



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literária Latinoamericana  Journal of Latin American Literary Criticism

Marcus Pereira Novaes

Universidade Estadual de Campinas

Davina Marques

Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Antonio Rodrigues de Amorin

Universidade Estadual de Campinas

Cinema e criações de memórias atravessadas por regimes autoritários na América Latina

Cinema and the Creation of Memories Traversed by Authoritarian Regimes in Latin America

Resumo

Por entre filmes relacionados a regimes ditatoriais na América Latina, escolhemos *Postales de Leningrado*, da venezuelana Mariana Rondón, e *Ainda estou aqui*, do brasileiro Walter Salles, para oportunizar problematizações desde uma perspectiva deleuziana do cinema. No recorte analítico, trabalhamos com imagens e sonoridades em fabulação que dão a ver e a ouvir o que ainda não se quer – ou não se pode – enxergar e escutar. Apostamos na potência do falso na arte, na experimentação no real, no jogo das soluções encontradas pela direção para lidar com a violência dos temas e seus modos de instituir movimentos intensivos nas obras, através do trabalho artístico, sobretudo no uso criativo de fotografias e imagens-movimento, na conexão com o uso do som, e na análise de um tempo que salta do cronológico. Entendemos que esses planos de composição fílmica funcionam para permitir que diferentes minoridades, relacionadas às forças da infância e do feminino, possam coexistir. A arte fílmica, nesse sentido, cria bifurcações nas relações com o mundo, (re)afirmando um combate que valoriza a vida e seus graus de potência.

Palavras chaves

Cinema latino-americano, potência do falso, experimentação fílmica, resistência.

Abstract

Among films related to dictatorial regimes in Latin America, we chose Postcards from Leningrad, by Venezuelan Mariana Rondón, and I'm Still Here, by Brazilian Walter Salles as opportunities for problematizations from a Deleuzian perspective of cinema. In the analytical section, we work with images and sounds in fabulation that allow us to envision and listen to what we do not yet want – or cannot – see and hear. We highlight the power of the false in art, the experimentation in the real, and the game of solutions found by the directors to deal with the violence of the themes of each work and their ways of, through artistic work, making creative use of photographs and movement-images, in connection with sounds, and in the analysis of a time that leaps from the chronological to establish intensive movements in the compositions. We understand that these planes of film composition function to allow different minorities, related to the forces of childhood and femininity, to coexist. Film art, in this sense, creates bifurcations in relationships with the world, (re)affirming a struggle that values life and its degrees of power.

Keywords

Latin American cinema, power of the false, film experimentation, resistance.

Introdução

Os regimes ditatoriais, arbitrariamente implementados em alguns países latino-americanos, influenciaram e influenciam a realização de muitos filmes que, direta ou indiretamente, criam imagens que apresentam possíveis atualizações desses acontecimentos. Às vezes, tais imagens buscam servir como registro histórico dessa época para a construção de um arquivo que gere uma consciência do passado. Outras vezes, há uma aposta fílmica em inventar uma memória para o mundo, pelos movimentos aberrantes de experimentação na imagem, ao nos mostrarem personagens que vivem e testemunham algo absurdo e intolerável, possibilitando mostrar, ainda, que os efeitos dessas ditaduras, esses efeitos incorporais, podem voltar a se atualizar, diferentemente, nesse território.

Neste texto, trabalharemos com imagens que estão mais vinculadas a este segundo aspecto, pois nos interessa pensar com algumas imagens que se inventam enquanto memória que travam uma conexão com o tempo, um tempo não cronológico. Ou ainda, poderíamos dizer que se trata de uma criação de uma



memória impessoal, dentro da qual algumas imagens são moduladas e constituídas entre séries de dobras temporais que aparecem em narrativas filmicas.

Para tanto, escolhemos dois filmes relacionados a regimes ditatoriais na América Latina cujas imagens, mais do que buscarem representar uma verdade com base em lembranças habituais, ultrapassam reconhecimentos e associações lógicas para criar questionamentos sobre algo que uma memória psicológica, baseada em movimentos sensorio-motores (Deleuze, *A imagem-movimento*), não daria conta de apresentar uma solução. Assim, privilegiaremos cenas presentes nos filmes *Postales de Leningrado*, da venezuelana Mariana Rondón, e *Ainda estou aqui*, do brasileiro Walter Salles, em que as imagens dão vozes para que diferentes minoridades, conectadas às forças da infância e do feminino, possam coexistir, a fim de que possam criar novas relações com o mundo, (re)afirmando um combate que valoriza a vida e seus graus de potência.

Nesses filmes, há ativações intensivas das imagens e dos sons, que nos fazem perceber, entre as passagens dos filmes, coisas e sentimentos até então inaudíveis e invisibilizados. Para tanto, necessitam inventar uma verdade, pois a memória de um povo, de um lugar, é ou foi roubada, apagada, violentada e/ou assassinada. Coloca-se em dúvida o regime clássico do orgânico ou o regime do verdadeiro (Deleuze e Parnet) como resposta que define a realidade, pois, como essas obras necessitam fabular uma memória do mundo, recorrem às criações artísticas para fazer passar outras séries de forças, de afectos e perceptos, que afirmarão e inventarão uma verdade mais potente, como formação ética, não como uma forma pré-estabelecida moral.

A arte na América Latina permite outras miradas para o continente e para os acontecimentos que constroem as suas memórias. Não é à toa que o cinema e as artes sofrem tanta repressão por parte de governos e pessoas extremistas e conservadoras. Trata-se de tentar impor comportamentos moralistas através do ódio, da exclusão, impedindo a pluralidade de vidas. No entanto, o cinema que nos interessa aqui tem exatamente a potência de proliferar memórias e sensações no mundo. O cinema nos oferece um combate criativo que as representações não



conseguem conter, ou ainda, lembrando Deleuze e Guattari, trata-se de desconstruir, de escapar a uma forma rígida, de fugir a modelos pré-definidos. Trata-se de explorar a matéria vivida, a vida, a imanência. Trata-se de extrair do caos as forças, e compô-las num bloco de sensações que perdure, e que exista por si – independentemente de quem o criou ou experimentou, que tenha a força de nos afetar continuamente, renovadamente cada vez que o experimentamos. A arte, com seus monumentos construídos, é um agenciamento de forças que constrói um território e, ao mesmo tempo, constrói as saídas por onde ele foge (Marques)¹.

Deleuze (*Cine III*) observa que simplesmente reconstituir uma memória não serve para ninguém. Para compor-se como arte ao mundo, segundo o filósofo francês, o cinema (se) faz algo muito mais provocador, pois constitui um lugar em que só se pode ser uma memória do mundo, porque isso “molesta o mundo” (Deleuze, *Cine III* 66). O que o cinema tem a possibilidade de criar, para além das memórias pessoais e registros históricos, é uma fabulação. E a fabulação inventa um povo por vir (Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History; Fabulation*).

Alguns filmes latino-americanos atualizam memórias ou imagens de um passado ainda impactante no presente, daí um artista enfrentar a necessidade de reinventar o conceito de verdade, quebrando, estilhaçando a falsa moral colonizadora ou dominadora. Só a partir de então é possível que as vidas sejam liberadas para conexões criativas em encontros, de um lado, com sentimentos sob outras perspectivas; e de outro, com percepções que se elevam em graus de potência que podem afetar o mundo.

Nesse movimento, ao vermos os filmes, junto com as personagens exercitamos os olhos e ouvidos, somos convidados a perceber diferentemente, enfrentamos outras relações com o tempo, conectamo-nos por entre modulações dos sons, atentamo-nos a ruídos e silêncios, para podermos experimentar respostas para o problema que um acontecimento suscita. As personagens evidenciam uma

¹ Sobre projetos de pesquisa de autores.

ética que precisa eleger outras conexões entre forças, que precisa atualizar diferentemente relações de saber. Explora-se assim “um salto na intensidade do tempo que traz a possibilidade de ver perceptos e afectos [...], como que fotografados criativamente no tempo, uma quase pausa no movimento do mundo [...]” (Novaes 87).

São as duas caras da moeda do tempo — os afectos e os perceptos, as forças da potência do falso que permitem o trabalho de atualizar e criar um conceito, inventar uma verdade. Às vezes, em sistemas mais fechados, será necessário fazer surgir do possível o impossível, entrando em contradição lógica para afirmar as virtualidades de acontecimentos que darão passagem aos falsários que sabotam a verdade; por outras vezes, o amor pela vida buscará afirmar as composibilidades, uma inovação conceitual deleuziana no encontro com Gottfried Leibniz, que permite coexistências de mundos proliferadores de criações e invenções, potencializando a vida (Deleuze, *A dobra: Leibniz e o Barroco*).

