

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA  
MESTRADO EM PSICOLOGIA**

**JANELAS, CORPOS E AURA: SOB A TELA UMA FALA, SOBRE A VIDA UMA  
ÉTICA**

**STALLONE PEREIRA ABRANTES**

**NITERÓI-RJ  
2017**

STALLONE PEREIRA ABRANTES

**JANELAS, CORPOS E AURA: SOB A TELA UMA FALA, SOBRE A  
VIDA UMA ÉTICA**

Texto apresentado à Banca examinadora da Universidade Federal Fluminense, como exigência do Programa de Pós Graduação em Psicologia para obtenção do título de mestre, sob orientação do Professor Luís Antonio Baptista.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Dr Luis Antonio Baptista (Orientador)**  
**Universidade Federal Fluminense**

---

**Dra Ana Claudia Monteiro**  
**Universidade Federal Fluminense**

---

**Dra Amana Rocha Mattos**  
**Universidade Estadual do Rio de Janeiro**

---

**Dra Mariana Tavares Ferreira**  
**Prefeitura Municipal de Itaboraí**

**A161 Abrantes, Stallone Pereira.**

Janelas, corpos e aura: sob a tela uma fala, sobre a vida uma ética /  
Satallone Pereira Abrantes. – 2017.

81 f.

Orientador: Luis Antonio Baptista.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal  
Fluminense, Instituto de Psicologia, 2017.

Bibliografia: f. 78-81.

1. Aura. 2. Imagem. 3. Janela. 4. Corpo humano. I. Baptista, Luis  
Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia.  
III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orixá que cuida de mim, todo tempo. Oxalufã  
Minha família de sangue Mãe e Papai por tudo, por serem guerreiros, presentes e amorosos, sempre. Todo meu amor e devoção  
Aos meus irmãos, Dinda, Júnior, Tamara, Tereza, Rigonaldo e Rigoberto (In memoriam), ao crescer, a infância, as brigas  
Aos meus sobrinhos, infinitos  
Ao meu avô que não conheci e que dominava o ferro e a minha avó que me ensinava sobre Deus  
Aos meus: Comadre, Lais, Aninha, Mana Mu, Lianne, India, Breno, Nay, Yago, Inácio, Andreza, Ramiundinho e muitos outros e outras que sempre carregou comigo  
As travestis que me acolheram nessa cidade dura, Luciana Vasconcellos, Tertu Dani Faria, Luiza Mendonça, Naomi, Gisele, Sabrina, Renatinha, Evelyn, Ludmylla, Bruna, Savana, Inês, Letícia e outras muitas, muito amor  
Aqueles que encontrei na beira da baía, Amanda, Áurea, Mirandão, Rapha, Vanessa, Ciça, Vanessa Andrade e Miguel, encontros  
Ligações nordestinas e ancestrais Gabi e Flavinha  
Adriane, a acolhida  
Lumena, o abraço da chegada  
Luísa, Cris, Pâm, Helena, Camila, as ruas dessa cidade, o grito  
O encontro com uma nova família, o caminho, Mayara  
Aqueles que sem sua presença nada disso faria sentido, Mãe Márcia, Pai Nego, Mãe Tânia, Mãe Luanna, Mãe Sandra, Mãe Ekedí  
O Abraço que acolhe e que consola, energia, axé Gabi,  
Aquele que me acalma a alma, Denise Luz,  
As águas revoltas e as pedreiras que me ajudam a firmar os pés e o movimento Caju, Jaque,  
Ensinar sobre pareceria Mana Gustavo,  
Sobre risos, Jéssica, Phillipe, Matusa, Mariana, Tatiana, Raquel, Manu, Bethânia e todas as crianças  
Ao cuidado, respeito e admiração na UFF e fora dela, Luiza Oliveira  
Ao respeito, Marcia Moraes  
Ao afeto, Ana Claudia  
A preocupação Rita  
Ao respiro, Kátia Aguiar  
A confiança, Amana  
Ao encontro, Mariana  
A entrada, a escrita e a conclusão, Luis Antonio Baptista

## RESUMO

Estes escritos foram construídos no encontro com três curtas documentários que fizeram parte de algumas edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul. Nossa problemática gira em torno da produção de uma ética das imagens no encontro com os curtas, onde almejamos refletir a partir do conceito de aura do Benjamin como nos deparamos com as imagens nos curtas da mostra apresentada anteriormente, bem como entender como as imagens no cinema documentário podem ajudar na composição de um corpo-aura, além de construir ao longo dos escritos uma ética das imagens tecida no encontro com as histórias presentes nos curtas. No primeiro momento intitulado **MONTANDO JANELAS PRODUTORAS DE IMAGENS**, pensaremos a Janela como imagem no cinema documentário. Janela funcionará para nós como um conceito-chave para pensar a interferência na dicotomia sobre quem filma e quem é filmado. No segundo momento traremos **O CONCEITO DE AURA EM BENJAMIN: JANELAS QUE SE APROXIMAM**, sendo um momento fundamental da dissertação pois pensará sobre o conceito de Aura em Walter Benjamin atrelando-a a discussão do cinema documentário. Em **PERSONAGENS REAIS DE HISTÓRIAS MIÚDAS** entraremos nas narrativas de três curtas na qual será articulado suas narrativas ao conceito de Aura do Walter Benjamin, trazendo ao texto a densidade de tal conceito.

Palavras-Chave: Aura; Imagem; Janela; Corpo

## ABSTRACT

These writings were based on the encounter of three short films documentaries which made part in some editions of the Cinema and Human Right Festival in South America. Our issue revolves around the production of an ethics of images in the encounter with the documentaries, through which we aim to reflect, from the concept of aura of Benjamin, how we come across the images in the documentaries from the Festival presented previously, as well as to understand how the images in the cinema documentary can contribute to the composition of a body-aura, in addition to construct throughout the writings an ethics of the images elaborated in the encounter with the stories present in the documentaries. At the first moment, entitled BULDING WINDOWS OF IMAGES, we will think Window as an image in documentary cinema. The Window will perform for us as a key concept to think about the interference in the dichotomy between who films and who is filmed. In the second moment we will bring THE CONCEPT OF AURA IN BENJAMIN: WINDOWS WHICH APPROXIMATE, which is a fundamental moment of the dissertation since it will think about the concept of Aura in Walter Benjamin linking it to the discussion of documentary cinema. In REAL CHARACTERS OF LITTLE HISTORIES we will enter the narratives of two short films in which will be articulated the narratives to the concept of Walter Benjamin's Aura, bringing to the text the density of such concept.

**Key words:** Aura; Image; Window; Body

Dedico estas imagens e esta escrita ao meu irmão mais velho Rigonaldo [*In memoriam*], homem negro, pai de dois filhos, morto pelo racismo estrutural da nossa sociedade e que me ensina todo dia sobre força, luta e vontade. Para você meu irmão eu dedico esta etapa da vida de nossa família, é tudo nosso.



## SUMÁRIO

PRÓLOGO .....	10
1. ESCREVER SOBRE IMAGEM: APRESENTANDO O PROBLEMA .....	14
2. MONTANDO JANELAS PRODUTORAS DE IMAGENS.....	19
2.1 O “CINEMA TRISTE” E AS JANELAS ATENTAS.....	20
2.2 ABERTO AO GESTO: A SEGUNDA JANELA.....	26
2.3 GESTO E CORPO: A TERCEIRA JANELA.....	30
2.4 PARA AS JANELAS QUE SEGUEM.....	32
3. O CONCEITO DE AURA EM BENJAMIN: JANELAS QUE SE APROXIMAM.....	35
3.1 A AURA E A IMAGEM.....	36
3.2 SOBRE A AURA, TÉCNICA E REPRODUTIBILIDADE.....	40
3.3 CORPO-AURA: Imagens não cinematográficas do sertão da Parahyba.....	44
4: JANELAS ABERTAS, IMAGENS MONTADAS.....	47
5 PERSONAGENS REAIS DE HISTÓRIAS MIÚDAS.....	53
5.1 NO ROSTO UM BATOM, NO PEITO UMA VIDA .....	53
5.2 HISTÓRIAS DE UM ROSTO NÃO IMÓVEL.....	64
5.3 A ÉTICA DOS TIBIRAS.....	69
6 AS JANELAS E OS CORPOS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

## [PRÓLOGO]

Aquele ferreiro preparava mais uma ferramenta para o trabalho na roça, trabalho executado por décadas, tinha sete crianças e uma vontade inteira de abraçar o mundo. Uma delas sonhava em conhecer um cinema. Desde pequena se encantava com a possibilidade da iluminação e dos grandes rostos. No casebre rural, enquanto o cinema não havia chegado naquela região sobravam ondas do rádio pronunciando delicadamente uma canção que ela decorava palavra e melodia. A menina crescia numa época em que o país passava por tempos difíceis, era Ditadura Militar. No sítio não se sabia muito o significado disto, porém o cheiro no ar não era da canjica de milho. Algo de sangue aguava os arredores. Gente morria por conta da terra, por vezes roubada, porém jamais esquecida.

Em meio a turbilhões de acontecimentos provocados pela multiplicidade de vidas ali presentes, sempre que ouvia sons de ferro seu corpo respondia de forma sensível como se o encontro do martelo, do aço e do fogo fossem algo corpóreo. Elementos que misturados não se desfaleciam no caminho. No tempo da repressão, a música se espalha:

Ti manelbiramambiã  
Ti lobubiraxibinhu  
Ti flánuta faze majiã  
Tapoigrógutabiravinh  
Mintirapomdikada dia  
Verdádikas'takontádu  
Nós tudubira só finjidu  
Kukombérsudidimagojiã  
Vida birasimplismenti  
Konsedjubirakataobidu  
Tudu é agu na balai frádu  
É rialidádidioxindiã  
Maioriâstatudukontenti  
Kuavontádi na dimokrasiã<sup>1</sup>

Pela janela, as estrelas ajudavam a iluminar alguns sonhos já engavetados pelo tempo. A morte do ferreiro não aniquilou o desejo de cinema da menina. O assassinato do pai, as lembranças dele e das fortes marteladas ainda continuavam

---

<sup>1</sup> Canção interpretada pela cantora de Cabo Verde Mayra Andrade do compositor Kaka Barboza.

fortemente atravessadas pela vida da garota. Um pássaro assoviava pelos cantos, a menina aos poucos crescia. Sua mãe fugiu com algum homem que a enamorou, ela apenas sabia que sua genitora tinha partido para onde seria possível encontrar um cinema.

Morando com avó ouviu muitas histórias. As imagens dilatavam as pupilas no contato do mundo pela janela promovendo a ligação entre os perigos da rua. Nas paredes retratos de décadas passadas de uma velhinha que sua avó não ousava pronunciar o nome, o rosto na fotografia parecia resistir e ainda permanecia intacta no barro frio que sustentava as paredes.

Muitas coisas eram movimentadas ao longo de cada escutar, a voz invadindo a janela e se instalando no lar, tempos difíceis estavam por chegar, a Democracia que a canção africana falava lembrava um tanto da ficção no cinema. Construir modos de ver, perceber e se relacionar com a história daquela própria mulher. Mulher quente como o ferro ao sair do fogo.

A mulher filha de ferreiro parecia entender a ameaça. O seu tônus muscular se estremecia, estabelecendo uma relação com o que estava para além da janela, os afetos começavam a criar corpo. Agora, o medo se espalhava como sangue que ficavam nas ruas e nas torturas feitas nas vielas da madrugada quente daquela região sertaneja. Sua vida, suas narrativas construídas como num filme, onde os personagens se mesclavam e o roteiro tramava o atento olhar para o desenrolar da trama. Chão seco, vento quente e nuvens no céu azulado, extensões quilométricas de caatinga, marcados por pés surrados na poeira do vento que insistia no fechar das janelas. Fechar e abrir janelas, um ato para além do alcance das mãos. O vento continuava a circular pela estrada e a esbarrar pelas janelas, seu som ecoava entre as brechas das telhas, nos chãos poeira e barro misturados demarcavam os passos ao longo da casa. Janelas fechadas abafavam vidas.

A menina cresceu. A mulher que havia se tornado ganhava o seu sustento lavando roupa de ganho e imaginava cada esfregar de mãos naquele açude sem fim a tela do cinema que desde sua infância a acompanha, quase como uma assombração, o cinema acaba pregando no corpo.

Vidas que facilmente se espalhavam pelo mundo experienciando os perigos trazidos pelo vento e pelo abafar do lar. Miudezas se embaralham com os

perigos que compõe a circulação do vento. Na brisa havia intensidades desconhecidas que atingiam em cheio aquela mulher. Vento avassalador estremecendo não apenas as janelas fechadas no clarão da lua. Ainda naqueles arredores, corpos transitavam na fronteira geográfica e corporal de alguns registros históricos de tempos passados.

Quem diria que o número sete novamente marcaria sua vida. Sete filhos, dois casamentos, mulher marcada para parir? Do primeiro casamento vieram dois, negros como o pai. Levava-os para as casas de família, onde vez por outra, ficavam na janela da casa bonita na qual ela trabalhava e engomava a roupa de família. No fim da década de setenta, o cinema chegava na pequena cidade através da igreja em algum sertão desse país, qualquer filme era festejo, os seus dois meninos sonhavam em ser ferreiros e não mais com o cinema. Janelas, histórias e imagens o que isso tem haver com este texto?

As luzes dos postes ainda que amareladas envelheciam a rua sem nome, permitindo o fluxo pequeno e intenso de moradores do bairro, cercado por lajeiros e mato seco. A mulher da janela recebia a notícia da morte do seu marido, as pedras e o sangue marcavam as ruas que as pessoas atravessavam cotidianamente. Não se sabe bem porque aquela mulher corre não se sabe para onde, muito menos a origem e a seqüência dos fatos vividos por ela, sua existência tensiona as imagens que a todo instante aparecem no decorrer da sua existência.

Quando pensamos as imagens para esta mulher, é entender que “os fatos não possuiriam um só sentido e nem tudo seria apenas ficção. Essa indistinção amplia os modos de compreensão de ambas, as colocariam sob um mesmo regime de verdade”<sup>2</sup>, como se fossemos engolidos a todo instante pelo imperativo e pelo esforço de nomear o que aquela mulher representa nestes escritos.

A mulher nos confronta a todo instante, os feixes de luzes e o clarão que estão nos postes não permitem que o escuro encubra as restas do telhado, algo faz impedir que o escuro se amplie e que nos chegue aos olhos e ao corpo. As luzes trazem a todo tempo a noção de humano em torno daquela mulher, que é

---

<sup>2</sup> Araújo (2015, p. 46)

preciso olhar para esse humano, afiando suas lentes, focando sua perspectiva e iluminando cada vez mais o mundo. As luzes encadeiam nossa história (Foucault, 2000), separando-a de nossos corpos. O vento arrebatava portas e janelas, a mulher grávida mais uma vez precisava no âmbito estético de sua existência criar narrativas sem pontos finais, mais uma criança e muita dor para constituir um percurso. Os olhos atentos e desajeitados das senhoras nas calçadas e os murmúrios que as árvores faziam se vinculavam ao restante da geografia daquele lugar, criando ficções e histórias múltiplas, como um milagre<sup>3</sup> produzido pelo cinema nas suas explosões de imagens.

Luzes e imagens, ferozes com o tempo. A mulher vai sentindo o vento na janela e a criança no seu ventre, misturados não se sabia o certo qual sensação era do vento e qual sensação era da criança, tempos difíceis elaborados pelo vento, a notícia já corria, o exército estava na rua. O clarão da lua fortalecia seus longos cabelos negros, seu sustento era árduo. Acabou vendo seu pai fazer ferro, hoje ela quebra pedra. Como tornar estes escritos quebradores de pedra? Andar junto ao seu olhar, os estalos no lajeiro e a convicção de um corpo que se constituía no encontro com o atrito, com sonoro impacto da picareta em sua força e movimento, algo sólido como a Dama da Noite<sup>4</sup>, apostando no deslocamento do encontro do suor e do calor com as luzes noturnas, invadindo-a e cobrindo toda a superfície no seu corpo. Marteladas e pingos de suor nos faziam esquecer da mulher grávida a quebrar o real, misturando em lócus e inventando novas imagens em torno de si. Esconderijos do tempo, vidas em desalinho, bêbados revestidos de trabalhadores, vastidões de subjetividades trazidas com o vento. O lajeiro da escrita sustentada pela destruição das imagens.

---

<sup>3</sup>Badiou (2015) trabalha com uma ética das imagens, e tem o cinema como uma experimentação filosófica, como um exercício de montagem, a sociabilidade do que é possível, assim como num por vir. Pegamos a imagem do milagre, pois o autor nos diz “o milagre pode ser filmado a partir do sensível, basta modificar seus valores.” (p. 48)

<sup>4</sup>Contaminados por Caio Fernando Abreu em seu conto “Dama da Noite” (2010) somos levados a imagem de femininos-existências que não cabem nas luzes controladoras de vidas. Pensar com Caio é uma possibilidade ética de narrar o que não cabe no plano das representações.

## ESCREVER SOBRE IMAGEM: A EMERGÊNCIA DO PROBLEMA

A primeira cena se dá a partir da fala de uma travesti, o enredo é em torno da vida de outra travesti, suas manias, seu dia-a-dia, seus vícios. As memórias vão compondo a história, o rosto vira cenário e intervenção falada, o final é esperado com uma música fúnebre e triste. A segunda cena é de uma vendedora de produtos eróticos numa *sex shop*, colocando-se em cena suas dificuldades ao longo da vida. A terceira cena é de um índio em close-up trazendo à tona sua sexualidade e como a vivencia no lugar que mora. Neste mesmo recorte geográfico outro índio dança ao lado de um rio balançando seu corpo como as águas calmas que serve de cenário para o depoimento. Três episódios que farão desses escritos um complexo emaranhado de trajetórias nas quais os/as personagens envolvidos nessas cenas discursarão sobre si ao longo de cada minuto do vídeo-tape.

Os episódios anteriormente apresentados são de três curtas documentários que fizeram parte de algumas edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos<sup>5</sup>, os títulos são respectivamente, Amapô (2007) - selecionado para 3ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul em 2008, onde também se encontrava outro curta intitulado Tibira é Gay (2007) no mesmo ano, Barras e Barreiras, Retrato de Kelly Alves (2011) - integrando a 6ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul em 2011. Serão com tais curtas que estes escritos irão tecer algumas questões, criando outras possibilidades de pensar acerca da produção dessas histórias, buscando com a construção de um plano de imagens repensar as conclusões fornecidas pelo cinema com recorte no cinema documentário.

