origem para migrarem para outro lugar sem direito de escolha, seja por desapropriação ou afugentadas por fatores externos (sobretudo pela especulação imobiliária ou pelo agronegócio), (sobre)vivem na condição de refugiados e refugiadas, tendo de adaptar não apenas sua cultura, mas a relação de seus corpos com o novo espaço - ou os novos espaços, se levamos em consideração que essas migrações ocorrem ininterruptamente durante grande parte de toda sua existência - e suas condições climáticas, flora e fauna - que servem de alimento, medicamento e que são base para vestimenta, e adereços, para dizer o mínimo -, condição da água, tipo de moradias disponíveis, tipo de relevo. Essa gente não é como uma tartaruga que carrega em suas costas uma casa, um casco capaz de acolhê-la de imprevistos naturais ou de ameaças diversas. Cada vez que se desloca, um índio tem de reinventar sua casa e a relação de si com o lugar onde vive. Criar territórios. Tem de reestruturar, também, suas performances, a partir do ponto de vista que a essas culturas é imposto um modo outro de estar na terra em prol de um conforto:

O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno. Essa configuração mental é mais do

que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo - várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados. É como se tivéssemos feito um photoshop na memória coletiva planetária, entre a tripulação e a nave, onde a nave se cola ao organismo da tripulação e fica parecendo uma coisa indissociável. É como parar numa memória confortável, agradável, de nós próprios, por exemplo, mamando no colo da nossa mãe: uma mãe farta, próspera, amorosa, carinhosa, nos alimentando *forever*. Um dia ela se move e tira o peito da nossa boca. Aí, a gente dá uma babada, olha em volta, reclama por que não está vendo o seio da mãe, não está vendo aquele organismo materno alimentando toda nossa gana de vida e a gente começa a estremecer, a achar que aquilo não é mesmo o melhor dos mundos, que o mundo está acabando e a gente vai cair em algum lugar. Mas a gente não vai cair em lugar nenhum, de repente o que a mãe fez foi dar uma viradinha para pegar um sol, mas como estávamos tão acostumados, a gente só quer mamar. O fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder (KRENAK, 2019, p.61).

Se faz necessária a criação de novos universos de referência. Dar fim aos mundos cafetinísticos, apontados como coloniais capitalísticos que se grudam nos nossos corpos e nos penetram até um inconsciente que nos faz crer que está certo viver essas vidas programadas, sem reterritorializações, sem aberturas possíveis para o que há de novo. “Adiantar o fim do mundo”, como aponta Rolnik (2020), o fim destes mundos onde o preconceito é atravessado pela discriminação, onde o meio ambiente é posto de lado para uma globalização desenfreada, onde os sonhos são atropelados pelos despertadores todas as manhãs, avisando que o ciclo diário da rotina enlouquecedora que nos é imposta dia após dia e se iniciou novamente e é o único futuro possível. Àqueles e àquelas que não querem índio marimbando, que não querem ir no Cariri e que não vêem a necessidade do fim desses mundos opressores, cafetinísticos, aniquiladores sobrarão afogar-se em uma imensidão de informações, normas, tradições que, na realidade, soterraram o que havia de original e impõem o inconsciente colonial-capitalístico.

### 3.3.1. Personagens em refúgio

Amparo e Fabio passam por duas situações que os envolvem enquanto refugiados: saíram de sua terra na Colômbia e caíram na Ilha da Fantasia, um local que não pertence a nenhum território: brasileiro, colombiano ou peruano; como também há a possibilidade de buscar refúgio no Brasil. Em *Era o Hotel Cambridge*, vemos refugiados e refugiadas por todos os lados, falando, ainda, em suas línguas mães. “Chega gente e vai gente embora o tempo todo”, informa Carmen. Ela fala de refugiados asiáticos, latino-americanos, africanos, que vêm de suas terras por conta de guerras, por melhores condições de trabalho. Pessoas negras demais, brancas demais. Mas, há, também, o refúgio de pessoas brasileiras: Carmen é uma delas, não

há espaço para seu corpo - feminino, gordo, pobre - na sociedade paulistana contemporânea. Carmen, como Amparo, foi desgarrada de sua terra de origem, de uma casa que era sua - não só na posse, mas inscrita subjetivamente em seu corpo.



Figura 49



Figura 50

Dentre os vários direitos que refugiados e refugiadas buscam, o trabalho é um dos mais discutidos. Forma de estar inserido na sociedade, o trabalho só é visto como uma obrigatoriedade do país que recebe pessoas, quando estas são oficializadas como refugiados ou refugiadas, ou seja, tendo a proteção do Estado-nação onde passam a residir. Àqueles e àqueles que não estão regularizados conforme as leis vigentes no país resta o trabalho informal. Algumas pessoas no hotel, inclusive, acabam trabalhando em empreendimentos dentro do próprio hotel. Amparo consegue emprego em um frigorífico na Colômbia. A função de Amparo é, comumente, entregue a homens, pois há a necessidade de carregar muito peso. A personagem, entretanto, afirma que é capaz de realizar o trabalho. Em conversa (figuras 49 e 50) com um advogado que tenta extorqui-la, oferecendo 15 milhões de pesos colombianos para comprar os casos das mortes de Nuria e Adão, um décimo do valor do que as famílias de corpos já encontrados e indenizados estão recebendo. São nítidas as consequências a que estão submetidas pessoas refugiadas, migradas e exiladas.

Para além disso, as personagens dos filmes, como ocorre com muitas pessoas exiladas, refugiadas e migradas, tenta-lhes ser tirada de forma contínua a cultura original de seu povo. Nos Estados Unidos, Anzaldúa (1987) debatia sobre o fato de que quando era jovem, não podia exaltar suas culturas mexicanas em sala de aula, por exemplo; no Brasil, “Os brancos”, diz Adriana Calcanhoto (1992), “ficam vermelhos, os negros não, os negros ficam brancos de medo”. Anzaldúa, como a música de Calcanhoto, encarava, justamente, o embranquecimento de sua cultura, submetida aos costumes que tanto se distanciaram dos seus, sendo obrigada a calar-se quando queria corrigir a errônea forma que os colegas (estadunidenses) pronunciavam seu nome. O confronto entre as culturas é tema bastante central nos dois longas-metragens, que trazem as relações humanas entre pessoas de diversos lugares e vivendo diversas situações em locais fechados, seja pelas paredes de concreto ou pelas águas que sobem.

Tomemos, como exemplo, agora, as histórias de deslocamento de Amparo e Fabio, em *Los silencios*, com a intenção de compreender como a construção das personagens se relaciona intimamente com os processos de reterritorialização e resubjivação dessas pessoas refugiadas, e como isso se liga diretamente às relações familiares. Em primeiro lugar, se faz necessário perceber as primeiras impressões que são informadas sobre a personagem Amparo, uma mulher, indígena, mãe de um menino e uma menina, viúva de um homem branco brasileiro, independente, trabalhadora. Pouco da história de sua vida nos é contada de forma direta, a não ser que aprendeu a costurar e que isso lhe salvou a vida inúmeras vezes. O resto de sua vida é o que está acontecendo naquele momento: perdeu filha, marido, casa. Tem que recomeçar a vida em outro lugar. Se desapegar do passado, sem perder as lembranças. É uma mãe afetuosa, bem humorada, mas dura em situações de necessidade. Sente falta do marido, do pai, do companheiro. Fabio é um garoto que tem por volta de seis ou sete anos de idade. Acaba de perder a irmã mais velha e o pai e, obviamente, não entende muito bem a situação toda. Coloca-se diante da situação de ser o único homem da casa e transfere a falta que sente do pai em assumir o lugar dele em casa, então, começa a se relacionar com jovens adolescentes mais velhos que ele. A relação com a mãe se complica por esse amadurecimento repentino.



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54

Nas figuras 50 a 54 somos apresentados a uma relação de afetividade e muita proximidade entre Amparo e Nuria. Nuria, mesmo estando morta, acompanha a mãe durante boa parte do filme. As duas andam de mãos dadas, mas não falam uma com a outra. Parecem distantes na comunicação verbal, mas se apresentam muito próximas enquanto energia,

enquanto vibrações que uma pode emanar para a outra. Em alguns momentos do filme, vemos planos abertos (como a figura 54), por exemplo, em que as duas estão jogadas na imensidão do novo mundo onde passaram a viver, sozinhas de alguma forma, mas próximas uma da outra, sozinhas, coisa nenhuma. Em nenhum momento do filme, vemos as duas conversando, mas Abuelita manda Nuria dizer a sua mãe que acontecerá uma assembleia de moradores e moradoras da Ilha. Percebemos que há comunicação entre elas, mas também sentimos uma estranheza que as ronda. Na cena em que o quadro da figura 59 é revelado, Nuria acalenta a mãe, faz carinho em seus cabelos. Lembra-nos que nem tudo está perdido.