Buscamos essas imagens tanto nas intensidades do tempo, em suas formações em meio a um intervalo, como nas dilatações e contrações fílmicas que expressam pensamentos e que compõem outras narrativas e nos dão diferentes percepções e sensações, levando-se em conta o trabalho de experimentação artística que busca expressar encontros com esse acontecimento terrível que, tal como uma névoa sombria ou um ruído insuportável, segue dificultando a afirmação de muitas vidas na América Latina.

Sabemos, com Gilles Deleuze e Félix Guattari, que um artista, para construir a sua obra, mergulha no caos – potência do pensamento – e, voltando com olhos vermelhos, traça um plano de composição a fim de que, mobilizando afectos e perceptos, venha a construir o seu monumento.

Quando nos aproximamos de obras artísticas sobre ditaduras ou sobre pessoas relacionadas a esse tema, há todo um repertório social e cultural que gera expectativas do que vamos ver e temos a sensação de algo terrível está sempre por vir. A violência, tema que atravessa tantas das questões globais, manifesta-se em algumas obras. Em outras, trata-se de uma sensação que a acompanha ou a

atravessa. Neste trabalho, analisamos como artistas-diretores lidam com temas fortes nas suas fabulações filmicas. Escolhemos duas obras que nos convidam a explorar alguns tópicos que são caros às nossas pesquisas, em especial as potências e os desdobramentos das imagens.

Em nossas análises sobre algumas cenas dos filmes de Rondón (*Postales*) e Salles (*Ainda...*), exploraremos a experimentação no real – por entre fotografias, postais e filmagens híbridas, e questões relativas à memória e à sua construção. Também veremos como ambos diretores lidam com memórias que atravessam famílias que tiveram que aprender, cada uma a seu modo, a enfrentá-las, pois nos chamam a atenção às soluções encontradas pelos diretores para lidar com a violência dos temas de cada obra e seus modos de, através do trabalho artístico, sobretudo no uso criativo de fotografias e na conexão com sonoridades (Nagib, Araújo, et al; Luca), realizarem experimentações no real (Bogue, Bogue, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History; Fabulation*).

Antes de entrarmos na discussão com as imagens dos filmes, apresentaremos a seguir uma discussão teórica apresentada por Gilles Deleuze (*A imagem-tempo; Cine III*) em que o filósofo problematiza relações com as variações da verdade e as potências do falso no cinema, enfatizando a força dessa arte em revelar perspectivas de vida singulares e mais afirmativas.

O tempo e as potências do falso

Segundo Deleuze (*Cine III*), a filosofia moderna apresentou outros meios de se pensar a relação com a verdade e introduziu a problemática do tempo no modo como o pensamento se relaciona com esse conceito. Trata-se de uma aproximação direta com Henri Bergson e Friedrich Nietzsche – mas não sem passar por filósofos com pensamentos muito distintos, entre eles, Immanuel Kant, Baruch Espinosa e Gottfried Leibniz. Deleuze (*Cine III*) observou em Nietzsche a ideia de verdade, que levará a implicações sobre a potência do falso. Como afirmou algumas vezes

em seus cursos sobre cinema, essa ideia será afetada pela força do tempo, de inspiração bergsoniana.

Na busca dessa inspiração nas obras de Deleuze, o pesquisador Roberto Machado mostra que, em *Matéria e Memória*, Bergson apresentou três teses sobre o tempo, indicando que: 1) o passado e o presente são elementos coexistentes ou contemporâneos e não elementos sucessivos no tempo; 2) há diferença de natureza entre o passado e o presente, pois o passado não para de existir e conserva-se em si enquanto que o presente não para de passar: “Enquanto uma imagem-lembrança, uma lembrança empírica, conserva-se em nós, é psicológica, a lembrança pura conserva-se no tempo, é ontológica. O passado não existe mais, mas não deixa de ser: ele insiste, consiste, é.” (278); e 3) o tempo desdobra-se e diferencia-se a cada instante entre presente e passado, cada presente é carregado de passados virtuais (as lembranças puras) que podem se atualizar ou não em um instante que chamamos de presente e que já passou. Os circuitos virtuais do passado não devem ser confundidos com imagens-lembranças, mas as tornam possíveis. Para Deleuze (*A imagem-tempo*), o cinema tem exatamente a potência de lidar de maneira singular com essas camadas do tempo.

Já a partir de sua leitura de Nietzsche, explorando a implicância das forças do tempo e essa revolução no pensamento ocidental, Deleuze observa que nunca teríamos acesso à verdade do conceito, mas a possíveis perspectivas no modo como ele possa vir a ser atualizado, aos modos de percebê-lo e senti-lo. Ao tomarmos as coisas como possíveis representações do conceito e ao nos basearmos em um modo comum e útil de nos relacionarmos com esse modo de representar a realidade, limitamos nossa percepção de maneira ordinária e seria possível prever as reações ou emoções frente a um fenômeno ou aos movimentos do mundo. No entanto, algumas vezes não sabemos como reagir ou exprimir um juízo sobre o que sentimos, e nos instalamos em uma zona em que há a impossibilidade de recorrermos ao nosso sistema sensório-motor para buscar uma resposta satisfatória. Nesse caso, nossa consciência não reflete uma representação que possa ser a resposta correta nem podemos ter a possibilidade de distinguir uma falsa resposta,

pois, simplesmente, não se trata de um engano, apenas não há uma verdade preexistente. No caso da filosofia, é neste ponto que um novo conceito necessita ser criado ou dito diferentemente. No caso da arte, em um encontro em que o artista é tomado por forças antes invisíveis e inaudíveis, é quando uma obra precisa ser inventada, um povo fabulado. Trata-se de se instalar em uma percepção depravada, sentir diferentemente, para modular um novo conceito desde dentro ou para elevar sentimentos às sensações. Um conceito criado desde dentro é o que expressa a potência de vir a ser e que precisa ser modulado em sua forma nascente e aberrante, uma mutação das ações habituais que poderá dar uma resposta com o máximo de singularidade possível, pois atende a um problema para o qual não se encontra uma solução que apresente um resultado baseado em padrões de perguntas e respostas pré-concebidas.

Nesse ponto, a criação de um conceito ou de uma obra de arte exige um esforço de se apresentar a compossibilidade de existência de um mundo que não foi ainda atualizado. O conceito, impossibilitado de encontrar uma resposta e ao ser obrigado pelas forças com as quais se encontra a extravasar os moldes de uma representação que buscava dominá-lo, precisará ser criado de forma que sua nova atualização traga o máximo de diferenças e intensidades possíveis para apresentar uma nova resposta.

Nessa linha de pensamento, poderíamos levantar perguntas como: o que significa viver em meio a um fascismo, ainda tão presente na América Latina? Como a América Latina volta a desejar governos autoritários com políticas segregacionistas que a história tanto se esforçou para denunciar e cujo perigo de repetição tanto se anuncia?

Algumas cenas do filme *Ainda estou aqui* e *Postales de Leningrado* constituem-se como possibilidades de uma personagem poder reviver um acontecimento, em um intervalo no tempo, fazendo passar outras coexistências que possam se afirmar como verdade. Quando se busca criar modos de fazer surgir o impossível do possível, abre-se caminho para toda uma série de falsários que põem em dúvida o conceito de verdade, ao entrarem em conflito com as forças do tempo,

ou as potências do falso (Deleuze, *Cine III*). Para esse nosso filósofo francês, o falsário teria quatro definições: é aquele que “constitui formações cristalinas por oposição ao regime orgânico do verdadeiro”; é aquele “que entra no cristal sob as formas da potência do falso”, em uma narração que não se sabe quem fala nem de que se fala; é o que “faz surgir o possível do impossível”; é aquele que “diz que o passado não é necessariamente o verdadeiro” (86). Uma possibilidade de realizar essa dobra na obra de arte é fazer as imagens devirem arte, pois, diante da batalha entre sentimentos intensivos (afectos) e sentimentos ordinários que se instauram em uma vida, recorre-se a intervenções abstratas, pictóricas, fotográficas e sonoras para criar uma forma possível de se atravessar o impossível, em experimentação, para intensificar sentires e criar outras possibilidades para os acontecimentos, uma outra possibilidade para o que se passou.

