

“Se o Cinema é uma Arma”: O desaparecimento e a (re)imaginação histórica

Francisca Dores

CITAR – UCP, Portugal
franciscadores.a@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-3871-1450>

RESUMO O ciclo “Se o Cinema é uma Arma”, apresentado no Batalha Centro de Cinema na Primavera de 2024, proporcionou uma reflexão sobre identidade, poder e resistência. Através de uma perspetiva pós-colonialista, os filmes revelam gestos latentes que se interligam com a reivindicação do desaparecimento como condição fundamental para o questionar das estruturas de poder.

PALAVRAS-CHAVE Batalha Centro de Cinema; cinema; desaparecimento; pós-colonialismo; revolução.

O Batalha Centro de Cinema tem-se afirmado, desde a sua inauguração em dezembro de 2022, não apenas como um espaço de exibição cinematográfica regular na cidade do Porto, mas essencialmente como um espaço de partilha e de aproximação à comunidade portuense através do cinema e da arte da imagem em movimento. A programação do Batalha faz-se de arquivos, de filmes e autores esquecidos ou suspensos no tempo, de retrospetivas dos mais variados cineastas, de sessões especiais e de uma abordagem à programação diária que poderíamos considerar cineclubista. O conjunto de filmes que tem vindo a ser apresentado desde que o Batalha reabriu portas aos espectadores neste novo formato, sugere novas formas de olhar, de conhecer outras realidades e gestos e revisitá-las memórias que tínhamos esquecido.

O ciclo “Se o Cinema é uma Arma”, curado por Fradique, Janaína Oliveira, Manuela Matos Monteiro e Rita Moraes, teve início no dia 16 de março de 2024, com o musical *West Indies, les nègres marrons de la liberté* (1979), de Med Hondo, e terminou no dia 28 de abril de 2024, com a exibição de filmes e da performance “Code Names” (2022), de Maryam

Tafakory. “Se o Cinema é uma Arma” inclui, assim, um conjunto de filmes revolucionários que expõem a ferida de muitas comunidades ostracizadas em lugares como as Caraíbas, Portugal, a Palestina, o Brasil, o Irão, entre outros. Neste conjunto de filmes, a História é (re)imaginada e montada em perspetivas que partem de um olhar devolvido por comunidades que reclamam a terra, o seu lugar no mundo e o seu reaparecimento. Assim, pensar este ciclo será também pensar no conjunto de pontos de tensão entre a palavra, que antecede ou procede o objeto-filme, e a imagem. É neste sentido que um dos personagens de *West Indies*, o escritor Mr. Edouard Goncondor, nos diz que a sua caneta é a câmara de filmar, que regista e vomita imagens que são frias e neutras. Goncondor prossegue, afirmando que estas imagens estão a tentar adivinhar a crua verdade e que o artista é um radar que recebe sinais de um código universal. A palavra, com a capacidade transformadora do filme, volta a imaginar as imagens que constroem novas realidades.

Será neste sentido que podemos afirmar que não é possível categorizar de forma dicotómica – em ficção ou documentário – os dezassete filmes que nos são apresentados neste ciclo.¹ Todos partem de uma urgência em (re)construir ideais e (re)contar histórias a partir da absurda realidade, que podemos também, aqui, considerar como código universal. Desta forma, podemos relacionar a *phantasia*, presente na maioria destes filmes, com a necessidade de tomar posse do real, através de visões que se prestam como alternativa à narrativa colonial e capitalista.

Consideremos, então, este conjunto de visões – as imagens – como lugares de memória (e por isso mutáveis e individuais na sua génese) e reaparecimentos. As imagens são também tentativas de imortalização dos intervalos de aparências que se propõem a capturar. Por conseguinte, elas existem para o olhar como uma materialização, uma recriação do assunto observado. Na sua génese, a imagem existe de forma isolada do seu tempo e lugar e propõe a criação ou (re)imaginação de novos tempos e de novos lugares. Marie-José Mondzain afirma que a relação entre o sujeito e a sua imagem não é “de posse, mas de desapossamento” (2015, 52). É, precisamente, através do “desapossamento” que, nestes filmes, vemos ser formulada uma