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58

A relação de Amparo e Fabio (figuras 55 a 58) é mais complexa, cheia de altos e baixos. É nítida a diferença das relações de Amparo com o filho e de Amparo com a filha. Nuria está morta. O que sobrou, foi a saudade e o amor. Fabio está sem pai, os dois acabaram de se mudar e Amparo tem que dar conta de tudo sozinha: uma família atravessada pela morte. Na cena da figura 55, entretanto, Amparo costura o uniforme de Fabio e faz uma tentativa de aproximação. Ela pega um uniforme de alguém e adapta para o corpo do garoto. Ele está na rede, vendo algo no celular. Os dois conversam. Nuria está sentada mexendo nos tecidos que a mãe jogou no chão. Amparo chama Fabio para aprender a costurar, conta sobre ter aprendido a costurar com a mãe, evoca suas lembranças para falar sobre um traço importante da memória: a ancestralidade.

Amparo: Já contei para você quantas vezes costurar nos salvou nesta vida? Que a bisa costurava calça para mulheres, escondida. A bisavó ensinou quem?"

Fabio: A vovó, e a vovó ensinou a você.

Amparo: Isso, e o que mais?

Fabio: A vovó fazia as calças para os militares e você fazia para a guerrilha.

Amparo: Muito bem. E assim era como nos mantínhamos informadas. Assim que descobrimos o que estavam fazendo. Já te contei que foi assim que conheci seu pai? Fazendo calças para ele...Brinque mais um pouco depois você me ajuda a costurar. Você precisa aprender a costurar (*Los silencios*, 2017).

Apesar do distanciamento, as figuras 57 e 58 mostram uma aproximação entre mãe e filho. No final do longa, é Fabio quem carrega a lamparina que ilumina o caminho do barco que leva os restos da irmã e do pai para o ritual. O desfecho do que vemos no quadro em que Amparo e o filho dormem abraçados (figura 58) é a chegada da família toda (figura 1) após a Assembleia de Mortos.



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62

Nuria começa a estudar em uma escola. Uma de suas colegas a percebe na sala. Abuelita e uma moradora da Ilha da Fantasia conversam com Nuria (figura 59). Não são explicitados os motivos que fazem com que uma pessoa viva consiga se comunicar com quem está morta. É a cena em que Abuelita manda Nuria avisar a mãe sobre a reunião. Após uma chuva (figura 60), Nuria e sua amiga trocam afeto. A garota fala sobre os fantasmas da ilha para Nuria. Durante uma brincadeira com outros garotos da Ilha da Fantasia, um garoto tem sua perna mecânica jogada em uma árvore. Há identificação entre Fabio e este garoto e Fábio divide um cigarro com ele (figura 61): a aprovação masculina de um homem mais velho se apresenta enquanto um elemento social importante. Nuria e Fabio também querem se sentir pertencentes ao lugar

onde estão agora e, ao mesmo tempo, querem suprir carências devido à tragédia que dilacera a família.

A mudança de casa, de aldeia, de amigos, de escola muda a vida das personagens. O deslocamento de território torna a vida de Amparo e Fabio diferente. Desestabiliza e reorganiza. Coloca à prova máxima a relação mãe e filho, já que se perde a casa e perdem-se os outros elos que sustentavam as relações familiares - pai e filha. A movimentação é externa - de casa, de escola, de emprego -, mas é interna também, tanto no sentido do desapego, sem esquecimento, e adaptações na nova casa, na nova escola, no novo emprego, quanto nas subjetividades da esposa que se torna viúva, da mãe que perde sua cria, do filho que fica sem pai e sem irmã, da mulher que tem que tomar decisões importantes sobre o futuro de sua família (reconfigurada), da criança que passa pelo amadurecimento repentino. Deslocamentos, experiências que os fortalecem enquanto indivíduos e enquanto comunidade.



Figura 63

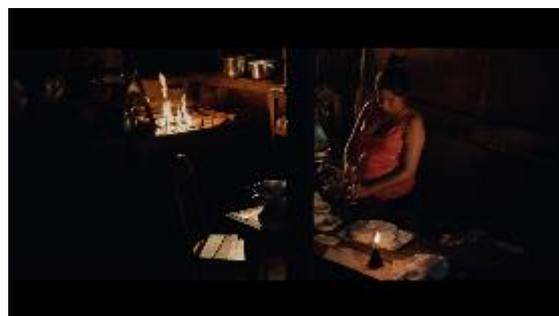


Figura 65



Figura 64



Figura 66

A relação entre Adão e Amparo é de companheirismo. No diálogo da cena acima (figuras 63 e 64), os dois conversam sobre a situação que culminou na morte de Nuria e Adão enquanto fazem comida. A cena termina com Amparo sozinha. Em outro momento do filme, um jantar em família (figura 65) inicia com todos juntos e termina com Nuria e Adão deixando a mesa. Amparo e Fabio só têm um ao outro, e estão distantes (figura 66).

### 3.3.2. Criação de refúgios

Na ocupação do Hotel Cambridge, o próprio prédio ocupado, enquanto um território com limites geográficos bastante nítidos e sem variações causadas por elementos naturais, como a Ilha da Fantasia, os atravessamentos dos espaços que compõem a edificação - aqui já listados e apresentados com quadros do filme: corredores, escadas, sala de informática, apartamentos, salão da entrada, etc. são fortificados com a afirmação de que, enquanto as paredes do prédio não saem do lugar, as personagens que compõem este espaço estão em constante trânsito. Há, neste caso, uma cooperação nas atividades diárias bastante nítidas.



Figura

67



Figura 68



Figura 69



Figura 70

A encenação e as histórias contadas no filme contribuem para esse trânsito. Na figura 67 um homem asiático, Ngandu, e um homem brasileiro trabalham em uma padaria criada dentro da ocupação; na figura 68, Gilda, Kalil e Armando, jantam na casa de Armando; na figura 69, Uta e Ngandu conversam e se aproximam numa relação afetiva lenta; na figura 70, Kleiton e uma garota desenvolvem uma relação intensa logo desde o início. Na padaria, os três e uma ocupante que chega conversam sobre as comidas típicas de fora do Brasil e sobre a mania, apontada por Ngandu, de brasileiros ficarem satisfeitos apenas com “arroz, feijão e bife” todos os dias. Todos riem e fazem piadas sobre os costumes culinários, os nomes das comidas. Como uma competição para ver quem tem mais comidas interessantes. A câmera, que antes estava dentro da padaria, entre as personagens, sai e se distancia, revelando a conversa, também, pelo lado de fora. Na casa de Armando, Kalil se nega a comer a sopa que está a sua frente porque tem porco nela, e, pelas suas crenças, ele não deve comer porco. Não é apenas sobre gostar ou não das comidas: num lugar ocupado por pessoas de tantos lugares diferentes,

o que se come é atravessado pelo que é possível ser cultivado e criado, pelas questões religiosas, pela época do ano. Estar em outro país significa reestruturar seu próprio aparelho digestivo.

O que se segue ao quadro da figura 69 é Ngandu tirando a mão de Uta de sua perna e deixando explícito que caso ela queira algo com ele, terá que dar presentes como roupas e viagens. Uta não entende nada, mas Ngandu esclarece que é assim que se faz no Congo. A comunicação dentro de relações de pessoas que são de diferentes países se apresenta como uma problemática muito maior do que não saber falar a mesma língua: existem códigos de comunicação que no Congo se apresentam de uma forma, no Brasil, de outra.

Nas sequências citadas, as fronteiras se estendem mais nitidamente como, também, fronteiras de gênero cinematográfico. Os filmes se tornam, eles mesmos, corpos fronteiriços, corpos que atravessam o que é real e o que é imaginário, o que é documentário e o que é ficção. Corpos que se atravessam na elaboração de um pacto com o espectador, um contrato ficcional (ECO, 1994) que apresenta histórias tão complexas, contraditórias e provocantes quanto o mundo real. Que se estabelece, justamente, na operação desses atravessamentos, entre o que é real, e o que é imaginado. Entre o que é crível no mundo nosso (a vida) e o que é questionável (o pós-morte), entre o que é palpável (as relações sexuais, a hora de comer, comum a todas as nações) e o que parece distante (seja o estrangeiro e suas histórias com o trabalho do garimpo, ou a brasileira que vivia no circo e tinha um elefante como filho único). Corpos que, nesta construção, também se deixam atravessar enquanto linguagem. Seja na escolha de moradores da Ilha da Fantasia e ou de ocupantes de prédios desabrigados em São Paulo para atuar, seja nos atravessamentos sonoros já apontados. Ou, ainda, em escolhas fotográficas: em *Era o Hotel Cambridge* uma câmera na mão, sempre próxima das personagens, de forma documental clássica, com uma iluminação que parece (quase sempre) natural; em *Los silencios*, uma câmera que se afasta e se aproxima, que revela a imensidão dos espaços e os distanciamentos das pessoas, e uma iluminação que tenta respeitar a naturalidade.