Deleuze (*Cine III*), nas suas aulas, discorre sobre a conexão entre moral, verdade e tempo. Em relação ao tempo, essa “forma inalterável preenchida pela mudança” (34), propõe pensá-lo como intensidade, e não cronologia – modo em que era pensado na filosofia clássica. Como intensidade, entendido como um tempo aiônico, a linha cronológica se rompe e “o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo” (Deleuze, *A Lógica do Sentido* 169). Desse modo, o tempo irá se conectar com o acontecimento e seus efeitos incorporais, que não remetem mais a uma gênese da historicidade, pois, no modo da filosofia deleuziana conectar esses conceitos, há, segundo Zourabichvili (19), “uma cesura ou ruptura cortando irrevogavelmente o tempo em dois e forçando-o a recomeçar, numa apreensão sintética do irreversível e do iminente, o acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente”. Trata-se de uma perspectiva conectada a uma filosofia do devir-outro, que acaba por combater um pensamento mais ligado “à gênese da historicidade” e à busca de um “começo do tempo” (Zourabichvili 19).

Desde essa ponderação de Zourabichvili, já podemos começar a ver melhor a conexão com o tempo e uma relação da moral como verdade, que a filosofia deleuziana acabará por combater, sobretudo pela influência nietzschiana. Machado

(283-285), ao se debruçar sobre a crítica de Deleuze ao conceito de verdade, resumiu desta maneira a influência de Nietzsche: primeiro porque esse filósofo apontou o problema da crença em um mundo verdadeiro, eliminando-o juntamente com o mundo aparente; depois, porque ele apontou o problema da existência de um homem verídico, que tem vontade de verdades, como se a verdade fosse superior ao falso; também por nos fazer perceber a relação entre verdade e moral, pois o homem verídico está sempre pronto a julgar a partir de um fundamento moral, daí a sua reivindicação pela positividade do falso que se insurge contra a vontade de verdade e de moral; e, por fim, por nos indicar a arte como força vital: “Nietzsche diz que a arte santifica a mentira ou que, na arte, a vontade de enganar tem a boa consciência do seu lado. O que significa, no fundo, que pensamento é criação e não vontade de verdade.” (284). Daí a insistência de Deleuze em reafirmar, com Nietzsche, a potência do falso, que permite ver as virtualidades que recobrem um acontecimento.

Deleuze encontrará no cinema essa possibilidade de se ver, ouvir e sentir os efeitos do tempo, através das imagens puras do tempo, ou imagens-tempo, que fazem “surgir a coisa por si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais nada de ser justificada, como bem ou como mal” (Deleuze, *A imagem-tempo* 35). Pode-se perceber a ressonância nietzschiana entre a potência do tempo e a de se ir além da moralidade, afastando-se do julgamento entre bem e mal, submetendo o verdadeiro às forças do tempo, aos perceptos e afectos. Isso nos retira das percepções sólidas e nos deixa leves para percebermos as coisas e seus efeitos, as corporalidades e incorporalidades, os devires que passam entre os acontecimentos, a fabulação de uma infância que atravessa períodos de violência de ditaduras, por exemplo. Sabemos que, na filosofia deleuziana, essa é a tarefa do pensamento: trata-se do trabalho de criação, que em filosofia cria conceitos, enquanto nas artes cria um bloco de perceptos e afectos (Deleuze e Guattari).

A partir dessa discussão, apresentamos aqui o conceito de imagem-infantil, desde dentro do tempo (Novaes), pois tanto imagem como infância ainda estão

demasiadamente coladas na representação e vinculadas a um universal, a uma moral, em muitos discursos atuais. A filosofia deleuziana nos ajuda a pensá-las de forma ética e afirmá-las através das experimentações artísticas em filmes que ora encontram no tempo a sua potência e ora fazem passar infâncias para além das formas lógicas e padronizadas, não as reduzindo às representações ou ilustrações de histórias. Nem infância nem imagem existem, anteriormente, aos meios complexos que constituem os filmes aos quais nos conectamos. Vale também registrar que ambos atualizam um problema comum na América Latina, as ditaduras e seus efeitos, que continuam a pairar pelo continente de maneiras distintas, problematizando-o junto às imagens que aparecem na tela, entre devires-infâncias que atravessam blocos de sensações, perceptos e afectos. Cada personagem infantil em um filme faz-nos ver o horror desse período, buscando-nos gerar uma sensibilidade potencializada, mais do que uma consciência. Os perceptos não somente nos ajudam a descobrir novidades, mas acabam dando outros ordenamentos às coisas.

Nas próximas seções, veremos como essas ideias se fazem filmes.

Postales de Leningrado

Começemos com um trecho desse filme de Mariana Rondon (Novaes):

A época do ano que eu mais gosto é o carnaval, porque quando nos disfarçamos é como se nos escondêssemos, porque ninguém pode nos pegar. Meu primo Teo, como é mais velho, não gosta de se disfarçar. Ele diz que a melhor coisa a se fazer para não ser pego, é nunca revelar seu nome de verdade. Eu adoro me disfarçar, meu disfarce preferido é o “Homem Invisível”. Para falar a verdade, Teo gosta desse disfarce, mas o que ele mais gosta é receber postais de Leningrado, que sua mãe lhe envia.

(75)

A declaração acima compõe um fragmento do filme venezuelano *Postales de Leningrado* e acontece logo em seu início, após serem mostradas imagens documentais do carnaval na Venezuela, entre os anos 60 e 70. Essa declaração surpreende por vir na voz de uma menina, narradora do filme, que conta, desde o presente, a história de sua infância, durante o período ditatorial venezuelano daquela época.

A menina emendará uma segunda declaração, feita com um certo humor infantil, em que ela conta que tem de viver trocando de nome todo o tempo, tarefa que já teria começado mal, com seu nascimento, pois foi o primeiro bebê a nascer no dia das mães naquele ano, e o fato foi documentado por um jornalista do vilarejo. Isso acabou obrigando-a a ganhar seu primeiro nome falso e fugir com sua mãe do hospital de freiras onde estava, já que, desde o registro fotográfico que saiu em um jornal local, o exército já saberia suas localizações. A narradora segue contando que, devido à necessidade de não poder ser reconhecida pelo nome, foi obrigada a ter vários outros, sendo que os três que mais gosta, até então, são: “Bebê de Maicao”, “O Pacote” e “Homem Invisível”, nomes que correspondem a determinados momentos de sua infância.

Postales de Leningrado é um filme sobre falsários, no sentido deleuziano, que oferece uma memória ao mundo. O filme de Rondon constitui-se, majoritariamente, dentro do regime orgânico das imagens-movimento (Deleuze, *A imagem-movimento*), mas falsifica-o desde dentro, pois se constrói ao derivar de um tempo inventivo que forja documentos do passado, estando bastante conectado ao trabalho de criação artística, sobretudo desde imagens fotográficas, por onde falsifica as descrições apresentadas pela voz da menina, modulando-se como um falsário de uma narrativa que constrói uma verdade, mas que também, ao conectar-se à voz de uma criança que não sabe ainda explicar corretamente todos os fatos, precisa usar de sua imaginação para criar uma lógica toda sua para a história que conta. Isso acaba também por contrastar o medo e o humor, já que a criança, para poder falar sobre determinados temas que ainda estão um pouco enevoados em sua

cabeça, usa de seu repertório para nos oferecer uma percepção do que quer nos dar a ver e ouvir. Assim, as imagens-movimento de *Postales de Postales de Leningrado*, que escapam ao tempo e tentam ocupar o lugar da verdade, são elas mesmas, as imagens-movimento, os ‘verdadeiros’ falsários da narrativa, mas que, algumas vezes, acabam denunciadas pelas experimentações artísticas – sonoras e visuais, bem como pelos equívocos da narradora.

Há uma potência nesse filme que passa pelas experimentações com as fotografias e cartões postais, além de uma atualização inventiva com intervenções escritas, gráficas e pela trilha sonora. Na história do filme, a narradora, que não deixa escapar seu verdadeiro nome durante toda a obra, conta-nos sobre a relação com sua mãe e com seu pai, ambos guerrilheiros das Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN), e descreve algumas aventuras de seu primo Teo, que espera ansiosamente a volta dos pais e que, enquanto isso não acontece, recebe postais, enviados por eles, de Leningrado.



Fig. 1: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Composição de Fotogramas 01 e 02 (Os postais de Leningrado)

Tal qual acontece com os postais, que são mostrados e trabalhados artisticamente, ao longo do filme, também aparecem várias fotografias que ajudam a documentar a história, além de trechos de um possível documentário que visam conferir um olhar testemunhal à obra, trabalho que dá tons de verdade à trama e ainda é intensificado pela alternância de imagens de filmes documentais que mostram tanto imagens culturais, o carnaval na Venezuela, por exemplo, como as propagandas em favor do exército e contra as guerrilhas, apresentadas na televisão.

