

Ana Paula Casagrande Cichowicz

**“A CÂMERA É UM CORPO VIVO”:
política e poética nos filmes de Tony Gatlif**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Zikán Cardoso

Coorientador: Prof. Dr. Scott Correll Head

Florianópolis
2018

Cichowicz, Ana Paula Casagrande
"A CÂMERA É UM CORPO VIVO" : política e poética nos
filmes de Tony Gatlif / Ana Paula Casagrande
Cichowicz ; orientadora, Vânia Zikán Cardoso,
coorientador, Scott Correll Head, 2018.
353 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Antropologia e
cinema. 3. Tony Gatlif. 4. Política e Poética. 5.
Ciganidade. I. Zikán Cardoso, Vânia. II. Correll
Head, Scott. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social. IV. Título.

Ana Paula Casagrande Cichowicz

**“A CÂMERA É UM CORPO VIVO”:
política e poética nos filmes de Tony Gatlif**

Esta tese foi julgada adequada para obtenção do título de doutor e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social.

Florianópolis, 26 de junho de 2018.

Prof. Dra. Vânia Zikán Cardoso
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof. Dra. Vânia Zikán Cardoso
PPGAS/UFSC

Coorientador: Prof. Dr. Scott Correll Head
PPGAS/UFSC

Prof. Dra. Viviane Vedana
PPGAS/UFSC

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos
PPGAS/UFSC

Prof. Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves
PPGSA/IFCS/UFRJ

Para Rafael,
Antônio e Francisco.

AGRADECIMENTOS

A feitura dessa tese é marcada por uma série de *bons encontros* que não se limitam aos anos de doutorado. O primeiro deles foi o meu encontro com a antropologia, ainda na graduação, através de uma disciplina ministrada pelo professor Alberto Groisman. Foi ele quem primeiramente ouviu sobre o que me instigava e diante do que escutava me aconselhou a bater na porta da professora Vânia Cardoso. Agradeço ao professor Alberto pela atenção, pelos aprendizados e pelo carinho.

Agradeço ainda outros professores e professoras que marcaram o meu percurso na antropologia. Especialmente a Esther Jean Langdon, Ilka Boaventura Leite, Miriam Furtado Hartung, Marnio Teixeira Pinto e Oscar Calavia Saez. À professora Evelyn Schuler Zea que esteve presente na banca de qualificação do projeto do que veio a se tornar essa tese, agradeço pelos comentários e sugestões não apenas nesse momento, mas por todas as trocas nos encontros possibilitados pelo GESTO.

Agradeço ao meu coorientador, Scott Head, que acompanha os meus escritos desde a apresentação do meu trabalho de conclusão de curso. Obrigada por me indicar os filmes de Gatlif, pelas leituras e conversas atentas, pelas sugestões que muito contaminaram a escrita da tese e pela parceria.

Agradeço a minha orientadora Vânia Cardoso por todo o compartilhar nos anos que se estendem desde a graduação. Obrigada pelas leituras, sugestões, comentários, pelos aprendizados, pela inspiração que se espalha por toda a feitura do TCC, da dissertação e agora da tese. Agradeço o entusiasmo contagiante, o cuidado e a amizade que excede a antropologia.

Agradeço ao professor Rafael Victorino Devos que acompanha o andar dessa tese desde o projeto. Obrigada pelas leituras e pelas sugestões que foram de suma importância seja no processo de trabalho de campo, seja na escrita da tese. Agradeço à professora Viviane Vedana pela leitura e pelas sugestões no momento de qualificação da tese, que muito me ajudaram a *escutar* os filmes. Aos professores Rafael Victorino Devos, Viviane Vedana e Marco Antônio Gonçalves por terem gentilmente aceitado participar da banca de defesa tese.

Agradeço aos meus colegas do PPGAS, especialmente aqueles que na sala do GESTO faziam dos encontros para debater textos, livros ou projetos, momentos de aprendizado, de parceria e de trocas profícuas. Felipe Neis Araujo, Dalva Maria Soares, Gabriela Sanchez Lópes,

Marcela Maria Soares da Silva, Patrícia Martins, Felipe Cardoso, Lays Cruz e Rafael de Medeiros Knabben. Obrigada!

Agradeço aos roms-kalderash com os quais pude conviver e aprender tanto nos trabalhos de campo que fiz durante a graduação e durante o mestrado e cujos afetos reverberam até hoje.

Agradeço aos meus amigos de tantas aventuras, Francine, Camila, Natália, Cristina, Fernando, Rodrigo, Raul. Agradeço à Marcela e ao Felipe pelo carinho apesar da distância. Agradeço à Thaís, que desde o Brasil, ou desde a Alemanha, acompanhou as minhas angústias, me incentivou e torceu afetuosamente por mim. Obrigada!

Agradeço a Nathalia, a colorada que um dia bateu na porta da minha casa em Florianópolis e que nunca mais (ainda bem!) saiu da minha vida. Obrigada pela tão bonita amizade, pela irmandade, por ser aquela pessoa que sempre vai estar por mim. Assim como eu sempre estarei por você.

Agradeço aos meus pais, Orlando e Vânia, que me impulsionam e me incentivam desde que me conheço por gente. Obrigada pelo amor e pelo cuidado de uma vida. Pelo esforço para que eu pudesse estar aqui hoje. Agradeço ao meu irmão, Leonardo, pelo amor e carinho que excede às relações de parentesco. Agradeço aos meus avós, Orlene e Oswaldo, Ignês e Danilo, pelo afeto e pela torcida. Agradeço a Anéte, minha sogra, pelo carinho e pelo apoio.

Agradeço em especial ao meu companheiro, meu amigo, Rafael, e aos meus filhos, Antônio e Francisco. Ao Rafael por acompanhar, folha por folha, a tese tomando forma. Obrigada pela paciência, pelo incentivo, pelas leituras, pelas trocas, pelo cuidado, por deixar esse momento menos solitário e mais esperançoso. Obrigada por sempre estar presente e por fazer da sua presença vulcão de alegria. Obrigada por comprar os meus sonhos e desejos e por sonhá-los e realizá-los junto comigo. Ao meu filho Antônio agradeço a paciência e o esforço para dar espaço para a mamãe terminar esse longo trabalho. Agradeço por povoar a minha casa e a minha vida com as suas paixões alegres. Por me fazer enxergar e ouvir novamente coisas esquecidas. Agradeço por fazer do mundo um lugar ainda mais bonito. Ao Francisco, que de dentro da minha barriga acompanhou a finalização da escrita da tese, agradeço pelos movimentos que me lembram constantemente da beleza do que ainda estar por vir.

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é contato (das minhas mãos que escrevem, das tuas que seguram o livro). Esse tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda -, mas resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contato que por toda a parte se interrompe e por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos caracteres em que o meu toca agora e tu lês-me, e eu escrevo-te.

Jean-Luc Nancy, *Corpus* (2000).

RESUMO

O cineasta Tony Gatlif afirma constantemente que é cigano, mas também um mediterrâneo, um francês, um “estrangeiro em qualquer lugar”. De maneira parecida, ele diz que os seus filmes não falam apenas sobre os ciganos, mas sobre os exilados, sobre as pessoas que estão em países estrangeiros, sobre aqueles que *não tem lugar*. Sobre os filmes ele diz que tem “esse jeito de filmar que é o do corpo”, “que a câmera é um corpo vivo”, que a vida nos filmes “está borbulhando” e ainda que a poesia dos filmes “é provocada pela própria vida”. Tomando os filmes de Tony Gatlif como campo etnográfico, o objetivo da tese é o de seguir as trilhas da vida sobre a qual Gatlif se refere para pensar a poesia que o cineasta diz ser provocada por ela. Se a poesia dos filmes é provocada pela vida, o que é/pode a *vida* nessa equação? E ainda, de que maneira Gatlif *compõe* a poesia que não apenas está presente ou faz parte de seus filmes, mas que de alguma maneira constitui os próprios filmes? Inspirada e atenta ao que os filmes apresentam e criam a tese discute sobre o processo de *auto-ficção* através do qual Gatlif se cria enquanto autor e cineasta. A tese se concentra, ainda - através de uma *escrita sensível* - em tocar e em se aproximar da infinidade de corpos que são apresentados/criados nos/pelos filmes: dos corpos que se produzem ao mesmo tempo em que criam *ciganidade*; dos *corpos estrangeiros* que apesar de *habitarem* o mundo, às vezes são impedidos de *ocupá-lo*; das coisas do mundo, banais e cotidianas, no processo constante de *vir-a-ser*; da *câmera-corpo* que se contamina com as atmosferas sensoriais que emergem nos eventos, que dança, que arde em febre e que através de uma *subjetiva indireta livre* amplia ainda mais a possibilidade de multiperspectivação dos/nos filmes; e ainda do *corpo do som* que destaca o *delírio que é a própria audição*. A tese ainda versa sobre o modo como os filmes exploram um *engajamento háptico*, aproximado e tátil, dos espectadores com os filmes, ao mesmo tempo que destaca a *diferença*, o *estranhamento* e a incompletude que estão implicadas no processo de *tradução da estrangeiridade das línguas*.

Palavras-chave:

Antropologia e cinema. Tony Gatlif. Política. Poética. Ciganidade.

ABSTRACT

The filmmaker Tony Gatlif constantly claims to be a gypsy, but he also claims to be a Mediterranean, a French, a “foreign everywhere”. Similarly, he says that his films are not only about gypsies, but about the exiled, about people who are in foreign countries, about those who are *placeless*. Gatlif says that his “way of filming is the one of the body”, that “the camera is a living body”, that life “is boiling” in his films, and that their poetry “is brought about by life itself”. This thesis approaches Tony Gatlif’s films as an ethnographic field, its objective is to follow the tracks of life referred by Gatlif to think the poetry that is said by him to be brought about by it. If the poetry of the film is brought about by life, what is life in this approach? What can it do? Also, how does Gatlif compose the poetry that is not only present or makes part of his films, but in some way constitutes his films themselves? Inspired and attentive to what the films present and create, this thesis discusses the processes of *autofiction* through which Gatlif creates himself as an author and a filmmaker. It also focuses, through a *sensitive writing*, on meeting and approaching the infinity of bodies that are presented/created in/through the films: the bodies that produce themselves at the same time that they create *gypsiness*; the *foreign bodies* that although they inhabit the world, they sometimes are forbidden of *being in it*; the trivial things of the world in constant process of *becoming*; the *corporeal camera* that is infected by the sensorial atmospheres that emerge through events, that dances, that burns in fever, and that through a free indirect subjectivity increases the possibility of multiperspetivization in/of the films; or the *body of the sound* that highlights the *delirium that is hearing itself*. This thesis also discusses the way that the films explore a *haptical engagement*, near and tactile, of the spectator with the films, at the same time it emphasizes the *difference*, the *estrangement* and the incompleteness that are implicated in the process of *translation* of the *foreignness of the languages*.

Keywords:

Anthropology and cinema. Tony Gatlif. Politics. Poetics. Gypsiness.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	17
<i>Antropologia e cinema</i>	27
<i>Escrever sobre, com, através dos filmes de Tony Gatlij</i>	32
PRIMEIRA PARTE – “Um estrangeiro em qualquer lugar”	39
Capítulo 1 – A autoria enquanto auto-ficção	39
<i>A “condição cigana”</i>	57
<i>“A vida nos meus filmes está borbulhando”</i>	76
SEGUNDA PARTE – “A poesia desse filme é provocada pela própria vida”	89
Capítulo 2 - No fluxo do cotidiano	89
Capítulo 3 – O mundo habitado	113
TERCEIRA PARTE – “Eu tenho esse jeito de filmar que é o do corpo”	145
Capítulo 4 - Corpo e performance	149
Capítulo 5 - A estrangeiridade dos corpos	179
Capítulo 6 - O poder dos encontros	205
<i>Os lugares praticados</i>	212
<i>O filme enquanto coisa</i>	227
<i>Os corpos ausentes</i>	231
Capítulo 7 - O corpo do filme	249
<i>A câmera-corpo</i>	257
<i>O corpo do som</i>	269
<i>Engajamento háptico</i>	290
CONSIDERAÇÕES FINAIS – “Vai dar... Vai dar...”	311
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	329
<i>Filmografia</i>	352

APRESENTAÇÃO

No início do ano de 2010, parti para o meu primeiro trabalho de campo junto aos ciganos. Naquele momento estava interessada em ouvir as estórias¹ que os ciganos rom-kalderash² tinham a contar sobre eles mesmos. Através das “estórias de viagens”, que se tornaram o tema do meu trabalho de conclusão de curso (CICHOWICZ, 2011), os roms falavam sobre as suas andanças pela América Latina, sobre suas relações com os gadjes – não ciganos em romanes³ -, e sobre como eles eram mais inteligentes, corajosos, bonitos que os não-ciganos. *Jogando e desfazendo o jogo do outro* (DE CERTEAU, 1998), os kalderash subvertiam, torciam alguns dos estereótipos comumente associado aos ciganos. De todo modo, durante o tempo que permaneci junto aos romanis, nas redondezas da cidade de Uberlândia em Minas Gerais, além de ter ouvido várias das suas estórias de viagens, uma das coisas que mais fiz foi assistir filmagens de casamentos. Absolutamente em todas as casas que visitei o aparelho de DVD era ligado e na tela da televisão surgiam noivos e convidados muito bem ornamentados, dançando ao som do “hino romanes”⁴. Esses filmes de casamento não eram produzidos por ciganos, mas o enredo da festa, a sonorização, o cenário, eram sim pensando nos seus mais ínfimos detalhes. Esses vídeos de casamento foram, de alguma maneira, os primeiros filmes ciganos que eu assisti.