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74

A sala de informática (figuras 71 a 74) da Ocupação Hotel Cambridge foi criada para o filme e tem como objetivo central acompanhar o que está acontecendo na vida que foi deixada para trás: as famílias crescendo, a continuidade de sistemas opressores nos países de origem. “Os refugiados não saem aqui da sala”, reclama um ocupante brasileiro. Retoma-se os dispositivos eletrônicos fabricados com os minérios - exploração que tirou Ngandu de seu Estado-nação - e usados para divulgar as ações na ocupação e criar manifestações artísticas diversas.

Elemento metalinguístico, a sala de informática abriga a possibilidade do vlog, que torna viável o mundo saber mais sobre a ocupação através das caras e das bocas de quem está ali dentro. O vlog é apresentado como algo do segundo plano do filme, mas que deve, ainda segundo afirmações de Carmen, envolver a todos e todas. Estamos diante de uma comunidade que pensa o coletivo incessantemente. Ainda refletindo sobre as ideias de Rolnik (2018), a insurgência aqui, coletiva e emancipatória, enfrenta o mundo lá fora. O espaço foi criado, segundo Eliane Caffé, para as filmagens do longa-metragem, mas permaneceu ativo findas as gravações. Durante o filme, é interessante observar que, mesmo personagens como Apolo (José Dumont) e Uta (Julianne Arguello) estando no local, e visualizarem o vlog, a participação ativa de quem filma, monta e se vê na tela, as falas de efeito que são fundamentais para entender a funcionalidade do local, estão ligadas diretamente com moradores e moradoras reais da ocupação. As representações artísticas, performances que falam sobre todas e todos no espaço, que garantem liberdade de expressão e podem ser divulgadas através do vlog, também são contribuições que permaneceram vivas no “pós-filmico”.



Figura 75



Figura 77



Figura 76



Figura 78

A arte no espaço da ocupação tem como objetivo trazer um frescor para a ocupação, momentos que sejam expressivos suficientes para externalizar sentimentos, preocupações de quem está ali dentro. Os espaços para que isso ocorra começam na sala específica para encontros do grupo, mas se estende aos cômodos de convívio comunitário com caráter mais informal. Devaneios que são costurados pelas realidades expostas, especialmente, nas entrevistas do blog.

Isan declama, em sua língua mãe (com legendagem generosa para o público) durante uma das reuniões do grupo de teatro:

“A verdade que você foi obrigado a andar no coração da ferida para intuir a poesia?

Então aguente. Beije a cicatriz.

Não chore pela água que se desviou do leito.

O destino do rio é continuar a ser rio”

(Hassam, *Era o Hotel Cambridge*, 2016).

Ao passo que ouve-se Apolo esclarecendo, em referência ao produto artístico que ele propõe: “Calma, isso vai ter legenda”.



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82

Em *Los silencios*, destacam-se os atravessamentos locais das águas (figuras 79 a 82) e dos próprios fantasmas. A Ilha da Fantasia, conhecida na região, é habitada, também, por fantasmas que fazem suas próprias assembleias e estão ali, ligados e ligadas às pessoas vivas que estão naquele local. Nosso acesso a esses fantasmas, apesar de iniciar com os primeiros planos do filme, que apresentam Nuria, nos é revelado aos poucos durante a narrativa e parece confuso, pelo fato de que apenas pessoas vivas específicas dialogam com esses fantasmas. Ouvimos sobre esses fantasmas da boca da amiga de Nuria, que conta a ela sobre essa presença tão forte na Ilha. Na assembleia de mortos e mortas, com presença de vivos e vivas, há, também, a reunião de fantasmas, como Nuria e o pai, e compreendemos as relações que se estabeleceram até ali. A chuva que desce, enche o Rio Amazonas, que inunda a casa dos/das habitantes da Ilha da Fantasia. As ruas de terra, transformam-se em vias pluviais. As águas, que sobem consideravelmente, trazem, consigo, os restos mortais de Nuria, Adão e outras dezenas de pessoas. Traz, também, o companheirismo e o afeto de volta a Amparo e o filho. As águas trazem as vozes, que falam e clamam por justiça. Trazem, também, o desfecho do filme: o ritual performático é abençoado pelas águas, que queimam junto dos restos mortais.



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86

Na Assembleia de Mortos e Mortas (figuras 83 a 86) que se realiza na Ilha da Fantasia, há a participação de personagens vivas. Não sabemos o que as difere das demais personagens vivas para que elas possam ver mortos e mortas, mas observamos que o presidente da Ilha da Fantasia não é o único, ele está acompanhado de Abuelita e outra mulher. Além delas, a amiga de Nuria também está presente. Durante o tempo da assembleia, ouvimos relatos dessas pessoas que morreram. Pessoas de todas as idades e todos os gêneros que já não buscam mais por vingança, ou por uma justiça terrena, entendem que o necessário é acalantar quem está vivo. Falam com convicção sobre a natureza das mortes, estimulam as famílias que ficaram, pedem para que todos e todas sigam avante. Nesta Assembleia de Mortos e Mortas, Abuelita estimula os relatos: “Da parte dos vivos, quero saber o que vocês precisam para terem paz” e as mortas e os mortos, finalmente, falam! E são ouvidos!

Avante Xavante Cante/O vento canta contigo/Não contente, mas cantante/Como amante feito amigo/Irmão quem sabe o bastante/Que a própria manta partilha/Confiante na maravilha/De fazer-se ao léu o abrigo/Avante Xavante Cante/Viver é própria cantiga/Vivente de agora e antes/Amantes da lua antiga/A mesma lua elegante/Que dentro do peito viceja/O canto que nó sobeja/Avante Xavante Cante (*Avante Xavante*, Chico Cesar, 2014).

#### 4. ATRAVESSAMENTOS DO REAL

##### 4.1. A estética realista

É através de escolhas narrativas, da contação de uma história, da técnica cinematográfica e das reflexões sociopolíticas que ela gera, que se cria em *Los silencios* e em

*Era o Hotel Cambridge*. É preciso que, na história, haja um propulsor do caos nas vidas dos personagens - as mortes de entes queridos em um, e uma ordem de despejo em outro - para que se transite, se atravesse as fronteiras subjetivas e se movimente. Embarcando nessas vias pluviais, identificamos uma estética realista nas duas obras que é de fundamental importância para se aproximar dos fatos reais que envolvem a industrialização dos espaços rurais e a especulação de prédios desabrigados nos centros de grandes cidades. Os caos que implodem nessas histórias são parte dessas realidades: as mortes e os despejos. As desterritorializações.

Não é uma novidade a realização de filmes que optam por uma estética realista. Na Itália, surgiu nos anos 1940, o Neorealismo italiano, que diversos autores definiram como a última revolução do cinema mundial (AUGUSTO, 2008), e trouxe ao cinema mundial uma proposta de uso do realismo como recurso estético-político. Uma reação aos efeitos da Segunda Guerra Mundial, o Neorealismo foi influência para diversos outros movimentos, o mais conhecido, a Nouvelle Vague na França, mas também, ao não “exaurir-se no arco do pós-guerra italiano” (PARIGI, 2005, p.100), estendeu-se a regiões onde parecia urgir a necessidade de um cinema que se dedicasse aos grupos “jogados” e às narrativas ordinárias. Ainda segundo Parigi (idem), “mesmo que em âmbitos e épocas diferentes caracteriza, por exemplo, os episódios esteticamente mais significativos do cinema bengalês dos anos 1950, latino-americano dos anos 1960 ou iraniano dos últimos 20 anos”.

Em meados dos anos 1950, ideias políticas, filosóficas e artísticas emancipatórias ganhavam destaque na América Latina. Indo de encontro aos avanços de regimes ditatoriais que ocorreram em diversos países do continente, surgiam frentes populares e ideias de integração dos países latino-americanos; Enrique Dussel, no México, e Paulo Freire, no Brasil, por exemplo, defendiam uma libertação dos oprimidos, uma emancipação dos moldes europeus, uma decolonização dos olhares; o nacionalismo e a preocupação com a identidade do povo latino-americano, vistas na década de 1920 através do modernismo, começou a tomar rumos estéticos que se estendem para as formas fílmicas verificadas. Os movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal se dedicavam a representar na tela aquilo que era marginalizado, o que estava distante das preocupações do Estado e era alvo de preconceitos e intolerâncias - a exemplo, características citadas por Bernadet (2001), ao analisar diversos filmes dos movimentos:

São personagens desesperançosos que se desestruturam. [...] a viscosidade da lama, o corpo humano em decomposição; a degradação está aqui presente como em muitos filmes "marginais" [...] O tempo longo, o espaço em continuidade, a câmera e a montagem que respeitam o tempo da evolução de um ou mais personagens ou objetos em movimento ou não, o ritmo que se

organiza dentro do plano, e não pela sequência de planos, nos fascinavam (BERNARDET, 2001, np).