¹ O programa completo pode ser consultado em: <https://www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/se-o-cinema-e-uma-arma/> (último acesso a 19 de Junho de 2024).

qualquer noção de Ser, de identidade. Se o olhar tem a capacidade de dar existência, a condição do sujeito que vê é renunciar à possibilidade de se ver (Mondzain 2015, 69). Podemos, então, considerar que é possível tomar consciência da própria existência apenas através da sombra e do reflexo. A consciência da ausência de si, por outro lado, é sugerida através da imagem. Como Patrick Williams propõe, uma das problemáticas implicadas no conceito de *black gaze*, que relaciona a dimensão cinematográfica com preocupações pós-coloniais, é o papel do olhar nos processos de construção de identidade, de auto-constituição cultural e, num sentido ligeiramente mais restrito, das políticas de auto-representação (Williams 2009, 33).

Dirijamos, então, o olhar para *West Indies* que, através de sombras, propõe a árdua tarefa de transformar o mundo e a sua História. Um palco, uma cadeira barroca com a insígnia nacionalista da 5^a República Francesa e o mapa *mundi* tingido de rosa, assinalando o território do império colonial francês. Esta primeira imagem do filme, que estabelece muito claramente uma relação hierárquica entre colono e colonizado, é seguida de um intervalo de gestos e olhares de quem habita esse território, de quem vive e trabalha a terra. ‘La Mort’, sentado na cadeira barroca que introduziu a cena, interrompe a projeção e a música, que nos acompanha desde o início do filme, para dizer: “O plano exige que estes povos minúsculos, que habitam estas ilhas microscópicas, desapareçam do mapa”. Ouvimos pela primeira vez, neste ciclo, a palavra *desaparecimento*, enquanto assistimos ao recuperar dessa condição através do gesto cinematográfico. Podemos, assim, assumir que será impossível que os povos do início de *West Indies* desapareçam, já que deles foi capturada uma imagem que é exibida no presente. Adrian Martin (2015, 25) diz-nos que “os filmes *acontecem* num tempo ‘eternamente presente’; é assim que eles se desenvolvem, e é assim que os experienciamos.” Se o cinema acontece sempre no agora, é como se a partir do passado pudéssemos reescrever, de forma simultânea e paralela ao real, o presente que habitamos, ou que somos convidados a habitar. É em termos semelhantes, que procuram colocar em diálogo a génesis da imagem com o desaparecimento dos assuntos que nela se veem representados, que vemos Tomás Maia afirmar sobre a lenda de Butades de Sícion:

Tal é a condição para que a imagem surja: os dois corpos deixam de estar face a face, e a rapariga, em vez de sofrer passivamente o desaparecimento da silhueta masculina no seu horizonte visual, volta-se para a sombra projectada e

transforma activamente o que está a desaparecer num reaparecimento — num outro aparecimento. (Maia 2009, 40)

Para o autor, o momento em que a filha de Butades regista, na parede, a sombra do seu amado prestes a desaparecer, estabelece também a condição fundamental para o surgir da imagem como uma transformação da própria identidade do sujeito que reaparece, agora, transformado (Maia 2009, 40).

Na simulação de *West Indies*, enquanto testemunhamos um qualquer *desaparecimento*, essa possibilidade é imediatamente anulada, ou antes, transformada pelas imagens. Muito rapidamente, depois de observar o mapa e de ser reiterada a importância do plano, transitamos para um armazém-estúdio que desmascara um falso navio, como uma ilusão ou miragem. O som é o som do trabalho. Nesta dupla fachada, lê-se “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”. *West Indies* denuncia o artifício do cinema que transforma a história, enquanto faz reaparecer indivíduos. Ao mesmo tempo que a palavra de ordem é o desaparecimento um grupo de turistas é, evocando o pensamento de Susan Sontag, incentivado a olhar o sofrimento dos outros (Sontag 2003). Os guias turísticos, também eles nativos, pedem-lhes que mantenham os olhos bem abertos, algo que iremos, mais tarde, perceber, a partir da performance de Tafakory, que é uma falsa necessidade. Observar mais atentamente o que está à nossa frente não nos dará nenhuma resposta, devemos antes procurar o presente invisível, isto é, aquilo que está latente.