Logo no início do filme, a garota já deixa passar que os postais de Leningrado são uma farsa, mas não pelas imagens que apresentam nem pelas interferências artísticas, e sim, pelas relações e manipulações que são feitas através deles, porque os pais de Teo estariam escondidos nos morros e unidos à guerrilha, mas enviam os postais ao menino, tanto para manter a conexão afetiva, como para despistar o exército. Teo, que vive com a avó, aprende com ela que ele não pode dizer os nomes de seus pais a ninguém e que deve se manter invisível, mas também imagina que Leningrado fique próximo aos morros da Venezuela, imaginação confirmada pela narradora, que vincula o recebimento dos postais a uma mistura entre alegria e medo que toma o menino. Para vencer o medo, cada dia, Teo exercita três diferentes ações. A principal delas é imaginar que está lutando nas montanhas e que vai se unir a eles, mas, como complementa a narradora, a verdade é que Teo não sabe quem ‘eles’ são, imagina que ‘eles’ vão para as montanhas, para poder chegar a Leningrado e, de lá, eles mandam postais.

Muitas vezes, quando a narradora se refere a Teo e aos postais de Leningrado, aparecem imagens do menino e das pessoas com quem tem contato ou que imagina existir, habitando esses postais. Quanto a essas criações, fica claro que se trata da imaginação da menina, que faz conexões criativas para apresentar a história do garoto. Mas outra imagem falsificadora que aparece pela narrativa acontece quando ela nos conta sobre as ações do garoto para vencer o medo, pois, no filme, não fica claro se é ela quem brinca ao inventar a infância do menino ou se o menino inventou as suas próprias formas de brincar para vencer o medo, contando, depois, para a prima.

Simultaneamente à história de Teo, a narradora conta tanto a ‘história’ dos pais dela, antes de seu nascimento, como a do grupo guerrilheiro ao qual pertenciam, fazendo intervir em sua narração fotografias tiradas nos morros e outras imagens artísticas para contar a história do casal, às vezes, também conectadas a imagens realizadas por um jornalista estadunidense, responsável por acompanhar e documentar a vida do grupo de guerrilheiros. Assim, acaba-se por entrelaçar a fabulação da história dos pais e sua força de luta com imagens que devem

documentos. Dessa forma passamos a conhecer parte da vida e dos problemas que a guerrilha enfrentava, por exemplo, a questão da alimentação, dos planejamentos e inclusive de sentimentos, como quando o documentarista pergunta a todos os guerrilheiros do grupo sobre isso, dando passagem a diferentes respostas, mostrando no filme, que o medo, enquanto possível sensação, está conectado às potências do tempo, aos afectos, mas atualiza-se como sentimentos contrastantes e divergentes entre os integrantes do grupo. Rondon (*Postales de Leningrado*) também faz passar outras incertezas, de cunho mais ideológico, em cenas como quando, em um diálogo entre dois guerrilheiros, faz saltar uma conversa entre dois deles que problematiza a possibilidade de conseguirem trazer parte do exército para o lado da guerrilha, compondo uma causa conjunta e formando um exército cívico-militar, situação que levantaria à questão de não poderem mencionar mais Lenin e Marx, e terem de falar melhor sobre as ideias de Simón Bolívar, ao que um outro guerrilheiro contesta sobre o que os camaradas russos iriam dizer. O outro responderá que, se algum dia chegar qualquer russo até o alto daquele morro, eles simplesmente contam o que aconteceu e pronto. Traz, dessa forma, um apontamento “da narradora” que poderia problematizar a importância de se buscar encontrar soluções locais que melhor atendam à necessidade de um problema, em detrimento a seguir dogmas de pensamentos mais totalitários. Todas as conversas, entre os pais ou entre os guerrilheiros, atravessam a narrativa e são conectadas a imagens em estilo documental, sobretudo, fotográficas. No filme, as fotografias criam pausas, interrupções, por onde passam muitas séries possíveis para dizer a verdade da narrativa. Às vezes, a mesma fotografia ou postal, aparecerá diferentemente, com interferências ‘infantis’ ou não, agregando uma camada a mais na história do filme; outras vezes, a partir de uma mesma cena, surgirão documentações e experimentações fotográficas que revelam e ficcionalizam o real.

Outras fotografias, também em estilo documental, ajudam a garota a mostrar mais episódios da família e contar melhor sobre sua história de infância. A narradora intercala narrativas comuns do cotidiano familiar com casos das torturas e violências que “testemunhou”, mas não deixa de afirmar uma percepção mais leve

para que possamos ir ao encontro dos acontecimentos, desde um ponto de vista mais conectado à observação de uma criança pois, às vezes, é necessário inventar o que não se sabe para dar ordem ao mundo, ordenamento que a garota cria pelas imagens, tanto através das intervenções das imagens artísticas, deixando claro que está manipulando também a narrativa, como através da fala, em que seria possível perceber invenções pouco adequadas a algumas situações, tal qual uma criança que inventa uma explicação quando não sabe relacionar os fatos de maneira lógica a uma história. No filme de Rondon, muitas vezes, das imagens capturadas em luz, criar-se-ão conexões com as relações sensório-motoras da narrativa – construídas em imagens-movimento – mas deixando escapar suas aberrâncias.

Em relação à conexão entre fotografias documentais e experimentais, a professora e pesquisadora Alik Wunder faz um interessante apontamento sobre esse vínculo, ao aproximar-se de um trabalho do pesquisador Antonio Fatorelli, onde o autor apresenta uma diferenciação usualmente utilizada para distinguir a fotografia documental, “como aquela que acentua a importância do referente na formação da imagem”, enquanto a fotografia experimental traria as interferências do fotógrafo, modificando os efeitos visuais referidos à sua sensibilidade. Desse modo, apontar-se-ia “uma dualidade entre o documento e a arte, entre a realidade e ficção” (Wunder 69). Dualidade para a qual, segundo Wunder, o autor mostrará uma terceira possibilidade, uma terceira via que se faz entre realidade e ficção, e que passa por uma conexão com a imagem fotográfica, através da qual essa imagem pode se expressar como uma realidade desequilibrada, em que as fotografias documentais e experimentais devêm “imersas em sua própria ambiguidade” (69).

Wunder, então, buscará encontrar conectivos para essa terceira via, recorrendo à intercessão da literatura para ajudá-la a pensar a fotografia como uma contínua recriação do tempo que se faz na experimentação com a imagem. Para tanto, um dos fragmentos de texto em que se debruça, presente no livro *Terra Sonâmbula*, do escritor moçambicano Mia Couto, apresenta uma personagem que manipulava as fotografias, ora desenhando nessas imagens, ora recortando pedacinhos de fotos e colando-os dentro de outra foto. Desde esse encontro

literário, Wunder (70) argumenta sobre a possibilidade de nos vincularmos às fotografias menos pela sua relação documental que visa a uma “fixação de identidades”, e sim pela potência de “multiplicação de sentidos que não conseguem fixar-se em um único instante. Nestas passagens, em que as imagens possuem a poética potência de ficcionar o tempo” (Wunder 70).

Esse modo de conceber uma terceira via para as conexões com as imagens fotográficas, afirmando-as como multiplicação de sentidos, parece atravessar todo o filme *Postales de Leningrado*, à diferença de que, ao invés de apenas compor as fotos por pedacinhos de outras imagens ou pela interferência de desenhos, como faz a personagem de romance de Mia Couto, e por se tratar de um filme, a narradora faz tanto passar fragmentos de imagens-movimento pelas fotografias, como o contrário, fotografa as próprias imagens-movimento, criando pausas que, por vezes, abalam as relações lógicas da narrativa, criando um intervalo, um pouco de tempo puro, por onde colagens, desenhos, rabiscos, garatujas e seus comentários reclamam a existência e passam a habitar o tempo, criando tanto uma memória de infância, como imagens-infantis que se experimentam entre afectos e perceptos, compondo-se em um mútuo devir entre fotografia-imagem-movimento e imagem-movimento-fotografia, ambos dentro do tempo ou entre as aberrações de imagens-movimento.



Fig. 2: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Composição de Fotogramas 03 e 04 (Registros da família e intervenções na imagem)



Fig. 3: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Composição de Fotogramas 05 e 06 (Intervenções infantis e elementos gráficos)



Fig. 4: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Composição de Fotogramas 07 e 08 (Fabulando o impossível)



Fig. 5: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Fotograma 09 (Fabulação do mundo ao redor)

É preciso construir também os espaços desconhecidos pela criança que narra a história.



Fig. 6: Rondón, Mariana. *Postais de Leningrado*. Fotograma 10 (Espaço da prisão fabulado e atravessado pela infância).