Contudo, assim como algumas das estórias de viagens que me foram contadas se passavam nas idas e vindas aos casamentos de outros romanis, outras tantas que me foram contadas falavam do tempo em que

¹ - Meu uso do termo ressoa na utilização que Cardoso (2007; 2009) faz do termo “estória”, que segundo a autora, devido a ele remeter diretamente a “fábulas”, “contos” e “narrativas”, leva-nos a pensar as estórias como sendo “sempre um tipo de ficção — não implicando uma falsidade, mas sim marcando a criatividade implícita no contar, e a sempre presente tensão entre o ‘real’ e o ‘imaginário’, ambas indissolúvelmente ligadas ao processo narrativo” (CARDOSO, 2007, p. 340).

² - “Rom” – e os sinônimos “romani”, “roma” – é o modo como alguns dos grupos ciganos se nomeiam. O termo “kalderash”, por sua vez, é um subgrupo rom.

³ - Língua falada por alguns dos grupos romanis.

⁴ - Uma música instrumental tocada em todos os casamentos.

uma das fontes de renda daquela *vitsa* – família nuclear⁵ - advinha de um cinema que montavam numa espécie de circo pelas cidades que passavam, principalmente no Nordeste. Quando eu estava em campo, Tio Marcos me levou inúmeras vezes a sua sala de “quinquilharias” a fim de me mostrar, todo orgulhoso, os incontáveis rolos de filme e o projetor que utilizavam nas sessões de cinema. Dentre estes, os filmes de Mazzaropi eram aqueles que considerava “os melhores”, “os campeões de audiência”.

Dois anos após a estadia com os kalderash no Brasil, já no mestrado, parti para Buenos Aires para fazer o meu trabalho de campo junto aos ciganos rom-kalderash que frequentavam uma das igrejas evangélicas ciganas da cidade. Durante o período que convivi com os roms portenhos, estava interessada, igualmente, em escutar e a pensar as estórias que eles contavam. Concentrei-me, naquele momento, nas histórias bíblicas, contadas nos mais diversos momentos do dia-a-dia, nas quais passagens narradas na Bíblia, o livro sagrado dos cristãos, eram recontadas e recriadas através da inserção de personagens romanis, ou então de uma romanização dos feitos dos personagens tradicionais (CICHOWICZ, 2013)⁶. Lembro que em uma das vezes que cheguei à casa do Pastor Santiago para uma visita, ele estava assistindo o filme

⁵ - A utilização do termo “família nuclear” na tradução do termo “vitsa” utilizado pelos roms é feito em consonância com o uso da bibliografia sobre ciganos. De todo modo, dado o uso dessa noção na antropologia do parentesco - que a apreende como sendo formada pelo pai, pela mãe e pelos filhos -, friso desde já que no caso dos roms, a família nuclear diz respeito a um conjunto mais amplo de parentela, unidos por um ancestral homem em comum, sendo que as mulheres, depois que casam, passam a pertencer a vitsa de seu marido. Dado que os kalderash na maioria das vezes nem mesmo sabem dizer qual o grau de parentesco que possuem com o ancestral que nomeia a vitsa, torna-se difícil precisar quantas gerações fazem parte de uma mesma família nuclear.

⁶ - Durante a escrita da dissertação pude perceber que através destas histórias, os roms não simplesmente ordenam e organizam dimensões culturais opostas – a evangélica e a romanis -, mas que, por meio desse contar, os kalderash acabam por criar um espaço *outro, estruturante*, onde ambas as dimensões são subvertidas, se renovam e ganham novos contornos. Destarte, o objetivo deste trabalho foi pensar acerca da relacionalidade estabelecida entre o gênero narrativo das histórias bíblicas, as tradições romanis e o evangelismo, no modo como elas se entrecruzam, na teia formada neste interlaçar de falas, de gestos, de práticas, que é continuamente tecida a cada história que é contada.

Time of the gypsies (1988⁷) do Kusturica. Conversamos um pouco sobre o filme, ele disse que gostava muito, mas quando eu indaguei se era o seu preferido ele disse que preferia os filmes de máfia italiana, como o *Goodfellas* (1990) do Scorsese.

Antes de entrar no doutorado em antropologia social nunca tinha me passado pela cabeça pesquisar cinema, ou a obra de um cineasta em particular. Logo que assisti a alguns dos filmes de Gatlif devido a indicação do meu coorientador, Scott Head, me senti, porém, instigada e interessada em adentrar nesse novo mundo, tão ameaçador por causa de suas técnicas, linguagem e teorias para mim até então tão desconhecidas.

Latcho Drom (1993) foi o primeiro filme de Tony Gatlif que eu vi.

Logo que ele inicia é dito em romanes através de uma *voz-over*⁸ masculina que “Do Noroeste da Índia, a cerca de 1000 anos atrás, por razões ainda desconhecidas, os ciganos percorreram as estradas da Europa, do Egito, do Norte da África. Durante essa longa viagem para além das fronteiras da Índia, os termos gitan, halab, tzigane, bohémien, gipsy, ciganos... foram dados ao povo Romani”. Em seguida, assim que a *voz-over* se esvai, uma criança aparece em *close-up*⁹. Tão próxima que consigo ver em detalhes as curvas de seu rosto. Ela canta, enquanto caminha pelo solo desértico, numa língua que desconheço. Algum instrumento a acompanha fora de quadro. Em *plongée*¹⁰, vejo que aquela sonoridade sai de um *kartal* que o menino leva nas mãos. Depois de um corte seco, em plano aberto vejo um grupo de pessoas andarem junto com alguns animais, tecendo passos no chão arenoso. À canção cantada pelo menino se juntam os sons da carroça puxada por grandes bois, pelas moedas que ornem as roupas das mulheres, pelas vozes das pessoas que conversam entre si. A música se esvai, mas uma abundância de sonoridades continua a ressoar. A câmera passeia pelos entremeios do grupo. Vejo as rodas da carroça, ouço os sons produzidos pelo deslizar das rodas de madeira que se movimentam no solo dourado. E logo em seguida os pés de uma menina, que sibilam no chocalhar das

⁷ - Informarei o ano de lançamento apenas na primeira vez que os filmes forem citados. Mas essa e outras informações estarão disponíveis para consulta na filmografia presente nas referências bibliográficas da tese.

⁸ - Se refere à voz cuja suposta fonte não está na imagem e também não é diegética. O modo como entendo os termos técnicos relativos ao cinema explicarei no momento do primeiro uso.

⁹ - Plano que se caracteriza pelo enquadramento fechado. Primeiro plano.

¹⁰ - Quando a câmera está posicionada de modo a enquadrar de cima para baixo.

tornozelas de metal. A câmera passeia pelas faces, por detalhes de seus corpos, colocando-os em primeiro plano. Um dos homens que faz parte do grupo segura pela corda um pequeno burro que carrega no lombo duas crianças. Em determinado momento o homem para, conversa com os meninos, que parecem desmaiados, ressequidos. Em close-up é mostrado os lábios de uma das crianças, secos como o chão que eles percorrem. Uma mulher se aproxima com um grande jarro de barro e derrama na boca do menino as míseras gotas que saem da vasilha. Depois de um corte seco, porém, a água aparece em abundância, jorra, flui, verte durante toda a sequência seguinte. Baldes e mais baldes de água são retirados de um poço, todos bebem, homens, mulheres, um bode, um cachorro.

Esse meu primeiro contato com a obra de Gatlif me fez lembrar, logo de cara, de uma conversa que eu tive com o Tio Rafael no campo feito com os kalderash no Brasil. Tio Rafael era um dos anciões que mais gostava de sentar comigo, tomar chai – um tipo de chá feito com frutas - e falar sobre os roms. Numa de nossas conversas ele me contou uma história sobre o “tempo do Egito” da qual eu me lembrei assim que comecei a assistir *Latcho Drom*. Me falando sobre as *andanças*, Tio Rafael contou que:

Lá naquela época do Egito

Mas isso não aparece na bíblia não, Paula

Os antigos contam que no Egito tinham dois povos

Deus foi lá e deu um saco de sementes para cada povo...

E sabe o que aconteceu?

Um dos povos pegou as sementes e plantou, assim na terra

Ficaram lá na terra com as sementes.

O outro povo sabe o que fez, Paula?

Comeu as sementes, tudo... tudo... e saíram embora para outro lugar

Estes somos nós Paula.

Estes que comeram.

Andar está na nossa natureza

Uma versão dessa história parece ser conhecida por Gatlif. Denis Mercier (1993) que fez parte da viagem de composição do filme, no livro que se inscreve como uma espécie de diário de bordo do filme *Latcho Drom*, fala ironicamente de uma lenda presente em várias literaturas sobre ciganos. A lenda conta que um rei da Pérsia havia trazido da Índia dez mil músicos ciganos para distrair o seu povo que passava fome. Como recompensa o Rei lhes deu bois, burros e grãos

para que pudessem se tornar agricultores e garantir seus sustentos. Mas os ciganos, no tempo de um ano, comeram tudo o que haviam ganhado, sendo desde então *condenados* a vagar pelo mundo.

Ter comido todas as sementes não era visto pelo Tio Rafael como uma condenação. *Andar* se constitui antes uma das características definidora da própria romanidade para aquele kalderash. Na sequência de *Latcho Drom* discorrida acima, Gatlif também fabula a lenda, joga com ela, a subverte. *Andar*, nos filmes de Gatlif, tal como para o Tio Rafael não é uma condenação e no meio das viagens a água, a comida, pode ser farta. Não apenas na sequência acima na qual o cineasta responde à maldição com água jorrando aos litros no meio do deserto, mas em outros momentos e não apenas em *Latcho Drom*, Gatlif brinca, ri, goza, joga com as *verdades* e com as *ficções* dos gadjes. O cineasta, assim como os kalderash com os quais convivi durante o meu campo em Minas Gerais, pratica a arte da *trampolinagem*¹¹, este saber de tipo *tático*¹²; ou ainda uma *prática fabulação*, tal como pensado por Deleuze

¹¹- De Certeau (1998) cita as análises feitas por equipes interdisciplinares no “seminário sobre cultura popular do nordeste brasileiro” no qual ele esteve presente, através das quais foi pensado, entre outras coisas, a língua falada pelos lavradores de Pernambuco e sobre as gestas de Frei Damião. De Certeau arrazoa que se constatou, nesse contexto, a existência de uma estratificação do espaço em dois níveis, quais sejam, de um lado o espaço socioeconômico organizado a partir da luta entre fortes *versus* fracos, onde os fortes sempre levavam a melhor, e por outro lado o espaço utópico, milagroso, onde a relação de forças se inverte através das histórias de castigos vindo do céu. Estabelecia-se assim um outro cenário, que com referências celestes e acontecimentos sobrenaturais, os lavradores reintroduziam um lugar para o protesto contra a ordem instituída. É a este driblar, a estas manobras que instituem no espaço da ordem estabelecida um espaço de resistência que De Certeau chama de “trampolinagem”, termo “que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar do trampolim” (1998, p. 79).

¹² - De Certeau faz uma distinção entre “estratégia” e “tática”. A primeira diz respeito ao “cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, ser capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica pode ser descrita segundo este modelo estratégico” (1998, p. 46). “Tática”, por sua vez, sendo a “arte dos fracos”, refere-se aquelas ações que são determinadas pela ausência de um “próprio”, isto é, de um território. Agindo por sobre o terreno do *outro*, “que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (1998, p.

(2005), através do qual o cineasta não apenas busca estabelecer uma verdade outra que não aquela do mundo gadje, mas que através da *potência do falso* destrona a forma do verdadeiro: “a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2005, p. 183).

De todo modo, se o episódio inicial de *Latcho Drom* me lembrou do campo feito com os kalderash em Minas Gerais, depois que terminei de assistir o filme lembrei ainda de outro episódio, mas dessa vez ocorrido no campo feito na Argentina. Eu e o meu companheiro, Rafael, fomos convidados a participar de uma festa na casa de Carlitos, pai do Pastor Santiago, um senhor muito rico e influente. Na mansão de um bairro nobre de Buenos Aires, enquanto comíamos peixe e tomávamos um vinho bem diferente daqueles que eu e Rafael, com as nossas bolsas de mestrado, podíamos comprar, Carlitos perguntou atento sobre as nossas pesquisas, sobre antropologia e sobre o que eu sabia sobre os ciganos, principalmente a minha opinião a respeito da origem dos ciganos ser a “Índia” ou o “Egito”. Carlitos que assina um sobrenome de origem grega, começou a traçar o caminho de sua família até ter desembarcado no porto de Valparaíso, no Chile, pensando, na verdade, estarem chegando nos Estados Unidos da América. Para aquele senhor a “origem” dos ciganos era a Índia, bem como era para ele de suma importância que os ciganos começassem a se interessar mais por sua “história”. Devido a essa importância, Carlitos propôs que eu e o Rafael fizéssemos um certo tipo de documentário, bancado por ele, no qual nós seguiríamos o roteiro de viagem de sua família, partindo da Índia, passando pela Grécia no meio caminho e desembarcando em Valparaíso. Ainda não sei se aquela proposta extravagante era verdadeira, ou se parte do contexto ébrio da noite. De todo modo, quando terminei de assistir *Latcho Drom* imaginei que a ideia proposta por Carlitos de alguma maneira remetia a um caminhar parecido com aquele percorrido pelo/no filme de Gatlif.