Em *West Indies*, dizem-nos também: “Não confiem nos livros nem nas estátuas, ouçam apenas esta história”. Mais tarde, a multidão do navio fantasma grita em uníssono: “Esta terra pertence-nos.” Ouvimos as mesmas palavras de ordem dos trabalhadores agrários do Alentejo, no filme do Grupo Zero, *A Lei da Terra – Alentejo 1976* (1977). A mesma reivindicação é homónima do título do filme de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero – *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa Terra É Nossa!* (2020), que pensa também a ocupação do território numa perspetiva pós-colonialista. Finalmente, em *Foragers* (2022), de Jumana Manna, os coletores reclamam também o seu direito à terra.

Mais do que propriedade, a terra é lugar de pertença e identidade. Na curta-metragem *In the future they ate from the finest porcelain* (2016), Larissa Sansour e Søren Lind, testemunhamos a manipulação arqueológica dos fragmentos que comprovam a existência humana e da comunidade que habita aquele lugar futuro, mas ao mesmo tempo tão

próximo do presente. *El Botón de Nácar* (2015), de Patricio Guzmán, dirige o olhar para a água, em particular no território chileno, de onde o realizador é natural. A partir daqui, gera-se um pensamento sobre o habitar da água pelos povos indígenas da Patagónia, o volátil reaparecimento dos lugares com a subida e descida do nível das águas, o desaparecimento de corpos durante o regime de Pinochet e o modo como o oceano se afirma como lugar de memória, repleto de imagens e gestos latentes.

O gesto de olhar para o desaparecimento torna-se igualmente evidente no trabalho de Maryam Tafakory. Recordamos as palavras da cineasta iraniana, durante a performance da sessão *Code Names*, quando afirmara que devemos “olhar não para o que se vê, mas sim para o que não se vê; o que achamos que não conseguimos ver.” Deste modo, consideramos que Tafakory explora o invisível, ou antes, aquilo que está latente nas imagens de filmes produzidos e censurados no Irão. Nesta performance, a partir da leitura de uma carta, escrita dois meses depois do agravar do conflito no Médio Oriente e de este escalar para o genocídio na Palestina, a cineasta começa por afirmar que considera existir uma clara diferença entre olhar e testemunhar. O olhar é sobrevalorizado, as imagens com que somos confrontados no quotidiano fazem parte de uma lógica de entretenimento que dessensibiliza o espectador da violência do real. Segundo Tafakory, “perdemos o sentido de objetividade, as imagens são como filmes que podemos parar para regressar ao quotidiano”. Estas palavras constituíram um prelúdio para a performance que se seguiu, que, por definição, se transforma cada vez que acontece, desse modo se prestando como um ensaio para um filme futuro que desafia o espectador não apenas a testemunhar um conjunto de gestos censurados e em desaparecimento, mas também a mutação de identidades que nos são apresentadas como sombras, e por vezes a negativo.

As imagens de desaparecimento de *Code Names*, muitas vezes tingidas de vermelho e de azul, são também compostas por reflexos e sobreposições. Uma imagem aparece, desaparece e volta a aparecer através da (re)imaginação dos fragmentos montados por Tafakory. As chamas consomem os gestos, sobrepõem-se aos rostos que nos devolvem o olhar. Num dos intervalos do filme em construção, lê-se: “Do not risk thinking”. Mais tarde, compreendemos, num outro excerto do mesmo filme, que: “As palavras dizem muito e muito pouco. Tocam sem tocar. As palavras traem. Esvaziam-nos. Tendo ouvido muito, caímos no silêncio”.

Observamos imagens impossíveis, identidades isoladas e negativizadas. Funde-se o gesto da técnica cinematográfica de Tafakory com o gesto das mulheres representadas nas suas imagens. O que está, então, invisível nestas imagens? Este pensamento é recuperado e tornado objetivo, na mesma sessão, com o filme *Irani Bag* (2021)², onde observamos uma possível materialização de um contacto físico que não se concretiza, através de imagens de filmes iranianos censurados. Aqui, a invisibilidade reside no intervalo entre corpos e gestos. Através do olhar, os corpos fazem reaparecer o toque, tornam-no visível. A iminência do toque, que não chega a ser uma tangência – a não ser pelos objetos que ligam esses mesmos corpos, de forma tenra (como uma maçã) ou violenta (como uma mala) – revela o conjunto de imagens latentes justapostas. Testemunhamos, assim, o reaparecimento dos gestos latentes.