Consideramos interessante passar por alguns apontamentos sobre a produção de *Postales...*, para que, junto às nossas impressões, argumentações e pensamentos, no encontro com essa obra, possamos fazer perceptíveis outros falsários dessa memória fabulada que inventa uma infância para a personagem e para o mundo, desde conexões com o acontecimento que permeia este texto, as ditaduras implantadas na América Latina. Com esse objetivo, entrevistamos a diretora Mariana Rondon (Novaes), que tanto nos ajudou a pensar sobre seu filme como a perceber outras potências de um tipo de imagem que surge entre as criações audiovisuais e os movimentos de subjetivação de uma criança que inventa sentidos no mundo, a imagem-infantil.

Faz-se relevante observar que o filme trata da própria infância da diretora, mas, embora esse primeiro aspecto possa ser intuído desde a apresentação das imagens pela narrativa, outros detalhes compõem camadas que não seriam tão perceptíveis. Uma delas é que, em meio a tantos postais e fotografias presentes no filme, apenas uma imagem fotográfica existiu, realmente, na infância da diretora. Por ser filha de guerrilheiros, Rondon foi privada de imagens que pudessem representá-la a uma identidade fixa e a diretora também não tinha direito ao próprio nome. Desse modo, *Postales...* inventa uma memória por fotografias que não existiram, bem como atribui nomes falsos aos que deviam permanecer invisíveis e

inomináveis, tanto que o nome da mãe apresentado na narrativa, toda vez que a menina a questiona, será: “tu sabes”.

O filme de Rondon é uma passagem inventiva e diferencial que faz variar os falsos moldes, apresentados pelas imagens fixas, modulações imagéticas e sonoras, decodificando continuamente sua forma e imprimindo-lhe novos signos. É um filme feito e refeito várias vezes, pintado, fotografado e desenhado, em um movimento contínuo e diferencial constituído pelo processo de pensamento fílmico que traz consigo um devir infância, conectando esse conceito às experimentações das imagens artísticas e fazendo derivar duas figuras infantis que estão entrelaçadas, a menina e Teo, corroborando na constituição de um potente exemplo de uma imagem-infantil. Vale dizer que Teo é o duplo da garota ou, dito de outro modo, Teo é o *alter ego* de Mariana Rondon, que, através da personagem do garoto, bifurcará as potências infantis que a atravessam, atualizando uma dupla virtualidade no espaço fílmico. Teo é um outro personagem, por onde Mariana pode contar e inventar outras histórias dela mesma.

Além das fotografias que não existiram e têm de ser criadas como verdade, trazendo com elas a potência de um acontecimento e uma infância, há também uma apresentação contrastante, no filme, que será expressa pelas músicas. De um lado, o filme apresenta cantigas que a diretora aprendeu na infância e que, quando trazidas, desde o ponto de vista infantil, mostram-se abertas às mais improváveis conexões. Rondon (*Entrevista*) atualiza músicas que atravessaram seu universo infantil, que tanto envolviam curtos refrãos que a mãe cantava para ela, quando pequena, cantigas de guerrilheiros, como apresenta, no filme, canções militares (Charlie Mike), com as quais a diretora também acabou se relacionando. Em *Postales...*, a narradora cantará ambas na narrativa. Colocamos abaixo duas delas.

Cantiga guerrilheira: A mulher de Richard Nixon / a mulher de Richard Nixon / Não cozinha com carvão, não cozinha com carvão / Ela cozinha com petróleo, ela cozinha com petróleo / Que seu marido, o safado, rouba da Venezuela.

Canção militar (Charlie Mike): Eu quero comer, eu quero comer /uma bolsa de gelo, uma bolsa de gelo /cheia de carne, cheia de carne / de carne guerrilheira, de carne guerrilheira / Guerrilheiro, guerrilheiro/ eu te mato, eu te mato/ e seu sangue, e seu sangue / vou bebê-lo, vou bebê-lo. / e tua orelha, e tua orelha / eu a como, eu a como / sim, senhor, sim, senhor / como não, como não / 1,2,3...

Outra conexão contrastante, entre possíveis sentidos que podem se embaralhar em um repertório musical, quando se há menos exigências significativas sobre o conteúdo das letras, passa pela criação desconexa de duas músicas que também estavam bastante presentes na infância da diretora. Uma era “Comandante Che Guevara” e outra a trilha sonora de Batman. O grupo mexicano Molotov, a pedido de Rondon (Novaes), criou uma versão bastante singular dessas músicas ao metamorfoseá-las em uma só, desfazendo o clichê pelo próprio clichê e criando intensificações interessantes à narrativa, quando apresentada junto às imagens movimento, uma derivação que não se sabe exatamente que efeitos criará, valendo mais pelos elementos e conexões distintas (Deleuze, *A imagem-tempo*) que escapam das imagens e que uma criança nos faz perceber.

Assim, quanto às músicas e ao trabalho com a equipe de filmagem, que envolveu muitas pessoas, Rondon destaca que se trata de fazer uma *memória juntos e para os outros*, inventar uma infância que os outros perderam. Trata-se de um aporte bastante interessante da diretora, pois, assim como ela, muitas outras pessoas, inclusive seus familiares, também não puderam ter vestígios de suas infâncias e *Postales de Leningrado* se converteu em uma memória coletiva. Rondon (Novaes) exemplifica que alguns familiares a agradecem por ela ter mostrado as fotos da família que eles não tinham, o que impede a diretora de dizer que não são verdadeiras, pois é *a verdade que eles tomaram para si*. Vemos, aí, um exemplo da potência do falso e a possibilidade de se criar uma memória para si e para o mundo, no encontro com o tempo.

Ao perguntarmos sobre o problema que a motivou para a realização do filme, a diretora diz que o ponto de partida foi político, uma ausência de memória para agora e para o futuro. Rondon (Novaes) enfatiza o problema de militares tomarem conta do país, pois roubam a memória e não deixam outras existirem, e é muito difícil levar a vida quando se fica sem imagens, sobretudo, na infância. A infância sempre aparece nos filmes de Rondon. Ela vê na potência das imagens-infantis uma forma de se mostrar os acontecimentos, sem preconceito, podendo tocar em questões pertinentes e atuais. A infância, segundo ela, é o universo em que se pode enfrentar o preconceito. Também é por onde nos conectamos ao humor que nos deixa ver a farsa de nossa verdade e nos faz tropeçar em nós mesmos.

Por fim, a diretora comenta que, quando o filme foi lançado, na Venezuela, mesmo tendo recebido um baixíssimo orçamento do governo, comparado às quantias gastas em filmes propagandistas da política de seu país, teve uma recepção bem aceitável pelo público e superou a audiência dos filmes lançados pelo novo governo. Então, Rondon (*Entrevista*), avessa às intervenções militares, diz que *Postales...* é o filme político que deveria ter sido feito e incentivado pelo governo venezuelano, naquela época. Ainda aponta o perigo de o viés ideológico apagar outras memórias.

Essa discussão trazida por Rondon (Novaes) conecta-se bem ao modo como o cinema foi pensado no período da Segunda Guerra Mundial. Como discute François Dosse (337), ao se reduzir o cinema a uma “política concentracionista”, acaba-se por derrotar qualquer “sonho de emancipação trazido pelo cinema”. Menos que trazer uma “revolução” ao “pensamento, o cinema se torna lugar de asfixia”, contribuindo para uma “brutalização generalizada”.

Não à toa que Deleuze (323-324) se interessa pelo cinema pós Segunda Guerra Mundial, e sua possibilidade de se afastar da falsa ideia de revolução, desde uma tomada de consciência pelas imagens do pensamento. Para Deleuze interessa uma revolução que passe pelo sensível e que possa devir outras percepções. Desde aí, a importância para o filósofo de se encontrar personagens videntes, que criam

outras relações com a imagem, das quais não sabemos nada, uma experiência que nos convida a devir videntes.

Algumas imagens, como o caso das imagens-infantis criadas por Rondón e que apresentam uma criança bifurcada, a narradora-Teo, mostram-nos personagens que dão a ver e a ouvir, pois em seu devir entre imagens, entre os diferentes intercruzamentos artísticos que compõem esse filme – pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, rabiscos e garatujas – nossos olhos podem devir táteis e sentir esse acontecimento comum que ainda paira na América Latina. Para isso, exigem-nos que entremos em outras situações ópticas e sonoras, que entremos diretamente no tempo, nessa memória impessoal, para que possamos fazer passar as verdadeiras imagens que se conectam e potencializam a vida, legitimando outros discursos que rivalizem afirmativamente e combatam o esvaziamento da vida, afectos e perceptos proliferadores de verdadeiros pretendentes à verdade.