As minhas primeiras interações com os filmes de Tony Gatlif foram marcadas por um olhar e um engajamento sobremaneira influenciado pelas minhas experiências de campo anterior.

Tony, devo destacar, nem sempre foi Gatlif, seu nome de nascença é Michel Dahmani e a despeito de ter cidadania francesa, nasceu na Argélia, filho de pai berbere e de mãe cigana. Em entrevistas o cineasta conta que passou a infância na Argélia, e após partir para a

100) seleciona-se fragmentos deste terreno e a partir deles compõe-se histórias originais.

França nos anos 1960, numa viagem caótica, acabou “aterrissando” em um reformatório - uma experiência que serviu-lhe para escrever o seu primeiro roteiro: *La Rage au poing* (1973). Durante sua adolescência passou boa parte do seu tempo perambulando por cinemas e em 1966 teve um encontro decisivo: entrou no camarim de Michel Simon, após uma de suas performances. O ator escreveu uma recomendação ao seu empresário e o jovem Gatlif passou a fazer aulas de teatro em Saint-Germain-en-Laye. Depois da experiência inicial no teatro, ele dirigiu seu primeiro filme em 1975, *La Tête en ruine*, que tem como pano de fundo a guerra na Argélia. A partir de 1982, com o filme *Corre gitano, Canta Gitano*, Gatlif diz que se embrenhou a tratar, também, daquilo que ele chama de a *condição cigana*.

Quando eu me propus a pensar a prática cinematográfica de Gatlif, o fiz fundamentalmente devido a ele ser um *cinesta cigano* que fala *sobre ciganos*. Queria, no momento inicial da pesquisa, refletir sobre os filmes a partir de sua dimensão poética. Ou, mais especificamente, almejava pensar como (e se) a filmografia de Gatlif acabava não apenas por narrar o mundo cigano, se constituindo ela mesma enquanto uma *poética cigana*. De todo modo, não podemos prever os “imponderáveis” que surgem na nossa prática antropológica, tal como um redirecionamento do olhar promovido pelo próprio campo.

Comentei acima que Gatlif afirma constantemente que é cigano. Mas ele afirma também que é árabe, mediterrâneo, francês, um *estrangeiro em qualquer lugar*. Sobre os seus filmes, da mesma maneira, diz que não são apenas sobre os ciganos, mas sobre os exilados, sobre as pessoas desenraizadas que estão em países estrangeiros (GATLIF *apud* CASTIEL, 1994), sobre aqueles que *não tem lugar*. Nas suas obras os ciganos predominam, contudo não apenas eles. Penso, por exemplo, na anciã abandonada pela família e acolhida por *Gaspard et Robinson* (1990), na criança gadje adotada pelos ciganos em *Korkoro* (2009), na imigrante africana que chega na Europa clandestinamente pelo mar em *Indignados* (2012), no menino órfão que anda por uma cidade francesa em *Mondo* (1995), no casal que vai à Argélia em busca de lembranças em *Exils* (2004).

Se num primeiro momento o meu objetivo era refletir a pertinência de se pensar uma poética cigana nos filmes de Gatlif, após o término do trabalho de campo, das inúmeras visualizações, dos inúmeros encontros com os filmes, percebi que o próprio modo como Tony Gatlif se cria enquanto cineasta, bem como o modo como ele compõe os seus filmes são feitos de modo a pular as janelas deste tipo

de enquadre. O que Gatlif faz não é apenas cinema cigano e nem ele é apenas um cineasta cigano. Isso não quer dizer, contudo, que a *condição cigana* da qual Gatlif fala não seja importante nas composições de suas obras. Da mesma forma, as minhas experiências de campo junto aos ciganos *não deixaram* de animar as reflexões sobre/com os filmes. Mas isso é assunto que será trabalhado no primeiro capítulo da tese.

Meu interesse nos filmes de Tony Gatlif, porém, a despeito dele poder ou não ser classificado como um *cineasta cigano* não diminui, apenas a pergunta que motivou a partida na estrada percorrida pela tese se modificou. Se parti querendo saber sobre a possibilidade de uma poética cigana, no meio do caminho os filmes apontaram para outras direções.

Quando comento sobre os filmes de Gatlif digo que é difícil resumi-los numa sinopse. Eles não simplesmente contam uma história que tem começo, meio e fim. Eles não simplesmente querem chegar, ou chegam em tal ou qual lugar. Essa tese, de maneira parecida, é difícil de ser resumida. Inspirada e atenta a o que os filmes apresentam e criam, tornou-se necessário pensar sobre questões de autoria, sobre processo de auto-ficção, sobre a condição cigana, sobre o escape de enquadres genéricos. Os filmes também me levaram a pensar sobre uma estética do cotidiano e sobre o mundo enquanto um lugar *habitado*. Sem contar ainda a infinidade de corpos que são apresentados/criados nos/pelos filmes e dos quais procurei me aproximar. “J’ai cette façon de filmer qui est celle du corps”, afirmou Gatlif (2014c) numa entrevista. Em outro momento, Gatlif (2018) disse que “Un plan n’est jamais fixe. Ça respire... La caméra est un corps vivant”. Sobre *Geronimo*, o cineasta conta que a música no filme é produzida pelos corpos, dos atores, mas também dos cachorros, sirenes, dos pneus cantando: “Mais tout cela n’est pas simplement du bruit, c’est de la musique” (GATLIF, 2014b). O corpo nos filmes de Gatlif é protagonista. Seja o corpo dos personagens que carregam as suas histórias inscritas na pele em forma de cicatrizes, das coisas do mundo que aparecem no processo incessante de vir-a-ser, da câmera-corpo que se contamina com as atmosferas que emergem nos eventos, que dança, que arde em febre, ou ainda as sonoridades que na sua materialidade, fazem vibrar, tocam. Corpos sonoros. Corpos táteis. Mas também corpos fendidos, feridos, atados, ausentes. Nos filmes de Gatlif, em vez de os corpos se constituírem apenas como mediadores da ação e do pensamento, os corpos são expressivos, sensórios, criadores de afetos.

São muitos caminhos e desvios. Mas o que de alguma maneira une, ou melhor, se insinua, atravessa todas essas questões é a pergunta sobre a *poética* e a *vida* nos filmes de Gatlif.

McGregor (2008) cita uma fala de Gatlif na qual, se referindo à *Gadjo Dilo* (1997), ele diz que “The poetry of this film is brought about by life itself”. Fazendo essa afirmação transbordar para outros dos filmes do cineasta, o objetivo da tese se tornou o de seguir as trilhas da vida a qual Gatlif se refere para pensar a poesia que o cineasta diz ser provocada por ela. Se a poesia dos filmes é provocada pela vida, o que é/pode a *vida* nessa equação? E ainda, de que maneira Gatlif *compõe* a poesia que não apenas está presente ou faz parte de seus filmes, mas que de alguma maneira constitui os próprios filmes?

Tomando essas questões não como um *mapa* a ser seguido, mas *como indicações de percurso* (DE CERTEAU, 1998), optei por dividir a tese em três partes e sete capítulos que dialogam entre si.

A primeira parte da tese, que é um capítulo introdutório, é o lugar no qual me detenho nos elementos que fazem parte do contexto mais abrangente de composição dos filmes de Gatlif e isso para pensar o modo como o cineasta utiliza de elementos autobiográficos nas obras, bem como para refletir sobre a questão da inscrição de Gatlif enquanto autor, enquanto um cineasta que é cigano, mas também um argelino que vive na França, um exilado que produz filmes na Europa. O objetivo aqui não é o de utilizar dados biográficos para explicar os filmes, nem mesmo o de desvendar a história de Gatlif a partir de suas obras, mas antes o de entender o modo como Gatlif *joga a sua vida na obra* (AGAMBEN, 2007), apontando para o fato de que a prática de *escrita de si* (FOUCAULT, 2004) não pode ser separada de uma prática de “autopoiesis” ou ainda de “autoficção”. É nesse momento, igualmente, que buscarei pensar a *condição cigana* requerida por Gatlif a partir do seu filme *Corre gitano, Canta Gitano*, bem como refletirei sobre como o cineasta escapa de enquadres genéricos, incluindo o de *cinema cigano*.

Na segunda parte da tese começo a me deter com mais atenção sobre a *vida* a respeito da qual Gatlif fala, bem como sobre a *poesia* provocada por ela. Exploro, no segundo e no terceiro capítulo que compõem essa parte, o modo como os filmes são compostos de maneira a fazer deslocar a questão sobre “o que está acontecendo?” para a natureza composicional e generativa, para a expressividade daquilo que vem à existência. Um *cinema de fluxo* no qual a lógica da narrativa de causa e efeito é rompida, no qual os personagens agem, mas não necessariamente reagindo a estímulos fundamentais para o

prosseguimento da narrativa. Muitas das cenas e sequências compostas nos filmes ao invés de cumprir um objetivo específico na trama do filme são compostas de modo a criarem *atmosferas sensoriais* que exploram o vir-a-ser das coisas do mundo, bem como o poder dos encontros. Isso não quer dizer que inexistam nos filmes narrativas fílmicas, o que ocorre é que elas são compostas de forma bastante aberta, explorando os encontros e desencontros cotidianos, bem como a potência do que a princípio pode ser visto como meramente ordinário e banal. Relacionado às questões citadas acima, penso também sobre o modo como Gatlif explora o caráter multisensorial da infinidade de corpos e de micromovimentos que compõe os eventos cotidianos, bem como o engajamento sensorial dos personagens e dos filmes com o mundo, um mundo que não serve apenas como cenário ou como *locus* para ações dramáticas, mas um mundo que é antes vivido, habitado, apresentado, criado, de maneira plástica e sensória.

Já na terceira parte da tese, que é composta por quatro capítulos, abordo as múltiplas maneiras através das quais os corpos se fazem presentes nos filmes de Gatlif. No quarto capítulo reflito, no que diz respeito aos contextos ciganos explorados pelos filmes, sobre as performances através das quais o *corpo* é criado na mesma medida em que cria *ciganidade*. No quinto capítulo me detenho sobre a *estrangeiridade dos corpos*, sobre como Gatlif compõe os filmes de maneira a explorar os diferentes modos de ser/estar no estrangeiro, mas frisando não a diversidade cultural, mas a *diferença* (BHABHA, 1998). No sexto capítulo discuto sobre *o que um corpo pode* (SPINOZA, 2009; DELEUZE, 2002a), *o poder dos encontros*, seja na criação/apresentação dos personagens, dos espaços percorridos nos/pelos filmes, ou dos próprios filmes. Penso ainda sobre o uso do close-up, sobre os encontros com os *corpos ausentes* e a aproximação a esses corpos instigada pelos filmes. Essa terceira parte conta também com um capítulo sobre o *corpo dos filmes*, sobre como Gatlif transgride as fronteiras entre tema e forma na sua prática cinematográfica. Discuto, igualmente, os usos da *câmera-corpo* que se apresenta como mais um corpo sensível em cena e que permite pensar no uso do *discurso indireto livre* na composição fílmica, o que amplia ainda mais o poder de *multiperspectivação* (GONÇALVES, 2012) dos/nos filmes. A discussão sobre o *corpo do som* também aparece nesse momento e aqui penso a centralidade das sonoridades nos/dos filmes, que não servem apenas como acompanhamento, mas que *co-irrigam* e *co-estruturam* os filmes (CHION, 1995). A última questão que trabalho nesse capítulo é o modo como Gatlif compõe as suas obras de maneira a instigar um

engajamento háptico, aproximado e tátil, entre os filmes e os espectadores.

As considerações finais, por sua vez, se tornaram importantes não para concluir a tese, para fornecer a resposta para qualquer que seja a pergunta, mas para sintetizar algumas das questões discutidas na tese como um todo, bem como para apontar potencialidades e caminhos. É nesse momento que penso, entre outras coisas, que apesar de Gatlif explorar nos seus filmes o mundo enquanto ambiente (INGOLD, 2000), bem como as práticas peregrinatórias (INGOLD, 2007) e nômades (DELEUZE e GUATARRI, 2012) dos personagens e dos filmes como um corpo perambulatorio, ao mesmo tempo o cineasta lembra que para algumas pessoas não é possível *habitar o*, nem *peregrinar pelo* mundo do mesmo jeito que para outros. O fluxo que é discutido em grande maneira na segunda parte da tese se encontra aqui com a *quebra do fluxo*, o *corte da malha* no que tange a *estrangeiridade dos corpos* discutido na terceira parte da tese, de maneira a demonstrar que assim como as fronteiras podem ser transgredidas, ou desfeitas, elas podem ser também materiais e perigosas para algumas pessoas que tentam atravessá-las.