Pensar as questões apresentadas nos documentários requer do[a] pesquisador[a] a abertura para se deparar com o imprevisível que cada imagem traz, sendo com elas [as imagens] que esta dissertação se desenhará. Nossa problemática gira em torno da produção de uma ética das imagens no encontro

---

<sup>5</sup>A Mostra emerge em 2006 como ação estratégica da Secretaria Especial de Direitos Humanos no intuito de celebrar o aniversário da Declaração Universal de Direitos Humanos, aclamada pela Assembléia Geral das Nações Unidas na década de 40. A Mostra circula por todo o país e até o momento teve 11 edições.

com os curtas, onde almejamos refletir a partir do conceito de aura do Benjamin como nos deparamos com as imagens nos curtas da mostra apresentada anteriormente, bem como entender como as imagens no cinema documentário podem ajudar na composição de um corpo-aura, além de construir ao longo dos escritos uma ética das imagens tecida no encontro com as histórias presente nos curtas.

Concebendo o cinema como uma experimentação filosófica afirmamos que é uma transição do sensível, é nele que encontramos a possibilidade de filmar um milagre, passando assim, a ser uma experimentação filosófica, expressão utilizada por Badiou (2015). Captar o milagre tem haver com o ato de filmar o sensível, possibilitando que algo aconteça quando menos se espera no contato com as imagens cinematográficas, não se tratando de uma profecia em torno de algo que virá, mas em torno de determinados acontecimentos, tendo como composição as imagens e os sons que modificam os seus valores e suas conexões - uma espécie de esperança no que acontece.

Para o estudioso, a relação entre cinema e filosofia é viva e de transformação, encontrando nesta relação novas ideias sobre o conceito de imagem. Considerando que a experimentação filosófica no cinema se dá num processo de ruptura [que é constante] operando em conjunto de sínteses, apresentando-nos “a possibilidade de uma reprodução da realidade, e ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução” Badiou (2015, p. 36). O cinema nesta compreensão irá carregar um paradoxo que para nós é de muita valia, ao mesmo tempo em que ele se insere num campo da experimentação, ele acaba sendo o próprio campo, e por isso podemos entendê-lo como uma criação, uma vez que é uma maneira de pensamento com as imagens.

O desafio é colocado quando esta experimentação nos retira a noção que o cinema estaria ancorado numa perspectiva universal, na qual o modo que olharíamos para o campo das imagens estaria esgotado na técnica. Dito de outra forma, o cinema ao nosso entendimento pode promover um deslocamento que se distancia da produção de categorias opostas, num dualismo e numa dicotomia generalizada. Surge assim, a questão que nos acompanhará ao longo desse

caminho: Como a aura pode colocar em análise a ética das imagens presentes nos curtas da Mostra de Direitos Humanos?

Entendemos que o cinema ao trabalhar com imagens, acaba por produzir corpos, construída perante uma relação direta entre imagem e poder como nos coloca Comolli (2008). O cinema nos permite refletir sobre as questões/produções da imagem. É pensando que existe uma aproximação entre imagem e poder que estes escritos se debruçarão sobre a questão da imagem inicialmente.

Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo ou reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? (Comolli, 2008, p. 29-30)

A partir do encontro com os curtas emergem as inquietações que acompanham as linhas que seguem na construção dessa dissertação, acionando inclusive como esses curtas provocam atravessamentos nesta pesquisa e como a questão da imagem pode nos dar indícios sobre o modo como olhamos para as questões presentes em nossas vidas. Encontramos no cinema uma incidência direta no corpo, colocando-nos diante de um campo que não é simplesmente técnico, que intervêm nas nossas maneiras de viver e se relacionar. O cinema passa então a ser político, “é política também a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito com a arena social. É por isso que a inocência foi perdida, sempre - já perdida.” (Comolli, 2008, p. 18).

O cinema ao se ancorar numa perspectiva dicotômica [entre quem filma e quem é filmado] acaba por 'naturalizar o nosso modo de se afetar com as imagens. A relação de quem é filmado com aquele que filma tem fina aproximação com o contemporâneo e as novas formas de invenção da técnica e da ética no cinema documentário. Sobre isto, Ismael Xavier (2010, p.75) diz

“é uma forma de explicar a regra do jogo, colocar os dados da representação ao alcance do olhar, advertir que a empatia tem seus limites e coordenadas. É afirmar as premissas de uma ética que está na contramão daquilo que nos cerca de manipulação na esfera das imagens dentro da rotina da mídia.”



Procurando indagações que perpassam as inúmeras formas de pensar o cinema encontramos no texto Xavier (2010) um lócus contemporâneo detentor de uma gama de caminhos e olhares, seja na apresentação das personagens, dos roteiros e da montagem. O cinema documentário é um campo vasto, rico em experiências e cheio de armadilhas, onde facilmente caímos nas contemplações e nas amarras que o mesmo possui. Seguindo as pistas de Badiou (2015) teremos que o cinema construiu uma estreita relação com a filosofia [e vice-versa], pois para o autor o cinema nos auxilia na criação de novas idéias, inclusive em torno do que poderíamos entender como essa relação é possível.

Na aproximação com as questões do cinema enquanto a experiência de um encontro, nossos passos se dão com o inesperado, uma espécie de encontro com o escuro, com o perigo, o não visível não nos espera, nem o esperamos, algoz e vítima no encontro no escuro:

As pessoas vivem se arrastando na escuridão com suas sacolas de provisões; ser humano é arrastar-se na escuridão carregando uma sacola. Logo, o campo da experiência é restrito. O que se passa, então? As pessoas topam umas com as outras, eis tudo. É realmente extraordinário: a única coisa que pode acontecer é um encontro. Pura verdade. De fato, arrastamo-nos na escuridão carregando uma sacola – o que muda é a pessoa ou a sacola. Mas também é verdade que podemos encontrar alguém, esse é o acontecimento<sup>6</sup>.

É com a escuridão que abrimos a possibilidade de restituirmos uma intensidade no cinema. Conseqüentemente, tal campo [cinematográfico] pode pretender em razão de uma lógica mercadológica e discursiva, decidir sobre o gesto, astúcias, movimentos das imagens nas quais se deparam (Foucault, 1992). Sobre isto, Foucault (1992) nos ensina que há um perigo existente no sobressair das luzes externas sobre a escuridão, “aquilo que arranca à noite em que elas poderiam e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugido trajecto.” (Foucault, 1992, p. )

Os sem rosto, com suas histórias pormenores, escuros em sua existência confrontam o risco de um enquadre político das imagens que os produzem

---

<sup>6</sup>Badiou, 2015, p. 44.

resultando na captura de suas falas, encaixando-as num *modus operandi* daquilo que essas histórias podem inquietar em nossos escritos. Tomamos estas histórias como obscuras e desafortunadas, trazendo beleza e o assombro, não fixadas em lugares ou em datas, mas operando no corpo.

Com essas histórias-existências estaremos num ponto crucial que nos atira na intensidade, no ponto onde elas se confrontam com as luzes, são capturadas, escapam às possíveis emboscadas que as luzes do poder repetem bruscamente um movimento de enquadre.

A dissertação será construída levando em consideração o seguinte percurso: No primeiro momento intitulado **MONTANDO JANELAS PRODUTORAS DE IMAGENS**, pensaremos a Janela como imagem no cinema documentário. Janela funcionará para nós como um conceito-chave para pensar a interferência na dicotomia sobre quem filma e quem é filmado. No segundo momento traremos **O CONCEITO DE AURA EM BENJAMIN: JANELAS QUE SE APROXIMAM**, sendo um momento fundamental da dissertação pois pensará sobre o conceito de Aura em Walter Benjamin atrelando-a a discussão do cinema documentário. Em **PERSONAGENS REAIS DE HISTÓRIAS MIÚDAS** entraremos nas narrativas de três curtas na qual será articulado suas narrativas ao conceito de Aura do Walter Benjamin, trazendo ao texto a densidade de tal conceito.

## 1. MONTANDO JANELAS PRODUTORAS DE IMAGENS

Mas eu prefiro abrir as janelas prá que entrem todos os insetos  
(Caetano Veloso)

Sf. 1 Abertura na parede, para deixar passar a luz e o ar, através da qual se pode ver o outro lado; fenestra, ventana. 2 Caixilho de madeira, ferro etc., com que se fecha essa abertura. 3 Abertura nos veículos, de forma variável, em geral com vidro, pela qual os passageiros podem ver o exterior. 6 Claro existente num escrito, correspondente a alguma palavra que falta e se deve escrever; lacuna. 10. Período de incubação de um agente infeccioso, durante o qual esse agente não é detectado por meio de exames laboratoriais; janela imunológica. MICHAELLIS [on line]

As janelas tomam estes escritos como possibilidade de politização do cinema e das questões que por ventura aparecem em torno do real. Refletir com a imagem da janela possibilita nos deslocam do nosso lugar de pesquisador[a] comentadores[as] dos curtas. O contato com os curtas permitiu uma aproximação em torno de alguns corpos que quando em contato com a câmera pretendem apresentar determinadas experiências, ajudando-nos a visualizar uma forma pela qual essas histórias-imagens são construídas. Lançar mão da ideia das janelas - elemento de transição que entrelaça o externo e o interno - nos parece uma potente ferramenta produtora de tensão no campo de pesquisa.

Janela não se trata apenas um adorno textual, uma imagem bonita para compor a escrita, temos nesta ferramenta-palavra já popularmente enraizada nas nossas relações, um conceito que nos acompanha na intensidade e no desenrolar de cada história, assim como é o cinema, levando-nos para uma dimensão imagética. As janelas são como as narrativas, emergem para não deixarem as experiências serem incomunicáveis (Benjamin, 2012). A janela passa a ser um meio pela qual a narrativa desliza, retirando da experiência em se constituir janela a possibilidade de trazer para o cerne da discussão a experiência e o gesto de quem conta ou sobre o que conta, a janela, em outras palavras, é a ligação do que é narrado com as experiências próprias de quem narra ou quando narrado por outros, por isso que a tomamos como modo artesanal de produção de uma

história, como se fosse feita cuidadosamente manual, a exemplo da narrativa benjaminiana.

Procuraremos deixar as janelas abertas para conservar a força da narrativa, funcionando como lugar de passagem, um apagamento entre o interno e o externo, para que ela possa se desdobrar e promover espanto e reflexão. As janelas então nos acompanharão neste mergulho da escrita e de vida.

### **O “CINEMA TRISTE” E AS JANELAS ATENTAS**

Naquele dia não se ouviu falar sobre nenhum corpo, embora os jornais e as redes sociais trouxessem uma enxurrada de comentários sobre o acontecido, o cinema por algumas horas voltou aos tempos mudos. Um menino saía aos prantos do cinema após o filme sobre um jovem cego que vivia uma história de amor com outro menino - o cinema que comove e faz chorar. Na rua que costumeiramente homens desfilavam de mãos dadas, nenhum garoto junto a outro à vista. Silêncio, frio e ventania numa noite de outono atípica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

O cinema gracioso e esvaziado com seus mais inúmeros casais perdia espaço para o medo e para o ódio. Cinquenta pessoas foram mortas e outras quase cinquenta estão em estado grave em algum hospital muito longe da rua do “cinema triste”, elas neste instante agonizavam seus corpos longe das grandes avenidas da então cidade maravilhosa. Entre comoção e solidariedade, um corpo gay é espancado e encontrado ensanguentado numa feira nordestina no coração do capital financeiro do país. Apenas mais um número estatístico. Em questões de segundos, textos e mensagens produzidos sob as teclas de um computador refletem a mesma luz do “cinema triste” que outrora havia sido cenário de trocas de afetos, resta agora em suas salas um pouco de frio, fumaça e dor.

O cinema documentário no contemporâneo pode cair em um plano emocional, uma espécie de tristeza, levando-nos a falar de si, numa confissão cíclica, produzindo um eu, como se algo estivesse sendo extraído do mais íntimo de nossos corpos e de nossas experiências, emergido numa catarse promovida pela identificação com aquilo que se vê, mas sem reflexão em torno daquilo que aparece, e por isso, torna-se triste.

Temos no “cinema triste” a ausência de um tónus para prosseguir com a questão que nos atravessa nesse trabalho: o embaralhamento das imagens e das experiências em torno da produção destas, como se estivéssemos ilesos no contato com elas. O “cinema triste” nos retira os problemas nas quais somos atravessados, lançando-nos em suas histórias que na maioria das vezes parecem contos de fadas, a procura de um final feliz ou uma bela história de amor, mas e os corpos que não estão ilesos? - a morte de um gay e as mais variadas questões que nos aparecem: que corpos merecem nosso luto e nossa luta? O “cinema triste” direciona o olho para a janela enquanto adorno, fechando num modo de olhar para nosso tempo, a negar o contemporâneo.

O contemporâneo incita no cinema uma nova relação com o tempo, entendendo que o cinema é atravessado por uma intempestividade. Devorados pela febre do tempo, o cinema em sua relação com a contemporaneidade nos convoca a um anacronismo, tendo em sua composição o efeito daquilo que as imagens em sua linearidade não conseguem alcançar.

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59).

Agamben (2009) em seu ensaio “O que é o Contemporâneo?” demarca as fraturas que este tempo nos produz, entendendo o contemporâneo como um acerto de contas com seu tempo, uma pausa tensa. Quando trazemos que tal conceito promove uma fratura, queremos ressaltar as quebras deslocadas pelo lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos que as experencia. Para o autor, o contemporâneo nos lança para uma nova experiência, onde através dos deslocamentos e do anacronismo percebemos algo sobre o tempo que se segue, estabelecendo uma relação singular com o próprio tempo, aderindo e se distanciando dele ao mesmo tempo, como se operasse num entre.

O contemporâneo traz para nossos escritos o vento que falávamos nos escritos iniciais deste trabalho, onde não nos interessa um olhar fixo para as

luzes, mas o tempo da obscuridão [o escuro]. Existe no contemporâneo a possibilidade do encontro com o escuro, que como nos diz Agamben (2009) não é feito de maneira passiva, colocando-nos frente a uma habilidade particular de se relacionar com as luzes, tomando como experiência as trevas, que não é separável das luzes, trevas que nos interpelam. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2009, p. 64)

Traçar uma definição sobre o que e quem é o contemporâneo é uma tarefa complexa, extrapolando uma noção de tempo cronológico, biológico e linear. A questão sobre o contemporâneo nos toma o corpo, pois estamos inseridos neste tempo, que é próximo de um muito cedo e também de um muito tarde, por isso, é também paradoxal, num movimento intenso de descontinuidade, um tempo adiantado de si mesmo.

Na relação do cinema com nosso tempo, inaugura-se uma nova compreensão de mundo, ajustando-se de tal maneira, que acaba por gerar uma realidade, utilizando em sua elaboração uma técnica de trazer o outro para a cena - com focos e com suas posições milimétricas no enquadre da lente. O contemporâneo no cinema poderá “apagar as fronteiras entre a cena e a vida”<sup>7</sup> (Comolli, 2008, p. 54) na qual a veemência do ato de filmar traz consigo a possibilidade do equívoco, do erro.

Em meio ao campo cinematográfico tomamos para o plano da experiência desses escritos, o que dentro dele se denominou de cinema documentário. O cinema documentário contemporâneo nos permite uma relativa passagem das imagens perpassando a memória e a montagem. A partir da sobrevivência das imagens<sup>8</sup>, que é a premissa para a viabilidade da memória e a composição histórica de algo que pode ter sido vivido no âmago da própria memória - permitindo assim - o reconhecimento de uma experiência, perpassando a fronteira dos traços materiais ou subjetivos [imagens que formam o conteúdo de nossa memória<sup>9</sup>]. O documentário passa a ser no contemporâneo uma

---

<sup>nv8</sup> Expressão utilizada por Gervaiseau (2015) espelhado nos estudos de Bergson.

<sup>9</sup> Gervaiseau (2015).

multiplicidade de algo indefinível, existindo e não existindo, e esse é seu grande trunfo (Migliorin, 2010a).

No cinema documentário pessoas de carne e osso direcionam as falas sobre sua vida, outros heróis aparecem, mas que podem facilmente cair num abismo em torno de uma perspectiva metafísica. Encontramos no cinema documentário pluralidade de percursos para construir uma narrativa. O conceito de narrativa é emprestado de Walter Benjamin (2010), consistindo na “habilidade de intercambiar experiências” (Benjamin, 2010, p. 198). É o narrador que arranca da experiência o que ele conta. A narrativa não se propõe a ser isolada, nem florida de aparatos burgueses, como se estivesse ali para demarcar uma informação a ser passada sobre acontecimentos corriqueiros.

Produzir uma narrativa, ao mesmo tempo em que, somos atravessados por imagens e movimento constitui o nosso desafio, assim como no cinema documentário. A narrativa no cinema documentário é uma interlocução com o entorno na qual ela se constitui (Xavier, 2010). Neste sentido, ela passa a ser o que havíamos tomado como uma experimentação filosófica, pois o documentário nos põe frente ao diálogo, que é o outro.

No documentário esta experimentação ganha força no contemporâneo, num enfrentamento entre quem encena e quem a dirige, e aqui reside o jogo, o fato de se deparar com aquilo que não está no script. Porém, o improvisado diante da câmera tem sido cada vez mais raro, já que com a comercialização do campo cinematográfica, esses jogos de cenas do porvir perdem espaço, “no cinema tudo parecia controlado, falas assertivas e seguras, nenhum sinal de perigo que não fosse detectável” (Araújo, 2015, p. 10). O documentário ao se orientar na tomada das imagens no real coloca pessoas comuns e as coloca para contar suas histórias, apresentando suas vidas e os percursos que fizeram, no hoje ou em tempos passados. Tarefa complexa, embora reduzida ao simples gesto de falar

As imagens do real são ambíguas: em seu aspecto material, são registros de movimentos de um tempo cortado pela luz e armazenado pela câmera; em outra camada, numa espécie de dimensão mágico/sensível, as imagens nos proporcionam memórias e figurações do humano nas relações com o mundo.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Araújo, 2015, p. 13

Com o estabelecer dessas frágeis relações mundanas, o documentário então não seria para nós a chave para a salvação e enfrentamento do ódio crescente nas calçadas dos “cinemas tristes”, talvez ele nos sirva para um novo olhar sobre nós, podendo estabelecer com suas lentes *rasuras e frestas*<sup>11</sup> em nossas relações. Nesta perspectiva, o documentário pode ser uma arma a produzir uma política das imagens em torno do sensível e da inteligibilidade<sup>12</sup>. Paralelo a esse campo do cinema documentário podemos encontrar aquilo que se tem chamado de ficção.