Outras intensidades que efetuam os regimes de atravessamento entre falso e verdadeiro serão assinaladas em um filme brasileiro, na próxima seção.

Ainda estou aqui

O filme *Ainda estou aqui*, dirigido por Walter Salles, foi pensado para o cinema a partir do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva. O texto retrata a vida de Eunice Paiva, mãe do autor, que foi casada com um importante político brasileiro, Rubens Paiva. A narrativa mostra como as vidas dessa mulher e de suas filhas e filho mudam radicalmente após o desaparecimento de seu marido, capturado pelo regime militar em 1971. O filme tem sido bastante premiado, inclusive com o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2025, e tem se revelado como um sucesso de bilheteria, inclusive no Brasil.

Deixaremos aqui de lado o termo “adaptar”, porque, mais do que “interpretar” uma obra e “traduzi-la” para outro sistema, fazer um filme em diálogo com outra obra qualquer deveria significar, em termos deleuze-guattarianos (2004),

“criar” uma nova obra. E essa nova obra, em si, precisa ser capaz de, como um *monumento*, “ficar em pé sozinha”. Surge uma ideia em cinema a partir de uma leitura, de uma ideia em literatura. As obras de arte, insistem Deleuze e Guattari, que resistem ao tempo e sobrevivem ao seu criador dependem de seu potencial de agregar forças fabulatórias, que se conectem a um povo por vir. As palavras, as imagens, os sons, o trabalho com o tempo, tudo isso está disponível para os artistas, escritores e cineastas. É o engenho de cada artista que faz com que a repetição não seja mais do mesmo, mas transformada em diferença (Marques).

Ao discutir o sucesso da obra, Álvaro Nunes Larangeira e Juremir Machado da Silva recorrem à noção de cimento social, do sociólogo Michel Maffesoli. Trata-se de algo compartilhado, como imaginários, narrativas, uma sensação de fazer parte de algo muito significativo. O cimento social funciona como uma “cola” social, pois une membros de um mesmo grupo, como se houvesse um “pacto emocional” espontâneo que constrói uma comunidade. Nesse sentido, *Ainda estou aqui* ativou toda uma resposta entre espectadores em território nacional, mas também no exterior, pois lidou com respostas de uma personagem, liderando uma família, que não se deixou abater pelo horror da violência a que foi submetida.

Entendemos que essa obra pode nos servir de contraponto nas análises sobre o uso das imagens no cinema, que nos interessou apontar em *Postales de Leningrado*. Talvez seja interessante aqui adensar a questão sonora, bastante trabalhada neste filme, especialmente porque estamos reiteradamente apontando a potência de dar a ver e a ouvir, nos termos deleuzianos.

Quando Deleuze (*A imagem-tempo* 267) discute os componentes da imagem, apresenta entre eles o som, lembrando que desde o cinema mudo já se implicava a linguagem ou o “falado” na imagem: “o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso”, como diz Mitry, ou apenas “surdo”, como diz Michel Chion.” A imagem “muda” tinha interstícios que eram lidos, entrelaçando imagens vistas e lidas, nos diz o filósofo. Com o advento do som no cinema, aquilo que antes era lido passa a ser ouvido, como uma nova dimensão ou um novo componente da imagem, em um formato *audiovisual*. Podemos dizer, com esses autores, que a

palavra ouvida dá a ver algo novo, afeta a imagem visível, permite interações, novas relações... Aquilo que se ouviu, mesmo em *off*, pode, então, tornar-se odioso, interessante, assustador, apaixonante, divertido, mais leve, mais ou menos triste. Nas conversas filmadas, todo um jogo de interações se organiza, estreitando ou afrouxando as ligações entre os indivíduos, o som passa a escavar a imagem e os espaços. O som *informa*, nos dizeres de Mauro Eduardo Pommer (302), em oscilações entre sonoridades diegéticas (ou objetivas, perceptíveis a personagens, ainda que não estejam dentro do enquadramento visual da cena) ou não diegéticas (as sonoridades subjetivas, não percebidas por personagens: voz de narração, música de fundo, efeitos sonoros especiais...).

Em seu livro *Audio-vision: sound on screen*, Michel Chion propõe duas questões interessantes para uma análise do som em filmes, sob o ponto de vista “narrativo”: o que eu ouço daquilo que vejo?; o que vejo daquilo que ouço?. Além disso, Chion apresenta dois aspectos da arte audiovisual a partir do som nessa obra: as noções de valor agregado e de pontuação. Para Chion, valor agregado é o “[...] valor expressivo e/ou informativo com que um som enriquece determinada imagem, a fim de criar a impressão (imediata ou rememorada) de que esse sentido emana “naturalmente” da própria imagem” (221), como se o som fosse desnecessário. A pontuação, por sua vez, é apresentada nos estudos audiovisuais, como uma decisão durante a edição, baseada em ritmos, ação, e até na sensação geral que se deseja transmitir. Ainda que um filme não explore uma trilha musical, os elementos sonoros que funcionam como pontuação em determinada cena podem nos remeter a signos, podem nos fazer escutar algo que não estamos acostumados a ouvir, e podem construir a poesia de um filme em composição com suas imagens, mas, mais do que isso, criam efeitos de tensão e ajudam a fabular o enredo. Em outras palavras, a sonoridade cria diferentes tipos de escuta.

O filme começa com cenas plácidas ou rotineiras. Há uma mulher nadando no mar – Eunice, mas o som de um helicóptero interrompe o seu mergulho e traz a ela o semblante sério que só se desfaz quando ela visualiza suas filhas e filho brincando na areia e sorri. Mais tarde, depois do desaparecimento de seu marido,

Eunice é levada, com a filha adolescente de 15 anos, para “esclarecimentos” também. No período em que fica detida para “interrogatórios”, ouve gritos e vozes de homens e mulheres sendo torturados, choros, acusações de “assassinos”, pedidos para pararem as torturas. Em um desses dias, Eunice ouve novamente o som forte de helicópteros (*Ainda estou aqui*).

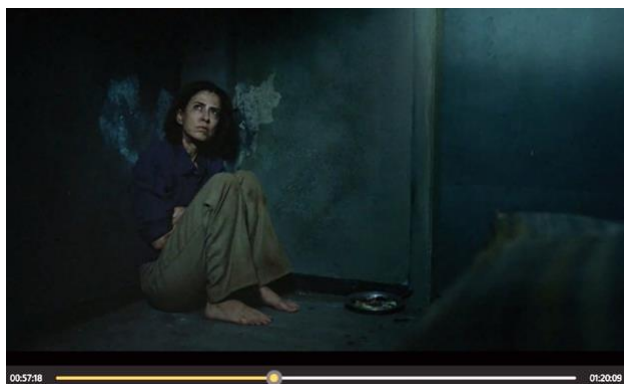


Fig. 7: Salles, Walter. *Ainda estou aqui*. Fotograma 11 (O som que assombra e assusta)

O mesmo som vai ainda aparecer mais uma vez, agora à noite, acordando a protagonista, (*Ainda estou aqui*), em forte contraponto com a cena anterior, na qual, ao saírem juntos para tomar um sorvete, mãe, filhas e filho se entreolham, sentindo a ausência do pai. Nessa cena noturna, especificamente a tela fica completamente negra para a entrada do som, sem qualquer imagem, que depois se revela o quarto da mãe onde ela acorda assustada. Sabe-se que muitos corpos de desaparecidos foram lançados, de helicópteros, ao mar. A sonoridade nos indica esse movimento desde o início do filme. As marcas da “ocupação” de militares nas ruas se fazem presentes também no desfile de caminhões e tanques, ou nas batidas policiais sem aviso prévio, como veremos adiante.

Na fabulação fílmica (Marques), Walter Salles, o diretor, constrói a história de maneira bastante centrada nos espaços ocupados pela família. Em um primeiro momento, a praia à frente da residência, enche de luz e cores a tela. As crianças vão para a escola, brincam e praticam esportes na areia, adotam um cãozinho, a

personagem principal nada rotineiramente, o pai trabalha como engenheiro ou recebe amigos. A protagonista recebe pessoas em sua casa e cuida de todos com a ajuda de uma empregada que dorme na residência. Há muita alegria, sorrisos, parceria e uma boa relação entre as pessoas da família. Nessa construção, há música, muitas vezes apenas instrumental, para adensar a cena ou o sentimento das personagens. Os discos são escolhidos e colocados para alegrar um encontro e todos dançam, por exemplo.