Compreendemos, então, a partir de *Code Names*, que no desaparecimento existe uma força geradora, que o torna material e, portanto, palpável através da imagem. Como nos é dito no filme de Tafakory: “I spin as I disappear”. Este movimento circular gera energia cinética nos corpos dos protagonistas destes intervalos. Ainda que tornado evidente na sessão *Code Names*, este é um movimento transversal a *West Indies*, *A Lei da Terra – Alentejo 1976*, *In the future they ate from the finest porcelain*, *El Botón de Nácar*, bem como aos restantes filmes apresentados neste ciclo. Através de todas estas imagens, testemunhamos o modo como qualquer tentativa de fazer desaparecer alguém pode gerar energia: os corpos individuais tornam-se coletivos e deixam de estar em repouso. O desaparecimento é reivindicado na primeira pessoa do plural, tornando-se, paradoxalmente, uma forma de fazer reaparecer e (re)imaginar a História desses lugares e dessas comunidades. Podemos, pois, concluir que o ciclo “Se o Cinema é uma Arma” teve o mérito de nos mostrar, através da sua programação, que o cinema tem a capacidade de impedir o desaparecimento, ao mesmo tempo que nos desafia a encará-lo como parte do real, possibilitando o reaparecimento daquilo e daqueles que já tinham sido tomados como desaparecidos.

² Ainda que no programa divulgado pelo Batalha Centro de Cinema conste apenas o título da performance “*Code Names*”, homônimo ao nome da sessão, foram também exibidas as curtas-metragens, de Maryam Tafakory, *Irani Bag* (2021) e *Mast-Del* (2023).

Referências

- Maia, Tomás. 2009. *Assombra: Ensaio sobre a origem da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martin, Adrian. 2015. “Corredores: Descrição, redescrição e análise em três críticos de cinema exemplares”. Em *A Escrita do Cinema: Ensaios*, organizado por Clara Rowland e José Bértolo, 25-45. Lisboa: Documenta.
- Mondzain, Marie-José. 2015. *Homo Spectator: Ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sontag, Susan. 2003. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica.
- Williams, Patrick. 2009. “Black looks/black light: Med Hondo’s Lumière Noire”. *Journal of African Cultural Studies* 21(1): 33-42. <https://doi.org/10.1080/13696810902986425>.

Filmografia

- A Lei da Terra – Alentejo* 1976. [longa-metragem, digital]. Real. Grupo Zero. Portugal, 1977. 67 min.
- Code Names*. [curta-metragem, digital]. Real. Maryam Tafakory, 2022. 21 min.
- El Botón de Nácar*. [longa-metragem, digital]. Real. Patricio Guzmán. Chile, 2015. 82 min.
- Foragers*. [longa-metragem, digital]. Real. Jumana Manna. Território Palestino Ocupado, 2022. 65 min.
- In the future they ate from the finest porcelain*. [curta-metragem, digital]. Real. Larissa Sansour & Søren Lind. Qatar, Dinamarca, Reino Unido, 2015. 29 min.
- Irany Bag*. [curta-metragem, digital]. Real. Maryam Tafakory, 2021. 8 min.
- Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa Terra É Nossa!*. [longa-metragem, digital]. Real. Carolina Canguçu, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Roberto Romero, Brasil, 2020. 70 min.
- West Indies, les nègres marrons de la liberte*. [longa-metragem, digital]. Real. Med Hondo. Argélia, França, Mauritânia, 1979. 113 min.

"If Cinema is a Weapon": Disappearance and historical (re)imagination

ABSTRACT The film programme "If Cinema is a Weapon", presented at the Batalha Film Centre in Spring 2024, provided the set-up for a discussion on identity, power and resistance. From a post-colonialist perspective, the films revealed latent gestures that are intertwined with a demand for disappearance as a fundamental condition for questioning power structures.

KEYWORDS Batalha Centro de Cinema; cinema; disappearance; post-colonialism; revolution.