Comolli (2008) apresenta o aumento da indústria audiovisual como fator disparador para roteirização da produção cinematográfica na vida, na subjetividade e nas relações sociais. Na ficção isso aparece ainda com mais força tornando-se raro as fissuras que a mesma consegue realizar mediante as demandas industriais. No documentário há de se pensar acerca das demandas trazidas pelo excesso de imagens fabricadas por uma indústria que cada vez mais ganha força, convocando a trazer a vida roteirizada e já concluída, o documentário segue sendo um possível escape. Assim, o ambiente cinematográfico passa a ser “a escrita do visível e do invisível sobre a tela do espectador” (Comolli, 2015, p. 166) feito um espelho, não no âmbito de uma transparência [referente aquilo que se mostra], mas tendo na sua construção uma opacidade, que opera abolindo as fronteiras do dualismo, não se instalando no campo da metafísica [ancorada em geral na utilização de oposições/dualismos].

Se tomarmos como noção que o poder parte de um lugar definido, de uma identidade estancada [produtora de uma representação única], e que o documentário pode se transformar a cada filme, numa mutável força de existir, teremos que há um lugar do documentário que é o da indefinição e do inapreensível, pois carrega o compromisso de trazer o encontro com o outro desconhecido e com as imagens, “documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe” (Migliorin, 2010, p.10).

---

<sup>11</sup> Araújo (2015).

<sup>12</sup> Araújo (2015).



Poderíamos supor que o documentário tem interesse pelo humano, e que esse humano é sensibilizado pelo gesto e enfrenta as mais variadas formas na qual se manifesta o poder, mas isso não é suficiente, como se relacionar com as palavras e com o humano sem homogeneizá-los?

\*

Imagem é um termo bastante utilizado nos mais variados campos do conhecimento. Na física encontramos como resultado do encontro de um conjunto de feixes luminosos, gerando então um plano óptico. Na Psicologia a imagem aparece como processo mental que se configura no plano representacional, gerando percepção. Poderíamos ainda pensar outras possibilidades de se afinar a tal conceito, todavia nos concentraremos no que temos produzidos em torno das imagens no cinema documentário, e isto não podemos perder de vista.

Não se trata de criarmos uma representação em torno das imagens que estes escritos apresentem, embriagados na questão de Pedro Felipe Araújo (2015, p. 11) nos perguntamos: “que imagens temos das imagens?”

Nos “cinemas tristes” as imagens se concluem, o choro após o filme diz tudo que é possível em torno do encontro com o filme do garoto cego, para as janelas fechadas nos restam as brechas. Escancarar as janelas não é para nós um imperativo, e sim um gesto. É no “cinema triste” carregado com o choro das cenas que somos transportados para um lugar estanque, sem fazer articular uma sensível potência, produzindo a todo instante, imagens sem fôlegos, afogadas em torno do mundo sem dignidade como diz Migliorin (2011). A dignidade por nós pensada tem conexão com a própria criação das imagens, possibilitando os riscos e as modulações que as imagens criam. Construir uma imagem é inventar uma experiência, ou melhor, uma experimentação numa aposta política de algo que se faz em ato.

Migliorin (2011) traz o alerta para ausência de determinadas imagens, e que, tal ausência se dá por uma articulação com a dignidade anteriormente apresentada, inclusive quando colocamos as imagens para operar. Pôr as imagens para operar é pensar a partir de uma realidade e de sujeitos, para assim se desdobrarem no mundo.

Ao trazermos a idéia que as imagens operam, temos então na contramão que elas podem não operar? Assim como as janelas que podem facilmente cair num *status quo* que sua existência pressupõe? Em outras palavras, as janelas em si podem nos jogar numa armadilha pela qual o cinema já nos mostrou que pode facilmente cair – uma utilidade de comunicação – um estanque, um objeto manuseável e com uso delimitado, num fim comum, janelas e imagens somente servem para serem abertas. As imagens e as janelas paralisam nosso modo de olhar as coisas quando são universalizadas, dando conta de tudo e nada precisa mais ser dito. “Essa falta de trabalho aparece de maneira premente nas imagens mais ligadas ao cinismo do capitalismo contemporâneo, aquele que não esconde mais seus objetivos outrora inconfessáveis.” (Migliorin, 2010b, p. 51)

Parar de operar tem conexão com o olho universal que tudo alcança, as publicidades de margarina apresentam uma boa noção disso: ilesas – a família contempla e degusta um bonito café da manhã, esgotadas as imagens seqüenciadas perdem a cidade e os acontecimentos que a podem fazer vibrar, a família comercial de margarina a nada estar atenta, o comercial resume a família a uma cozinha bem planejada e uma mesa farta. Benjamin (2010) ao pensar sobre a Informação e principalmente como se expandiu, visto que, seu estilo é imediato, devendo ser impressa de modo objetiva e corriqueira. “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa-se entregar inteiramente e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (Benjamin, 2010, p. 204). Trazendo isso para o campo das imagens encontramos elementos que se conectam com a informação no texto do narrador do filósofo alemão, a informação nos faz perder de visto o gesto, este enquanto movimento ímpar para a dimensão cinematográfica, marcada pela intensidade e não por marcas individuais.

### **ABERTO AO GESTO: A SEGUNDA JANELA**

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam

a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável<sup>13</sup>.

O gesto na modernidade adquiriu um sentido muito específico: capturar as imagens para apresentar ao mundo uma superfície rasa acerca das experiências produzidas em torno das histórias e dos sujeitos que por ela são constituídas. No final do século XIX a perda do gesto aparecia como um expoente. O método científico elaborava um modo de olhar para o gesto com o objetivo de descrever o movimentar-se do humano, um período em que os gestos desapareciam para a emergência dos sinais e dos sintomas. Localizar essa emergência é muito menos tomar o período como algo linear e parte de uma idéia evolutiva e causal a ser datados e lembrados, resgatar esse tempo é para pensar as emergências de algumas práticas e o que elas produzem com seu surgimento.

A história, assim como o gesto nestes escritos não é estática, e sim viva. O filósofo alemão lembra que ela é um lampejo, um movimento. “São os ventos da liberdade que queremos da história e não as amarras do determinismo” (Knijnik, 2009, p. 12). Perdemos o gesto quando essas amarras naturalizam nosso olhar, “como telefonemas para pessoas que podem nos salvar de um sonho ruim, para que, despertos, não esqueçamos que devemos continuar a sonhar.” (Ferreira, 2014, p. 20). O gesto nos interpela no momento em que a senhora fruto do sangue do ferreiro, ao lapidar a pedra encontra no movimento, torna o seu movimento um confronto com ela mesma, e a intensidade do movimento está aí, a quebrar pedras, a faíscar como a história - em seus feixes- deslocando a força entre o movimento e a pedra.

A mulher a quebrar pedra nos faz pensar: o que sobrou dos gestos no tempo presente? Sua marrenta no atrito com a história esfarelava o que de permanente se consolidava<sup>14</sup>, sendo preciso evocar o gesto que nos escapa das mãos. Nas janelas da pequena casa, o corpo parece ser a linha tênue que sustenta a menina e sua história, linhas múltiplas de fazer ouvir e fazer ser. No contato com sua história e com o passado havia algo advindo de um saber científico que moldura e aprisiona os corpos, a mulher no seu movimento pede passagem

---

<sup>13</sup> Agamben (2008, p. 11)

<sup>14</sup> Benjamin (1987).

“Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro.”<sup>15</sup>

É na interlocução com aquela vida que a produção de um corpo se faz possível, inclusive nas marcas de uma experiência que não pode ser tomada como dada. A mulher para nós, nessas linhas que escrevemos constitui o próprio corpo do pesquisador. Sendo que foi através dela possível vir ao mundo, se fazer vivo. O pesquisador, neto do ferreiro traz para o cerne das imagens o gesto singular que perpassa seu corpo e seu percurso e a ele dá passagem para o exercício de escrever.

O cuidado para que as histórias maternas do pesquisador não virassem relatos de dor e sofrimento, pedindo assim, uma conclusão penosa e de compaixão é um traço marcante na aposta dessas narrativas. A história de sua mãe é um atravessamento para criar imagens e histórias, não apenas uma informação sobre alguém que nasceu e cresceu nas durezas de uma vida. Quando cuidamos para não conservar a história da mulher intacta começamos a nos mover em outra direção que não é aquela do “cinema triste”, diz Agamben (2008, p.12), “o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.” A tarefa do pesquisador neste sentido é procurar no gesto uma articulação, um encontro contínuo, e não um elemento de salvação [algo que estaria um olhar e uma aproximação com o percurso da história dela com o intuito de pensar sua vida como algo da ordem do extraordinário, caindo facilmente numa idéia que esta história precisa ser registrada como heróica], a mulher para nós é a história que não cessa de se desdobrar e criar vida, pois o gesto não se produz e nem age, aparece para nós na esfera de um *ethos* e de um estilo.

O estilo diz de um percurso<sup>16</sup>, um processo intermediário entre onde se vai e de onde se parte, como o encontro com as imagens e vê-las, com nosso corpo e seu tônus, localizar o gesto ao mesmo tempo em que o deslocamos. A mulher

---

<sup>15</sup> (Sant’Anna 2001, apud Knijnik, 2009, p.19)

<sup>16</sup> Moraes (2012).

retorna, na cabeça e no peito do pesquisador as pedras se desfalecem, mas continuam a mirar a experiência e a arte de pesquisar. O que acontece com as pedras no encontro com a mão e a marrenta? Com a mulher? E com nós?

#### Gesto constituído no atrito e na descontinuidade do ato

Gesto que, ao ocupar o espaço faz ver que os modos de usá-lo não são passivos, somente efeitos determinados por um desenho urbano ou por regras e leis dadas a priori. Políticas fabricadas por corpos aquecem a cidade, descongelando imagens, espaços, relações de poder. Corpo e cidade estão sendo produzidos em gestos. Gesto que não se encerra em uma forma- expressão de um indivíduo ou de uma cidade. Trata-se da força ético-política dos gestos modificar a existência e não demonstrar uma verdade.<sup>17</sup>

Trazer também um *ethos* no gesto não se quer pensar uma dimensão certa [correta], para tratar a questão, como se a estivéssemos propondo com isso o esgotamento de uma história [a mulher e se encontro com a pedra e a história], ao pensarmos tal dimensão nos aliamos ao imprevisto que este encontro permite, e não ao um aspecto de servidão que estariam dispostos a serem escolhidos de acordo com a necessidade, onde responderíamos as demandas pré-estabelecidas, o corpo que ora é produzido pela tensão promovida no encontro com as imagens e as histórias, ora é capaz de operar cortes e descontinuidades em ato.

Não estamos querendo ao trazer a dimensão corpórea do gesto pensar uma noção descritiva, junto a Cristiane Knijnik (2009) localizamos o gesto no período na qual está situado muitos resquícios do seu aprisionamento, espalhados pele reflexo dos cacos produzidos pela modernidade. Nosso cuidado é para não cairmos nas linhas interpretativas e ilustrativas, e seguirmos na potente força de interrupção, das faíscas que eclodem no martelar da pedra, visto que, a mão, a pedra e o movimento continuam presentes, o gesto é a força da imagem, e não o inverso.

O gesto se afirma no momento em que não é possível ilustrá-lo, encarcerá-lo. Com ele criamos uma força que faz eclodir as faíscas que movimentam o vento desses escritos, desestabilizando o tempo e o presente. O gesto ao ser aprisionado contribui no fortalecimento e na expansão da idéia científica de modernidade.

---

<sup>17</sup> (Knijnik, 2009, p.56-57)

Baptista (1997) ao refletir sobre as práticas confessionais que inventaram uma noção de indivíduos resumidos a dada concepção de moral, sendo através da fala que eles poderiam trazer definições em torno de suas experiências, do modo como se orientavam no mundo, falar funcionava como uma maneira pela qual seriam purificados dos pecados mundanos pregados no corpo e na carne.

### **GESTO E CORPO: A TERCEIRA JANELA**

Foucault em História da Sexualidade II – O uso dos prazeres apresenta a moral como algo que extrapola um conjunto de códigos cristalizados e arrasta nosso pensamento para a relação estabelecida com esses códigos, não sendo esta algo natural e passiva. Para Foucault esta relação si conecta com um si referente a uma experiência na Grécia e outra de um si numa experiência da modernidade. Na Grécia o si nada tem haver com uma representação do interior totalizado, uma unidade que pressupõe uma relação entre o nosso interno e o nosso externo.

Com os gregos nos aproximamos de um cuidado frente ao bom uso do prazer. Neste sentido, Foucault alarga o próprio conceito de moral, dissolvendo-o perante a noção que estamos mergulhados[as]. A moral passa a ser atrelada a um *ethos*, definida por práticas, feitas de entraves que produzem no humano um combate para o domínio de si, que se dá no contato com os outros, visto que, tal domínio não é da ordem da interiorização, mas feito no conflito, e aí está a prática – o exercício de si. Para o indivíduo na modernidade restou à relação substancial com o mundo, o si está resumido ao conflito eterno no fazer-se ele mesmo, procurando a si. Foucault ao trazer a questão não pretende reduzi-lá a interiorização das normas a partir do cristianismo ou ainda ao contato com uma dada prática e com ela se transforma, a exemplo do sujeito pagão deslocado para o cristianismo. Entretanto, é com o cristianismo que essa prática ganha força sobre nossos corpos, purificando-os (Knijnik, 2009) e que na modernidade ganha uma nova conotação. Os estudos fisiológicos de William Harvey sobre o corpo humano tomavam a relação de temperatura e circulação sanguínea para as explicações válidas sobre o viver. O sangue ao circular era responsável pelo funcionamento do coração, a funcionalidade do sangue resumida a um circuito biológico. A transição do pensamento religioso para o pensamento biológico foi

uma saída estratégica para impulsionar o capitalismo e a modernidade, promovendo uma união sólida e fortemente devastadora.

O saber médico irá procurar responder as demandas produzidas na vida individual e principalmente coletiva. As cidades passam por minuciosas transformações, pois a medicina vai apontar uma série de organizações promovendo o chamado bem-estar e a ampliação do capitalismo, a união cada vez mais fortalecida avançava nas cidades e nos lares. Tendo em vista que para que existisse essa expansão era imprescindível o combate aos infames, aqueles que não tinham comida, teto ou sofriam de alguma enfermidade.

Se a Idade Média e o Renascimento inventaram monstros nas artes, nas descrições e nos relatos dos viajantes, o século XX passou a fabricá-los em carne e osso. Pelo uso do método experimental Dareste (1822-1899) produziu monstros em embriões de frango, uma grande malformações e monstros simples confirmando a teoria de E.G> Saint-Hilaire[...] Suas pesquisas passavam a explicar a origem e a formação dos órgãos, que entusiasmou Darwin, passou a servir de base para explicar a origem tanto das espécies como das raças<sup>18</sup>.

As explicações organicistas servirão de base para o movimento conseguinte da medicina de constituir uma ordem social, controlando a circulação na cidade, o consumo da água e de alimentos, reorganizando a composição das cidades, deslocando tudo que possivelmente ameaçasse o bem-estar para as áreas periféricas, reconstruindo os cemitérios, esgotos e feiras-livres. Os lares também serão alvo da intervenção médica, os compartimentos começam a receber funções muito bem delimitadas, a dimensão do controle que antes estava no coletivo passa a assumir um caráter privado. O que antes habitava uma relação coletiva se transforma numa dimensão utilitária do lar, no qual cada espaço da casa delimitaria a algo ou alguém formas de circular e se portar naqueles espaços, a privatização e a interiorização dos lares dizem muito sobre a perda do gesto. Com isto, afirmamos o quanto o olhar, o mover-se, o sentir vão perdendo a potência, a medicina ao apresentar o corpo formatado por órgãos e com uma funcionalidade estritamente orgânica acaba por engolir os movimentos citados anteriormente.

---

<sup>18</sup> Lobo (2008, p. 46)

Na funcionalidade dos órgãos nos deparamos com os diagnósticos (método utilizado pela medicina para catalogar um conjunto de sinais e sintomas), assumindo um teor investigativo e preciso. A nova modulação da modernidade não se sustenta nos princípios morais e religiosos, mas abre espaço para associação entre saúde e higiene. Tal associação, atrelada a técnica do diagnóstico trouxe para o contexto da época práticas hegemônicas.

## **PARA AS JANELAS QUE SEGUEM**

Ilesas, as janelas perdem a força e a potência da eclosão, sua possibilidade de contágio com outras imagens, tendendo a um desaparecimento, inclusive porque anterior ao real [corpo a corpo<sup>19</sup>] existe o risco das imagens. Na contra mão do seu desaparecimento, as janelas explodem e acabam com a divisão entre o dentro e o fora, entra a casa e a rua, “as imagens tem a potência de se desdobrarem em mundos desconhecidos, irredutíveis à programação” (Migliorin, 2010a, p.15). Assim como as janelas, o documentário ao se inserir numa política do acaso e num porvir não convoca as pessoas que no contato com ele para uma individualização coletiva. É importante que o contato com as janelas possibilite a criação de um corpo e convoque as memórias integrando um movimento do tempo. O corpo neste caso passa a compor uma nova composição, “algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha na memória ou uma impossibilidade de falar” (Agamben, 2008, p.13-14). Seguindo não as pegadas traçadas pelas quais a história da mulher-mãe nos leva, sobretudo na experimentação de uma musculatura que vive sem uma finalidade motora, o gesto será mais uma vez resgatado.

As janelas podem nos auxiliar a situar as mais diversas experiências no fazer político, através do confronto e das tensões com as próprias imagens. A janela ao aparecer traz para o lócus da discussão um ato de vibração, conectado ao mundo, ao mesmo tempo, que produz, as janelas estão no mundo, e isso também acontece com o documentário. Retornando como fio contemporâneo, ele também se faz paradoxal. Pensar as imagens distantes dos olhares

---

<sup>19</sup> Migliorin (2010a).



hegemônicos nos convoca a “desfazer uma posição impetrada entre movimento, enquanto realidade física do mundo exterior; e a realidade psíquica da consciência”.<sup>20</sup> As janelas nos direcionam algumas pistas do que encontrar e enfrentar pelo caminho. A janela e o documentário ao se inserirem num modo de ver e criar uma imagem nos conectam ao pensamento sobre o outro: o outro que ver o mundo com a janela, o outro que fala sobre si através das câmeras atribuindo ao outro uma nova existência como lembra Badiou (2015).

Com elas [as janelas] descartamos o movimento existente entre algo exterior à realidade e algo interior a imagem. As dicotomias em volta das experiências parecem fragilizadas diante dos rumos pela qual a lente pode transitar, corpos e janelas são passagens para novos mundos. Criamos em torno disso um movimento, logo “movimento e imagem são a mesma coisa.”<sup>21</sup> Assim, o cinema ao se tornar uma realidade e não representá-la, não se resume as artemanhas metafísicas, ao passar a ser movimento e imagem, e com estes é capaz de produzir um pensamento.