No entanto, nem sempre funciona dessa maneira. Um passeio da filha mais velha é regado ao som de uma fita e todos cantam no carro, alegres até o momento em que percebem uma *blitz* militar. Vale registrar que essa jovem registra, em câmera, cenas de suas experiências, que acabam atravessando todo o filme.



Fig. 7: Salles, Walter. *Ainda estou aqui*. Composição de Fotogramas 12 e 13 (O acontecimento que altera tudo em segundos)

Essa é a primeira vez que a fotografia aparece no filme, em uma lista de terroristas procurados nas mãos dos fardados, que agem com truculência, usam de palavrões e empurram as pessoas para ficarem contra a parede antes de virá-las, jogarem uma luz de forte lanterna em seus rostos, e compará-las à lista de fotografias em um folheto que têm em mãos. As primeiras fotos do filme são de suspeitos de “subversão”, definidos como terroristas, assassinos, procurados.

Nesse mesmo estilo, as fotografias serão utilizadas em interrogatórios, a fim de forçar os presos políticos a identificarem possíveis parceiros ou pessoas conhecidas.

Antes de nos dedicarmos às imagens, mais uma observação sobre o uso de uma canção, quando essa assume tonalidades de horror. Eunice, um pouco antes da cena do Fotograma 11, ouve a voz de um homem cantando *Samba agoniza, mas não morre*, de Nelson Sargento (*Ainda estou aqui*). Ouve-se “Samba, agoniza mas não morre/Alguém sempre te socorre/Antes do suspiro derradeiro/Samba, negro forte destemido/Foi duramente perseguido/Nas esquinas, no botequim, no terreiro...”, mas o cantante é interrompido com gritos, socos e palavrões.

À medida que as ações da ditadura afetam o grupo, há uma tendência a um fechamento para o exterior. Desde o início do filme, primeiramente a filmagem situa-se em espaços abertos, no período em que está tudo bem. A praia está presente em dias claros de sol. Contudo, mesmo nesses momentos alguma coisa parece pontuar a cena para nos indicar que algo está fora do eixo.

A foto da família com amigos à beira-mar mostra-nos o grupo alegre, mas Eunice percebe algo mais.



Fig. 8: Salles, Walter. *Ainda estou aqui*. 2024. Composição de Fotogramas 14 e 15 (Entre alegrias e incômodos justificados)

A partir do momento em que o pai sai para atender ao pedido de “esclarecimento” dos militares, observa-se uma oposição entre dentro e fora, entre o interno e o externo. As cenas internas são mais escuras, mais interiorizadas, mais densas e mais tensas. O par que se constrói durante o período do desaparecimento de Rubens Paiva é luz-sombra, prevalecendo a segunda característica. O mundo das sombras internas é atravessado por uma luz insistente, que vem de fora. As cortinas, porém, são fechadas. Há um carro com homens vigiando as ações da família do

lado de fora da residência. O telefone é grampeado. Aprende-se que não se pode dizer. Há que se calar a respeito da injustiça da situação, sobre aquilo que não se sabe realmente, e Eunice nada sabia das ações que acusavam o marido de realizar. Talvez isso a tenha salvado.

Quando também ela e a filha foram levadas, encapuzadas, para interrogatório, as fotografias aparecem novamente em enormes listas de gente suspeita que ela deve buscar reconhecer e dizer quem é. Em determinado momento, a foto do marido, a sua e a da própria filha adolescente aparecem na lista, para sua surpresa.

Tiago de Luca observa que, para além do uso da imagem congelada como analisou Laura Mulvey, a imagem fotográfica em filmes pode também nos convocar a refletir sobre o que está quase invisível no enquadramento, apontando, por exemplo, para exclusão social e marginalização. Luca indica que Mulvey lhe dá pistas de que algo mais pode ser acrescentado à análise de uma obra fílmica, aspectos que velam e revelam processos históricos e estruturas de poder. Para Luca, as imagens fotográficas utilizadas em filmes nos permitem vislumbrar relações sócio-históricas. Mais do que isso: “O cinema e a fotografia alimentam-se, assim, num ciclo interminável que torna ambos os meios simbióticos e codependentes, e a partir do qual a ficção e a realidade se tornam novamente visíveis.” (Luca 91)².

Poderíamos observar, com os arquivos de fotos produzidos pelos investigadores, que se tratavam de coleções de imagens que eram introduzidas em determinados conjuntos a fim de conseguir pistas, confundir quem era interrogado. Eunice é forçada a confirmar que reconhece a filha, o marido e ela mesma nos arquivos, apesar de não saber de nenhuma implicação dessas pessoas com crimes de qualquer natureza.

O filme brasileiro também precisa reconstruir esse espaço de torturas e de interrogatórios. No caso de Eunice, o espaço era uma solitária, sem que lhe fossem

² Tradução livre de: “Cinema and photography thus feed into one another in an endless loop that renders both mediums symbiotic and co-dependent, and out of which fiction and reality are rendered newly visible.”

oferecidas condições de higiene. Era acordada abruptamente com forte luz em seu rosto e dela se exigia o nome completo quando era levada para ser questionada. Aqui, diferentemente de *Postales...*, não há contrapontos de visitas de parentes nem possibilidades de crianças atravessando as cenas.

A casa, antes contagiada pela alegria, por relações de afeto, torna-se um lugar fechado, escuro também, e mentiras são contadas para apresentar às crianças justificativas para a presença de estranhos na casa e para a ausência do pai. O próprio pai, antes de sair, diz a umas das filhas que vai sair a trabalho, para ajudar aqueles senhores. A mãe diz que os homens vieram dedetizar a casa. A mãe impede as filhas mais velhas de conversarem a respeito. Não se fala sobre o assunto em casa.

Eunice assume para si a luta para cuidar da família e a busca por respostas para o desaparecimento do marido. Para tanto, muda-se do Rio de Janeiro para São Paulo, apesar do protesto de suas filhas e filho, volta a estudar e forma-se em Direito. Tornou-se uma ativista de direitos humanos, uma referência na defesa da memória dos desaparecidos políticos no Brasil. Ajudou também a defender povos indígenas e a demarcação de suas terras, o que ainda se disputa em nosso país. Foi a sua atuação como advogada que a levou a conseguir, 25 anos depois, o atestado de óbito de seu marido.

As fotografias, além de aparecerem como falsos arquivos, ajudam a compor o universo familiar, juntamente com as imagens em filmes produzidos pela filha mais velha. Ao recompor imagens já conhecidas de Rubens Paiva e de sua família em registros diversos e ao criar outras novas, a partir dessas imagens, o filme transita entre um falso verdadeiro, que nos dá a ver e ouvir o drama de uma família atravessada pelo desaparecimento de uma pessoa querida.

A imagem em fotografia constrói um dos momentos mais emocionantes do filme, quando Eunice, com Alzheimer avançado, colocada em cadeira de rodas diante de uma televisão e alheia a tudo, ouve e vê uma notícia sobre desaparecidos políticos e seu marido Rubens Paiva surge na tela. Ela deixa momentaneamente o alheamento em que se encontra e demonstra consciência de si e do outro.



Fig. 9: Salles, Walter. *Ainda estou aqui*. Composição de Fotogramas 16, 17, 18 e 19 (Acordada pela imagem)

Palavras finais ou as pausas criativas no tempo

Nos filmes aqui discutidos, privilegiam-se algumas cenas em que, ao vermos e ouvirmos as/pelas imagens, encontramos nelas os efeitos dos acontecimentos, e passamos a perceber que há muitos mundos coexistindo quando se discute movimentos da história desde uma perspectiva deleuziana do tempo, o que afeta a memória que temos desses momentos (Amorim e Marques). Aqui percebemos que as forças da infância e do feminino, como outras minorias em outros casos, sempre têm que buscar escapar dos poderes instituídos, para seguir seu curso de criação. Tais imagens apontam-nos a necessidade de exercitar os olhos e ouvidos, a perceber diferentemente, pois se trata de conectar-se entre as modulações dos sons, entre ruídos e silêncios, entre intervenções no real – reais e imaginárias, virtuais e fabulatórias – e assim poder criar uma resposta ao problema que um acontecimento levanta, evitando-se repetir ações que levem à perda de potência nos corpos. As personagens desses filmes nos indicam que há uma ética nas imagens que passa por eleger conexões entre forças a fim de atualizar

diferentemente as relações de saber, por entre saltos nas intensidades do tempo. Tudo isso nos convida a ver perceptos e afectos, como que fotografados criativamente no tempo, uma quase pausa no movimento do mundo (Novaes).