Antropologia e cinema

Em 1883, Franz Boas, desembarca no Ártico para passar dois anos junto com os Inuit. Cinco anos depois, em 1888, quando publica os resultados de sua expedição, Jules Marey apresenta a primeira chapa fotográfica realizada com o cronofotógrafo. Neste mesmo ano, Emile Reunaud cria o Teatro Óptico, prefiguração da banda fílmica definitiva; enquanto Thomas Edison registra seu fonógrafo elétrico com bonina de cera. De todo modo, a etnografia e o cinema não apenas são contemporâneos, no final do século XIX, mas quando emergiam, dividiram interesses e se contaminaram um com o olhar do outro. Tanto é que os primeiros filmes, conforme arrazoia Piault (1995), utilizaram a operação etnológica clássica de desvendamento do cotidiano a fim de mostrar o que a cegueira do tempo fez desaparecer do olhar, levando à estupefação os primeiros espectadores dos filmes dos Lumiere. Seja a banalidade das saídas das fábricas, ou as refeições das crianças: “a realidade simples do dia-a-dia que havia desaparecido, mesmo sem deixar de ser mencionada, volta à cena ressuscitada na atenção dos espectadores” (PIAULT, 1995, p. 23).

Contudo, expõe Piault (1995), antes mesmo das sessões públicas organizadas pelos irmãos Lumiere, Louis-Félix Regnault, em 1893, fixou o olhar de uma câmera sobre uma mulher “exótica”, que fora levada à Paris para uma exposição sobre a África. A partir desse momento, diz ainda Piault, acontece uma revolução conceitual, onde a herança cultural das sociedades deixava de ser constituída apenas por objetos e monumentos e passava a incorporar hábitos, valores e comportamentos transmitidos. Os gestos e as falas se conservam e se materializam através das boninas de silicone, constituindo-se, paradoxalmente, enquanto uma outra faceta do patrimônio “não material” para a qual a etnologia pode se vangloriar de ter contribuído para a descoberta e invenção.

O uso da observação dinâmica e totalizante, juntamente com a experimentação do campo, segundo observa Piault (1995), faziam da etnografia e do cinema companheiros de um empreendimento comum de descoberta, de identificação e de apropriação. Desde o início, o cinema e etnologia acompanham um objeto comum: as práticas dos seres humanos nas relações que estabelecem com seus semelhantes e com o meio onde vivem; sendo que essas imagens visam marcar “o estranhamento do outro enquanto ser semelhante mas deslocado, inacabado, esboçado e mesmo desviado” (PIAULT, 1995, p. 27).

Como dito acima, a mútua influência entre cinema e etnografia não diz respeito apenas ao objeto em comum. A antropologia e o cinema, como formas de sensibilidade modernas, dividem uma maneira de *olhar*: “constroem, enquadram, montam, mostram suas perspectivas, dirigindo a imagem/escrita para sua própria função e interesse, de acordo com sua interpretação” (GOMES PEREIRA, 2000, p. 53). Contudo, como bem destaca Gomes Pereira (2000) no artigo “Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos”, além dessas características comuns da forma de olhar, é interessante pensarmos na própria modificação do olhar após o fenômeno do cinema.

Sendo que, fazendo e assistindo filmes, os antropólogos estão imersos no processo de alteração das formas perceptivas¹³, amplamente refletidas por Benjamin (1986a; 1986b) nas suas reflexões sobre o

¹³ - Que não se trata de um processo isolado. As alterações nas artes plásticas, na ciência, na tecnologia, o cenário urbano e a velocidade que caracterizam as metrópoles modernas, enfim, “toda uma série de fenômenos contribuíram para a alteração no modo de olhar” (GOMES PEREIRA, 2000, p. 53).

cinema e sobre o inconsciente óptico¹⁴, podemos indagar o quanto a própria composição das etnografias não estão impregnadas pelo olhar cinematográfico. Pensemos no *plano-sequência*¹⁵ apresentado por Cardoso de Oliveira, como exemplifica Gomes Pereira (2000), em uma maloca Tukúna, onde o olhar no antropólogo se confunde com a câmera permitindo-nos compartilhar desses olhares:

Imaginemos um antropólogo no início de uma pesquisa junto a um determinado grupo indígena e entrando em uma maloca, uma moradia de uma ou mais dezenas de indivíduos, sem ainda conhecer uma palavra do idioma nativo. Essa moradia de tão amplas proporções e de estilo tão peculiar, como, por exemplo, as tradicionais casas coletivas dos antigos Tükúna, do alto Solimões, no Amazonas, teriam o seu interior imediatamente vasculhado pelo “olhar etnográfico” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998 *apud* GOMES PEREIRA, 2000, p. 54).

Podemos pensar ainda em obras escancaradamente escritas através de uma inspiração estética cinematográfica, tal como a etnografia experimental “Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem”, de Michael Taussig, contaminada pela ideia de montagem de Eisenstein. Citando George Marcus, Gomes Pereira (2000) vai dizer que a relação entre cinema e antropologia é uma necessidade atual, dados os problemas textuais das narrativas etnográficas, bem como que a própria escrita antropológica muito se alteraria e beneficiaria (como já tem se beneficiado) caso observássemos com mais cuidado a literatura, a música, o cinema e o cinema etnográfico, entre outras formas de expressão.

No decorrer da história do cinema, acostumamo-nos com o papel criador da câmera e adotamos olhares os mais diversos possíveis, como o de uma gaivota no filme *Os pássaros* (1963) do Hitchcock, de um morto no filme *The cat and the canary* (1939) de Paul Leni, bem como diversas outras perspectivas: “independente do sucesso estético e

¹⁴ - No capítulo sete voltarei a essa discussão sobre as metamorfoses profundas do aparelho perceptivo refletida por Benjamin (1986a, 1986b).

¹⁵ - *Plano-sequência*, explica Aumont e Marie (2003), “trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” (2003, p. 230)

da capacidade narracional dos diretores desses e de outros filmes, aprendemos a olhar com o cinema. A imaginação cinematográfica atua e altera a imaginação antropológica” (GOMES PEREIRA, 2000, p. 54)¹⁶.

De todo modo, devo ressaltar, assim como o cinema está ligado às etnografias experimentais, também esteve ao “realismo etnográfico”. O final do século XIX e começo do século XX, momento de emergência do cinema e da etnografia, marcam um período de multiplicação e sofisticação dos instrumentos de medida e de observação em todos os domínios. As sociedades com as quais as explorações “civilizadoras” se deparam transformam-se em imagem fotográficas e cinematográficas suscetíveis de serem transportadas, recortadas, montadas, repetidas e, sobretudo, comentadas (PIAULT, 1995). O interesse inicial da antropologia pelo uso de imagens para ilustração, segundo assinala Caiuby Novaes (2009), vinha do mesmo modelo científico seguido pela disciplina no final de século XIX, isto é, aquele oferecido pelas ciências naturais.

Mas se nesse primeiro momento o cinema não só fez parte da panóplia de instrumentos de coleta de informações, como fundamentou a ambição de um olhar objetivo sobre a realidade; num segundo momento, esclarece Piauxt (1995), o olhar cinematográfico deixou de ser encarado apenas como uma máquina que registra, e passou a ser visto igualmente como um olhar que escolhe e interpreta. E porque não... que cria.

Um dos maiores interesses na antropologia visual se concentra hoje ora em fazer, ora em pensar os filmes etnográficos, discutindo a utilização das imagens produzidas, a importância do registro imagético no trabalho de campo, entre outras coisas (HIJIKI, 1998). Dentro dessa perspectiva, Jean Rouch aparece como figura central devido, entre outras coisas, às experimentações e inovações estéticas (por exemplo, o uso da câmera sem o tripé, uso do som sincronizado) que trouxe para o seu cine-transe, bem como devido a sua sensibilidade em tentar dar conta da experiência única e delicada que é o encontro entre culturas (PIAULT, 1994).

De qualquer maneira, o século XX revela, conforme expõe Hikiji, “além do antropólogo cineasta, o antropólogo espectador” (1998, p. 91), que vê o cinema não enquanto meio, mas enquanto objeto de pesquisa.¹⁷

¹⁶ - E a imaginação antropológica atua e altera a imaginação cinematográfica, tal como explora Gonçalves (2012) ao refletir sobre os diálogos estabelecidos por Eisenstein com a antropologia.

Como exemplo de propostas que lidaram com o cinema como campo, podemos pensar no empreendimento pioneiro de Ruth Benedict que, durante a segunda Guerra Mundial, utilizou de análise fílmica para entender os modos de pensar e de se portar dos japoneses. “O crisântemo e a espada”, mostra as potencialidades do cinema enquanto veículo de representação (HIKIJ, 1998, CAIUBY NOVAES, 2009). Gregory Bateson, por sua vez, num esforço inicial em aplicar técnicas antropológicas ao exame de filmes ficcionais, se concentrou em 1942 na análise do filme nazista *Hitlerjunge Quex*, que consta no artigo “An analysis of the Nazi filme Hitlerjunge Quex”, para pensar o tipo de pessoas que eram os nazistas. Para tal, Bateson diz que o filme foi tratado não somente como um sonho ou trabalho artístico individual, mas também como um *mito*, sendo por isso analisado através das estratégias comumente utilizadas pelos antropólogos para pensar a mitologia dos povos “primitivos” ou modernos. O filme para Bateson é uma criação coletiva que através das inúmeras exibições se assemelharia ao recontar dos mitos nos rituais (HIKIJ, 1998)¹⁸. Podemos citar ainda o trabalho de Massimo Canevacci e sua proposta de uma interpretação semiótica dos filmes, que implica a descrição e interpretação dos filmes como um texto inspirada nas discussões de Geertz¹⁹.

De todo modo, se me aproximo desses trabalhos devido ao interesse em fazer uma *antropologia que vai ao cinema*, para parafrasear Hikiji, a grosso modo me distancio no que se refere ao modo como procurei refletir *sobre, com, através* dos filmes de Gatlif. Isto é, não simplesmente como veículo de representação, aos modos de Benedict; ou como um texto à espera de ser interpretado, segundo a inspiração geertzana de Canevacci.

Me distanciando de uma visão instrumentalista do cinema, que olha para os filmes como epifenômenos da sociedade, fazendo-os parecer apenas um documento do que se passa no mundo “real”; parti da ideia de considerar “não apenas o que se diz, mas o como se diz o que se diz” (LIMA, 1983 *apud* GOMES PEREIRA, 2000, p. 56) no e através do cinema. Essa não foi apenas uma escolha teórica, mas levou em conta

¹⁷ - Vale sublinhar que apesar de Hikiji (1998) citar uma série de trabalhos que se dedicaram a pensar os filmes de ficção, a antropóloga expõe que tais obras não receberam ainda a devida atenção da disciplina, sendo o interesse antropológico por filmes ficcionais pequeno e negligenciado.

¹⁸ - Que serve “à fixação das representações veiculadas na história” (HIKIJ, 1998, p. 100).

¹⁹ - No texto Hikiji (1998) aproxima o seu próprio trabalho dessa vertente.

o que os filmes querem (MACDOUGALL, 2006) enquanto campo etnográfico. Numa entrevista sobre o filme *Vengo* (2000), Gatlif (*apud* ANGRISANI; TUOZZI, 2003, p. 100) disse que esse não é um filme *sobre flamenco*, mas um filme que é *visceralmente flamenco*. É a partir desse extravasar das fronteiras entre tema e forma, que inscreve os filmes não apenas como um veículo através do qual se fala algo, mas enquanto um *corpo performativo e poético* que busquei pensar os filmes de Gatlif.

Escrever sobre, com, através dos filmes de Tony Gatlif

Escrever *sobre, com, através* dos filmes de Gatlif, porém, não supõe tomar os filmes como uma forma que surge na cabeça do cineasta enquanto artista criador e que é simplesmente impressa, ou representada. Gatlif enquanto um *agenciador de signos e potências* (OLIVEIRA JR, 2010), faz parte de um *campo de forças* (INGOLD, 2000) criado através da participação ativa do cineasta, dos produtores, dos demais realizadores. Nesse campo de força estão também outros cineastas, escritores, intelectuais, músicos que aparecem citados nos filmes e que influenciam a própria estética das obras. Os filmes são também atravessados por ecos da biografia de Gatlif, e da história dos *ausentes* sobre quem Gatlif diz que é urgente falar. Bem como pela iminência da vida que produz novos encontros durante o processo de composição dos filmes, que muda os roteiros, que faz os filmes seguirem por novos caminhos. A forma surge dessa série de relações e emaranhados que a história relacional nos filmes e dos filmes supõe. Nesse sentido, o modo como penso os filmes leva em consideração o caráter *processual e relacional* pelo qual cada um dos filmes de Gatlif passa a existir, seja no que concerne aquilo que compõe diegéticamente os filmes, seja os elementos não diegéticos que os filmes evocam.