Reflexões impulsionadas pela territorialização, o reconhecimento do espaço social dividido de formas tão preocupantes. Movimento desestruturante de desterritorialização que impulsiona a reconfiguração em busca de uma reterritorialização que pode ser amplamente verificada em obras contemporâneas nacionais. Aquelas políticas públicas implementadas entre 2004 e 2015, e que foram distribuídas no setor audiovisual com a finalidade de desenvolver, produzir, finalizar e distribuir obras audiovisuais de todas as cinco macrorregiões do país. Dessa forma, novas referências políticas, artísticas, filosóficas, sociológicas foram contadas no cinema. Contadas a partir de outras perspectivas e com formas e sentidos tão diversificados entre si quanto o que já se produzia no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, locais onde a maioria dos filmes nacionais ainda são produzidos.

As políticas implementadas até 2016 refletiram, entretendo nos anos que se seguiram. Entre 2015 e 2019, o número de longas-metragens lançados no Brasil aumentou 7%. Ecos de leis publicadas que possibilitaram estados de todo o Brasil acessar financiamentos federais para a produção audiovisual para cinema, televisão e, mais recentemente, para a internet. Nesse contexto, iniciou-se um processo de democratização da produção nacional, que caminhou junto com o acesso já citado de jovens periféricos às universidades. A identidade de quem realiza este cinema fora da curva é impressa nas imagens e sons que vemos e ouvimos nas telas. A técnica de cada local de produção está intimamente ligada às realidades, às referências, aos afectos, às movimentações que atravessam esses lugares. Assim, novas formas de captar, iluminar, colorir, compor imagens e sons foram sendo formadas.

Voltando-nos para este cinema contemporâneo que analisamos, percebemos, ainda, a urgência de voltar-se para os grupos dissidentes com disposição a ouvir, a sermos atravessados(as), atentar para o lugar de fala e o lugar de escuta, deixar-se envolver por corpos e por subjetividades, produzir coletivos e coletivamente. Urgência de uma contemporaneidade inconformada com o seu tempo, que a ele pertence, mas “que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões, e é, portanto, nesse sentido, inatural” (AGAMBEN, 2009, p. 61). É por esse paradoxo que indivíduos ou grupos podem perceber e aprender o seu tempo, representando, dessa forma, uma fratura e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturá-la. É manter-se exatamente onde está essa fratura, administrando as relações que a mantém aberta, mas contribuindo para que por ela sejam atravessadas as enzimas necessárias. *Romper tratados, trair ritos, quebrar a lança, lançar no espaço gritos e desabafos.*

Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provêm se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não poder fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p. 65).

O prédio que habitou o Hotel Cambridge e a Ilha da Fantasia, ainda sob a reflexão de possíveis heterotopias, são, quando ocupados, essa fratura, esse sangue. O romper. O trair. O quebrar. O lançar. *O que importa é não estar vencido*. Espaços contemporâneos atravessados pelo que vem de fora e pelo que está ali dentro. A fratura escancarada a mercê de todos os grãos de areia que entram com o vento e podem impedir sua cicatrização ao inflamá-la. O sangue que não deixa de fluir e faz permanecer locais que mantêm sua abertura controlada a tudo que deseja adentrá-los. Seja o hotel, que recebe refugiados e refugiadas de fora e de dentro do Brasil, ora como moradores e moradoras que estarão ali de forma fixa, fixando residência e, a partir disso, fazendo parte daquela comunidade, ora recebendo indivíduos por tempo determinado, abrindo exceções, até que esses refugiados possam defender sua própria fratura, seu próprio sangue, criar sua própria heterotopia. Seja na Ilha, onde Amparo tem suas obrigações para poder usufruir daquele espaço, daquela casa, daquela comunidade, onde ninguém entra ou sai sem ser percebido, afetado.



Figura 87



Figura 88

Os espaços criados, ainda sob a perspectiva de que agregam modelos políticos tradicionais (de comunidades indígenas e povos africanos, por exemplo) e o modelo político vigente nos países onde residem as personagens (democrático/capitalista), criam, também, formas de viver em comunidade. Para permanecer nas ocupações, é necessário seguir regras, entender que a construção do sistema político local depende da colaboração de todos e todas. É comum aos dois espaços não existir apenas um líder, apenas uma voz que fala e é sempre

ouvida, mas tudo ser resolvido e refletido de forma coletiva. Na figura 87, por exemplo, Carmen e Magali conversam com uma mãe solo sobre a forma de crianças estarem numa ocupação. É necessário seguir normas externas, da Prefeitura da Cidade de São Paulo para a ocupação toda não ser prejudicada. Em *Los silencios* (figura 88), o presidente da Ilha chega a advertir que manter mais refugiados ali, pode causar problemas para a Ilha, mas Abuelita o convence de Amparo e sua família ficar.

Esses são espaços contemporâneos por suas essências, por seus objetivos, que possibilitam a contemporaneidade na escrita dos roteiros dos filmes que os acendem. O ato bárbaro (BENJAMIN, 1987) de escrever sobre realidades escondidas na zona rural ou dentro de prédios desabrigados, locais sempre ameaçados, revela-se, também, em escolhas que perpassam um cinema dissidente e ainda inspirado nas referências naturalistas, marginais cinemanovistas: locações reais/originais, atores e atrizes iniciantes, planos longos ritmados, atenção às evoluções dos arcos dramáticos das personagens, e a própria desterritorialização em si, necessária para refletir os períodos em que esses filmes foram realizados.

A reterritorialização proposta em *Era o Hotel Cambridge* e *Los silencios* que estamos analisando está intimamente ligada aos movimentos sem teto e sem-terra, respectivamente, com protagonismo feminino nas urgências e necessidades - sejam elas relacionadas a moradia, emprego, saúde, educação; sejam elas relacionadas a superação de traumas, reconfiguração da estrutura familiar, adaptação da vida em comunidades que refletem o sistema em que vivemos, mas, ao mesmo tempo, o questiona. Evitando uma discrepância entre o discurso e a ação, observamos a criação e a condução realizada por mulheres, Eliane e Beatriz, mas também, mulheres que chefiam setores, construindo obras em conjunto.

A participação de profissionais do audiovisual local em *Los silencios* é o desenvolvimento dessa estrutura. O longa-metragem é uma coprodução brasileira (Miríade Filmes, Enquadramento Produções e Canal Brasil), francesa (Ciné-Sud Promotion) e colombiana (DíaFragma Fábrica de Películas). Na equipe do longa, estão a diretora de fotografia Sofia Oggioni (Colômbia), a montadora Renata Maria (Brasil), a diretora de arte Marcela Gómez (Colômbia), a figurinista Ana María Acosta (Colômbia), a maquiadora Mari Figueiredo (Brasil), o mixador Jean Guy-Veran (França), o captador de som direto Ruben Valdez (Cuba), os captadores de som direto e desenhistas de som Gustavo Nascimento e Fernando Henna (Brasil), e Nascuy Linares (Venezuela) assinando a trilha sonora. Nesse sentido, Beatriz Seigner, no making of do filme, ressalta a importância de encarar essa produção como um lugar de escuta criado por uma pesquisa que encontrou equipe e elenco do filme. *Los silencios*, não obstante e por consequência, torna-se um lugar de escuta de vozes

ancestrais que falam através dos mortos e das mortas, mas que também falam através do tempo, do território, da água, do vento.

Os dois filmes optam por atrizes e atores conhecidos do público, experientes, mas também traz, em sua maioria, um elenco iniciante que faz parte das comunidades contadas em um movimento que também se relaciona com a proposição de “lugar de escuta”, de propulsão de vozes que se eleva na escolha de um elenco predominantemente iniciante. José Dumont e Suely Franco, que interpretam Apolo e Gilda, parentes no filme *Era o Hotel Cambridge*, têm função lúdica, que faz refletir as artes e o passado. As duas figuras se apresentam como corpos cênicos que conduzem metáforas e metalinguagens importantes para que a ocupação seja visualizada como um espaço saudável, que promove momentos únicos, sejam eles relacionados às artes ou não. Juliane Arguello e Paulo Américo, que interpretam Uta e Krak, também são atriz e ator por formação. O restante do elenco, onde se destacam Carmem Silva e Preta Ferreira (mãe e filha), Magali, os palestinos Isam Ahmad Issa (Hassam, no filme) e Qadis Taha (Kalil, no filme), o congolês Guylain Mukendi (que interpreta a si mesmo, como a personagem Nglandu), o cinegrafista e vlogueiro Kleiton, integram a ocupação.