Se pensarmos a relação desse outro com a produção das imagens no cinema documentário, “que imagens se podem ter das imagens?”<sup>22</sup>, entendendo que as imagens ao serem produzidos carregam em seu corpo outras imagens que a compõe. Em muitas circunstâncias somos seduzidos pelas imagens, e elas em com sua aura, nos lançam aos seus perigos e enganos.

Na preocupação de fazer durar uma imagem e retirá-la do campo minúsculo começam a construir um plano imagético por luzes da verdade na tela. Há insetos por vários lugares, esses bichinhos rondam as luzes dos postes e entram nas janelas, tiram o sono das calmas pessoas que anseiam mais uma noite de descanso e uma nova rotina no trabalho. Essas criaturas pequenas, indetectáveis se encontram em muitos lugares da cidade, estão a voar e pousar pelos pratos e comidas dos sofisticados restaurantes, escorrem nos bueiros [são impuros e exalam fétidas substâncias], os insetos – tipo de bichos asquerosos –

---

<sup>20</sup> Araújo (2015, 11)

<sup>21</sup> Badiou (2015, p. 64)

<sup>22</sup> Badiou (2015, p. 63)

longe de quaisquer humanidade, animais imprestáveis inventados para a tormenta e para serem opacos<sup>23</sup>.

As arestas que atravessam as janelas, desconhecida e atenta à tela que encerra as imagens, “como se uma luz pudesse gemer – numa espécie de bolsão sombrio” (Didi-Huberman, p. 12, 2011). Corpos que transitam na tela escapando da iluminação das ruas, numa detonação excessiva de cores, movimentos e da cronologia do tempo-calendário estampado na parede com várias fotos de gente famosa. A janela não cessa o fechamento, o filme não acabará e o vento insiste na história em entrar no casarão. A aura não retorna, produz efeitos.

Luzes do cinema compõem com as janelas da cidade, o que são essas luzes? Obedecem os scripts e sufocam a tela numa explosão de confissões e identidades, pois representam o presente, tentando ainda, decifrar sinais e possíveis acontecimentos. O iluminar constitui o que somos e pensamos<sup>24</sup>, é com o enquadre das câmeras que tecnicamente se vai traçando um percurso, inventando histórias [reais], sendo que, materializa-se no contato da tela com o corpo que a encontra, como o corpo na janela que interage com o mundo e os perigos que nele habita. Imagem e janela, como esses dois elementos arranjam estes escritos?

---

<sup>23</sup> Trazer a noção de opacidade nestes escritos se conecta a impossibilidade de se tornarem iluminados os insetos, pois permanecem nas sombras e promovem incomodo.

<sup>24</sup> Foucault (2000).

## O CONCEITO DE AURA EM BENJAMIN: JANELAS QUE SE APROXIMAM

Chegamos neste trabalho num momento bastante importante: o conceito de Aura presente no pensamento de Walter Benjamin. Tal conceito será primordial para visualizarmos o percurso e o modo que olhamos para as imagens e sua relação com o cinema nesta dissertação. A idéia é não perder de vista a reflexão juntamente a obra de arte e seu papel fundamental para a criação de um campo estético.

Benjamin ao trazer à tona o desmoronamento dos pilares rígidos em torno da produção do conhecimento das obras de arte naquela época faz emergir uma potente discussão por meio da relação estabelecida com a arte no século passado, que vigora até o contemporâneo, por isso a aura em seus escritos ganha força. Falar de aura é também falar de estética. O termo aura perpassa muitos pontos na obra do filósofo possibilitando cruzamentos e também a compreensão dos diferentes modos que esse termo ganha ao longo da sua obra. Trata-se de um conceito complexo e bastante escasso nas pesquisas brasileiras.

Aura vem do grego *aúra*, perpassando o latim *aura*, que seu significado é próximo de brisa, ar (Palhares, 2002). O encontramos frequentemente nas imagens sacras, uma espécie de círculo arredondado em cima da cabeça, provocando um novo termo que mistura o grego e o latim *aureum* (ouro), chegando ao que hoje conhecemos como auréola. Emblematicamente, tanto aura como auréola dizem de um sistema geral sobre a apreciação sagrada ou celestial de algo, sendo assim, a aura irá caracterizar a luz sobre as existências dos seres sagrados, contemplados com o dom divino, este caracterizado como o dom e o prestígio visualizado acima da cabeça dos tais seres, auréola será necessária para estabelecer uma relação do divino com o corpo mortal.

Os meados do século XX desenvolvem dois sentidos: Auréola – energia advinda dos[as] santos[as] que no campo teosófico ganhou a conotação de prestígio psíquico inerente da mente e do corpo, próprio dos seres humanos e vivos. Contudo, Benjamin em seus estudos promove um corte sobre o conceito de aura daquela época, pois inicia um deslocamento inicialmente pautado no materialismo e estudos histórico-filosóficos na modernidade.

A aura passa a aparecer nos cursos em torno das artes e das novas formas de produzir e reproduzir das mais variadas obras, adentrando campos como a da imagem [fotografia e cinema]. Para o termo há uma pluralidade encontrada nos textos nas quais ele aparece, e revela um marco excepcional na história da arte moderna: mudanças radicais em torno das tradições que solidificam as maneiras de criação da arte.

A aura modifica a percepção da obra de arte em meio a um processo de industrialização. Para pensar tal conceito precisaremos localizá-lo sobre três aspectos: Ela é transparente e circula por todas as coisas; É transformada de acordo com os movimentos do objeto que a possui; Não é capturada pela idéia que está intrínseca a um raio de luz, assim como é representada. Para acompanhar o processo de transformação da aura usaremos dois distintos momentos do conceito na obra de Walter Benjamin: A pequena história da fotografia; e A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica.

## **A AURA E A IMAGEM**

Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia” (2010) alerta ao perigo da fixação das imagens frente ao que o filósofo chamou de câmara obscura. Operar a técnica da fotografia é como a intervenção da medicina, impregnadas de um estado afetivo deixam escapar a alma daquilo que se quer revelar. Benjamin pincela uma noção ainda muito sutil de aura, “noção capaz de definir as qualidades estéticas de algumas imagens, no caso, fotográficas” (Palhares, 2006, p. 23), operando no objeto fotográfico e vai perdendo seu percurso histórico, sendo engolida pela industrialização.

Na construção do pensamento do alemão a fotografia passa a ser um objeto histórico, isso quer dizer que para ele, o objeto fotográfico é construído através de variadas forças históricas num processo que ele faz aparecer, pois sendo uma fotografia um objeto artístico carrega consigo um conhecimento de objetos passados, onde se pressupõe a existência de uma distância com o que passou, “o conhecimento do passado, quanto de obras passadas supõe ao mesmo tempo distância do presente e relação com ele, configuração espaço-temporal que está na base do historiador. A essa trama Benjamin chamou de agora da conhecibilidade”. (Palhares, 2006, p. 25) Esse agora da conhecibilidade nos faz pensar que nada que acontece pode ser considerado perdido para a história [esta que não estaria num lugar homogêneo e vazio, mais saturada num tempo de

‘agoras’], e é juntamente com esses agoras que a fotografia [por exemplo] e sua relação com aquilo que a fetichiza, onde o lugar daquele que ver não pode ser reduzido a uma genialidade, mas num mergulho intenso nas imagens pelas quais se relacionou, e portanto, não quer se extinguir do campo das artes. A fotografia ganha duas importantes conotações: objeto histórico e também *medium-de-reflexão*, Benjamin não se esgota em pensar a história da fotografia numa cronologia dos fatos e nem tem esta intenção, pois o autor irá propor uma reflexão filosófica sobre o tema. Aliamo-nos ao autor para construir uma constelação de fatos que fazem revelar forças conflitantes histórico-filosóficas que darão a fotografia uma aura a sua emergência, pois é sobre seu declínio que o ensaio irá ser construído. “Afim, o que é a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: uma aparição única de uma distância, por mais próxima que seja”. (Palhares, 2006, p. 28)

as pessoas não ousavam a principio olhar por muito tempo para as imagens por eles produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam nas imagens eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Benjamin, 2010, 95)

Neste sentido, o fotógrafo na relação com a técnica de fotografar põe em cena um valor singular frente aqueles que sua foto alcança, como uma centelha do acaso, do aqui e do agora, entendendo que a natureza que fala a câmera não é a mesma que fala o olhar. Inicialmente o objeto alvo dos fotógrafos era os rostos daqueles que eram fotografados, levando-nos a considerar que essas fotos estavam para além de simples retratos, pois traziam na imagem uma singular relação com a vida dos retratados ali, como se existisse um mistério que a olho nu não fosse possível acessar. O mistério era acessado por via de um círculo de vapor, que acabava permeado de forma oval as fotografias, sendo resultado de alguns aparatos técnicos. Naquele período comumente as fotografias eram produzidas através dos daguerreótipos [estojo protetor e uma placa de bronze], o que não possibilitava uma produção em larga escala.

“imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para ocuparem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis,

mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável histórica.” (Benjamin, 2010, p. 94-95)

O vapor misterioso e o estojo protetor responsáveis pelo zelo e elaboração das fotografias funcionavam como uma aura, pois a função utilizada para isto era envolver aquilo na qual se fazia aproximar. “E aqui se chega a um aspecto temporal importante para caracterização dessas fotos antigas: nelas tudo era organizado para durar” (Palhares, 2006, p. 30). Justamente essa temporalidade que transforma a fotografia em algo admirado, extrapolando uma relação artística é o que nos interessa, pois diz de uma intensidade que opera passagens, justamente porque neste período a industrialização não fazia parte da maneira como o homem construía suas relações, pois havia um aparato manual que fortemente marcava a elaboração fotográfica da época.

A notória distância entre a mecanização da fotografia e a maneira que as imagens eram captadas, fazia o ato de fotografar algo mágico. O manuseio e a revelação das fotos eram feitas sob uma minuciosa técnica artesã do fotógrafo. Logo, o ato de fotografar dizia de um procedimento demorado, a

“aura que Benjamin descobre nas fotos antigas se constitui na encruzilhada de vários elementos. Ele nos diz citando Brentano, que por volta de 1850 um fotógrafo estava à altura do seu instrumento, visto que, nos primeiros tempos da fotografia a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação no período de declínio (Palhares, 2006 p. 31)

A diferença entre a técnica e algo que estaria no campo da magia de uma variável histórica nos joga frente a algo que está presente, e que oscila, inclusive com uma ausência. Por isso entendemos que há uma magia nesta relação, como se estabelecessem um jogo com a câmera quando aproximadas dos rostos, que não era direta.

Com a onda de industrialização, que atingiu a arte, as relações estabelecidas entre as pessoas com a fotografia têm um novo desfecho, perde-se o mistério e valoriza-se a técnica, onde as escalas de produção ganhavam novas dimensões, mais rápidas, mais ágeis, transformando a relação temporal, antes valorizada, enquadrando o ato fotográfico ao hábito, virando algo comum e pouco singular, gerando não mais artistas e fotógrafos, mas homens prontos a comercializar seus produtos.

A partir daqui chegamos ao momento conhecido como “fase de decadência”, construindo em seus produtos uma aura artificial, longe daquela que pode ser encontrada em seus primórdios, colocando além dos rostos adornos que acabam por desviar o lugar da pessoa fotografada, estimulando o que os homens de negócios chamariam de uma nova atmosfera da magia, dado que os adornos compõem essa nova paisagem, e que assim, seria possível a elaboração de uma nova aura. Surge a alusão que poderia a aura ser recuperada em meio as plasticidades das técnicas que estavam em desenvolvimento naquele momento. Benjamin pensando acerca dessa “fase da decadência” refletiu como o artista passa a ser engolido por uma demanda complexa que é a da indústria [todos precisam apresentar os mesmos gestos, as mesmas vestimentas, mesmas poses, cenários], perdendo-se numa temporalidade necessariamente industrial.

Ainda que os homens do comércio fotográfico pretendam pensar novas estratégias para o resgate da magia promovida pelas artes [incluindo aqui a fotografia], os danos promovidos pelo progresso técnico foram devastadores, inclusive porque a realidade na qual fala a câmera não é a mesma que fala o olhar, “ao focar os pátios de Paris, os interiores, as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, permitindo que o inconsciente óptico (aquela centelha do acaso e do aqui agora chamusquem a imagem) aflore com todas as forças na fotografia”. (Palhares, 2006, p. 34)

Os fotógrafos da época industrial com a tentativa de recuperar a aura perdida falharam, a magia na qual era possível experienciar foi aniquilada, inclusive porque o que se estava perdendo de vista a ligação espaço-temporal. É então neste paradoxo que teremos pistas para pensar sobre o que fizeram com a fotografia e também o que isso tem haver com nossa maneira de compor com a arte, com a produção do conhecimento e com as tecnologias que hoje ganham mais campo e força. Queremos afirmar que a aura não diz de uma imagem no mundo desconexa, ela diz de uma percepção sobre algo, como as imagens podem criar mais do que sentido, e sim mundo. Falar em aura não é apenas falar em arte e imagem, mas falar do homem, das relações, daquilo que nos atravessa.

As imagens tristes [como os cinemas-tristes] que ganham força na industrialização das relações diz respeito ao desejo do homem moderno de

esvaziar o mistério e a magia que faz parte da arte, tomando a percepção como algo da ordem da reprodução, e é nesta mudança sobre a percepção do mundo e não mais como relação em torno da estética que se produz.

Fora do contexto de industrialização, a aura vai dizer respeito a como as imagens extrapolam o âmbito do sensível e das imagens porque não podem se tornar visíveis, porque é e não é, tudo ao mesmo tempo, tomando parte do aqui e do agora, daí o giro em torno do conceito, pois com o processo de industrialização a aura passa a dizer respeito de uma percepção “cuja capacidade de captar o semelhante é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo no fenômeno único” (Palhares, 2006, p. 38).

### **SOBRE A AURA, TÉCNICA E REPRODUTIBILIDADE**

A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica é um texto marcante na discussão sobre aura nos estudos do filósofo alemão. A aura enquanto conceito irá então fazer emergir as transformações diretas no campo das artes com o desenvolvimento de técnicas de reprodução. O momento marcante no surgimento do conceito se deu em meio ao que historicamente conhecemos com o fascismo alemão, sendo o texto uma maneira peculiar que Benjamin se manifesta contra o movimento que ganhava força à época. Os valores fascistas continuam até hoje e contribuem de maneira muito intensa sobre a percepção acerca da arte, alguns deles são: genialidade, eternidade e criatividade. Juntamente aos valores que marcam o fascismo e a arte, os recursos tecnológicos eram manuseados para que a massa fosse controlada e obedecesse as demandas anunciadas pelas autoridades. Naquele período, as propagandas serviam de base para manutenção das relações de poder muito bem delimitadas pelos fascistas, “na associação da técnica a valores nacionais como raça, vontade, sangue e comunidade, caracterizava um modernismo reacionário presente” (Palhares, 2006, p. 46).

O modernismo aqui pensado diz de um movimento-período em torno da valorização exarcebada da técnica, nu culto a mesma. Há desta forma, um uso abusivo da técnica pela burguesia alemã do século XX, que procurará uma correlação entre Natureza e Humanidade, visto que, a técnica nos séculos anteriores



era utilizada como meio de domínios da Natureza. Na contramão de uma arte de propaganda, Benjamin (2012, p.41) sugere

A arte do tempo primevo fixa, a serviço da magia, certas conotações que servem à práxis. E isso, provavelmente, como exercício nos procedimentos mágicos (o entalhar da figura de um antepassado, é em si mesmo, uma execução mágica), também como ensinamentos destes procedimentos (a figura de um antepassado demonstra uma postura ritual) e, finalmente, como objeto de contemplação mágica (a contemplação da figura de um antepassado intensifica a força mágica daquele que contempla);

Benjamin encontra no cinema uma importante arma para pensar a questão da aura, inclusive porque é no campo cinematográfico que é possível nos deparar com as imagens, com seu culto e sua magia. O encontro do filósofo com o cinema deslocou o pensamento para o pensamento da beleza que determinadas imagens em relação com alguns objetos proporcionam, o belo e a aura aparecem como importantes caminhos para serem percorridos.

Todavia, há um perigo proporcionado pelo encontro com o belo. Gagnebin et. al (2013) em seu artigo “As transformações da imagem” junto ao pensamento do filósofo alemão nos convoca para uma reflexão em torno do que a filosofia produziu acerca das imagens. Para a filosofia que se estende ao redor das imagens sem a pretensiosa função ornamental, funcionando como um exercício de experimentação. Neste contexto filosófico, a arte se consolidaria na ilusão, porque é uma mera aparência, um brilho que ofusca em vez de iluminar. “A estética não deveria procurar definir ainda a beleza (estética clássica) e o sublime, nem a “obra de arte” em oposição a outras produções humanas, mas muito mais estudar como percepções sensíveis e práticas ditas estéticas se alteram e alteram, ao mesmo tempo, a definição da arte enquanto tal.” (Gagnebin et. al, 2013, p.93)

A beleza apresentada no estancar das imagens paralisa aquilo que não esperamos encontrar, justamente porque é com o belo que acabamos caindo nas armadilhas da identificação, onde não sai do estabelecimento, não estranhemos, o objetivo se dá no embelezamento que não desloca, beleza anastesiando e paralisando o mundo e o modo que olhamos para ele, é então que a aura vai ganhar espaço, “aura é o equivalente ao véu da beleza em sua fórmula clássica

omais complexa” (Palhares, 2006, p. 62), que nos aproximará da relação direta entre aura e o belo, feito o invólucro que facilmente eram encontrados nas fotografias em seu tempo primevo.

Há ainda outro ponto referente a essência artística, “essa dialética entre aparência e essência justifica, sem dúvida, a necessidade da aparência artística, mas só o faz porque a aparência é um aparecimento ou manifestação da essência”<sup>25</sup>, como se o belo fosse permanente e imutável, criando assim, uma unidade entre aparência e verdade. “Durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo correspondente àquele mundo transformado como observou com razão Krakauer. (Benjamin, 2012, p. 58)

Para nos aproximarmos da aura será necessário discutir a sua reprodutibilidade técnica, porque esta dirá sobre a produção de um campo estético. Portanto, a reprodutibilidade técnica dirá de um movimento que atingirá as massas de forma muito direta, adentrando as relações e maneira pelas quais se quer construir um modo de vida em torno das imagens e de suas produções, por isso a importância de estar atento a aura formulada pela reprodutibilidade. A reprodutibilidade nos direciona para olhar nossas experiências de uma maneira muito engessada, direcionando-nos a pouco se impressionar com o mundo, percebendo-o sem entusiasmo, retirando o caráter mágico das relações que nos é primordial. De que forma temos nos impressionado com o mundo?