Dado esse caráter processual e relacional, além dos filmes, fizeram parte do meu campo e da escrita da tese as entrevistas dadas por Gatlif, suas falas públicas sobre seus filmes, mas também sobre a sua biografia, assim como a análise de críticos de cinema e de teóricos que se propuseram a pensar sobre os filmes e a vida do cineasta. Seja os comentários de Gatlif sobre os seus filmes, seja os de críticos com os quais Gatlif responde e dialoga, tomei esses discursos como parte do contexto maior do qual as obras de Gatlif fazem parte. Nesse sentido, no lugar de uma abordagem que se prende sobre os filmes, desconsiderando os aspectos do contexto histórico e biográfico, ou que se fixe e parta desses contextos, menosprezando a poética da linguagem; procurei na

tese pensar o processo de *contextualização* através do qual os filmes emergem em contextos e os contextos também emergem em performance (CARDOSO, 2007; BAUMAN e BRIGGS, 2008).

Comentei acima sobre o fato de que ao pensar o cinema na antropologia me diferencio das abordagens que olham para os filmes como epifenômenos da sociedade, como um veículo de representação e de expressão, ou como uma matéria que espera ser interpretada. Parti da ideia de se considerar não apenas *o que se diz*, os assuntos sobre os quais os filmes versam, mas também a poética dos filmes, ou seja, *como os filmes são compostos*. Esse deslocamento é importante não apenas devido ao fato de que o modo como as coisas são ditas e mostradas é fundamental para compreender o que está sendo dito e mostrado, mas também porque apreende os filmes de maneira a destacar o seu caráter *performativo* e *criativo*. Pensar na dimensão poética permite compreender que os filmes não apenas *falam sobre, representam* ou *refletem* uma *realidade exterior* ou alheia a eles, mas, e aqui diálogo com as discussões de Cardoso (2007)²⁰ sobre as histórias do “povo da rua”, que os filmes agem no mundo e dão forma ao “real” dos quais fazem parte. Ou seja, o objetivo na tese não foi o de apreender o cinema como *espelhando* o mundo, ou como *apartado* do mundo, mas enquanto uma criação que se faz na relação com o mundo mesmo.

Escrever *sobre, com, através* dos filmes foi um desafio para a minha prática antropológica e me fez levantar ainda outras questões. Por exemplo, o fato dos filmes serem públicos e de que o meu campo está acessível para qualquer um que se interesse em vê-los, às vezes me fez pensar sobre a necessidade de explanações e narrações tão amplas sobre as cenas e sequências fílmicas. No meu TCC e na minha dissertação, trabalhando com as histórias dos kalderash, eu fazia questão, atenta e inspirada pela bibliografia que discute linguagem e performance (BAUMAN e BRIGGS, 2008), mas também a bibliografia que discute questões de escrita e de autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1998;

²⁰ - A análise da dimensão poética da qual Cardoso fala não se foca apenas nos códigos discursivos e em suas propriedades, como queriam os formalistas russos como Jakobson. Cardoso propõe uma reformulação onde se leve em consideração os “processos sociais e culturais de criação de significados, a própria proliferação da significação no contar as histórias”, através da qual o poético não seja lido apenas como uma função da linguagem, mas se desdobre “a uma compreensão da cultura enquanto performativa, na qual ‘coisas’, atos, práticas, ideologias etc. adquirem significados no uso” (CARDOSO, 2007, p. 329).

CLIFFORD e MARCUS, 1986), de tentar incluir no texto as múltiplas vozes presente em campo. Nos meus trabalhos anteriores estão presentes inúmeras transcrições das histórias contadas em campo pelos roms, e eu tentava respeitar na escrita, os silêncios, as interrupções, e o sotaque. Quando comecei a escrever sobre os filmes de Gatlif me senti, num primeiro momento, um tanto supérflua. Por que preciso me alongar tanto nos detalhes que fazem parte da composição da cena se qualquer um pode também vê-la diretamente nesse ou naquele filme? Aos poucos, porém, percebi que escrever sobre cinema ou sobre um campo que é compartilhado ou público não elimina a necessidade e a importância de descrições mais avolumadas. E não só isso, escrever *sobre, com, através* do cinema acabou também por me instigar a pensar a respeito da faceta *criativa e imaginativa* da escrita antropológica no geral.

Nesse sentido, assim como pensar a dimensão poética dos filmes se tornou fundamental na minha pesquisa, durante a composição da tese a pergunta “*o que falar sobre essa cena filmica?*” muitas vezes deu lugar para “*como falar sobre essa cena?*”. Ou seja, para a dimensão poética da própria escrita etnográfica. E isso não apenas no que diz respeito ao *como falar sobre* um determinado assunto, ou *como descrever* o que em determinada sequência filmica acontece, mas antes a respeito de como falar sobre os afetos, sobre a sensorialidade que permeiam os filmes de maneira a preservar, ou melhor, a *criar através da escrita também uma dimensão afetiva e sensória*. Ou seja, como fazer não uma antropologia dos sentidos, mas uma *antropologia sensorial* (DEVOS, 2017)²¹ na reflexão sobre/com os filmes de Gatlif.

A capacidade de *filmes etnográficos* invocar experiências sensoriais no seu público é amplamente discutida na antropologia (PINK, 2006). Podemos pensar, por exemplo, no filme *Leviathan* (2012), produzido por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, que conta com uma “narrativa assumidamente voltada para a ampliação da experiência sensorial do espectador” (DEVOS, 2014, p. 252). Ou ainda no projeto do filme *Ver Peixe* (2017) produzido por Gabriel Coutinho Barbosa, Rafael Victorino Devos e Viviane Vedana que, inspirados pelo filme *Leviathan*, provocam os leitores e espectadores a “ver peixe”, seja através de fotos panorâmicas, de narrativas em vídeo e de montagens em hipermídia, “ampliando suas habilidades perceptuais na compreensão da formação da paisagem litorânea entre coletivos de pesca” (DEVOS;

²¹ - A discussão dessa inversão advém dos comentários do professor Rafael Devos na banca de qualificação da tese.

VEDANA; BARBOSA, 2016, p. 41). Sem esquecer, ainda, do cine-transe e da antropologia compartilhada de Jean Rouch que, por exemplo, em *Os Mestres Loucos* (1995) não apenas filmou um ritual entre os *hauka*, mas fez do filme uma ritualização de um ritual: um filme-ritual (GONÇALVES, 2008).

De todo modo, se na produção dessas obras se destacam o olhar e a escuta de uma “câmera sensível” (PIAULT, 2001), dado que para a tese eu me propunha a pensar sobre os filmes de Gatlif através de um texto, tornou-se necessário explorar uma *escrita sensível*, mas que, tal como discutido por Piault (2001) no que tange a produções audiovisuais, também não fosse apenas interprete ou fonte privilegiada, ou seja, uma *escrita sensível* que se inscrevesse enquanto *participante do jogo da vida*, ou dos encontros que os filmes de Gatlif potencializa.

De todo modo, seja nos meus trabalhos anteriores nos quais escrevi sobre as histórias dos ciganos, seja agora na tese onde apresentarei imagens fílmicas, seja num trabalho que lide com histórias orais ou com composições audiovisuais, a escrita antropológica não pode ser pensada sem levar em consideração as facetas criativas e imaginativas. E nesse sentido, a escrita das cenas fílmicas, e da tese no geral, não pode ser separada do tipo de engajamento, inclusive corpóreo, que eu estabeleci com os filmes enquanto antropóloga e escritora da tese. Uma relação que não se limita à visão ou ao audiovisual, mas que permeia os sentidos (GONÇALVES; HEAD, 2009a). A tentativa de estabelecer uma equivalência entre o observado e o narrado nas etnografias, um *realismo etnográfico*, tem sido contestado amplamente na antropologia e o *modelo visualista* tem sido repensado em favor de um tipo de construção de texto etnográfico que leve em conta a “ideia de imaginação enquanto categoria poderosa para articular um novo modelo de representar/apresentar esta relação com outro, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminho para a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento” (GONÇALVES; HEAD, 2009b, p. 17). Deste modo, é levando em conta a potencialidade da escrita etnográfica como um *devoir-imagético*, no sentido que Gonçalves e Head (2009a, 2009b) dão ao termo, bem como de uma *escrita sensível*, que componho e apresento as imagens fílmicas, bem como a tese como um todo. Os filmes, nesse sentido, não são apreendidos apenas como objetos a serem representados ou discutidos na tese, mas como um corpo que também se encontra com o meu corpo e, nessa *zona de cruzamento* (GONÇALVES; HEAD, 2009b), inscrevem a prática etnográfica numa ordem que não se reduz à

subjetividade *versus* objetividade, ficção *versus* realidade, ou à representação *versus* apresentação.

Gostaria, desse modo, de tecer alguns comentários sobre o modo como componho as *imagens narrativas* de cenas fílmicas, bem como sobre a maneira que componho e dialogo com a série de *fotografias* que tirei dos filmes através da captura digital de tela, de maneira a tentar fazer da escrita etnográfica uma *escrita sensível* que participa do jogo da vida provocado pelos filmes enquanto campo etnográfico.

Deleuze e Guattari (1997b) no livro “O que é filosofia?” iniciam as suas discussões sobre “Percepto, afecto e conceito” falando sobre a durabilidade da arte: “O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento” (1997b, p. 209). Nos meus trabalhos anteriores, quando eu escrevia sobre o campo, o fazia sobretudo utilizando os verbos conjugados no passado. De todo modo, enquanto escrevia esse material para a qualificação, não apenas retornava ao meu diário de campo, mas também aos filmes mesmos. Via e revia a mesma cena inúmeras vezes. Obviamente, em cada uma dessas visualizações eu enxergava novos detalhes, o que fazia a minha leitura anterior poder ser conjugada no passado. Ainda assim, sempre que inicio o filme *Korkoro*, a cerca de arame farpado toca para mim uma melodia angustiada e triste. Dessa maneira, optei por narrar as cenas dos filmes sobremaneira utilizando de uma conjugação verbal no presente, numa tentativa de apontar o composto de afectos e perceptos que a obra de arte conserva, apesar de se refazer a cada novo encontro com o *outro*.

A minha opção por fazer a tese ser preenchida por longas imagens fílmicas, por sua vez, se refere, primeiramente, a uma tentativa de não submeter as cenas e sequências dos filmes de Gatlif a um fim meramente instrumental na tese, apenas como ilustração do que está sendo dito. Gatlif na sua prática cinematográfica, conforme discutirei no segundo capítulo, muitas vezes faz irromper nos entremeios dos filmes trechos que não possuem uma função clara na história que está sendo contada, não seguem a lógica de causa e efeito, ou da *situação que se prolonga em ação* (DELEUZE, 2005). Essas cenas exploram antes o vir-a-ser das coisas, dos corpos, do mundo, bem como suas facetas plásticas e expressivas, e nesse processo criam *atmosferas sensoriais*. Quando narrei a sequência inicial de *Latcho Drom* anteriormente, apareceram elementos que não eram necessários para falar sobre a *prática de fabulação* de Gatlif. Obviamente alguns elementos (como as

sonoridades que abundam) serão discutidos posteriormente. De todo modo, tanto naquele momento, como em outros momentos nos quais explorei um trecho fílmico, tentei contá-los de maneira que o que está sendo dito excedesse, transbordasse, ou até desestabilizasse a minha discussão anterior ou subsequente. A presença contínua e excessiva de passagens fílmicas se constitui, destarte, como uma tentativa de criar *atmosferas sensoriais*, inspirada por aquelas que os filmes criam, possíveis de envolver também o leitor, bem como enquanto uma tentativa de não sobrepor a minha voz à voz fílmica.

Interligada às questões discutidas acima, ressalto que o as *fotografias* que tirei das imagens fílmicas e que aparecem compondo os próximos capítulos não foram utilizadas com o intuito de “ilustrar” o que está sendo apresentado através dos filmes. Em vários momentos elas destoam do texto com o qual dividem uma mesma página. Criando lacunas, fronteiras e *falsos raccords*²², ou seja, destacando que a potência das imagens não consiste apenas em mostrar algo sobre aquilo que se escreve, mas igualmente em perturbar ou desestabilizar a visão do que a escrita oferece (HEAD, 2009). De todo modo, mesmo nos momentos em que perturbam a escrita, as imagens não se apresentam como distintas do texto em “si”, mas dialogam com as *imagens textuais*, formam com elas uma textura narrativa que *traz o campo para o texto*, ao mesmo tempo que *extravasa o campo*. Isto é, procurei através do conjunto de imagens textuais e fotográficas que compõe o texto não apenas *descrever* o campo, mas também explorar o caráter evocativo e sensoriais dessas imagens. A antropologia aqui, tal como faz o cinema (COMOLLI, 2008), *cria imagens a partir de imagens*.

Por meio dessa prática antropológica que buscou não apenas falar sobre a dimensão poética e sensorial dos filmes, mas que procurou aprender com o próprio modo poético e sensorial com que lida, busquei compor imagens – e através delas tentei instigar um envolvimento sensorial – que não se refere apenas às imagens que estão *nos filmes*, assim como não são apenas criações minhas enquanto autora, mas que

²² - Conforme explica Aumont e Marie (2003) na obra “Dicionário teórico e crítico do cinema”, *falso raccord* é uma articulação mal realizada, insuficientemente contínua, que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. De todo modo, como destaca Aumont, o “falso *raccord* é, entretanto, um *raccord*, pelo fato dele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é ‘falso’ na visão de uma ‘veracidade’ convencional, a de uma certa continuidade do visível” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 116, grifo dos autores).

vêm à tona, que irrompem, nos encontros (e desencontros) que ocorrem através da tese entre os filmes de Gatlif, a minha prática antropológica e etno-gráfica, e o engajamento dos leitores da tese.