Como em *Era o Hotel Cambridge*, vê-se poucas atrizes ou atores experientes Em Los silencios. Destacam-se Marleyda Soto, atriz colombiana conhecida em seu país e que interpreta Amparo, e Enrique Diaz, ator brasileiro na pele de Adão. Ambos, ator e atriz, atravessados por histórias que envolvem a ancestralidade dos povos originais latino-americanos. Apesar de o espaço da Ilha da Fantasia ter sofrido menos intervenções que o espaço do Hotel Cambridge, a casa onde vive Amparo, construída para a realização do filme, hoje funciona como o Centro Cultural Los silencios, e é usado, inclusive, como espaço para as reuniões (de pessoas vivas) da comunidade.

Observamos, também, as opções de câmera, enquadramento e iluminação que vemos nos filmes. Estamos diante, em *Era o Hotel Cambridge*, de um conjunto fotográfico muito ligado à prática do documentário. Boa parte da história do filme é contada através de relações pessoais existentes, de configurações organizacionais reais daquela ocupação, de movimentações cotidianas para quem ocupa um prédio. A encenação também está ligada aos espaços individuais e coletivos daquele prédio, a verticalização das moradias, aos comércios criados dentro da ocupação, às demandas que surgem o tempo todo. Assim, a câmera na mão acompanha movimentações e intervenções que acontecem de forma rápida e pouco contemplativa em relação ao quadro, mas que reforçam reflexões sobre o que ocorre naquele local que costuma ser agitado e atravessado por outras pessoas e reprodução de sons. Há liberdade de movimentação e o “risco do real” parece iminente.

De forma a fazer permanecer aquele local o mais próximo do que ele realmente é, as referências de iluminação costumam ser janelas e luzes incandescentes próprias desses espaços. Assim, o caráter documental do filme, a inscrição de que aquilo é uma realidade deslocada, permanece presente. Há documentário no filme de ficção. Ainda sobre a iluminação, é através dela que vemos modulações dos espaços apresentados: o espaço onde ocorrem as assembleias, os corredores e o local onde se reúne o grupo de teatro quase não tem intervenção da luz externa; já os ambientes privados dos apartamentos e a sala de informática são iluminados por janelas frontais, laterais, traseiras ou do fosso que há no meio da edificação. A encenação entre esses espaços é acompanhada por modificações de iluminação que não deixam escapar as características gerais internas do prédio, mas que causam modulações na sensação visual do espectador.

Em *Los silencios*, por outro lado, temos um controle grande nos enquadramentos e na movimentação da câmera – em sua maioria fixa – e na iluminação. Uma diferença importante das tramas é a eleição da protagonista Amparo, assim, o enquadramento se direciona a ela: para mostrar a união com Nuria, o afastamento de Fabio, a arquitetura da casa em relação ao corpo dela, a relação com o ambiente de trabalho. Outra característica forte identificada são enquadramentos abertos que mostram a situação das águas que sobem durante o filme, seja para mostrar as casas em palafita, ou o barranco do rio. O tempo de luto de Amparo e o tempo anual cíclico são evidenciados.

Apesar de diversas cenas serem externas filmadas durante o dia – diferente de *Era o Hotel Cambridge*, que se passa quase que em sua totalidade dentro da ocupação – a iluminação de *Los silencios* tem um controle importante durante a noite. Nas cenas externas e internas noturnas, o espaço é iluminado pelo fogo da lamparina dentro da casa ou nos barcos da procissão que guiam os restos mortais e os familiares para o ritual. Entretanto, a característica necrótica é a tinta fluorescente, pintada nos rostos de pessoas mortas no ritual final, ou presente nas roupas de pessoas mortas, como os brincos de Nuria. Assim, cria-se a necessidade de que essa coloração específica seja iluminada. Na reunião de mortos, a própria luz fluorescente destaca.

De forma territorial, os sons dos dois filmes se apresentam para nós com diferenças gritantes: o rural e o urbano. Enquanto o primeiro tem atravessamentos de sons de aves, insetos, vento e água, as paredes do Hotel Cambridge impedem que inúmeros sons adentrem aquele espaço. Assim, o que se ouve são sons produzidos por indivíduos dentro de seus apartamentos ou nas áreas comuns do prédio, e sons urbanos de carros, buzinas e diálogos distantes, mas que janelas adentram. A Ilha da Fantasia, por outro lado, é composta por casas de madeira, que

permitem a entrada dos mais diversos sons (e outras coisas, como água e pequenos animais). Mesmo que os sons sejam distorcidos de alguma forma para criar sentidos específicos, ainda têm suas origens na natureza, e isso é essencial para criar a atmosfera pretendida. Para além disso, a cidade interiorana de Leticia nos oferece o território sonoro brasileiro mais conhecido pela práxis rural: os poucos sons da movimentação humana, digladiando-se com os sons fortes e singulares da natureza que cerca esses espaços. Ambas as sonoridades apontam para a construção de ambientes diversificados e atravessados por culturas distantes, mas que fazem parte das realidades expostas.

Novamente, voltamo-nos às águas, para refletir sobre os processos suscitados pelas escolhas da linguagem cinematográfica. Através da narrativa desenhada pelos sons, imagens e histórias contadas, percebemos, em *Los Silencios*, a escolha de que a maré na Ilha da Fantasia siga os rumos subjetivos de Amparo, que chega na Ilha de barco, com as águas baixas que criam um espaço “ligado ao continente”, sugerindo que a Ilha pertence à Colômbia. Apesar de bem recebida no local, ela só será amparada no desfecho da narrativa, quando chega em casa - agora a água tomou conta do lugar e sua casa, alta nas palafitas, está com o andar térreo cada vez mais cheio de água - e encontra sua velha tia, dormindo e guardando o pacote que chegara pelas mesmas águas que Amparo e o filho e que guardam os ossos de Núria e Adão. Quando as águas sobem, a Ilha da Fantasia volta a não ter contato com nenhum pedaço de terra, a não ser pelas águas ou pelos ares, e, durante muito tempo, endendeu-se que, assim, não pertencia ao Brasil, à Colômbia ou à Venezuela..

Os processos reterritorializantes acontecem a partir das águas, que sobem e descem. Vem e vão, como moradores da Ocupação Hotel Cambridge. Não há permanência, mas mudança, justamente na tentativa de estar construindo (assim, mesmo, constantemente) identidades plurais que co-habitem os espaços possíveis e impossíveis, tornando-os territórios compartilhados em histórias, vivências, experiências, tanto de quem vive ali, quando daquele chão, que já existe muito antes de qualquer um de seus moradores. Aqui, os processos de subjetivação de quem vive realmente nos territórios filmados, os chamados “não-atores”, são incorporados às histórias e aos filmes que acontecem atrás das câmeras, aos processos de criação que envolvem sonoplastas, fotógrafas, roteiristas, produtores, diretoras, cenógrafos, maquiadoras, atores, atrizes. Um filme inteiro entra e sai da Ilha e do Hotel, pensando os processos de subjetivação que já acontecem ali, deixando marcas inúmeras e possibilitando que a construção dessas identidades seja constante, ininterrupta e plural.

A reterritorialização proposta por Deleuze e Guattari (1992) acontece, finalmente, em territórios, portanto, espaços onde a ação humana e a ação da natureza, por exemplo, estão em

constantes atravessamentos que tornam o espaço um território, e o ser humano seu habitante (SANTOS, 1997). A criação de novos territórios e a extinção de outros são provocadas pelas movimentações entre territórios e podem acontecer de forma saudável, respeitável e digna, ou podem ser doentias, revelando a intolerância, o controle e o encarceramento do potencial de criação (ROLNIK, 2018). Sem o potencial de criação, a identidade, operada pelo sistema capitalístico, é estagnada. Estática, reduz-se, apenas, ao idêntico como suporte, e não como propulsor para continuar buscando, explorando, experienciando e, assim, criando novos universos de referência (GUATTARI, 1992).

Ao optar por estar nos territórios filmados (e ocupados) faz-se a escolha ética estética de intervir neles invariavelmente. Há, assim, a responsabilidade em compreender o que fazemos com aqueles que filmamos, tanto os habitantes, mas também, os territórios habitados (COMOLLI, 2008). Interessante observar que as histórias desses filmes também são atravessadas e modificadas dentro de processos de criação colaborativos em suas essências e por necessidade, afinal, o risco do real é iminente durante esses caminhos, sejam eles trilhados pelos corredores de um antigo “hotel abandonado”, ou por vias fluviais latino-americanas.