Com a reprodutibilidade técnica o modo de pensar a arte na modernidade, inclusive no sentido de transformar as relações e o modo de produzir arte da época, sendo então, inaugurando a técnica interligada a um modo *político* de operar neste campo. A técnica moderna instaurou na arte um movimento harmonioso entre homem e natureza, numa instância política antes não visualizada, o objetivo é que a arte seja fortemente marcada por uma espécie de função social. Os filmes por exemplo, são produzidos fragmentados, querendo

---

<sup>25</sup> Gagnebin (2013, p. 91)

muitas vezes com isso apresentar uma instância mais próxima da realidade, com precisão e objetividade, como um médico cirurgião ao abrir um corpo,

Aqui, devemos levantar a seguinte questão: como se relaciona o operador da câmera com o pintor? Para respondê-la, permita-se recorrer a uma construção auxiliar, que se apóia no conceito de operador, tal como é a corrente na cirurgia. O cirurgião representa um pólo de uma ordem cujo pólo oposto que é ocupado pelo mágico. A atitude de um mago, que cura um doente por meio da imposição da mão, é diferente da do cirurgião, que empreende uma intervenção no doente. (Benjamin, 2012, p. 87)

Benjamin afirma que há uma diferenciação entre o mago e o médico, o mago conserva a distância entre ele e a pessoa que o procura, tal distância é diminuída, já o cirurgião penetra na realidade, extraíndo dela uma relação direta, e assim funcionando como um mergulho, embora sem intensidades naquele lócus pela qual se percebe, contribuindo de forma muito intensa na alteração da relação das pessoas com a obra de arte, funcionando como uma corrente de contemplação, onde extrair e observar são os motores primordiais na relação estabelecida. Evidentemente quando o cirurgião intervém no corpo apresentando uma interioridade conhecida apenas por aquele que executa uma ação sobre os órgãos, e por isso estaríamos falando de uma técnica. O cinema assimilou isso de uma maneira muito veloz, “à medida que alarga nossa percepção e aumenta nosso campo de ação, consegue finalmente realizar a junção entre arte e ciência” (Palhares, 2006, p. 65). A reprodutibilidade nos revela um modo de encontro com as imagens e com a história, bem como uma maneira de relacionar com elas, tirando-nos da posição de hermeneutas em relação aos curtas que posteriormente serão apresentados, Benjamin (2012, p. 99), “torna-se evidente que a natureza que fala à câmera e outra a que fala os olhos”.

## **CORPO-AURA: Imagens não cinematográficas do sertão da Parahyba**

Numa cidade do interior da Parahyba<sup>26</sup>, as pessoas não sabem o que é sentar numa sala de cinema e ficar parado frente as imagens da tela por cerca de uma hora. O corpo naquela cidade transita pelas ruas abaixo de um sol forte, os raios ao irradiarem as cabeças das pessoas que passeiam pelas calçadas acabam por movimentar os feixes luminosos ao longo de cada passada. Parece, que o sol ao encontrar as cabeças produz uma luz que se sustenta no balançar daqueles corpos. Ao amanhecer do dia a luz adentra as casas pela brecha do telhado sinalizando aos corpos deitados que o dia começou, noite e dia se mesclam dificultando uma noção fechada acerca do tempo e da rotina. A abertura das janelas e das portas das casas sinaliza que o dia está a começar.

Caminhar ao longo do sol quente, o corpo abre seus poros e sua, as pernas continuam os passos pela terra, firmes o sustentando fazendo a poeira subir. Andar pelas ruas da sertaneja urbe revela a sensatez corpórea composta de muitas formas de perceber a paisagem, é o corpo atrelado a percepção que nos faz transitar sobre a aura ao escrever sobre as imagens. O corpo é um elemento fundamental para pensarmos as significativas mudanças na experiência humana, inclusive se entendermos que a transformação da experiência artesanal em experiências individualizadas e isoladas, tudo isso incidindo de forma muito direta sobre os corpos, por isso, é importante atentar para ele, pois é o corpo que nos tira e retira das mais variadas experiências. O corpo então nos aparece como essa conexão, algo que extrapola uma materialidade e que sofre transformações ao longo das composições que o atravessam, entre vários elementos que o compõem, reconhecemos o caráter singular que cada experiência possui.

O corpo se constitui na experiência, movimentando-se em meio as questões e as construções que o permeia. Perceber a criação do corpo tendo em vista as relações com aquilo que o faz emergir nos aproxima de uma produção aurática. Estamos interessados nessa percepção construtora da relação do corpo

---

<sup>26</sup> Escrito em Em tupi-guarani, Parahyba tem o significado de rio ruim. A mesma palavra provém do nome indígena para a árvore *Simarouba versicolor* que floresce abundantemente na região e é popularmente denominada *pau-paraíba*. Adotamos a grafia tupi-guarani pelo sentido ético-político e pelo resgate a uma história aniquilada.

com a noção de história, e especificamente, o corpo-aura produzido nas entrelinhas como a batida do martelo e suas faíscas que aparecem e rasgam o nosso conhecimento em torno da realidade, já pronta e dada. O corpo passa então a ser localizado dentro de um território [geográfico-afetivo-subjetivo], localizar a experiência do corpo diante da história.

Com o corpo percorremos as calçadas que ora são refúgios para a conversa fiada do começo da tarde, é ele nosso intercessor entre os riscos que o caminho possui e os passos a serem dados durante o percurso pela qual se passa, o corpo se entrelaça a aura neste sentido, um risco ao que se encontra, sem receio do que surgirá neste embate, feito a possibilidade de perder a aura ou perder o corpo no confronto

atravessando a rua em meio ao seu “caos movente”, em que “a morte chega a galope, por todos os lados ao mesmo tempo”, perde sua auréola bruscamente. Em vez de pegá-la do chão, arriscando a própria vida, prefere perder as “insígnias a quebrar os ossos”. No entanto, essa situação não lhe aflige, visto que a liberdade assim conquistada compensa, além do que, no final, se diverte imaginando a possibilidade de “algum poeta medíocre achá-la e com ela, imprudentemente, se cobrir” (Palhares, 2006, p. 83).

O corpo-aura toma então esse lugar do confronto, que não se deixa abalar pelo medo ou pela destruição pela qual podemos ser submetidos, e para construí-lo é importante circular nas ruas e vielas que o constitui. O sertão da Parahyba funciona como um elemento constitutivo do corpo-aura do pesquisador, no seu encontro com as janelas dos casebres, no ouvir das histórias daquele povo, histórias sobre corpo e constituição de vidas. Por isso, retomamos a história da sua mãe, que dá início a este trabalho.

A mulher mãe de sete filhos constituiu este corpo que não cessa no medo, nos perigos que encontrará: experiências e risco que não se distanciam das suas andanças em meio ao sertão parahybano e sua história naquele lugar, inclusive sendo algo para além da materialidade das coisas encontradas no espaço urbano, sendo constituído por palavras, fragmentos, trajetos, percursos. O corpo-aura que funciona como uma nova configuração intempestiva, que caminha atento pela cidade (Ferreira, 2010).

O sertão ao se entrelaçar na concepção de corpo que estamos propondo nos permite olhar atento para a caminhada, "o grande-sertão é a forte arma" (Rosa, 2001, p.359) para aquilo que encontraremos diante de tudo que não esperamos, pois extrapola uma ilusória definição geográfica, é um lócus sobretudo pelo movimento que peleja diante as configurações contemporâneas, aura, sertão e corpo, misturam-se e criam algo que habita, inclusive das imposições em torno das modificações impostas à esse corpo, a atenção é para que o corpo-aura não se isole ou seja demarcada por uma individualização, como se prendesse a uma única possibilidade, distanciando-se da criação do que no capítulo anterior tomamos como o gesto, sem aprisioná-lo, e sobre isso, a mulher que atravessam nossa escrita por várias vezes pode muito nos apresentar pistas. O corpo-aura é como um texto (Ferreira, 2010), pois inaugura uma nova forma de produção de olhar para o mundo [percepção] e modos transitórios de uso do transitar pelo sertão.

É a mulher que ao quebrar pedras produz um corpo distante do "isolamento, ilustrado pela falta de trocas de olhares entre esses sujeitos solitários, fechados em seus mundos particulares" (Palhares, 2006, p. 85), a mulher passa a ensinar outra dinâmica, corpo-aura melado pela poeira das terras sertanejas, que está longe de ser uma relação dada pautada em estímulos [externos ou internos] e respostas, é preciso um olhar sensível e atento que desindividualize aquilo pela qual se relacione, tendo haver com a articulação dos homens com a sua própria história. O corpo-aura traz ainda que, a experiência se articula com uma maneira peculiar de diferenciação do homem com a sua própria história

Para Benjamin, a experiência do olhar não é apenas uma via de mão única. Sua total realização depende do cumprimento da seguinte promessa: "É contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe". Onde essa intenção é frustrada não há nem mesmo a experiência do olhar. Por outro lado, sua satisfação depende fundamentalmente do poder daquele que olha. (Palhares, 2006, p. 89)

O corpo-aura ao olhar para a história resiste ao curso homogêneo do tempo, pois com ele nada se perde na história, pois não é um corpo produzido no âmbito privado e do indivíduo, pois toma a experiência como o reconhecimento

da história, celebrando as intensidades que o corpo-aura possui, inclusive porque tal corpo não para, e aqui reside a necessidade de atentarmos para o corpo-aura, para que ela não declina como feito em tempos da reprodutibilidade, desassociar a técnica da aura, corporificando a aura, trazendo-a para uma dimensão única, do movimento e daquilo que não cessa de emergir: o conflito.

## JANELAS ABERTAS, IMAGENS MONTADAS

Em um vídeo de uma empresa que oferece como serviço um catálogo de filmes e séries, numa campanha publicitária chamada “**veja além da ficção**” [e apresentado em seu escopo a seguinte assertiva: *‘representar essas pessoas é um orgulho’*. Ao longo das falas, palavras compõem a construção de imagens em meio a pouca luz colorida, beijos e confissões. O imperativo da câmera convocando a confessar sobre si, a tornar o real uma oposição ao plano ficcional. A cidade possui outras imagens que não se encerram no cinema triste, duas travestis performatizam num casarão cenas de um possível filme a ser montado. A montagem aparece com as lentes permitindo o enredo da vida que acaba de anunciar sua partida.

Corpos criados para serem montados sobre histórias que não se concluem. Para então, montar uma existência que não caia numa catarse como do “cinema triste”, possibilitando um corpo para o combate, um corpo capaz de circular na cidade e através do movimento seja possível outras formas de olhar para o mundo, sobre isto temos:

Das reflexões benjaminianas sobre a politização da arte, que se difere da colagem ou aderência de uma determinada ideologia às formas artísticas desatentas à dissociação entre forma e conteúdo, o sujeito e a natureza são destituídos como protagonistas da cena, abrindo espaço para que o tirânico universo saturado de conclusões seja implodido. Dessa implosão, pedaços de histórias incompletas, fragmentos de narrativas seriam montados pelas urgências políticas do agora, atentas às que ficaram no passado na metade do caminho, inacabadas, interrompidas pela força da barbárie ou pelo esquecimento ávido de futuro. (Baptista, 2008, p. 62)

Em nenhum momento queremos idealizar um corpo para se relacionar com o mundo e com as imagens, pretende-se pensar como o corpo tem operado, montar o corpo com fôlego, capaz de respirar e construir outra dimensão corpórea que não aquela produzido num laboratório, numa sala de cirurgia, um corpo que confronta uma cidade inteira, que tenta esgotá-lo, fazendo-o para um todo sempre, como se fôssemos se conectar a apenas um elemento, esquecendo a porosidade que a cidade pode transmitir.



A montagem segue sendo um aparato metodológico que proporciona ao texto e a imagem o desalinhar de uma história, remontando a história em suas faíscas, com seus paradoxos e faz jorrar o sangue, não simplesmente no sentido de fazer aparecer uma cena trágica como nos jornais sensacionalistas, todavia com o intuito de explodir uma imagem, fazendo deslocar nossa existência, nossa relação com ela, “noção precisamente destinada a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (Diddi-Huberman, 2014, p. 46)

A montagem faz irromper a maneira que tomamos a vida, para além do tempo em suas cronologias. No cinema que apostamos, a montagem anuncia as faíscas e rompe com uma linearidade do desenrolar da história. O rosto na tela com seu batom ao gesticular com os lábios permite não apenas o desenrolar da trama que se segue, mas “os movimentos supérfluos, gesticulantes e deambulantes tanto mais cada postura do corpo se basta a si mesma, e tanto mais adequada a sua actuação.”<sup>27</sup> Montar-se para o inesperado, como um acontecimento que não se tem acesso ao que será realizado, não por suspense e por algo previsível, contudo pela possibilidade do encontro, da mistura que edifica e destrói.

A montagem cinematográfica, a fotografia e a literatura não seriam, segundo o filósofo berlinense, exclusivamente modalidades da arte; seriam também modos singulares de pensamento, artifícios fecundos para o escape de uma filosofia que dicotomiza forma e conteúdo, estética e política, pensamento e vida. (Baptista, 2008, p. 61)

A montagem no cinema é uma ação política (Diddi-Huberman, 2016), procurando inclusive uma política de narratividade para tal exercício, criando-se uma experiência num jogo onde não se sabe o que virá. Para Diddi-Huberman (2016, p. 6) “a montagem é uma exposição de anacronismos naquilo que ela .procede como uma explosão da cronologia.” Produz em nós uma mobilização avassaladora, montagem remete-nos aos insetos que apesar de incomodarem

---

<sup>27</sup> Benjamin (2013, p. 256)

promovem um fazer pensar. Por que trazer a montagem do cinema como um elemento importante neste texto?

Montar uma história/montar um corpo, formas de se construir um pensamento e uma maneira de habitar o mundo. A montagem carrega um conjunto de significações, que vão desde a circulação nos espaços ao rompimento com as formas hegemônicas de compreender algumas questões, até a produção em massa de algumas imagens e o posicionamento, configurando assim, uma aposta metodológica.

É com a montagem que o cinema documentário vai apresentar o que o Diddi-Huberman (2016) vai chamar de gesto, ideia próxima do que chamamos anteriormente como experimentação filosófica. Para que serve o cinema documentário? “Uma evidência pacificada, excluída da conflitualidade da história, dá lugar, por meio da experimentação dos seus jogos, ao gesto político produtor de cesuras linearidades da narrativa.” (Baptista, 2016, p. 37)

As imagens das janelas retornam, o projetor aquecia naquelas vidas as possíveis imagens marcadas pelos fascismos. Luz, câmera – corpo no chão. A luz que incide sobre aquele rosto, o escuro do lugar iluminado por equipamentos tecnológicos e o narrar trazendo um conjunto de dores, algo daquele iluminar parecia habitual. A tela e seu conjunto de projeção imagética vão se instalando no corpo das pessoas comovidas com a trajetória construída por aquela existência. Ao longo da performance, imagens montadas e produzidas naquele casarão, janelas se batem no beco, se esvaíram nas casas ao longo das pedras cheias de energia e história.

Na mesma noite, algumas imagens vão ganhando materialidade, entretanto uma preocupação assolava os rostos já suados e as maquiagens desgastadas, há com aquelas pessoas uma preocupação advinda da modernidade: produzir imagens sobre si, compartilhando no mundo uma imagem, ao mesmo tempo em que, a própria gestão da imagem diante da câmera questionava a especialidade do cineasta responsável pelo manuseio e pela técnica que em sua frente era posicionada. Todas ansiosamente a postos, o lábio treme, as imagens também, desfocam os sentidos esperados para cada balbuciar, a postura do não saber o que fazer em meio a falta de scripts. A presença intervindo nas imagens,

“aquele que está no quadro não tem mais que se incomodar sobre saber se ele sai ou não do campo – e ameaça de seu desenquadramento, de fato, pesa unicamente sobre o operador do quadro, revolução, tensão[...]” (Comolli, 2008, p. 56)

Abrir janelas e trazer os possíveis riscos para a imagem, e conseqüentemente para escrita, entrar em contato com as interferências que a cidade possui. Tensionar a escrita com o vento que insiste em ventilar as folhas e a levar mundo afora, contrapor a escrita com a escuridão que não é possível de se iluminar pela captura dos gestos, pelo controle das ações dos especialistas. Escrita feito uma senhora a quebrar pedras, produzindo faíscas em seu atrito. Uma escrita que traz no seu corpo insetos que zunem no ouvido e que picam, incomodam os silêncios noturnos e sossego, janelas abertas, narrativas atentas.

Da janela em um dia chuvoso, duas crianças brincam e simulam uma suposta briga<sup>28</sup>. Ao olhar desatento rapidamente se define: um garoto mais alto e mais velho e uma garota mais nova. As imagens oscilam, a menina ligeiramente se desfaz, torna-se inominável, a câmera fitada nos movimentos enlameados de duas crianças sem gênero, sem sexo, que ao longo da chuva contornam seus movimentos em torno dos pingos. A janela está atenta ao indefinido, numa trilha sonora chuvosa feita em pingos lentos e com o inesperado, coreografando as imagens em movimentos imprecisos, não ao acaso, mas em experiência. As imagens são preguas<sup>29</sup>, grudam nos poros, e assim são feitas para ficarem na pele.

A experiência de criar um texto muito se aproxima da montagem de um filme documentário, onde ao longo do processo, câmeras estão posicionadas na tentativa de buscar o real do dito. Na escrita, o encontro com as interferências em cada linha vão compondo fragmentos que não cessam de emergir, feito os insetos que entram pelas janelas abertas, rondando as cabeças e as palavras, alertando para a possível picada.

---

<sup>28</sup> O documentário narrado é do diretor Cao Guimarães e tem nome de “Da janela do meu quarto” (2004) filmado na floresta amazônica durante a brincadeira de duas crianças.

<sup>29</sup> Essa expressão é comumente utilizada no sertão paraibano para se referir ao calor que é feito naquela região, tratando-se de um calor que se fixa, que prega, com certa dificuldade de sair do corpo, como uma marca.

Os curtas que começam esses escritos trazem histórias de vida em suas composições singulares, mais que facilmente podem cair numa propensão de valorização extrema dum humanismo ancorado em uma superfície individual e naturalizada. Montar este texto incide no contemporâneo e na maneira como as imagens e o corpo começam a sofrer um contínuo exercício de captura. Diante de um contexto de muita violência em que as chamadas travestis e bichas são assassinadas, como é possível intervir nesta questão? Como a montagem poderá nos auxiliar ao longo desses escritos?