PRIMEIRA PARTE – “Um estrangeiro em qualquer lugar”

Capítulo 1 – A autoria enquanto auto-ficção

A tela está escurecida, coberta por uma textura que ainda não reconheço. Percebo que ela pulsa. Será que é a câmera que treme, ou é aquela superfície que se move devagar? Os créditos do filme continuam aparecendo, enquanto uma música começa a tocar. A voz da mulher que canta fala em inglês palavras apressadas, urgentes. A câmera se distancia lentamente enquanto a velocidade do canto aumenta. Pele. Sim. Finalmente descubro do que era a textura que preenchia a tela. A pele das costas de um homem disposto de frente a uma janela no alto de um grande prédio. Ele olha para a multidão de carros em transito, para as construções que pintam o horizonte com concreto. Ainda não conheço o seu rosto, nem o seu nome. A música continua, a mulher canta angustiada, ofega, como se lhe faltasse o ar. A câmera se distancia um pouco mais. O homem está nu. Um corte seco. Vejo-o em close-up durante o tempo suficiente para reparar em minúcias de seu rosto. Outro corte seco. A câmera foca agora nas mãos do homem que deixam a caneca de cerveja que ele tomava cair propositadamente rumo ao solo. Mas aquele não fora um ato de raiva. Ele parece estar envolto por um grande desprezo. Ou será que é apenas tédio?



Em Exils

O homem olha pelo enquadre da janela. Ele se vira em nu frontal. Logo vejo que ele olha para uma mulher que come sorvete, nua, deitada na cama. A câmera passeia, mostra detalhes do cômodo onde eles estão. Uma guitarra. Fones de ouvido. À música que ainda toca se junta a voz de um homem que canta em espanhol a letra que até então eu ouvia em inglês. Ao contrário da voz feminina, o homem fala pausadamente, quase declamando. “É urgente falar dos ausentes. Tempo de falar dos que se equivocam”. A voz do homem e da mulher sobrepõe no mesmo instante pedaços diferentes da letra. “É importante interrogar os ausentes. Aqueles que vivem sem democracia em geral”. A câmera desliza pelo corpo da mulher. Em close-up vejo ela se deliciar com o sorvete. Sensual, ela lambe os dedos. “É urgente falar dos ausentes. É urgente falar das ausências. Tempo de falar daqueles que sempre se equivocam”. A câmera foca em close-up na caixa de som. Se até aí pensei que a música era extra-diegética, percebo agora que ela sai das entranhas dos alto-falantes. A sobreposição das vozes, porém, não sei se faz parte da música que eles ouvem, ou se a voz masculina é *voz-over*. “É urgente falar da liberdade. É importante interrogar os ausentes. Aqueles que vivem sem democracia em geral.” Ainda na cama, a mulher se move seguindo o ritmo da música. Balança os cabelos castanhos. Dança como se a música fizesse todos os seus poros pulsarem. “A democracia vai sempre junto...”. O homem desliga o rádio. “Clic”, ouço o botão estalar enquanto a música se cala. “E se fossemos para a Argélia?” o homem pergunta em primeiro plano.



Em Exils

No final dessa sequência a música continua, vaza para a próxima sequência, enquanto vejo o deserto ser interrompido pela marcha de um mar de gente. Pessoas aparecem pelas laterais da estrada se juntando à multidão. A câmera está distante, os rostos dos andantes estão borrados. As cores são claras, em tons pastéis, como se até o colorido das roupas estivesse manchado de areia ou desbotadas pelo sol escaldante. Aos poucos, em contraste com o ambiente esmaecido pela nébula de areia do deserto, aparece em letras garrafais, pintado de vermelho-sangue, o título do filme: *EXILS*.

Todo esse trecho me perturbou enormemente desde a primeira vez que assisti esse filme, ainda no começo do doutorado. Pelos seus close-ups absurdos que me fizeram, como diz Marks (2000), tocar a tela com os dedos dos meus olhos. Pelas múltiplas sonoridades, que emergiam da caixa de som, mas também do mundo e que tocavam juntas – o copo não apenas estilhaça no solo, mas compõe junto com outros instrumentos e com as vozes a música que toca naquele momento. E também pela urgência, pelo clamor em se falar sobre os ausentes, “os que vivem sem democracia em geral”.

Mas quem são os ausentes explicitados pela música? A cena que mencionei acima, na qual o título do filme estampa a tela, remete àqueles que deixam os seus países assolados por problemas políticos, econômicos e sociais e que buscam refúgio na Europa. Mas no decorrer do filme, Zano e Naima, o casal que decide partir de Paris rumo à Argélia, encontram, se chocam, convivem com outros sujeitos ausentes, como os ciganos e os trabalhadores “ilegais”. Os ausentes dos quais a música insiste que se deve falar, com urgência, parecem ser múltiplos. *Exils*, é o título do filme e a escolha por usar o termo exílio no plural não parece ser banal. Exílios.



Em *Exils*

Esses sujeitos ausentes que experienciam múltiplos modos de ser e de estar em exílio aparecerão no decorrer dos capítulos que compõem esta tese. Porém, antes de me concentrar propriamente nos filmes, no modo como Gatlif aborda essas questões, se torna necessário pensar na sua própria inscrição enquanto autor, enquanto um cineasta que é cigano, mas também um argelino que vive na França, um exilado que produz filmes na Europa.

De todo modo, como questiona Foucault (2001), será que importa quem fala²³? No caso dos filmes de Gatlif, conforme espero demonstrar na discussão que se segue, acredito que sim. A reflexão sobre autoria se torna aqui necessária devido a uma série de questões. Primeiro, devido a Tony Gatlif recorrentemente incluir nos seus filmes elementos autobiográficos. Durante a exibição do filme *Exils* em Cannes em 2004, do qual saiu com o prêmio de melhor diretor, Tony Gatlif, conversando a respeito do filme, afirmou que ele não nasceu de uma simples ideia, mas da vontade de examinar suas próprias cicatrizes: “Levei 43 anos para voltar à terra da minha infância, a Argélia, 7 mil quilômetros na estrada, de trem, de carro, de barco, a pé, e 55 mil metros de filme” (GATLIF, 2004a). Segundo, devido ao cineasta se incluir *nos* filmes, por exemplo, através do uso da câmera-corpo²⁴. E por último, devido à questão da *autoridade* em falar sobre os ciganos sendo ele mesmo cigano, atribuída a ele por alguns críticos e pesquisadores.

A noção de autor, como bem coloca Michel Foucault (2001), é parte fundamental no processo de individuação na história das ideias²⁵. No seu ensaio sobre “O que é um autor”, Foucault (2001) argumenta que a escrita não trata da fixação de um sujeito numa linguagem, mas antes de um espaço, de uma abertura onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. No parentesco da escrita com a morte, enquanto a epopeia grega, por exemplo, destinava-se a perpetuar a imortalidade do

²³ E aqui Foucault (2001) utiliza das palavras de Beckett em “Esperando Godot”: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”.

²⁴ - Trabalharei nesse capítulo a inclusão de elementos autobiográficos nos filmes, bem como a questão da *autoridade*. O uso da câmera-corpo será discutido no sétimo capítulo.

²⁵ - É importante frisar que a discussão de autoria em Foucault está ligada à crítica e a desconstrução do sujeito enquanto o “mais sólido artigo de fé sobre a terra”, conforme expõe Nietzsche (1998, p. 37), entidade autônoma, separado da ação e do devir. “Não será, igualmente, a partir de análises desse tipo que se poderiam reexaminar os privilégios do sujeito?” indaga Foucault (2001, p. 287), quase no final do seu ensaio. Para Foucault o “autor” é uma invenção assim como o “homem” o é.

herói, a escrita, desde Mallarmé, estaria ligada à morte enquanto sacrifício, ao apagamento do autor²⁶.

De todo modo, o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor é ocupado por aquilo que Foucault chama de função-autor: “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”²⁷ (FOUCAULT, 2001, p. 274). A questão aqui não é a de afirmar que a figura do autor não existe, mas antes de que ele não está ligado a um indivíduo real e exterior que produziu um discurso. O autor, para Foucault, antes de ser um nome é uma função que exerce determinados papéis em relação ao texto.

Se Foucault inicia o seu ensaio perguntando, juntamente com Beckett, *se importa quem fala*, no “A morte do autor,” Barthes (2004) começa o artigo indagando retoricamente sobre *quem é que escreve*, na novela “Serrasine” de Balzac, determinada frase. É o herói da novela? O indivíduo Balzac? A sabedoria universal? Segundo Barthes, não é e nunca será possível saber, e isso devido a escrita ser a “destruição de toda a voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57).



**Sou estrangeira
em qualquer lugar.**

Em Exils

²⁶ Para Foucault (2001) existem duas noções que bloqueiam a verificação do desaparecimento do autor. A primeira é a noção de obra cuja suposta unidade é tão problemática como a individualidade do autor. O segundo bloqueio está na noção de escrita por permitir que se transponha para um anonimato transcendente os caracteres empíricos do autor.

²⁷ - Vale ressaltar que para Foucault (2001) nem todo discurso é provido da função “autor”. Por exemplo, um texto anônimo que remete à um redator, mas não a um autor. Ou ainda uma carta, que pode ter um signatário, mas não um autor.

O afastamento do autor, para Barthes, não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita, mas transforma substancialmente o texto moderno. O tempo, por exemplo, deixa de ser o mesmo. E isso porque o autor não é mais concebido como anterior à obra: “O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita” (BARTHES, 2004, p. 61). Para Barthes existe apenas o tempo da enunciação e todo o texto é escrito “eternamente *aqui e agora*”.

E se escrever, para Barthes, a despeito de ser uma prática de registro, é uma prática performativa, o autor, antes de ser gênio, é copista. Na esteira da discussão sobre intertextualidade realizada por Bakhtin, Barthes diz que o escritor não é a origem do enunciado, mas está sempre a imitar um gesto anterior. Tendo consigo um imenso dicionário, “o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras”²⁸ (BARTHES, 2004, p. 62).

De todo modo, se o autor é “uma personagem moderna?” (BARTHES, 2004, p. 58), e se a noção de autoria não é uníssona, mas se modifica conforme os locais e as épocas²⁹, antes de descartar a discussão sobre a inscrição da figura do autor³⁰ nos filmes de Tony Gatlif, torna-se interessante pensarmos como ela funciona, ou melhor, como Gatlif joga com ela.

Como dito anteriormente, Gatlif constantemente associa suas obras a elementos autobiográficos. Sobre *Exils* o cineasta expôs que o filme nasceu do desejo de visitar as suas próprias cicatrizes. Em outra entrevista, dessa vez sobre o filme *Geronimo* (2014), Gatlif (2014a) disse que os seus filmes são desenhados a partir de histórias pessoais. A educadora que protagoniza *Geronimo*, por exemplo, é inspirada num professor que ele teve na adolescência, ainda na Argélia, o qual foi responsável por contaminar Gatlif com a potência do cinema. A temática que permeia esse filme, o casamento arranjado, também é parte

²⁸ - Vale destacar, igualmente, que se para Barthes (2004) um texto é feito dessas escritas múltiplas, é no leitor que essa multiplicidade se reúne. Ou seja, a unidade de um texto não estaria na sua origem, mas no seu destino.

²⁹ - Barthes (2004), por exemplo, diz que em “sociedades etnográficas” não existe a figura do autor enquanto “gênio”, mas antes enquanto “mediador”. Foucault (2001), por sua vez, afirma que mesmo a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos.

³⁰ - Deixo claro, porém, que não quero com essa discussão ressuscitar a figura do autor - visto como transcendental e autônomo - muito bem enterrado pela crítica pós-estruturalista.

da sua história pessoal. Na mesma entrevista, Gatlif conta que seu irmão, que segundo ele é tão bonito que “ressemble à Marlon Blando”, fugiu de casa na tentativa de não ter que se casar com uma prima: “J’ai vu la tristesse et le désarroi de mon frère ado” (GATLIF, 2014a). Em outro momento, quando comenta o filme *Korkoro*, Gatlif reitera a faceta autobiográfica dos seus filmes. Segundo o cineasta, “Là, en ce moment je suis en train d’écrire un scénario, c’est une histoire que j’ai vécue” (GATLIF, 2010a).

De todo modo, tais elementos autobiográficos não aparecem apenas nas temáticas dos filmes, conforme Gatlif faz questão de expor nas entrevistas, mas também de outras maneiras mais sutis.