Ser cativado pela forma como esses filmes se propõe a criar os caminhos trilhados - dos corredores aos rios - foi o motivador para que iniciasse esta pesquisa. A partir daí as contribuições trazidas pela orientação de Ana Ângela foram atravessadas pelos demais atravessamentos com outros professores e outras disciplinas, com diferentes formas de observar as narrativas, pelo caráter Interdisciplinar do Programa de Mestrado em que desenvolvi esta pesquisa. Os processos de criação dos objetos pesquisados são compartilhados em suas próprias histórias e instigam a criar através deles, por meio deles, mas também atravessando-os. A pesquisa que levou a essa dissertação foi atravessada desde sua essência, indo ao encontro do próprio pesquisador (e de sua orientadora), revelando uma forma generosa de se pensar a pesquisa: um processo de criação que se aproxima do processo de criação artístico - visto nos objetos apresentados - mais pelo sentido desejado, do que pela forma escolhida. Além disso, um processo de criação que tem bases sólidas em experiências de criação e movimentação do próprio autor, que teve a oportunidade de refletir sobre os processos filosóficos, antropológicos, sociológicos e psíquicos que envolvem a criação audiovisual, a produção cinematográfica e que faz pensar sobre as relações criadas, os universos inventados e os territórios atravessados pelo ser humano em todas as suas movimentações.

Experiências pessoais são o envolvimento com aquilo que se cria, são a forma de traduzir parte da identidade de quem cria e de fazer ver - para si e para o outro - os processos de subjetivação de forma translúcida. Ao escolher uma estética narrativa alicerçada pelo

realismo - em luz, em som, em cores, em corpos, em histórias, em contextos políticos, em territórios ocupados -, entende-se a intervenção, as trocas possibilitadas por ela e as contribuições concretas e abstratas deixadas e levadas nas construções individuais e coletivas. Processos, todos esses, que não se encerram, mas se disseminam, chegando a deixar de fazer parte de quem os criou e desenvolveu ao transferi-los para o coletivo na forma do visionamento dos filmes, da leitura dos textos, da audição das músicas, da ocupação de obras arquitetônicas. É nesse compartilhamento das ideias, das criações, das experiências que nossas pesquisas, nossos filmes, nossos livros ganham ainda mais formas e sentidos, tecem redes, fazem resistir ao esquecimento cada novo universo inventado.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão sobre o que é “real” e o que é “não real” acompanha a prática cinematográfica há muito tempo. Por um lado, estamos falando de uma arte que parte do princípio de “não realidade”, da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987) e está condicionada a dispositivos intermediários para que seja espectralizada. Por outro lado, estamos falando de reações, sentidos, envolvimento que passam pelos desejos mais secretos ou escancarados de um público que está imerso em uma realidade outra, ou de uma equipe, um elenco, todos reais, concretos, que realizaram aquela obra. Em meio a essa discussão recente e a pandemia da Covid19, as mídias trouxeram novas formas de pensar e produzir o audiovisual. O cinema ganhou novos formatos, novas telas e está em constante adaptação. Movimentação necessária para a existência de uma arte com pouco mais de cem anos, que nasceu em meio às revoluções industriais e tecnológicas que estabeleceram a não inércia de tudo que veio com elas. Nesse contexto, as criações cinematográficas se tornaram territórios de invenções, corpos que representam.

É interessante observar que, nas construções desses territórios possíveis, esses filmes lançam mão personagens que contam histórias globais, que insurgem problemáticas ligadas a diversas comunidades, mesmo que de diferentes formas. *Los silencios* tem uma narrativa que estabelece uma protagonista única do começo ao fim: conta-se a história de uma mulher (trazendo questões referentes à sua família) para falar de um grupo todo de moradores e moradoras da Ilha da Fantasia, espaço, também, inventado. A narrativa direciona-se a Amparo. Indígena, colombiana, mulher, esposa, mãe, cujo marido desaparece no desabamento de uma indústria durante uma manifestação. Mudam-se para a Ilha da Fantasia ela, o filho Fabio, e a filha Nuria, onde permanecem apesar de tudo. A vida da família se alinha ao novo lugar, novo território que estão ocupando: trabalho, escola, afazeres domésticos, diversão. Mãe e prole reaprendendo a viver. Elege-se uma família, uma mãe, para insurgir as narrativas ligadas aos desastres ambientais das regiões fronteiriças que fazem mães órfãs de seus filhos e filhas, revelando, ainda, a construção de comunidades que podem ampará-las.

Em *Era o Hotel Cambridge* há uma narrativa que revela dois cotidianos: aquele ligado ao ato político de ocupar e resistir, mantendo-se nas ocupações - relação bastante específica a figuras que se propõem a ocupar esses espaços – destacando-se assembleias, estratégias para manter a ocupação e ocupar outros espaços, as questões que envolvem refugiados e refugiadas, as tarefas diárias e necessárias, a manutenção de espaços lúdicos e criativos; e um cotidiano da

vida ordinária: fazer comida, trabalhar, dormir, cuidar de filhos e filhas, ócio, estar com a família (seja fisicamente, ou através de dispositivos eletrônicos), onde estamos diante do que há de mais vívido nas relações humanas dentro da ocupação. Cotidianos que se atravessam o tempo todo, porque é para isso que se cria esses espaços. E é na criação que se produz a sensibilidade para trazer à tona uma diversidade ampla de ocupações urbanas que resistem e sobrevivem.

É condição indispensável de ser arte, ter público, espectadores que observem e reajam àquelas produções. Nos últimos anos, no Brasil, cresceu a discussão da necessidade de que exista mais representação e representatividade das parcelas dissidentes da sociedade em tela, seja em novelas, em filmes, em séries. E a construção dessas produções deve partir de algo muito concreto e palpável, urgente para que algumas discussões sejam expostas e para que haja contribuição da produção audiovisual na tentativa de que sejam repensados “o conjunto da divisão do trabalho, seus modos de valorização e suas finalidades” (GUATTARI, 1992): o que é real. Vivências, experiências e ancestralidades estão nos centros dessas discussões por que é importante ouvi-las, vê-las, conhecê-las, senti-las, experienciá-las através desta que é a ferramenta mais importante de comunicação do momento, o audiovisual.

Há, no cinema, uma vontade de se provar arte que seja produzida e consumida por todos e todas. Há, também, o impasse de ser uma arte cara, em sua realização e em seu consumo. Por um lado, defendemos com veemência que a produção através de leis de incentivo garante a volta de mais do que o dobro desses investimentos, por outro, acredita-se que a democratização está acontecendo através das mídias sociais, que não são de acesso tão amplo quanto se faz crer. Apesar dessas controvérsias, é inegável que o audiovisual é protagonista, hoje, na construção de uma sociedade que consome desenfreadamente e que encontrou no território digital uma forma de alimentar relações sem precisar sair de casa.

Em contracorrente, o espaço digital também foi apropriado por comunidades periféricas, por pensadores, filósofos, artistas, formadores de opinião pretos, indígenas, LGBTQIA+, quilombolas, por coletivos e grupos que se dedicam a manutenção de espaços inventados para propagar a cultura, as ideias, as urgências, os modelos, as religiões ligadas a esta parcela “sem-lugar” social. Como parte desse processo, existe uma produção audiovisual ligada à promoção de territórios e subjetividades dissidentes que chama a atenção pela forma e pelo sentido. A internet possibilita o compartilhamento e a construção de uma rede que facilita quem pode acessá-la a sentir-se menos sozinho e não sucumbir perante o medo citado por Santos (2007) e Rolnik (2019), que está alicerçado na não permissão de que haja uma articulação entre oprimidos, permanecendo, assim, a opressão ativa sobre tudo e todos. Apesar

disso, a maior parcela presente nas redes sociais – a que mais tem acesso à internet – é composta por pessoas brancas de classe média.

A necessidade do cinema acompanhar a democratização ensaiada pela internet é discussão presente em festivais, mostras, congressos, premiações, fóruns, salas de cinema, sites especializados em todo o mundo. Não há mais como a indústria do audiovisual esconder que a produção massiva exclui dos protagonismos pessoas que não se encaixem no padrão antropofalo-ego-cêntrico promovido pelo sistema colonial-capitalístico. Nesse caminho, a globalização se apresenta como mais uma forma de utilizar os recursos que a humanidade pôde gerar para fazer permanecer o sistema vigente. Durante entrevista ao programa Roda Viva, Santos (1997) já sinalizava para o perigo de observar a globalização por aspectos que não apontassem como uma forma ideológica, como o estágio supremo do imperialismo e dos perigos de se pensar e falar sobre pontos positivos da globalização em um país como o Brasil, que nunca se dedicou a construção real de uma cidadania.