## PERSONAGENS REAIS DE HISTÓRIAS MIÚDAS

Os três curtas metragens são fortes histórias. Trazem o gesto de diferentes figuras em regiões brasileiras muito diferentes, ajudando-nos a pensar sobre a produção dessas histórias em diferentes lugares, servindo-nos como elo para ampliação da percepção [aura] em meio a fala que nos chega aos ouvidos. Personagens que na maioria das vezes não aparecerão nos grandes feitos da humanidade, nem nos registros oficiais na qual a vida é tecida. Talvez irão se misturar aos dialetos e insetos nas cidades, pois o que está em jogo não é apenas uma história a ser oficializada, nem termos a serem colocados em vigor nas gramáticas. Remontar essas miudezas que tendem a desaparecer, tirando-nos as histórias do habitual lócus que lhe é garantido.

Os insetos habitantes dos postes e das luzes voltam a zunir em meio as histórias que logo mais serão apresentadas, a picada e a tensão aumentam a intensidade da relação com o que é ouvido, não se sabe muito bem como os insetos chegam, ou ainda, como o corpo do pesquisador, insetos que funcionam como a montagem desestabilizando certezas, onde o intuito é muito menos estabilizar, os insetos se deslocam com velocidade, o que é importa é o movimento e não a estagnação. Os insetos não morrem facilmente, reproduzem numa velocidade muito maior do que aquela que as aniquila, os insetos ocupam o mundo, e fazem dele um lugar de zunidos e tensão.

O primeiro curta se intitula com uma palavra, composta com cinco letras e carregada de sentido e história. Pode ser entendida apenas como uma palavra africana trazida por possíveis pessoas escravizadas no período de colonização européia, tornando-se palavra que sobrevive em seu anacronismo, que transcorre no escuro um pequeno feixe ofuscante. Por outro lado, emergem novas histórias, em territórios distantes, fala emitida por uma travesti paraibana que traz sua trajetória de vida e nos faz se deparar com cada produto do sex-shop que trabalha, assim como os elementos urbanos e religiosos presentes numa cidade nordestina. Há também, a figura de homossexuais indígenas na beira de um rio a dançar e contar seu percurso na pacata cidade da região norte brasileira.

**NO ROSTO UM BATOM, NO PEITO UMA VIDA**

O corpo já apresenta certo peso durante a caminhada noturna. Saltos, brilhos e batons ajudam a compor a imagem que se presentifica na calçada do jardim de estilo europeu. Chafarizes sem água e grama aparada demarcam territórios mistos e mutáveis como as histórias que circulam em minutos na tela. Amapô!

Amapô vem do Yorubá, quer dizer mulher, tendo ligação com o órgão sexual e das construções em torno do feminino. A palavra carregada de ancestralidade, com uma relação fortemente marcada com o povo da África emerge em meio às repressões policiais nas esquinas e nas vielas da cidade, resgatar algo que não é uma simples palavra, mas uma forma de garantir a vida e a circulação em muitos espaços urbanos, itinerários e a própria experiência urbana corporificada numa fala ainda que sem rosto.

A história no cinema documentário se deseja fiel ao que acontece na vida. Nele [o documentário], as histórias tendem a serem direcionadas de forma bastante limitada, como se as histórias fossem estanques e rostos paralisados pela câmera. Para Benjamin (2013) o cinema se configurou ao longo dos anos, uma arte reproduzida a partir de uma determinada técnica, “a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade da sobras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas a profundas transformações.”<sup>30</sup>.

O cinema documentário produz corpos e gestos a todo instante. Nele encontramos a vontade de colonizar o gesto intensificando a produção de verdades, não à toa, trazem em si, a confissão e o fazer falar como modo central de construir histórias concluídas e acabadas. O cinema documentário parece se aliar aos métodos da Psicologia, que interpreta o silêncio e faz testemunhar o indivíduo. Temos então que, “ensaísmo, práticas confessionais e autoficção são escolhas e procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo aqueles tomados por documentais”<sup>31</sup>. O gesto, a palavra e a história, onde irão nos levar?

---

<sup>30</sup> Benjamin (2012, p.13)

<sup>31</sup> Feldman (2010, p. 149).

Nas pacatas ruas levadas pela câmera ao longo do bairro, a travesti embarga sua voz, Nápoles emerge em meio ao batom vermelho, como se a fala viajasse pela história e também por aqueles corpos na qual a acessa, “fantásticos relatos de viajantes aquarelaram a cidade. Na verdade é cinzenta: um vermelho ou um ocre cinzento. E totalmente cizenta a direção do céu e do mar” (Benjamin, 1987, p. 147). As ruas da cidade e as calçadas passam a funcionar em torno das noites e dos desafios nela encontrada, se por um lado a boca muito bem delineada pelo batom, os seios pareciam íntimos com a tela, corpo que ao pisar na cidade rompe com a quentura do asfalto.

O que até então é o que nos apresentam sob cores mórbidas, as Amapôs e as Kellys trazem cada passear pela palavra com encarnado, vermelhos trajetos, distante das vozes mansas dos jornais de tevê das noites semanais, utilizando da paz para pedir algo que nunca chega, as Amapôs não compactuam com essa passividade. A insistência é num corpo permeado pela aura, não a aura da reprodutibilidade, da técnica moderna, a aura está próxima do singular, aura que cria um corpo, corpo-aura. Tal corpo-aura se insere num jogo que apresentado por Benjamin (2012, p. 76) “é como se perseguíssemos hoje, como testemunhas oculares, a conclusão enormemente acelerada de um quebra cabeça, no qual a colocação das primeiras peças exigiu milhares de anos”, no jogo contemporâneo das relações entre a produção deste corpo em questão, as Amapôs nos parece dá indícios importantes de um corpo que não seja apenas uma reprodução da lógica do capital, A aura demarca no corpo o que dele é elemento-chave: “o aqui e agora -sua existência única”. O aqui e agora configura para Benjamin a autenticidade de tal conceito, diferenciando-se da reprodutibilidade técnica que ao se relacionar com a obra acentua aspectos que somente são possíveis com o manejo da técnica, que precisam necessariamente ser feita sobre o controle e um lócus anteriormente delimitados.

O corpo-aura não se esfacela no ar, pois compõe a força que move o cinema, ainda que os tempos da reprodução se espalhem cada vez mais. Na parede da sala uma foto apresenta um rosto com um fundo arbóreo, eis o retrato

de uma das moradoras daquele lugar. A aura<sup>32</sup> retorna. Uma fotografia que possivelmente está ali em sua unicidade, o que é único naquele olhar não captável? O olho que fita a fotografia se expande para o invisível que não é sinônimo do que está dentro ou o por trás da foto, a relação com um plano singular, do contato e da infecção com a imagem parada no vão da casa. O apontar da travesti para sua foto ajudava o cenário a trazer outra relação para a cena, o gesto como elo. Gestos para nós nos auxiliam na produção de um corpo que não se finaliza. O filme curto enchia a tela com muitos elementos.

A palavra Amapô provoca no pesquisador uma viagem pela história desse país. Desde os/as negros/as escravizados/as com suas histórias e suas tradições [viva e imutável como diria Benjamin no texto da aura] até os colonizadores que se apropriaram de tudo que nessas terras chegavam. A palavra ganha força e toma corpo, deslocando em sua miudeza, naquilo que possivelmente a faz não cair do desuso. Pensemos então, na epistemologia das palavras, entendendo que no mundo e na vida, as palavras também são inventadas<sup>33</sup>. Tem-se assim, uma notória produção de modos de intervir na vida humana, seja na linguagem, nas relações sociais, na construção territorial, na existência e na subjetividade. A emergência das Ciências Humanas desloca a questão de maneira muito intensa, qual a força de uma palavra? Foucault (1999) nos interroga ao apresentar o surgimento da noção de ciências humanas e colocando a linguagem como um dos eixos que auxiliam a construir a constituição dessas ciências. Linguagem não simplesmente num jogo de purezas, mas como são elaboradas as composições dos discursos.

Ao longo da história que nos é contada [oficializada], europeus nos deixam como um dos seus legados o idioma português e as palavras que o compõe, a o dialeto que seria institucionalizada em nossas relações. É importante demarcar que não estamos falando apenas da língua enquanto algo dado e já pré-estabelecido, sobretudo como aquilo que é capaz de construir uma história ou a aniquilação da mesma, o que nos retorna ao pensar essa questão é mais uma vez

---

<sup>32</sup> A aura em sua unicidade tem ligação com sua inserção no contexto da tradição (relacionada ao culto, viva e mutável), inclusive pela inseparabilidade da função ritual.

<sup>33</sup> Foucault em “As palavras e as coisas” (1999).



o corpo. O corpo das pessoas escravizadas a viajar no oceano com fortes marcas de maus tratos, corpo antes cultuado, agora fortemente escravizado, retomando mais uma vez que as marcas nesse corpo estão atravessadas pelas palavras que o colonizador traz-produz. O modo europeu de construir palavra [com seu cerne heliocêntrico] buscando na claridade solar as explicações para as ações e para a construção de mundo resultando na divisão dicotômica que até hoje nos constitui. A palavra que faz deslocar, que traz em seu cerne um ritual próprio de se constituir palavra.

As janelas ao funcionarem como lócus de passagem, desconfigurando o arsenal político idealizado pela colonização que sustenta certas práticas e linguagens permite a interlocução e o encontro com nossa própria história, além de nos aproximar com as cenas que se desenrolam a cada fala da travesti que nos chega com a palavra de cunho africano. Amapô incomoda com seus ruídos, com seu corpo que não pode ser aniquilado pela história e pela colônia. Os insetos retomam seu vô, não permitem silêncio no ato de fazer pesquisa, não é sobre o apaziguamento das questões que os insetos sobrevoam, eles confrontam a própria relação do pesquisador, é em torno da atenção e do perigo que a picada oferece os riscos, as Amapôs e os insetos emergindo para não deixarem a pesquisa cessar, torna-se um lugar de apresentação de dados, algo que comprovem a natureza dos fenômenos encontrados, uma junção do que se coleta com o que se interpreta. As Amapôs com seus corpos criam outros arranjos que fazem zunir no contato com a elaboração de algo que se funde a técnica, o que de certa forma contribuiu para o declínio da aura nos tempos de hoje.

\*

O rosto ainda não aparece na tela, em um programa de rádio o locutor falava que o dizer era um forte instrumento de comunicação, principalmente porque era por meio dela que as músicas e as notícias naquele já ultrapassado meio tecnológico operava. A fala continuava a contar aquela história, descrevia alguém que entre fotografias construía uma biografia confessada, o cinema documentário a fazia falar. Um segundo e o silêncio tomava conta, por vezes até proposital, é comum as pessoas se emocionarem com isso, muito parecido com o silêncio que a psicóloga diz fazer como modo de intervir na fala do outro. O

silêncio milimetricamente pensado. Interpelados pelo outro, acabamos no silêncio daquele momento, somos assim sufocados.

Um carro velho no meio da rua eu m tênis amarrado em fios elétricos marcam a trilha sonora triste ao fundo com uma voz ecoando sobre a vida de alguém. Em meio às desutilidades<sup>34</sup> (Cabral, 2012) que compõem a paisagem havia enxurrada de elogios direcionadas para a pessoa que não se é possível vê. É o ouvir de vozes que nos permite algum direcionamento, a narrativa procura uma linearidade de fatos, mas o movimento escapa, a paisagem some, o que acontece com ela? Criamos o medo de histórias desaparecerem, queremos a todo instante salvá-la com nosso modo de construir conhecimento e intervir na produção de existências.

A trilha sonora triste volta junto a fotografias em preto e branco. A história de alguém retoma. Aquela história tinha nome, Sandra! Uma pessoa boa e isso é o que justifica o que a fala permite nomear como respeito. Conclusões pontuais que cessam Sandra de desembocar naquilo que um aparente eu não alcança. O corpo que termina na pele, e não concordamos com isso. O rosto aparece, ri. A palavra travesti aparece, o suspense do documentário revela, é um filme sobre travestis. Rosto, imagem e palavra, onde irão nos levar?

Martins (2015) auxilia nosso corpo a não cair na tentativa do que a o discurso médico e psicológico tem feito: categorizar vidas e encher o mundo de explicações, existências que se encerram em manuais e diagnósticos

O canto de encerramento da sexualidade. Cântico entoado em muitos trabalhos sobre sexualidade e gênero. O saber técnico e bem preparado aposta em ouvir esse encerramento e dele resgatar os seres que foram constantemente subjulgados na longa história da sexualidade.<sup>35</sup>

A voz retoma, agora com rosto. Sandra morreu, assassinada em algum lugar de São Paulo. Dentro de um carro e com a cidade desfocada relança com as palavras o suposto lugar que a amiga estava viva. O corpo não cabe na tela. A fala insiste. Corpos que produzem um movimento pela tela e pela cidade.

---

<sup>34</sup> Este termo cunhado pela autora Ana Cabral (2012) nos auxilia a pensar sobre os tons conclusivos que trazemos para algumas narrativas, feitos para colocar um ponto final na tentativa de resolver alguma questão e não tensionar o campo de algumas certezas.

<sup>35</sup> Martins (2015, p. 27)

Corpos modificados numa engenharia erótica descomunal, silhuetas e grandes seios começam a aparecer em meio aquele turbilhão de gente apressada. Por um momento, ela diz ter medo de passar pela mão dela, a outra fala do desejo de aumentar cada vez mais algumas partes do seu corpo, a outra diz do resultado e do cara a cara com a morte<sup>36</sup>. Existências violentadas e mortas nas últimas décadas em caráter acelerado, o sangue dessas pessoas tem agoado esquinas e paralelepípedos, corpos tomados como não humanos, que dizimados servem como base para manutenção de alguma ordem, escorre cidade abaixo, desaparecem. Assassínatos que arrebatam qualquer biologia e atropelam as pacificações pelas ruas da cidade.

Em meio ao caos que aqueles corpos provocam ao transitarem nas ruas, insetos continuam a circular no ar, zunidos provocados no escrever de um texto. Escrever um texto como quem vibra com as narrativas, produzindo uma escrita não cessada nas explicações biológicas-psicológicas em torno de um corpo que não se dicotomiza, desobedece. Como o cinema poderá ser utilizado como ferramenta de combate ao ódio destinado a esses corpos violentados? Sendo assim, não é sobre pacificação do campo que falamos, não é sobre a harmonização das relações,

Eu não sou da paz. Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça. Uma desgraça. Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator? Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não. Não vou. A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo. A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é

---

<sup>36</sup> Para compor a narrativa essas personagens integram o documentário Bombadeiras (2008).

coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue. Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou. Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein? Hein? Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor. A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe? A paz é que não deixa. (Poema de Marcelino Freire publicado pelo Instituto Gelédes, 2013)

Na parede da sala uma foto apresenta um rosto com um fundo arbóreo, eis o retrato de uma das moradoras daquele lugar. A aura<sup>37</sup> retorna. Uma fotografia que possivelmente está ali em sua unicidade, o que é único naquele olhar não captável? O olho que fita a fotografia se expande para o invisível que não é sinônimo do que está dentro ou o por trás da foto, a relação com um plano singular, do contato e da infecção com a imagem parada no vão da casa. O apontar da travesti para sua foto ajudava o cenário a trazer outra relação para a cena, o gesto como elo. Gestos para nós nos auxiliam na produção de um corpo que não se finaliza, para ficarmos atentos ao que ficou inacabado.

“tempo de uma ação cotidiana recusar o fim e o começo; o horror banal do dia-a-dia ser estranhado; uma forma de amar pôr à prova a universalidade do amor; o gesto morto mover-se; um corpo desprender-se da essência que o aprisiona; o rosto humano não dizer e não deixar ver absolutamente nada.” (Baptista, 2008, p. 63)

---

<sup>37</sup> A aura em sua unicidade tem ligação com sua inserção no contexto da tradição (relacionada ao culto, viva e mutável), inclusive pela inseparabilidade da função ritual.

O gesto<sup>38</sup> no cinema é algo caro, ainda que facilmente agenciado aos discursos psicológicos em torno da sua interpretação. No cinema, a paralisia do choro, do movimento e dos lábios deixa no fundo da imagem um projeto de cidade cartão-postal. A narrativa em seu movimento nômade circula pela tela em outra cidade, o desafio se consolida quando é necessário restaurar a cidade naquilo que o capitalismo tem insistido em cristalizar. (Guattari, 1992). A lembrança e a história contada pela travesti nos dão pistas para pensar o percurso que se aproxima: entre a aura<sup>39</sup> de uma narrativa e o corpo que a noite esconde.

O corpo travesti em sua terminologia é então resultado do discurso médico-pedagógico, que categoriza as esferas do humano e faz falar em torno de quais categorias se quer trazer à tona, produzindo ideais de humanos e sujeitos-assujeitados. A questão se desloca: Quem é o sujeito? E ainda, Queremos nos tornar sujeitos ainda?<sup>40</sup> As questões mencionadas nos permitem entender o que o contemporâneo inventou alicerçado numa noção de humano, e ainda, porque travestis se aproximam de um humanismo para afirmarem sua existência? Corpos desobedientes acabados em si?

Vozes sem rosto narram uma vida de alguém que não é possível de materializar. As imagens distorcidas das palavras apresentam um lugar com cores e pouco movimento, tênis em fios elétricos continuam a equilibrar pés em saltos, as imagens colocadas em meio a frases curtas de uma memória de tempos passados. O silêncio com fundo musical parece ser a única possibilidade de se debruçar sobre aquela história. As vozes retornam ainda sem rosto,

A dor medida em cada pronunciar. Amapô como um dialeto, algo a ser tomado na pele, um resgate a algum dito que ficou esquecido. O tom fúnebre da trilha sonora pretende criar um efeito de compaixão naquela pessoa que assiste. As imagens transitando na tela retomam a aura num retorno ao culto da beleza<sup>41</sup>, há ali uma fala sem rosto. Benjamin nos leva em passos desapressados em busca

---

<sup>38</sup> Gestos se afinam ao que Martins (2015) em sua pesquisa apresentou enquanto aquilo que se apresenta no silêncio, longe das capturas dos discursos patologizantes.

<sup>39</sup> Benjamin (2012).

<sup>40</sup> Essa questão é apresentada por Tomaz Tadeu (2013).

<sup>41</sup> Benjamin (2012).

da aura que constitui o falar cinematográfico, para o filósofo alemão, trata-se de “um estranho tecido de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012, p. 27). Reproduções de um *modo operandis* em escala crescente começam a ganhar força, a montagem que antes era artística e singular perde espaço para as produções em série, cada vez mais distante de uma percepção de mundo singular, que não torna o mundo igual.