Ainda na segunda parada de *Latcho Drom*, esse filme através do qual percorreremos alguns dos caminhos atravessados pelos ciganos nas suas viagens pelo mundo, na margem do que parece ser um grande rio, um jovem toca um instrumento que desconheço, enquanto se despede do sol que começa a se por. A música segue o mesmo ritmo daquela que eu ouvia um pouco antes numa festa animada, cheia de gente, a qual o menino também observara, curioso, por detrás de uma janela. A música que ele toca continua presente, vaza para a próxima sequência na qual as águas calmas que eu via até então cedem lugar às outras mais agitadas, “Vvvuuuuuu”, buzina um grande barco: estamos em outro lugar.

Na Turquia, conforme anuncia a bandeira pendurada na traseira de uma das embarcações que cruzam a superfície aquosa, sou recepcionada por uma mulher e seus dois filhos que se embrenham pela cidade da Península da Anatólia para mais um dia de trabalho. Enquanto a mulher e a menina vendem flores e o menino engraxa sapatos, andamos junto com eles por becos, praças e pelo subúrbio da cidade. Em determinado momento, porém, a câmera abandona esses personagens e uma mulher, do alto de uma janela, é escancarada na tela. Ela grita, com a mão na boca para amplificar a voz, como se chamasse por alguém. Logo em seguida, depois de um corte seco, vejo duas crianças descendo uma ladeira, apressadas, respondendo ao chamado. Outras mulheres, também aparecem, através do uso da montagem paralela, chamando pelos seus.

Em outro momento do filme, dessa vez na Romênia, logo após uma belíssima performance de um músico que, acompanhado de seu violino roto, denuncia os crimes cometidos contra os ciganos pela ditadura de Ceausescu, ecos, vozes de mulheres, semelhantes às que eu havia escutado durante a passagem pela Turquia, voltam a ressoar. Mas essa não é a última vez que estes apelos aparecem no filme.

Logo após a performance de Tchavolo Schmitt, e de outros músicos na França, através do uso da montagem a estrada percorrida por eles se transforma na estrada percorrida por um carro num jogo de videogame. O jazz manouche que animava a sequência anterior ainda toca por um tempo, mas já estamos noutra lugar. Espanha. Aos poucos a música anterior cede espaço à outra na qual um garoto, acompanhado por palmas típicas do flamenco, canta, orgulhoso, que “Nós ciganos somos assim, somos errantes. É nossa forma de vida. Não à mudem. Percorremos os caminhos que nos levam a qualquer parte”.

O apelo do menino para que lhes permitam a *errancia* é respondido, porém, com um despejo forçado. A música que acompanhava a voz do menino continua enquanto vejo em primeiro plano um balde de cimento. A música se cala e dá lugar ao som áspero da massa cinzenta e das ferramentas que dois homens utilizam para lacrar as portas e as janelas das residências habitadas pelos ciganos. Nos entremeios da cena de despejo, uma mulher segurando um bebê aparece em plano aberto. Ela grita, com as mãos da boca, algumas palavras. Parece que ela chama por alguém. Outras vozes, de outras mulheres, se juntam à dela. Os gritos ecoam de fora do quadro enquanto a câmera se distancia, mostrando o subúrbio da cidade espanhola em plano aberto. Os chamados continuam ressoando, angustiados, aflitos até que a cena corta e uma mulher aparece em plano médio. É La Caíta [famosa cantora flamenco]. Ela está séria. Os gritos continuam, La Caíta os ouve. Uma melodia se inicia, ela começa a cantar: “Você é uma cegonha que roçou a terra”. La Caíta canta forte. Através da montagem vejo o seu rosto em primeiro plano em paralelo com pedaços da cidade. “Ai! Eu sou um pássaro negro caído nela”. Os efeitos sonoros dão a impressão de que a voz dela ricocheteia nas paredes dos prédios. Mas a despeito de não conseguir passar pelas barreiras de tijolos e cimento, a voz se espalha. Em plano aberto vejo a cidade se derramar até a linha do horizonte ao mesmo tempo que tenho a impressão de que a voz de La Caíta se derrama sobre toda a Terra.





Em Latcho Drom

A cena das mulheres chamando por seus filhos se repete durante *Latcho Drom* em contextos diferentes³¹. E de fato ela poderia ter me passado despercebida não fosse a própria repetição. Porém, a associação delas com a história de vida de Gatlif não se encontra no filme em si e eu só soube que esse era um elemento autobiográfico através de uma entrevista. No livro de Devis Mercier (1993), que serve como um diário de bordo do filme *Latcho Drom*, Tony Gatlif conta que o modo como as mães chamam seus filhos nas cenas é uma lembrança do grito dado por sua mãe no momento em que ele se distanciou de casa e ela temeu que o filho caísse no poço: “C’est comme si toutes les mères de Latcho Drom

³¹ - No início do filme *Les Princes* (1983) ela também acontece.

appelaient les gosses du film au fond des puits. Ce sont des appels désespérés” (GATLIF apud MERCIER, 1993, p. 145).

Essa inclusão de elementos autobiográficos em filmes foi discutida por Hamid Naficy (2001) na sua obra sobre cineastas exílicos e diaspóricos que produzem aquilo que ele chama de “cinema acentuado”, um cinema com “sotaque”. Segundo argumenta Naficy, o estilo transparente do cinema clássico de Hollywood cria um realismo fílmico, promovendo a impressão de causalidade e de coesão do tempo e do espaço. Como resultado, a realidade diegética parece se dar através de uma relação orgânica com o mundo, onde a figura da autoria desaparece³². Discutindo o cinema diaspórico de sotaque, Naficy propõe recolocar a localização e a historicidade dos cineastas de volta à autoria. Nesse sentido, argumenta que a teoria do cinema de sotaque é uma extensão da teoria de autoria e é contrária à grande parte da teoria pós-moderna que tenta ou negar completamente, ou multiplicar a ascendência autoral até o ponto de “des-originar” o enunciado.

Para Naficy (2001), os filmes diaspóricos são ao mesmo tempo autorais e autobiográficos. Nesse sentido, o autor argumenta que na reflexão desses filmes deve-se contrabalancear o movimento das críticas que separam o autor do filme do enunciado do filme, pois o exílio e a autoria estão fundamentalmente entrelaçados com o movimento histórico dos sujeitos empíricos para além das fronteiras das nações. Para Naficy, os autores do cinema diaspórico são sujeitos empíricos que existem antes e fora de seus filmes, e o modo como eles habitam os filmes varia. Podem habitá-los como pessoas empíricas reais, como assuntos, como ausências estruturadas, estruturas ativas, entre outros. De todo modo, o que interessa para Naficy é que em todos esses casos a identidade não aparece como uma essência fixa, mas um processo de “tornar-se”, uma performance identitária. Para Naficy, “each accented film may be thought of as a performance of its authors identity” (NAFICY, 2001, p. 06).

³² - Silvia Cauby Novaes argumenta que as imagens *a priori* não remetem à autoria, mas antes ao referente que elas apresentam. “Parece haver uma distância entre o texto e aquilo sobre o que ele fala; já as imagens estão sempre próximas do que apresentam” (CAUBY NOVAES, 2008, p. 455).



**Diz a ele que estou a procura de
uma cantora chamada Nora Luca.**

Em Gadjo Dilo

Apesar de concordar com Naficy a respeito da variação dos modos com que os cineastas diaspóricos habitam os seus filmes, bem como acerca da aproximação no cinema de sotaque das figuras do autor-pessoa e do autor-criador, considero que o argumento de Naficy de que os autores existem antes e fora dos seus filmes contradiz a sua conclusão de que os autores se constituem performaticamente a cada filme. Ainda sobre as críticas de Naficy aos teóricos que refletem sobre a *morte do autor*, não posso deixar de notar que tanto Foucault, quanto Barthes, por exemplo, não estão negando o elo entre o discurso e quem profere o discurso, mas antes levando em consideração que o locutor não preexiste à ele. E mais que isso, o autor não só não preexiste ao discurso, como também não é a sua fonte originária. Afinal de contas, e aqui recorro a Bakhtin, o locutor não é o primeiro a romper no ato de dizer o “eterno silêncio de um mundo mudo” (BAKHTIN, 1997, p. 292). Não é contraditório, ao contrário do que argumenta Naficy (2001), levar em consideração a inserção de elementos autobiográficos por parte dos cineastas, ao mesmo tempo que se pensa a autoria a partir de uma perspectiva dialógica. Da mesma maneira que não é contraditório pensar a inserção de elementos autobiográficos nas obras ao mesmo tempo que se aceita a morte do autor *enquanto* uma figura transcendente à obra.

O modo como Gatlif joga com as experiências autobiográficas nos filmes, conforme citado anteriormente, é paradigmático a este respeito. Em *Exils*, por exemplo, apesar do autor afirmar que a obra nasceu da sua vontade de examinar as suas próprias cicatrizes exílicas,

no filme maneiras distintas de estar em exílio emergem³³, não se tornando possível localizá-las. Em *Latcho Drom*, por sua vez, é interessante notar que os “appels désespérés” são compartilhados por mulheres distintas em locais e tempos diferentes. Apesar dos gritos serem, também, ecos do passado de Gatlif, lembrança de sua mãe, ao fazê-los ressoar através de vozes múltiplas, Gatlif acaba por des-originar o enunciado que aparece enquanto um *elo na cadeia da comunicação verbal*³⁴ (BAKHTIN, 1997).



O que tem essa Nora Luca?

Em *Gadjo Dilo*

³³ - Seja as de Zano e de Naima – ele filho de franceses que colonizaram a Argélia, ela filha de Argelinos que migraram para a França -, ou ainda dos irmãos argelinos que tentam entrar ilegalmente na Europa com os quais Zano e Naima se encontram algumas vezes, sem esquecer dos trabalhadores “ilegais” que eles conhecem na colheita de pêssegos, e também da família cigana com os quais Zano e Naima se encontram no caminho.

³⁴ - Para Bakhtin, “O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear” (BAKHTIN, 1997, p. 320).

Argumento ainda que Tony Gatlif parece se inserir nos filmes enquanto um *gesto* no sentido dado por Agamben³⁵ (2007), isto é, como o ato que possibilita a expressão mas que ao mesmo tempo instaura nela uma um vazio central. O autor aqui aparece enquanto a vida *jogada* na obra, o gesto ilegível que, justamente por ter ficado vazio, torna a leitura possível. E, por ser “apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita” (AGAMBEN, 2007, p. 60), ela se torna o lugar possível, mas vazio, de uma *forma-de-vida*.

A forma-de-vida é para Agamben a vida inseparável de sua *forma*, nunca um simples fato, “but always and above all possibilities of life” (AGAMBEN, 2011, s/p). E, como tal, cada forma de vida, diz Agamben, não é apenas a prescrição de alguma vocação biológica ou ainda determinada por alguma necessidade, “instead, no matter how customary, repeated, and socially compulsory, it always retains the character of a possibility; that is, it always puts at stake living itself” (AGAMBEM, 2011, s/p). A forma-de-vida é, nesse sentido, *potenza* de vida.

Destarte, ao compreender a autoria enquanto o *gesto* de uma *forma-de-vida*, não se torna profícuo, por exemplo, tomar os elementos autobiográficos inscritos nas obras de Gatlif como partes de uma *vida real*. O modo como Gatlif evoca fragmentos de sua vida nas suas obras ficcionais acaba por borrar a própria separação entre o que neles é realidade e o que é ficção. Ou mesmo a necessidade de se pensar a partir desses termos. Não interessa, portanto, que o irmão do cineasta tenha ou não se rebelado contra a tradição do casamento arranjando, nem mesmo que ele seja ou não tão bonito quanto Marlon Brando. E ainda não se trata de encontrar, de rastrear entre as vozes das mães que chamam pelos seus filhos em *Latcho Drom* o timbre específico da voz da mãe de Gatlif

³⁵ - Agamben (2007) na leitura que faz do ensaio de Foucault se concentra no “alguém” presente na citação de Beckett – “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. Para Agamben, existe *alguém*, que mesmo anônimo proferiu o enunciado: “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada” (AGAMBEN, 2007 p. 55). De todo modo, para Agamben o autor continua presente no texto apenas enquanto um *gesto*. O gesto do autor aparece como uma presença incongruente e estranha na obra, como a trapaça de um Arlequim que interrompe a história que se desenrola na cena e desfaz a sua trama. Contudo, assim como a trapaça “deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou” o gesto do autor, do mesmo modo, “garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

- de modo parecido como o personagem Séphane faz com a cantora Nora Luca em *Gadjo Dilo*. Nem desvendar a história de Gatlif a partir de suas obras, nem os filmes a partir da história de vida evocada pelo cineasta; mas antes buscar entender o modo como Gatlif *joga*³⁶ a sua vida na obra, ou coloca a sua vida *em cena*, apontando para o fato de que a prática de “escrita de si” (FOUCAULT, 2004) não pode ser separada de uma prática de “autopoiesis” ou ainda de “autoficção”.

Na discussão que tece sobre etnobiografia, Marco Antônio Gonçalves (2012b) aponta que o processo de falar de si mesmo encontra ecos no conceito de “autopoiesis” formulado por Maturana e Varela para se referirem à capacidade dos seres vivos produzirem-se a si próprios. E isso porquê, segundo Gonçalves, a biografia apresenta um caráter narrativo e criativo. Seja no processo de “escrever uma vida”, ou ainda no de “falar sobre e de si”, o problema de querer *apreender uma vida* se desloca para o *modo como se constrói* esta narração de si. Dialogando com Dosse e Ricoeur, Gonçalves descreve a biografia como “uma tensão entre um desejo de reprodução de um vivido e a imaginação daquele que escreve sobre este vivido”, e a essência do biográfico enquanto “fabulação e experiência” (GONÇALVES, 2012b, p. 23).