Participante indispensável dessa movimentação é o dinheiro, alicerçado por técnicas da informação, que permitem a comunicação entre outras técnicas, que produzem um mundo e estabelecem a velocidade como princípio de tudo. Velocidade que exige uma fluidez que só é possível através do dinheiro. Santos (2006) faz uma reflexão poderosa para nossa análise a respeito do dinheiro em diferentes locais no Brasil, onde há zonas de maior condensação e zonas de rarefação do dinheiro, estabelecendo locais onde há todas as possibilidades de dinheiro e, portanto, uma maior fluidez, como a cidade de São Paulo, onde está o comando da atividade financeira; e locais onde há apenas uma única modalidade de dinheiro, como locais mais isolados no estado mais pobre. Esse dinheiro fluido (de São Paulo) é um dinheiro sustentado por um sistema ideológico que possibilita o enviesamento da informação, é o dinheiro da globalização.

De encontro a essa globalização, algumas produções cinematográficas se dedicam a repensar as formas de apresentar o mundo. Criam novos universos de referência porque não há referência no audiovisual quando queremos a representatividade dos povos originais da América Latina ou da vinda de refugiados para o Brasil em sua contemporaneidade, que se desenvolve junto dessa globalização, e que tanto remonta ao passado da colonização da América do Sul. Para que essas produções aconteçam, lança-se mão de uma realidade que está ligada a formação de território e ao reconhecimento do território a contemporaneidade globalizada, receita para o resultado da construção da subjetividade no século XXI.

O passar do tempo nos espaços conhecidos nos filmes – São Paulo e a Tríplice Fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela, onde estão as cidades de Letícia (Colômbia) e Tabatinga

(Brasil) – constituiu territórios que são utilizados nos filmes em sua totalidade como cidades reais, são as imagens e sons desses espaços, as histórias que são contadas sobre esses lugares que nos convencem de que estamos em cidades reais. A invenção está nos fantasmas e nas performances que, ainda assim, são inspiradas em acontecimentos, e urgências reais de quem vive nessas ocupações. É indo de encontro a essas movimentações, através da apropriação da força vital e da propagação do medo que a globalização e o sistema colonial-capitalístico andam de mãos dadas com a finalidade de manter um regime opressor que enterra toda e qualquer semente que germina em direção a possibilidades inventivas.

A ação de filmar nesses espaços ocupados é um risco alto, tanto pela incerteza do que pode acontecer em meio às disputas territoriais, quanto pelas necessárias reflexões que devem ser investidas para se tocar em histórias pessoais cheias de significado, lembranças e dores. A inclusão das personagens reais nessas reflexões é essencial para garantir que os filmes se apresentem enquanto força micropolítica (Rolnik, 2019) que percebe a tensão entre o sujeito e o fora-do-sujeito; revela sujeitos ativos para insurgência tanto no campo humano (as tantas personagens, vivas ou mortas) e no campo não-humano (apresentando-se os espaços desses territórios, o prédio, a ilha e tudo o que os compõe, como força motriz para essas insurreições, e também como ponto de encontro desses indivíduos); representa, através dos locais onde se intenciona criar moradia, o principal motivo de uma reação ativa em relação ao sistema, pois a moradia é o princípio da crença de que a vida pode perseverar novamente, de que as lutas valem a pena e de que há segurança, não havendo, portanto, a disseminação do medo.

Nesse contexto, observamos os movimentos de ocupação como ações micropolíticas que se dedicam a inventar as heterotopias que garantem segurança, dignidade, afeto e coletividade entre as personagens de ambos os filmes. Não há a necessidade de encontrar heróis que salvem, metaforicamente, as personagens de suas situações miseráveis – nem mesmo quem se propõe a liderar esses locais -, optar por um realismo contemporâneo que dedica mais ao sentido do que é real, possibilita colocar as personagens em igualdade umas as outras: todas são essenciais para a luta contra o sistema, macro ou micropoliticamente. O movimento, aqui, é micropolítico, porque permite que cada sujeito da esfera ali representada oriente sua “bússola ética” na intenção pulsional na avaliação das situações, lança mão de operação afirmativa em relação ao sistema para resistir ao abuso da força vital, garante que os corpos “considerados de menor valor no imaginário social – como o corpo do pobre, do trabalhador precarizado, do refugiado, do negro, do indígena, da mulher, do homossexual, do transsexual, do transgênero etc.” (Rolnik, 2019) potencializem a vida e reapropriem-se da força vital em sua potência

criadora, resultando, ainda, intenções macropolíticas como consequência do entendimento de que o princípio está em potencializar a vida, para empoderar-se o sujeito, não o contrário.

Os encontros revelados nesses espaços que são criados, justamente, para que ali possam viver aqueles e aquelas às quais não se destina espaços fora dali estão ligados à lógica dos afetos (Guattari, 1992) que revelam a transformação dessas micropolíticas em ações macropolíticas capazes de repensar o sistema, movimentação ligada, intimamente, às ações singulares, que, quando ativas, possibilitam, ainda, transmutações que elevem o coletivo – a exemplo, as mulheres e os movimentos feministas -; ao passo que, quando reativas, podem se entregar a violência – vide o aumento do feminicídio em locais onde o movimento feminista avança. Nessa movimentação, é importante observar a potencialidade da criação de redes que conectam os movimentos revelados nos filmes, como uma ação motivadora de reflexão sobre experiências e linguagens singulares que fazem insurgir a invenção de:

(...) territórios relacionais temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorecem os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia. Tais experiências coletivas tornam mais possível o trabalho de travessia do trauma resultante da operação perversa do regime colonial-capitalístico, que confina as subjetividades nas formas e valores dominantes, marcadas pela expropriação do movimento pulsional (Rolnik, 2019, p.141).

Esses lugares que possibilitam a produção de sinergias coletivas, acolhedoras, curativas, são alvo do regime opressor, justamente, por representarem feridas abertas que impossibilitam a especulação imobiliária – característica fundamental da globalização, já que está fundada na exploração – de estender uma ponte entre o rasgo na pele, que sangra, e estabelecer uma conexão falsa de um lado a outro. A preocupação na realização de filmes que suscitam as falsas redes tecidas por falsas pontes é característica comum a essas ocupações. Movimento necessário – o da produção artística – se levarmos em consideração que, ainda no âmbito da globalização – é através dessas produções – sobretudo as audiovisuais – que muitas movimentações financeiras acontecem. No âmbito imobiliário, por exemplo, o audiovisual se faz presente de forma necessária, não só nas peças publicitárias, mas também na promoção turística capaz de ser produzida quando um determinado local ou empreendimento aparece na televisão ou no cinema. Foi assim que se criou o imaginário da cidade maravilhosa (dos Bairros da Zona Sul) do Rio de Janeiro e que se alimenta os resorts “*all inclusive*” do Nordeste brasileiro como destinos obrigatórios.

Estamos diante da creditação do sistema ideológico da globalização, que é firmado através da comunicação entre as técnicas e chancelado pela universidade. E sobre essa globalização, Santos (2006) ainda aponta para a lógica do dinheiro das empresas, lógica da competitividade “que faz com que cada empresa tornada global busque aumentar a sua esfera de influência e de ação para poder crescer”. Nesse movimento, entendendo que tudo o que produzimos passa pela necessária aprovação monetária para ser realizado e que, não se dando a existência do dinheiro da mesma forma de um território para outro, as desigualdades se estabelecem, “as lógicas do dinheiro se impõem ao resto da vida social. Assim, o dinheiro cria sua lei e a impõe aos outros, forçando mimetismos, adaptações, rendições” (Santos, 2006, p. 18).

Uma produção artística que vá de encontro a essa manutenção é imprescindível, mesmo que atue de forma micropolítica – diferente das ações midiáticas alcançadas pelas produções citadas, que atingem uma manutenção macropolítica indispensável para o sistema colonial-capitalístico e estão alicerçadas pelo dinheiro de onde há modalidades múltiplas de dinheiro. É dessa forma, também, que opera a formação de um mercado artístico em países como o Brasil: ainda imbuído das características de colônia. O movimento deste mercado está amparado em uma cultura artística europeia que legitima produções que reafirmam valores, culturas, imposições eurocêntricas, longe de legitimar, revelar e discutir sobre filosofias genuinamente latino-americanas, por exemplo. Na contracorrente, filmes como *Era o hotel Cambridge* e *Los silencios* procuram uma forma de retomar as discussões e, “exatamente pelo fato de que tem se tornado cada vez mais difícil praticar o pensamento de uma perspectiva ético-estético-clínico-política também nas ações no campo da arte”, buscam novos universos de referência e “fazem da problematização desse estado de coisas a matéria prima de sua obra” (ROLNIK, 2019, p.95).