Nas entrelinhas do amanhecer vão sendo tecidas as imagens acerca das Amapôs. Tal terminologia pode ser um instrumento de destituição da sexualidade como essência, construindo-as em torno de expressões sociais variáveis (Swain, 2008). Na esquina, nas casas, na cidade a efervescência do jogo de poder operando de acordo com a lógica do Estado que intervém sobre os corpos, determinando o que se deve compreender enquanto masculino e feminino, sendo preciso adestrar o que foge a essa regra.

Instaura-se nas sociedades contemporâneas uma forma de emudecer a sexualidade. Corpos que vivem na clandestinidade? Estratégia estrangeira para permanecerem vivas? A clandestinidade “levou muitas pessoas a viverem em outros territórios, tanto geográficos quanto existenciais. Dentro da clandestinidade as vivências são múltiplas, infindas” (Gambetta, 2013, p. 43). Clandestinidade adentra estes escritos no sentido de assegurar possibilidades de intervir no campo da sexualidade sem se fixar numa lógica de produção e de desenvolvimento na qual uma personalidade é criada. Por que somos tentados a adentrar os emaranhados escuros espaços da cidade com o ideal de iluminá-las?

Trazer à luz é um verbo caro a ciência moderna, a medicina por exemplo, cria categorias biologicamente explicáveis, enquadradas em códigos e sistemas próprios, a exemplo do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais [Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM] propondo-se em salvaguardar patologias diversas, levando as pessoas a crerem nesta invenção. Opera como a reprodutibilidade da obra de arte nos dias de hoje, faz comover, cria uma verdade sobre nós, a ficção então é entendida como separada da realidade.

No DSM encontramos uma possibilidade de definir o gesto, e no contemporâneo ele extrapola a noção de um conjunto de variantes que irão

definir sobre algum movimento, ele “encarcera numa representação de qual movimento pode ser validado de não ser rotulado pelo onipotente DSM. Todo o gesto passa a ser dirigido para um fim, o gesto passa a ser destino finito ou finalizante. O gesto é fim” (Martins, 2015, p. 21). O encontro com o gesto já pré-estabelecido antes do contato, já se sabe o que irá encontrar, o manual com o tom arrogante de dizer sobre o outro produz a certeza em torno daquilo que se vê, qualquer ação e movimento passa ao plano do explicável, do objetivável funcionando como algo a ser previsto, numa relação direta entre causa-efeito, configurando-se uma intensa marca de falar sobre o que vem a ser, esquecendo-se do ‘aqui e agora e encerrando qualquer temporalidade.

O que é chamado de encerramento está longe de ser uma adjetivação para um mal procedimento de nossos tão instituídos manuais de boas condutas, ou códigos internacionais de diagnósticos. Isso seria despovoar a força política desses manuais que, ao encerrar, não estão diminuindo as possibilidades de vida; muito pelo contrário, ao ouvir as moléstias humanas, eles produzem um alargamento de possibilidades gestuais no que se pode entender como uma tríade do conhecimento moderno: ouvir, catalogar, neutralizar. (Martins, 2015, 22)

Aparece então uma clara política de aniquilamento do gesto. A política marca nossa forma de se relacionar com o mundo. No DSM e no cinema não é diferente. A partir de uma política cinematográfica<sup>42</sup> que faz confessar, somos movidos a acreditar que há algo interno em nós que nos mobiliza e faz viver, próximo ainda com o que a Psicologia fez com o Eu. O algo que está dentro de alguma parte do nosso corpo, manifesta-se em fases da vida, tal como as características dos códigos contidas no DSM quando colocado em contato com um especialista. Corpos ajustados na lente continuam relatos sobre si, delineando uma internalização do rosto que aparece durante a gravação. Aos passos cansados e gritos na cidade, um grupo de travestis pedem respeito num protesto no centro da cidade, cidadãs de direito, essa é uma das reivindicações. Corpos aprisionados pelo DSM, que longe dali não escutam os gritos, mas que intervêm nessas existências, produzindo conhecimento [saber]. A aura esquecida no chão como disse Benjamin parece voltar ao alto junto ao gesto, o DSM não consegue contê-

---

<sup>42</sup> Benjamin (2012, p. 37).

la, pois ela circula, movimentando-se com os gritos que ali estão, o gesto, a aura e o corpo mais uma vez presentes desestabilizando as ruas e as vielas da cidade.

Com o desaparecer da tela, acabam nas miudezas do cotidiano, como as travestis assassinadas e suas narrativas. A que cinema interessa essas narrativas? As narrativas pitorescas<sup>43</sup> surgem e deslocam o enredo da história produzido a partir de alguém que fala a verdade e outra que escuta. Construir uma história única<sup>44</sup>sobre algo, quais perigos disso? O cinema ao produzir histórias sobre algum fato, acaba por trazer verdades em torno das vidas que apresenta na tela. A história contada sobre estas vidas não se esgota e não tem seu centro na figura do espectador.

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera.” (Benjamin, 2010, p. 223)

Um lugar que prefigure uma visão estética, em ato, numa performance e encenação. O lugar não se sabe bem como é, apenas flashes. O céu parece chorar ao decorrer daquele enredo triste, entre um pronunciar de palavras e degustar da memória surge a dificuldade de colocar uma saia ir até a padaria, a necessidade de um auxílio para se sentir segura parece apontar para o modo como elas circulam. Ambas seguem, o relato ainda continua intacto. Elementos compõem um curta documentário, auxiliando a pensar aquela narrativa<sup>45</sup> em ligeiros flashes. O correr do tempo nos aparece como via singular para a criação dessas histórias que também nos são imagens, que correm e por isso, “passado só se

---

<sup>43</sup> Utilizamos a noção de pitoresco encontrada em Alliez e Feher (1988) que ao abordarem a questão cinematográfica e a questão do urbano, trazem o personagem pitoresco é aquele que não tem um ponto de origem, uma terra natal na qual ele deve um retorno, a narrativa pitoresca, misturando-se com outras narrativas.

<sup>44</sup> Benjamin ao escrever sobre o conceito de História nos apresenta os perigos da oficialização das histórias que nos chegam, de como elas são construídas.

<sup>45</sup>Narrativa no texto é emprestada de Walter Benjamin (2010). A Narrativa aqui é tomada como “uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (p, 205).



deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (Benjamin, 2010, p. 224)

Naquele casarão insetos torneavam as cabeças. Corpo e rosto se mesclavam numa atmosfera de calor e suor. Na ilha de São Sebastião do Rio de Janeiro as noites de verão não perdoam: corpo suado e um calor pregado. Naquela noite, Amapôs entusiasmadas receberiam uma proposta de elaborarem um desfile de moda e construir suas próprias roupas. A noite estava pacata, pouco comum naquele recinto, quando de repente, depararam-se com um estudante de jornalismo que estava ali para realizar um trabalho da faculdade e queria filmar, além de fazer algumas perguntas. Uma das meninas resolveu falar, o rosto em zoom, a fala começava a entoar seu canto. A boca move-se com o entoar de alguns sons, o movimento naquele momento se estende ao corpo [todo], boca-corpo. Algumas palavras já desgastadas, pelo tempo, pelos mais variados movimentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais – LGBT - voltam a preencher a tela... RESPEITO-DIREITO-HUMANA. O vento bate na janela, a filmagem é interrompida. Interessa-nos o fechar dessas janelas e sua relação com os postes e insetos, ofuscando as luzes que iluminam os dizeres dentro e fora das casas.

Montadas seguem o que o destino não pode armar. As Amapôs com seus corpos ensaísticos retomam o que para o pesquisador já ficara para trás. Amapôs trazem seus corpos montados no espaço urbano perpassam os clarões dos postes como insetos que morrem com o clarear do dia, pois mais importante que o clarão da janela é o seu movimento ao redor da lâmpada. Por que desaparecem? “Desaparecem na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores de mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.” (Diddi-Huberman, 2014, p. 30).

A aura se dissolvia com aqueles olhos acesos, agora na tela aparece algum dado, as Mapôas estão em perigo. O que seu desaparecimento acarretaria ao mundo e ao cinema? Sobre os assassinatos temos algumas pistas, Martins (2015) em sua pesquisa nos dá valiosas encruzilhadas para pensar a questão dos assassinatos (na qual chamaremos de desaparecimento, ampliando ainda para o acabar de outras coisas que não sejam a vida física), pensar em torno desses

desaparecimento não é aqui assumir um viés policialesco, buscando mais uma dualidade entre assassino e assassinada, criminosos e inocentes. Junto de Beatriz Martins nos deslocamos: "O que acontece com o chão da cidade quando um corpo tomba?"<sup>46</sup> Operar com a autora entre o real e a ficção nos lança um desafio, uma aposta para seguir caminhando junto às Amapôs no cinema documentário.

O suposto fim da história, a origem<sup>47</sup> dela para muitos, se aproxima, o clima triste retorna com toda força, não sabemos ao certo o que objetiva esse término, mas entendemos que muito se aproxima das proximidades do que as ciências psicológicas fizeram com as relações humanas ao longo do tempo, os assassinatos das Mapôas têm suas facas amoladas por esse conhecimento que se quer ouvir e fazer falar (Baptista, 1999). Após um relato um texto, tom fúnebre e a tela se escurece

*"No Brasil, aproximadamente 3% da população homossexual é formada por travestis. A cada ano são assassinados cerca de 150 homossexuais por crimes de ódio no país. 50% das vítimas são travestis." (Amapô - documentário)*

Os dados conclusivos encerram a narrativa, ser Amapô como pedido. A câmera se cessa.

## HISTÓRIAS DE UM ROSTO NÃO IMÓVEL

A história se passa na região da Borborema paraibana. Na mesma rua que a personagem aponta ao passar de carro, uma travesti é esfaqueada com trinta e cinco golpes numa noite chuvosa. O destino demarcado como se a pessoa é para o que nasce, nossa personagem não conclui a narrativa com a noite chuvosa.

Ela direciona sua fala para as possíveis situações que passou ao longo da vida. Desde muito novinha sonhava embaixo do céu rural com as luzes da cidade no cair da tarde, tudo era fascinante. Seu rosto gesticulava com a boca inúmeras frases explicativas em torno de sua vida, num percurso quase que linear em torno daqueles fatos.

---

<sup>46</sup> Martins (2015, p. 53).

<sup>47</sup> Baptista (2016).

Entre carros e lamas desfila o corpo produzido por muitas histórias. aos poucos se acompanha o escurecer da tela, seu culto não se mescla aos cânticos da igreja na qual aquelas imagens acontecem, a vendedora de produtos para o sexo segue falando sobre sua vida. O ritual cinematográfico vagorosamente se estende no falar da travesti, o rosto focado serve então de meio de ligação entre o mundo e o movimento daqueles lábios.

Encontramos com constância a produção de histórias elaboradas pela técnica da reprodução [ancorada pela reprodutibilidade], internalizando no mundo a lógica de industrialização do cinema, sobre isto Benjamin (2013, p. 39) alerta “com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido com o tempo primevo.”

Há uma sombra na tela, não se consegue captar seus movimentos, existe ali uma intensidade na ação. A travesti fitada pela câmera continua a falar algo sobre seu percurso, não se quer ouvir e ver a cidade que aparece sempre ligeiramente entre as cenas, cidade intacta e intocada, como se aquela fala não se relacionasse com a urbe, nem a cidade estivesse composta por aquele corpo. O balbuciar retilíneo das palavras parece querer colocar pontos finais em um lugar que insiste em aberturas, mas em algumas pausas nas imagens surge a mistura<sup>48</sup> entre os rituais e a técnica.

Ao longo dos mais de 38 minutos de filme, a fala é o recurso chave para costurar as narrativas que dão sentido aquela vida colocada em cada segundo. “Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das primeiras fotografias pela última vez. E é isso que faz a sua beleza melancólica e incomparável. Onde, porém, o homem se retira da fotografia, ali, ela primeira vez, o valor da exposição se sobrepõe o valor do culto.”<sup>49</sup>

Chega o momento de falar sobre a relação com o pai. Logo vem os relatos da doença, do encontro no hospital e da saudade construída nos últimos anos dessa relação, o choro inevitavelmente é capturado pela câmera, o silêncio preenche a cena, a tela se escurece, o tom de compaixão nas imagens que seguem

---

<sup>48</sup> Benjamin (2012, p. 41)

<sup>49</sup> Benjamin (2013, p. 47)

nos retira o culto produzido pela narrativa, que destitui a narrativa do seu lugar natural, o choro é matéria prima da técnica. A tela se escurece e outra cena se desenrola. O que o documentário quer com aquele choro? Seria a captura do milagre que nos falava Badiou?

Aquele corpo montado, seja o Pirelli<sup>50</sup>, seja o submetido aos procedimentos cirúrgicos e as próteses convoca das lentes cinematográficas ao “solo da própria experiência” (Benjamin, 2013, p. 72), sendo este solo a aura, além de campo de tensão para pensar os desdobramentos deste terreno aurático. Corpos que facilmente caem na técnica da reprodutibilidade e no modo fascista de operar com as imagens perigando acabarem como meras mercadorias.

Corpo-aura que aos poucos não responde aos testemunhos e não se resume a uma mera relação visual com o mundo. O conceito de corpo é perpassado por um campo político compondo ainda uma proposta ontológica. Corpo-aura com as marcas em suas conexões parciais e heterogêneas, emergido nas mediações, na linguagem e produz matéria.

Falar desse corpo nos transporta para o processo de composição científica direcionada a ele, temos então que, a objetividade e a neutralidade passam a ser fatores-chave para a construção de um projeto político que até os dias atuais sustenta um legado de Ciência descorporificada. Deixamos o corpo como matéria-prima para os estudos na Biologia, deixamos para ela muita coisa. Compreendemos que localizar esse corpo na história e na vida é tentar trazer as marcas que o compõe, inclusive discursivas [que muito compõe o discurso de Kelly].

Corpo andando nas ruas e desafiando as fronteiras do mundo, corpo produzido para ser de ninguém e que alcança as mais variadas formas, passando por vezes como não humano intercambiando as fronteiras e negociando com a vida sua possível circulação na experiência noturna de vida e mundo. Corpos marcados para morrer e ficarem no meio do asfalto, como se fossem parte daquilo e dele não se pudesse ser retirado

---

<sup>50</sup> Pirelli diz respeito ao conjunto de espumas que facilita as travestis delinear seus corpos de acordo com padrões hegemônicos femininos, esta expressão é usada por Kelly no curta.

## A ÉTICA DOS TIBIRAS

Século XVII, franceses chegam a uma região do Nordeste, constroem na recém-inaugurada cidade de São Luís [homenagem ao rei menino Luís XIII] um forte para saudar o sucesso da primeira missa naquela terra, colonizar e trazer um status de não humanos e civilizados para as pessoas que ali se encontravam, verbos dissimulados e corporificados pelo povo. Sem roupa e com uma maneira totalmente diferente de construir laços afetivos [em geral entre os homens], surgiam entre os Tupinambás, aqueles nomeados como “Tibiras”<sup>51</sup>.

Pero Vaz de Gândavo – também observava que os índios “se entregaram ao vício da (sodomia) como se neles não houvesse razão de homens. Em 1577, o francês Jean de Léry relatava que, quando discutiam entre si, os índios brasileiros xingavam-se com o palavrão *tivira* (ou *tibirô*), que na língua tupi é sinônimo de “viado” – e que literalmente significava “homem de traseiro roto” (Trevisan, 2002, p. 66-67)

Os Tibiras na história brasileira são conhecidos por estabelecer um elemento fronteiro entre as demarcações colonizadoras presente nos nossos corpos no contemporâneo. Há de se atentar que a existência de práticas homossexuais entre os nativos variou nas mais variadas populações existentes, inclusive na nomenclatura que estamos apresentando. A visão colonizadora tratava imediatamente de repugnar as relações entre homens índios, inclusive dos muitos aniquilamentos que essas populações sofreram, a morte de muitos índios se dava inclusive pela prática dita sodomita, genocídio e violência como forma de interdição (Trevisan, 2002).

O silêncio e a imagem solidão da floresta incomodam os contrabandistas e missionários que chegam, terra tomada como de ninguém, de povos sem alma. Não à toa, desembarcavam os salvadores e redentores, poderosos jesuítas conhecidos por sua medicina da alma<sup>52</sup> juntamente dos marranos (Judeus Portugueses que recebem o título de novos cristãos), trazidos por não serem considerados dignos de habitarem as terras portuguesas, além de outros tantos seres como ladrões, corruptos e assassinos, o processo de colonização e exploração das terras americanas ganhava vapor.

---

<sup>51</sup>Mott (2015).

<sup>52</sup>Lobo (2008).

Começam as buscas, a Igreja Católica do período colonial não cessava sua vontade de dominar, capturar os Tibiras, do litoral maranhense as terras paraibanas ouviram-se os gritos e as agonias. Não nos chegaram esses gritos nos livros didáticos, nem o sangue tupinambá que ficava no arrastar desses corpos. O que os Tibiras deixavam além de seus corpos nesta guerra? Os terços e cantos tinham uma única missão, purificar aquele território e as vidas do mal e do pecado, um Deus soberano a guiar e fazer confessar, apontar os índios pecadores, aniquilar e apagar da história.

No meio da perseguição, emerge algo:

Um índio descerá de uma estrela colorida e brilhante  
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
E pousará no coração do hemisfério sul, na América, num claro instante

Depois de exterminada a última nação indígena  
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida  
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá, impávido que nem Muhammed Ali, virá que eu vi  
Apaixonadamente como Peri, virá que eu vi  
Tranqüilo e infalível como Bruce Lee, virá que eu vi  
O axé do afoxé, filhos de Ghandi, virá  
Um índio preservado em pleno corpo físico  
Em todo sólido, todo gás e todo líquido  
Em átomos, palavras, alma, cor, em gesto e cheiro  
Em sombra, em luz, em som magnífico  
Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
Do objeto, sim, resplandecente descerá o índio  
E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer  
Assim, de um modo explícito  
E 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<sup>53</sup>

A perseguição marcada de sangue tem seu ápice com a história de um Tibira. Contam os mais velhos que ele era respeitado pela tribo, era forte e sabia manusear com as palavras. Gostava dos mais envergonhados e facilmente era visto em trocas de carícias com guerreiros daquele povo. Respeitado por muitos e admirados por jovens garotos com suas lanças na mão, entre as pedras da cachoeira o contato dos corpos era quase inevitável. Conhecido na região por

---

<sup>53</sup>Canção “Um índio” de Caetano Veloso

possuir uma espécie de tenda na qual carregava vários dos seus pares para os diversos deleites, configurou-se na época como um lócus promotor de deliciosos encontros, inclusive como os velhos trazem, frequentada por colonizadores. Qual o destino desse Tibira?