Os filmes escolhidos nos mostram quantas vezes não sabemos como reagir ou como nos expressarmos sobre o que sentimos. Nessas situações, nós nos instalamos em uma zona em que há a impossibilidade de recorrermos ao nosso sistema sensório-motor para buscar uma resposta satisfatória de causa e efeito. Ao retomar as questões levantadas anteriormente sobre o significado de vivermos entre fascismos ainda tão presentes na América Latina, continuamos sem respostas, sem saber como agir, continuamos sem entender o que leva tantos a voltar a desejar governos autoritários com suas agendas segregacionistas. Observa-se que, ainda que nossas histórias tanto tenham mostrado erros anteriores, o perigo de repetição sempre se (re)anuncia.

Em um tempo de notícias falsas – as *fake news* – enfrentamos o contínuo (res)surgir do homem verídico, o homem da moral, sempre em relação vital com uma vida esgotada e também a esgotar-nos. Há falsários e especialistas conectados a verdades únicas e a julgamentos morais. O falsário e o perito não sabem nem querem mudar, não conhecem nem desejam a diferença. Daí Deleuze (*A imagem-tempo*) nos alertar para o fato de que somente o artista tem a potência de elevar o falso a uma potência, à transformação.

Quando se explora no cinema o tempo cronológico tensionando-o com o tempo aiônico, podemos observar como tudo se embaralha em uma fabulação potencializada. Com Deleuze (*A imagem-tempo*), Machado (289), em diálogo com Deleuze, nos lembra que “o privado se confunde com o social ou o político. Não há mais revolução considerada como um salto do antigo ao novo. Há coexistência de etapas sociais muito diferentes”. Coloca-se tudo em transe, afirma Deleuze, bem ao gosto do cineasta Glauber Rocha, “tanto para comunicar violências quanto para introduzir o privado no político e o político no privado” (289). Nesse sentido, a narrativa da criança venezuelana nos convida a lidar com o caos, sem nos afundarmos nele. As imagens deixam de ser “provas” de uma lembrança. Elas

alçam formas falsárias que movimentam o passado virtual que não é mais da personagem. É meu, é seu, é nosso esse passado, e quem experimenta o filme agradece à artista que lhe deu a ver e ouvir aquilo que se ocultou, o que não se disse, o que não se soube, por tantos motivos. No caso da produção cinematográfica brasileira, o filme dá a ver e a ouvir, em um período de negação da violência da nossa ditadura, o que foi preciso vivenciar, renunciar, denunciar e buscar, e enfrentar, nos casos de desaparecimentos políticos. E novamente podemos afirmar que é meu, é seu, é nosso esse passado virtual. E agradecemos ao artista que retoma a história dessa mulher que se fez na resistência do que lhe aconteceu.

Vale ressaltar também que os filmes não fazem propagandas revolucionárias, no sentido de pregarem mudanças de regime. A conclusão, com Deleuze e Guattari, é outra: não há povo, e, “[...] se não há povo, há povos, que é preciso unir sem unificar, e isso é o que faz o cinema do ‘terceiro mundo’ um cinema de minorias. [...] em vez de substituir uma imagem negativa [...] por uma imagem positiva, multiplica os tipos e caracteres, cria imagens que correspondem a estados emocionais ou pulsionais destruídos.” (Machado 290). É dessa maneira que o cinema “[...] exprime forças potenciais, é um agente coletivo, um fermento coletivo, um catalisador” (Machado 290).

Postales de Leningrado assume cores e sonoridades que podemos chamar de infantis e que por isso mesmo nos tocam por suas potências experimentais, intensificando impossíveis, gestando (in)compossíveis, que explicam sem moralizar e sem tentar criar verdades. *Ainda estou aqui*, por sua vez, retoma o acontecimento do “ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente” (Zourabichvili 19), propondo bifurcações na constatação do “ainda aqui”. Neste caso, as imagens fílmicas se confundem com as capturas em Super 8 realizadas por personagens, as fotografias surgem em caixas e paredes como objetos de memória de personagens ou em listas produzidas pela repressão à resistência. Estas, sabemos hoje que funcionavam para tentar sugerir relações e para indicar possíveis subversivos à lei e à ordem vigentes. As da memória retomam as imagens de arquivos familiares para fundamentar a narrativa fílmica, mas, ao fazê-lo, também



se fazem falsárias, a ponto de fazer com que a protagonista quase desperte do Alzheimer ao vê-la. Essas imagens todas compõem-se em um ver, ouvir e falar em experimentação. Ver e ouvir, na estética do dia a dia; e falar, para fazer surgir a coisa em si, de outro modo, com atenção ao mínimo, para registrar a presença do (des)conhecido.

Percebe-se que há uma urgência na filosofia, nas artes, fruto de um mergulho no caos, fruto de uma revolta necessária. Repetimos, com Deleuze (*Crítica e clínica*), que isso é um empreendimento de saúde, pois nos reconecta a nós mesmos e nos põe em relações. Em desejo de saúde recortamos neste trabalho o plano de composição dos diretores Mariana Rondon e de Walter Salles. Os filmes exploram a matéria vivida, a vida, a imanência. Lidam com o desaparecimento. Extraem do caos dos acontecimentos as forças, para compô-las em blocos de sensações que perduram, que existem por si, que têm a força de nos afetar continuamente, renovadamente (Deleuze e Guattari). Esse agenciamento de forças, ao mesmo tempo em que constrói um território, constrói múltiplas entradas, qualquer uma é possível. Não há hierarquia. Os filmes são experimentações no real e só podem nascer da vida. Nestes casos, de respostas de resistências à vida subtraída.

Bibliografia

- Ainda estou aqui*. Direção de Walter Salles, Videofilmes, RT Features, MACT Films, 2024.
- Amorim, Antonio Carlos R; e Davina Marques. *Machinic Understandings of Images: Displacing Ideas of the (In)visible*. Flashpoint Epistemology: Education in the Age of Interconnection and Complexity, edited by Bernadette Baker et al, pp. 141-167. Routledge, 2024.
- Bogue, Ronald. *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburg University Press, 2010.
- Bogue, Ronald. "Fabulation" *The Deleuze Dictionary*, edited by Adrian Parr, pp. 99-100. Edinburgh University Press, 2012.
- Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen*, translated by Claudia Gorbman. Columbia University Press, 1994.

- Deleuze, Gilles. *Cine III. Verdad y Tiempo. Potencia de lo falso*, traduzido por Pablo Ires e Sebastián Puente. Cactus, 2018.
- _____. *Crítica e clínica*, traduzido por Peter Pál Pelbart. Editora 34, 1997.
- _____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*, traduzido por Luiz B. L. Orlandi. Paripus, 2012.
- _____. *A imagem-movimento*, traduzido por Stella Senra. Brasiliense, 1983.
- _____. *A imagem-tempo*, traduzido por Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica de Renato Janini Ribeiro. Brasiliense, 2007. (Cinema 2).
- _____. *A lógica do sentido*, traduzido por Luiz Roberto Salinas Fortes. Perspectiva, 2015.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *O que é a filosofia?*, traduzido por Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Editora 34, 2004.
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*, traduzido por José Gabriel Cunha. Relógio D'água, 2004.
- Dosse, Françoise. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, traduzido por Fatima Murad. Artmed, 2010.
- Luca, Tiago de. "Photographs of the Invisible: Intermedial Figurations of Social Exclusion in Babás and Aquarius". *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*, edited by Lúcia Nagib, Luciana Corrêa de Araújo and Tiago de Luca, pp. 71-93. Edinburgh University Press, 2022.
- Machado, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Jorge Zahar, 2010.
- Marques, Davina. *Entre literatura, cinema e filosofia: Migulim nas telas*. 2013
- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, 2006.
- Nagib, Araújo, et al (ed.). *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*. Edinburgh University Press, 2022.
- Novaes, Marcus Pereira. *Ionizações De Sentidos e Infâncias em Cinematografias Latinoamericanas*. 2021.
- Pommer, Mauro Eduardo. "O tempo e o som: o inconsciente segundo Lynch e Hitchcock". *Estudos de Cinema – Socine II e III*. Annablume, 2000, pp. 296-305.
- Postales de Leningrado*. Direção de Mariana Rondon, Sudaca Films, 2007.
- Rondon, Mariana. [Entrevista cedida a] Marcus Novaes. 2021.
- Silva, Juremir; Laranjeira, Álvaro Nunes. "Ainda estou aqui e o cimento social". *34º Encontro Anual Compós*, v.1, no. 1, 2025, pp. 01-15.
- Wunder, Alik. "Uma educação visual por entre literatura, fotografia e filosofia". *Políticas Educativas*, Porto Alegre, v. 3, no.1, 2009, pp. 65- 78.
- Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*, traduzido por André Telles. Relume Dumará, 2004.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