A movimentação que esses filmes se propõe é a de ocupar um território – o cinematográfico – com a intenção de suscitar questões políticas, filosóficas, históricas de maneira direta, sem as metaforizações próprias da arte, mas com proposições cruas de realidades audiovisualizadas com a finalidade de, as próprias produções, se tornarem feridas abertas, que fazem doer para quem vive aquelas situações, mas que também irrompe o sangue que, há muito, está sendo derramado, como forma de denúncia, de exposição, de impedimento de que esse sangue continue a jorrar. Possibilitar que essas histórias ocupem o espaço cinematográfico é possibilitar que os corpos que vivem essas realidades ocupem, também, esses espaços, inventando formas de encontro, de multiplicação, de discussão, de invenção de novos universos de referência.

A construção da subjetividade nesses filmes está diretamente ligada a fatos reais ignorados pela grande mídia, que prefere enaltecer belezas amazônicas e imponências de grandes centros, que está mais preocupada com a manutenção das fronteiras sociais estabelecidas ao longo do regime colonial-capitalístico do que voltar suas atenções para questões sociais, desigualdades urbanas e rurais, perseguição de povos e culturas, em prol de uma ação reativa em relação aos movimentos que desejam sucumbir a construção de subjetividades dissidentes. São esses fatos que provocam as movimentações das personagens, que deixam seus territórios (pertencentes a elas, e elas pertencentes aos seus territórios) para se reterritorializarem em outro lugar, carregando todo seu repertório e atravessadas pelas culturas, filosofias, costumes desses locais onde se encontram hoje.

A movimentação da realização cinematográfica que lança mão de características realistas – seja na forma ou no conteúdo – está intimamente ligada aos esforços da invenção de mundos ontologicamente heterogêneos. A partir dessa configuração, cinematizar situações de uma vida politicamente relevante no cenário nacional, por exemplo, é concretizar e aproximar do público (nacional e internacional) situações ignoradas pelo Estado, pelas mídias e pela parcela da sociedade que pode impulsionar insurreições, é, através da arte, contribuir para que se encontrem formas de pensar a cidadania no Brasil, refletindo, finalmente, sobre como o sistema colonial-capitalístico interfere desde a construção da subjetividade, até a confirmação de uma coletivização do indivíduo.

Na contracorrente, também, estão esses espaços criados para que ali se exista, se experiencie algo impossível de ser praticado, heterotopias vivas que possibilitam resistir e atravessar o caos para que se recupere a força vital. Nesse sentido, revolvemos a experiência vital do autor para refletir sobre suas experiências enquanto indivíduo em movimento constante na busca por novos universos de referência, com a finalidade de encontrar pares e estar no mundo de forma um pouco mais segura, sem medo, nem esperança. É por meio de manifestações artísticas que é possível se ver fora de si e entender quem somos, ainda mais quando essas manifestações são produzidas, difundidas e formadas de por princípios democráticos e que se amparam no potencial de criação para inventar novas formas, novos olhares, novas escutas.

Movimentar-se ao desenhar esta pesquisa é uma forma ampla e dura de refletir sobre as movimentações que levaram o autor até aqui. A escolha pela formação, produção artística e profissionalização no cinema e no audiovisual – aos olhares de reprovação de familiares, amigos, educadores – levam a necessária reflexão do que fazemos com o que e com quem filmamos. Na reta final de produzir esta dissertação, o autor realiza a pós-produção de um filme

que se propõe a questionar suas próprias origens, obrigando-o a voltar-se para o questionamento do que pode um corpo branco, masculino, sulista regado por tantos privilégios aos logo do tempo. Trajetória necessária para entender quem somos, onde estamos, que espaços ocupamos, mas também, considerar quem queremos ser, onde desejamos estar, que espaços pretendemos inventar. Por meio da arte, por fim, nos reinventamos, nos alicerçamos com a finalidade de resistir sempre, entendendo a arte como filosofia individual e coletiva, incomparável e essencial para resistir ao esquecimento de nossos corpos, nossas heranças, nossas opiniões, nossas culturas, nossas ancestralidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 91 páginas. ISBN 978-85- 7897-005-5
- AMOUNT, Jacques; MARIE, Michel. A análise fílmica. Armand Colins, 2004.
- ANZALDÚA, Gloria. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BARROS, Manuel de. Um didática da invenção. In.: O Livro das Ignorâncias. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BERNARDET, Jean Claude. Cinema marginal?, Folha de São Paulo, São Paulo, domingo, 10 de junho de 2001. In.: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em jun./2019.r
- CAFFÉ, Carolina. Ocupação Cambridge une luta e arte pelo direito à cidade. Brasil de Fato. São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/ocupacao-cambridge-une-luta-e-arte-pelo-direito-a-cidade> >. Acesso em: 15/06/2020
- CANELO, Maria José. Comentário sobre o filme The wall (Ricardo Martinez, 2010) extraído do Dossier "Reflexos invertidos: As migrações clandestinas no filme de ficção e documentário, Revista Crítica de Ciências Sociais, 2014.
- COMOLLI, Jean Luc. Ver e Poder A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.
- CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS. Estatuto dos Refugiados e Apátridas, Assembleia Geral das Nações Unidas, 1950). Série de Tratados da ONU, Nº 2545, Vol. 189, p. 137. Disponível em: <[https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao\\_relativa\\_ao\\_Estatuto\\_dos\\_Refugiados.pdf](https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf)> Acesso em: 18/08/2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- ECO, Humberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.
- FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Outros espaços". In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-.422.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.
- LA COLECTIVA DE MUJERES REFUGIADAS, EXILADAS Y MIGRADAS EM ESPAÑA. La Verdad contada por las Mujeres Refugiadas, Exiladas y Migradas. Bogotá, 2019. Disponível em: <<http://colectivaexiliorefugio.org/la-verdad-contada-por-la-mujeres-refugiadas-exiliadas-y-migradas/>>. Acesso em: 18/08/2020.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. Revista Letras nº 26 - Língua e Literatura: Limite e Fronteiras, Belo Horizonte, 2006.
- Observatório: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>
- MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade: A (des)construção de um conceito. In.: SOUZA, Solange Jobim e. (organizadora). Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- POLANCOS, Aurora Fernández. A hora da micropolítica – Entrevista com Suely Rolnik. Revisões, nº Cinco – Madrid, 2015. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>> . Acesso em 22/02/2020.

PRECIADO, Paul B. Cartografias Queer: O flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Inhumas*, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN 2316-8102.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n - 1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. À escuta de futuros em germes. In.: *Agenciamentos Contemporâneos*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>> Acesso em 19/08/2020

\_\_\_\_\_. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel, S. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo:Hucitec, 1997

\_\_\_\_\_. SANTOS, Milton. Entrevista Roda Viva com Milton Santos, 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law>>. Acesso: 03/10/2021.

SEIGNER, Beatriz. Entrevista com Beatriz Seigner e Enrique Diaz/Los Silencios. CINEVITOR. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bvQpgIZqkWQ>>. Acesso em 23/07/2020.

SILVA, Fidelainy Sousa. A língua, o território e a fronteira: Ressignificações culturais de Gloria Anzaldúa. *RECORTE – Revista Eletrônica*. ISSN 1807-8591. V. 15 – Nº 2 (jul.-dez. de 2018).

WEIB, Anja. Tornar-se refugiado: uma abordagem de trajetória de vida para a migração sob coação. *Dossiê Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, nº 49, set-dez 2018. p. 110-141.

ZAN, Vitor. Espaço, Lugar e Território no Cinema. XXIX Encontro Anual da Compós, UFMS/MS. 2020.

#### Músicas

AMORIM, Geraldo Azevedo de; JUNIOR, Fausto Nilo Costa. *Letras Negras*. In.: *Berekekê* (Geraldo Azevedo). Geração, 1991

CALCANHOTO, Adriana da Cunha. *Negros / Aquarela do Brasil*. In.: *Senhas*, CBS/Columbia Records. São Paulo, 1992.

GONÇANVES, Francisco Cesar (Chico Cesar). *Xavante*. In.: *Meus Quintais* (Maria Bethânia). Biscoito Fino, 2014.

PINTO, João Ricardo Carneiro Teixeira; MENDONÇA, Paulo Roberto Teixeira Da Cunha. *Sangue Latino*. In.: *Secos & Molhados* (Secoas & Molhados). Continental, 1973.

VELOSO, Caetano Emanuel Viana Teles. *Um índio*. In.: *Bicho* (Caetano Veloso). Phillips Records, 1977.

#### Filmes

CAFFÉ, Eliane. *Era o Hotel Cambridge*. 2016.

\_\_\_\_\_. *O sol do meio dia*. 2009.

\_\_\_\_\_. *Narradores de Javé*. 2003.

\_\_\_\_\_. *Kenoma*. 1998.

SEIGNER, Beatriz. *Los silencios*. 2017.

\_\_\_\_\_. *Bollywood Dream*. 2011.

COUTINHO, Eduardo. *Edifício Master*. 2001.