Dizem por aí que Tibira traiu seu povo, hoje parece ter sido benticado. A história é feita de traições. Convertido a cristão acompanhava a aliança entre franceses e Tupinambás, trocavam objetos e produtos – chamavam isso de escambo<sup>54</sup> - uns naturais da França levavam as coisas da terra e ganhavam muito dinheiro com elas. A traição configura um dos legados do índio milagreiro, detentos dos prazeres. O corte feito com a mão traída na história, o que sobrou desse corte?

2007, região amazônica brasileira, coreografando movimentos ao lado de um montante de águas, apresentam-se assim, os novos tibiras. Coreografadas seguem um curso sem destino, apesar da fixação e raízes sob uma imagem dada, aqueles traços não se universalizavam, a dança balançava o enquadre, a música misturava tudo, natureza e ritmo misturados, é sobre os corpos filmados que falamos. Estatísticas são lançadas em meio a imagem e música. O que querem com isso? Bicicletas e homens transitam no avermelhado chão que parece não ter fim, nele um índio fala que ser gay é uma coisa que ele não sabe explicar, que quando ele deu por si, já era. Ser gay como um ato a ser confessado, ser gay como marca corpórea que necessita da fala, ser gay nos enquadres da Ciência Moderna e seus aparatos de captura.

Há alguma relação com os Tibiras e sua história-temporal. Se pensarmos no atual genocídio da população indígena e dos mais variados casos de homossexuais não indígenas assassinados encontraremos uma nova dizimação de dois povos: A etnia que não cabe numa história e um corpo que não pode ser posto em cena. A História produz o que somos, assim como constitui as lentes que afiamos a percepção do mundo. O que estamos tomando como História? Benjamin (2010, p. 223) apresenta, “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que já foi

---

<sup>54</sup> Lobo (2008, p. 248)

respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” O que as vozes dos Tibiras ecoam? Na história que aprendemos nos livros oficiais, como estas narrativas nos chegam? Nos rastros do escritor alemão seguiremos procurando as miudezas dessas imagens-história.

O rio continua seguindo seu curso, o índio confessa sua sexualidade e afirma que aquele lugar não permite vive-la. A história retoma e aos poucos algo da Inquisição ganha força, a confissão sobre a câmera se amplia em zoom, um apelo para si e para quem verá, a fala é sobre sonhos e vida, sobre o corpo e aquele território que o perpassa. Deus novamente convocado para a conversa não aparece. A história divina em seu aparato bélico aos poucos produz uma nova confissão, colocando entre a cena uma imagem refletora da memória. Práticas confessionais, o que isto nos faz lembrar? Os jovens tibiras querem ser médicos, sonham em sonhar da terra que os constituiu, frente às lentes confessam o que por volta de quinhentos anos que seu povo é submetido. E é por isso que isso tem haver com a história,

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 2010, p. 226)

Um grupo de jovens<sup>55</sup>de uma importante etnia na Amazônia brasileira decidem não querer mais pintar o pescoço com jenipapo para engrossarem a voz, nem se submetem as regras estabelecidas na infância de terem o casamento acordado ainda na infância. Os jovens índios agora pintam não apenas os rostos, mas as unhas e o cabelo causam estranhamento nos mais velhos, alguns já saem de casa e começam a trabalhar com faxina e serviços gerais, o recorte geracional e a tradição guerream. O risco de sofrer uma pedrada ou uma surra está dado, o corpo entregue aos usos dos prazeres se arrisca nos interstícios do mundo, o mais

---

<sup>55</sup> Os jovens fazem parte da etnia Ticuna, a mais populosa da Amazônia brasileira. Disponível em: <http://www.douradosagora.com.br/noticias/brasil/indios-gays-sao-alvo-de-preconceito-no-amazonas>



velho não acredita no que acontece, enquanto os mais novos se lançam no rio com seus cabelos longos tingidos de amarelo e apreciando outros corpos dentro d'água. Por que não nos prendemos o pensamento em torno da produção do que os jornais e os historiadores tomam como homossexualidade nas populações indígenas? O que esses meninos e seus cabelos tingidos tensionam nesta pesquisa?

Os jovens continuam sem destino, uns desejam ir estudar longe daquela cidade pequena, outros não sabem bem o que se quer, apenas que ali não seria o seu lugar. Corpos e territórios extrapolando a geografia. Onde estaria a aura neste momento? Muitas lágrimas a rolar, a técnica de filmagem se mescla ao ritual<sup>56</sup> e a fala, produzir um índio mergulhado em lacunas. Por segundos o culto a imagem explode na cena, os jesuítas se atualizam em algum discurso delineando uma ilusão a aparência ao brilho iluminador, diferente dos meninos que não querem mais seus gogós pintados, afirmando um novo campo na sexualidade, ofuscando as luzes<sup>57</sup> coloniais, os desfechos homossexuais das pesquisas.

“Entre os maus costumes importados, a corrupção dos brancos também trouxe aos índios, segundo alguns, a prática do homossexualismo. Em 1974, por exemplo, jornais e revistas de circulação nacional denunciaram que determinado funcionário da Funai teria viciado os índios da tribo kren-akarore em ser sodomizados.(Trevisan, 2002, p. 216)

A trilha sonora que embasa os enredos dos índios amazonenses apela aos ritmos locais e as pinturas coloridas com tinta forte. A montagem (Benjamin, 2012) apressada das narrativas induzem ao um só objetivo: encerrar a experiência homossexual entre aqueles garotos, achá-las um fim, sendo assim, que proximidade teria essa forma de montar uma história com a maneira pela qual os jesuítas franceses interviam nos Tibiras? A montagem<sup>58</sup> se afirma enquanto um aparato ético-metodológico, e é com essa ideia que estes escritos estará aliado. O que nos trazem as narrativas daqueles meninos embalados pelas águas daquele rio? Pensando os integrantes daquela narrativa como atores reais é importante atentar para as reverberações que seus discursos produzem, assim como, a

---

<sup>56</sup> Benjamin (2012, 41)

<sup>57</sup>Gagnebin; Fabrine e Duarte (2013)

<sup>58</sup> Benjamin (2012, 59)

elaboração falaciosa da aura, que aos poucos desaparece. Qual a relação da aura com os jovens gays, os novos Tibiras?

Longe do Norte brasileiro, jovens nordestinos usam o termo bicha<sup>59</sup> para se apresentarem frente a câmera. Em meio a apresentação de como foi a primeira experiência afetiva com alguém do mesmo sexo, permeados pelas modulações das faces, ser bicha aparece como algo natural, a origem de uma existência e portanto mais uma conclusão. Os jovens indígenas demarcam a difícil relação com os familiares, os meninos do nordeste também, mas agora entre risos. Os risos não se concluem.

Uma criança em sua aldeia assiste seus amigos e parentes serem aniquilados por uma doença infectocontagiosa durante o que viria a ser conhecido como o período ditatorial brasileira no Amazonas<sup>60</sup>. Acusaram a filha dum pastor de trazer à enfermidade ali. Novos missionários, agora com um novo adjetivo, eram evangélicos, iniciavam uma série de batismos em crianças, inclusive as renomeando, um deles recebia o nome de um rei bíblico, a marca dos jesuítas coloniais continua a reverberar no povo daquela região. A missão novamente ganhava força e corpos, três verbos: evangelizar, curar e embranquecer. Evangelizar esses povos que não conheciam verdadeiro Deus, curar dos males que o divino os lançava e embranquecer o corpo que não se aproximava dos ensinamentos do grosso livro. Quais reverberações isso teria nos dias de hoje?

A aura nos parece numa relação direta com a história e com os corpos aparecem nos Tibiras como possibilidade de algo que não é da ordem do colonizador, é uma relação com o corpo que banhado com o rio produz algo não nominável, junto aquelas raízes que ali se fincam em torno dos pés que ali nasceram.

Reza a lenda que um dos Tibiras virou um pássaro. Andava a vigiar as pessoas em seus voos vespertinos, alguém sempre respondia seu canto, acreditavam que ele protegia aquele povo, janelas atentas ao canto, povos estranhos circulavam pela região. Ao pássaro cabia não apenas o som do seu

---

<sup>59</sup> Documentário “Bichas” (2016) com direção de Marlon Parente.

<sup>60</sup>Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015)

canto, no entanto a intensidade<sup>61</sup> do mesmo, sinalizando um possível sinal de perigo, seu canto de guerra se prolifera e suas asas preenchem o céu, invasores chegavam. Ao longe se avistam homens e mulheres com vestes esquisitas, marcadas por uma política do diferente<sup>62</sup> que ao se espalharem tendo como querer a conquista de novos territórios, levar suas expedições ao máximo de lugares possíveis. Munidos de um livro grosso, panfletos e carismas seduzem as pessoas no pé das calçadas, entram nas casas e se abrigam. O canto do pássaro movimenta as folhas, se dissolve nos ouvidos, num canto entoando:

"Se quiser pegar minhas palavras, não as destrua. São as palavras de *Omama'* e dos *xapiri*. Desenhe-as primeiro em peles de imagens,' depois olhe sempre para elas. Você vai pensar: "*Haixopë!* É essa mesmo a história dos espíritos!". E, mais tarde, dirá a seus filhos: "Estas palavras escritas são as de um Yanomami, que há muito tempo me contou como ele virou espírito e de que modo aprendeu a falar para defender a sua floresta".<sup>63</sup>

O que nos motiva trazer o lendário pássaro Tibira para compor essas imagens rudimentares<sup>64</sup>? Buscando na figura lendária o borrão entre o plano ficcional e o real, justamente por ser resultado de uma soma daqueles que o narram, fragmentos muitas vezes esquecidos, diferente do falar da confissão que se quer eterna. É com a imagem produzida pela lenda que “a existência destes homens e mulheres reconduze-se exatamente ao que dela foi dito; daquilo que eles fizeram nada subsiste”<sup>65</sup>. Vidas em lendas como se constituídas apenas de um passado que não houvesse nenhum traço de materialidade, as mesmas vidas que se constituem em restos, num choque entre si e o Estado. A lenda não aprisiona a narrativa, a faz mover. (Agamben , 2008)

Foucault (1999) ao lançar mão do termo infame nos ajuda a entender as questões que ainda na colonização dos Tibiras continuam a atormentar. Pensando na relação direta com as práticas cristãs, sobre isto:

---

<sup>61</sup> Foucault (1992).

<sup>62</sup> Berenice Bento (2011) coloca em questão o pensamento construído sob uma política do diferente (que se ancora em categorias pré-estabelecidas e naturais), a proposta da autora é pensar uma política da diferença, em suas múltiplas composições.

<sup>63</sup> Kopenawa e Albert (2015, p. 64)

<sup>64</sup> Foucault (1992, p; 99)

<sup>65</sup> Foucault (1992, p. 100)

“A tomada de poder sobre o ordinário da vida, tinha-a o cristianismo organizado, em grande parte, à volta da confissão: obrigação de fazer passar pelo fio de linguagem o minúsculo mundo de todos os dias, os pecadilhos, as faltas, mesmo que imperceptíveis, até os turvos jogos do pensamento, das intenções e dos desejos: ritual de confiança no qual aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de quem se fala”<sup>66</sup>

Os Tibiras produzem uma ética na imagens, no modo em que utilizamos a história, e é nisto que está o encanto, o modo que nos encontramos com ela e ao mesmo tempo, o que produzimos com ela, os Tibiras têm muito a nos ensinar sobre a vida.

---

<sup>66</sup>Foucault (1992, p. 112)

## **AS JANELAS E OS CORPOS**

As janelas parecem nos conectar com algo que ainda não sabemos nomear, algo que o corpo ao sentir sussurra por uma nova composição que extrapola as imagens e o fluxo das câmeras dos cinemas documentários. O corpo é uma passagem importante de nós mesmos, e talvez, a mais complexa. As janelas e os corpos nos fazem perceber o mundo, uma espécie de aura, minuciosamente resgatada, mas ainda muito sutil para se afirmar enquanto tal.

Olhamos para um processo, como se estes escritos a se encerrar trouxessem um pouco disso, um embaralhamento de nós mesmos, uma ética a ser construída, uma aposta naquilo que teimamos em não nomear, o rosto, a fala, o desenrolar das histórias que nos chegam, as imagens tem poder.

O corpo ainda nos trará muitas pistas sobre imagens, sobre ética e sobre a história, as janelas também.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, C. F. **Os Dragões Não Conhecem o Paraíso**. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2012.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o gesto. In: **Arte filosofia** / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.4, (jan.2008) - Ouro Preto: IFAC, 2008.
- ALLIEZ, E.; GILLE, D.; FEHER, M.; STENGERS, I. **Contra-tempo** – ensaios sobre algumas metamorfoses do capital. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, pp.217-235.
- ARAÚJO, P. F. M. **Por outras narrativas nas imagens do real**: o documentário de Eduardo Coutinho enquanto problematização ética do contemporâneo. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2015. Disponível em: [http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/dissertacoes/2015/2015\\_d\\_PedroFelipe.pdf](http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/dissertacoes/2015/2015_d_PedroFelipe.pdf)
- BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, G. (Org). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015, p. 31-82.
- BAPTISTA, L. Incêndios da infância: atrevimento de uma arte cruel. **Childhood&philosophy**. v. 12, n. 23, 2016, p.27-45.
- \_\_\_\_\_. Walter Benjamin e os Anjos de Copacabana. **Revista Educação Especial - Biblioteca do Professor**, p. 60 - 69, 2008.
- \_\_\_\_\_. A Atriz, o Padre e a Psicanalista - os Amoladores de Facas. In: **A Cidade dos Sábios**. São Paulo: Summus, 1999. p. 45 a 49.
- BENJAMIN, W. Pequenas Habilidades. In: **Imagens do Pensamento**. Tradução João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. (Segunda Versão). Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Rio Grande do sul –RS: Zouk Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: Walter Benjamin: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. In: Walter Benjamin: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. Nápoles. In: Obras escolhidas II – Rua de Mãe Única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COMOLLI, J. O espelho de duas faces. In: YOEL, G. (Org). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015, p. 165-203.

\_\_\_\_\_. **Aqueles que filmamos**: Notas sobre a mise-en-scene documentária. In: Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, Remontagem (Do tempo). **Chão de Feira**, n. 47, 2016, p. 1-7.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FELDMAN, I. Na contramão do confessional: o ensaísmo em 'Santiago', 'Jogo de cena' e 'Pan-cinema permanente'. In: Cezar Migliorin. (Org.). **Ensaio no Real - o documentário brasileiro hoje**. 1ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, v. 1, p. 149-167.

FERREIRA, M. S. SOBRE ESCREVER CARTAS . In: TAVARES, G. M.; MORAES, M.; BERNARDES, A. G. (Orgs). **Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia**. Vitória: EDUFES, 2014.

\_\_\_\_\_. Textualidade da Cidade Contemporânea na Experiência Homoerótica. In: Luiz Paulo da Moita Lopes; Liliana Cabral Bastos. (Org.). **Para Além das Identidades: Fluxos, Movimentos e Trânsitos**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010, v. , p. 7-319.

FOUCAULT, M. O que são as luzes? In: **Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 335-351, 2000.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A vida dos homens infames*. In: **O que é um autor?** Lisboa: *Passagens*. 1992. pp. 89-128.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II:** o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREIRE, M. DA PAZ, POEMA. Publicado in: Instituto Gelédes, 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/da-paz-de-marcelino-freire-por-naruna-costa/>. Acessado em: 07/01/2017

GAGNEBIN, J.; FABBRINI, R.; DUARTE, R.;. As transformações da imagem. In: Pedro Sússekind. (Org.). **Arte e Ruptura**. 1ed. Rio de Janeiro: SESC, 2013, v. 1, p. 87-106.

GUATTARI, F. **Caosmose** – um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu** : Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOBO, L. **Os infames da história:** pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MARTINS, B. A. **Por uma escrita dos restos [sobre assassinatos de travestis?]**. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2015. Disponível em:

GERVAISEAU, H. P. A. A. . Escrituras e figurações do ensaio. In: Francisco Elinaldo Teixeira. (Org.). **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. 1ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2015, v., p. 92-118.

KNIJNIK, C. **CACOS URBANOS: GESTO, CIDADE E NARRAÇÃO**. 114 páginas. Dissertação de Mestrado em Psicologia – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia. Niterói, 2009.

MICHAELLIS. Dicionário de Português [Online]. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acessado em: 05/02/2017.

MIGLIORIN, C.. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**, v. 2, p. 13-27, 2011.



\_\_\_\_\_. Documentário recente brasileiro e a política de imagens. In: Cezar Migliorin (Org). *Ensaio No Real: o Documentário Brasileiro hoje*. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a, p. 9-25.

\_\_\_\_\_. Sob o risco das imagens: a cena na cena. **Grumo** (Buenos Aires), v. 8, p. 50-55, 2010b.

MORAES, M. Prefácio. Em: Baptista, L. A. Ferreira, M. S.. (Org.). **Porque a Cidade?** Escritos sobre Experiência Urbana e Subjetividade. 1ed. Niterói: EDUFF, 2012.

MOTT, L. PROTOMARTIRES DA HOMOFOBIA NO BRASIL. In: MELO SILVA, G.C.(Org.). **OS CRIMES E A HISTÓRIA DO BRASIL**. 1ed.: , 2015, v. , p. 13-42.

NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PALHARES, T. H. P. **Aura: A crise da Arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

\_\_\_\_\_. Aura: experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo - SP, v. 8, p. 07-39, 2002.

RODRIGUES, A. C. Para ficar atento ao que ficou inacabado: Das inutilidades dos restos da cidade. Em: BAPTISTA, L. A.; FERREIRA, M. S. (Orgs). **Por que a cidade?**: Escritos sobre experiência urbana e subjetiva. Niterói-RJ: Editora da UFF, 2012.

ROSA, G. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: A homossexualidade no Brasil – da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2002.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

## FILMOGRAFIA

CAO GUIMARAES. **DA JANELA DO MEU QUARTO**. 35min, 2004.

MARLON PARENTE. **BICHAS** – O documentário. 37min, 2016.

ALENCAR, L. C. **Bombadeira: A dor da beleza**. 1hr e 15min, Brasil, 2007.

GALLO, E. **Tibira é gay**. Brasil, 2008.

GUIMARÃES, C. Da janela do meu quarto. Brasil, 2004.

MIGLIORE, R. Barras e Barreiras, retrato de Kelly Alves, 2011.

PRISCILLA, C.; GOIFMAN, K. Amapô. Brasil, 2008.