**Existem canções como essa
por todos lados**

Em Gadjo Dilo

³⁶ - A ideia da *vida posta em jogo* na obra feita por Agamben é inspirada na discussão de Foucault sobre *a vida dos homens infames*. Refletindo sobre o termo “jouées”, Agamben destaca que tal expressão tem também um aspecto teatral, onde “postas em jogo” poderia significar também “colocadas em cena” (AGAMBEN, 2007, p. 60).

De todo modo, Gonçalves destaca que para além do caráter inventivo da autonarrativa, está a importância da inclusão do outro, do intercâmbio de experiências no partilhar dessas narrativas de si para a produção de flexibilidade e experimentações nas identidades individuais e coletivas. Tal flexibilidade, por sua vez, seria a condição para a criação de si enquanto uma *pessoa-personagem*, algo misterioso e fragmentário, que aponta para a imprevisibilidade e incomunicabilidade do ser (GONÇALVES, 2012b)³⁷. Nesse encontro entre aquele que fala sobre si e aquele que escuta, nessa “performance com o outro”, as pessoas-personagens formulam “modulações” que acentuam ou borram certos caracteres e estereótipos, ao mesmo tempo que acentuam a indissociabilidade entre o vivido e o pensado, o dado e o construído, o individual e o social, a ação e a representação. Pessoa e personagem, argumenta Gonçalves, seriam nessa prática “menos diferenças de natureza e mais modulações do estado de ser e atuar no mundo” (GONÇALVES, 2012, p. 26).

A noção de auto-ficção é trabalhada por Diane Klinger (2007, 2008) em relação à literatura latino-americana contemporânea. Segundo argumenta a autora, o “retorno do autor” é um sintoma, na literatura, da produção discursiva na contemporaneidade. A *auto-ficção*, por sua vez, seria um conceito que busca dar conta desse retorno levando em conta a crítica filosófica da noção de sujeito produzida ao longo do século XX. O autor, desse modo, não retorna como garantia de uma verdade empírica, mas na forma de um *jogo*, de uma provocação que brinca com a noção de sujeito real.

O sujeito que retorna na prática de auto-ficção, portanto, não é o mesmo que sustenta a autobiografia tradicional, já que, por exemplo, a linearidade da trajetória de vida colapsa em benefício de uma *rede de possíveis ficcionais*. De todo modo, conforme argumenta Klinger, não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção, ou mesmo apenas um efeito da linguagem, mas antes que a ficção abre um espaço de exploração que vai além do sujeito biográfico. Para Klinger, o que interessa na auto-ficção “não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (KINGLER, 2007, p. 54), onde o mito – e aqui a autora dialoga com Barthes – não é nem uma *mentira*, e nem mesmo uma *confissão*, mas uma *inflexão*.

Nesse sentido, expõe Klinger, ao mesmo tempo que a auto-ficção não está relacionada diretamente a um contexto extra-textual (como no

³⁷ - Aqui Gonçalves (2012b) dialoga com a discussão de Antonio Candido na obra “O personagem de ficção”.

caso da autobiografia), ela não está inteiramente desligada dele. Enquanto uma máquina produtora de mitos do escritor, a auto-ficção funciona seja nas partes que revelam vivências do narrador, seja nos momentos em que o narrador introduz na própria escrita (e porque não, na prática cinematográfica) a pergunta pelo lugar da fala. De todo modo, essa criação do “mito do escritor” não acontece apenas na obra, mas também na atuação pública do autor “instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente” (KINLGER, 2008, p. 24).



Em Latcho Drom

Por fim, resta ressaltar que o autor da auto-ficção de que fala Klinger, é tanto performático, quanto performativo. E isso porque em primeiro lugar, o texto auto-ficcional implica uma “dramatização de si”, que remete – de maneira parecida da que ocorre no palco teatral – a um sujeito duplo “ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (KLINGER, 2008, p. 25). E em segundo lugar, e aqui a autora se refere às discussões de Butler³⁸, a auto-ficção é performativa

³⁸ - Dialogando criticamente com o trabalho de Bourdieu, Butler (1999) argumenta que o performativo não se configura apenas como um ato realizado por um sujeito pré-dado, cuja eficácia dependeria do lugar ocupado por este sujeito no mapa social, mas uma das maneiras mais poderosas como os sujeitos são chamados “into social being” (1999, p. 125), parte crucial não só da formação do sujeito, mas igualmente da contínua contestação política e reformulação do sujeito. A autora cita a crítica que Bourdieu faz à Austin,

devido a não pressupor um sujeito prévio, o qual o texto só teria como opção copiar ou trair. Não existe original e cópia, mas construção simultânea, na obra e na vida, desse personagem que é o autor. A auto-ficção, afirma Klinger, “só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto” (KLINGER, 2008, p. 26).

Acumulando uma série de prêmios durante a carreira, Tony Gatlif é requisitado constantemente pela imprensa para falar sobre a sua vida e sobre os seus filmes. Tais falas públicas se engendram como uma arena, um palco, onde o cineasta coloca em cena fragmentos de sua vida. A partir de falas como essas, soube que ele é fã do neorrealismo italiano e mais ainda de Godard, o cineasta que no filme *Je suis né d'une cigogne* (1999) é carimbado por um personagem – um crítico de cinema – com a alcunha de *DEUS*. Descobri que ele se tornou amigo de nomes como Gerard Lebovici e Guy Debord, os quais conheceu durante a produção do filme *Les Princes* (GATLIF, 2014c). Gatlif faz questão de contar que Debord, por exemplo, após ter assistido ao seu filme, fez slogans do tipo “Os príncipes não traem” (GATLIF, s/d) e espalhou pelas paredes de Paris. Foi através de entrevistas públicas, da mesma maneira, que soube que o livro preferido de Gatlif é o *Dom Quixote* (apud VANDERSCHULDEN, 2014), e a sua comida preferida é uma caldeirada cigana: carne e vegetais cozidos juntos no tacho (GATLIF, 2012b). Foi também através de uma fala pública que Gatlif contou que para ele a música é algo vital, sem a qual seria incapaz de existir (HADJI, 2015); afirmação parecida com a de Zano, que nos entremeios

quando este último pressupõe que a eficácia da fala está circunscrita no próprio discurso, sem atentar – na perspectiva do sociólogo francês – que a linguagem representa a autoridade que na verdade vem de fora da linguagem mesma, dependendo do “campo social” no qual está circunscrita. Segundo expõe Butler, para Bourdieu a “‘social magic’ of the performative is thus extra-linguistic” (BUTLER, 1999, p. 124). Partindo da, e se opondo à, discussão feita por Bourdieu a respeito de “campos” e “habitus”, Butler vai questionar a apreensão presente no pensamento bourdiano de que a dimensão social e a dimensão linguística poderiam ser rigorosamente separadas. Para a autora, a concepção de Bourdieu de que a eficácia de um performativo depende do lugar ocupado pelo sujeito que fala e da autorização dada para ele falar desse lugar, não leva em conta “the way in which social positions are themselves constructed through a more tacit operation of performativity” (BUTLER, 1999, p. 122). Para Butler (1999, 2004) não existe um sujeito pré-existente ao seu encontro com o campo, já que o sujeito é desde sempre formado através de sua participação no “jogo social”, onde a constituição discursiva do sujeito é indissociável da constituição social do sujeito.

do filme *Exils*, diz que a música é a sua religião. De todo modo, no mesmo filme, Naima também fala uma expressão frequentemente utilizada por Gatlif nas conversas com jornalistas: “sou estrangeira em qualquer lugar”, afirma a mulher veemente quando já está na Argélia.

Em cada momento que Gatlif aciona uma *dimensão biográfica* (GONÇALVES, 2012b), seja sobre o passado, seja sobre o presente, seja sobre fragmentos que interligam a vida e a obra – como a preocupação de sua mãe de que ele caísse no poço – ou que se constitua apenas como uma curiosidade – sua comida preferida –; Gatlif acaba por se inscrever num espaço de “dramatização de si” (KLINGER, 2007), no qual – enquanto uma pessoa-personagem –, não nos deixa saber ao certo se as suas falas, ou ainda as dos personagens de seus filmes, “são de personagens construídas ou oriundas da vontade individual ou ainda de ambas” (GONÇALVES, 2012b). Nesse sentido, na sua prática de auto-ficção, Gatlif acaba por localizar a autoria num espaço intersticial, entre o vivido e o imaginado, entre o real e a ficção³⁹. Mas a questão não é apenas um borramento entre o que é real ou ficção na sua vida-e-obra, mas também que estas performances não consistem em atos realizados por um sujeito que é pré-dado a estes espaços de dramatização de si. Gatlif enquanto autor não é aquele que imaginou e fez rodar os seus filmes, que inseriu nos filmes elementos autobiográficos, mas aquele que se cria continuamente e simultaneamente com as suas obras.

A “condição cigana”

Não posso deixar de notar, contudo, que nessa criação de si enquanto cineasta, o fato de ser cigano é um dos temas que mais aparecem, por exemplo, nas perguntas feitas pelos entrevistadores nos diálogos com Tony Gatlif. E se Gatlif durante boa parte da sua vida profissional escondeu que era cigano – esse povo que segundo ele “was considered as less than nothing, i.e. less than the Arabs” (VIDEAU, 2010 *apud* VANDERSCHULDEN, 2014, p. 109) – agora, pelo contrário, faz questão de comentar abertamente sobre isso. Blum-Reid (2013) cita uma entrevista de Gatlif, na qual comentando sobre o seu primeiro longa-metragem *La terre au ventre* (1978), o cineasta afirma que mesmo aquela obra não era apenas sobre Argélia e os argelinos, mas sobre os

³⁹ - Afinal de contas, como bem coloca Pault (2001), a apresentação de si implica sempre o imaginário.

ciganos, apesar de não falar explicitamente sobre eles no momento de produção:

La terre au ventre was not a film on Algeria, Algerians said: this is not about us; it was a film about Gypsies, and I did not want to claim it at the time because I was not interested in revealing my origins; now I can say it. I say it all. For years, I hid my identity. I used to tell that I was French, that I had studied in Art School ... I now say that I am neither French nor Arab. I have no more restraint (GATLIF, 1983 *apud* BLUM-REID, 2013, p. 205, 206).

Noutro contexto, que se refere à produção de *Canta Gitano*, *Corre Gitano*, Gatlif diz que esse foi "Le premier film dans lequel je revendique ma condition gitane. C'est un film qui dit: 'Je suis Gitan. Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J'existe, nous existons'" (GATLIF, s/d). Numa conversa com Roger Morier, dessa vez sobre *Latcho Drom*, Gatlif explica que o filme nasceu da sua vontade de fazer um filme "that the Rom people could be proud of, not something to exhibit their misery. I wanted to produce a hymn to this people that I love" (GATLIF, 1995).

Laura Marks (2000), na sua obra sobre cinema intercultural⁴⁰ aponta que quando um interesse maior se voltou para questões de identidade racial ou étnica (inclusive o interesse acadêmico), aproximadamente entre os anos de 1985 e 1995, muitos artistas

⁴⁰ - As obras do cinema intercultural refletidas por Marks (2000) vêm, segundo a autora, das novas formações culturais nos centros metropolitanos, resultantes dos fluxos globais de imigração, diáspora e exílio. Quanto ao uso do termo "intercultural", a autora comenta que muitos termos foram propostos e posteriormente rejeitados na descrição dessas obras, como "cinema multicultural", "cinema híbrido", "cinema transnacional", por exemplo. A autora, citando Stam e Shohat, diz que em alguns casos torna-se útil voltar a termos "superados" ou "fora de moda", a fim de indicar a continuação e a urgência de questões que novos termos não souberam responder. De qualquer maneira, a autora alerta que, apesar de alguns termos serem estrategicamente úteis, nenhum deles pode engessar a reflexão e ditar como ela deva ser. Dada essas ressalvas, esclareço que o "intercultural" do cinema intercultural para Marks indica um contexto que não pode ser confinado a uma única cultura, bem como sugere o movimento entre uma cultura e outra, o que implica a diacronia e a possibilidade de transformação.

mudaram os seus trabalhos para responder a estas preocupações. Na verdade, afirma Marks, alguns desses cineastas têm argumentado que a moda intelectual para o “multiculturalismo” os forçou na direção da “representação da raça”, e isso porque é onde os financiamentos se tornaram disponíveis⁴¹.

Assim como alguns dos cineastas interculturais dos quais Laura Marks (2000) fala na sua obra, Gatlif passou a abraçar progressivamente a ciganidade, também, mas não só, na medida em que o próprio cinema francês passou a se interessar por questões que envolvem a diversidade étnica. Naficy (2001), por exemplo, fala que a inserção de Gatlif no cinema francês só teve sucesso a partir do momento que ele se “assume” –palavra do autor - como cigano. De todo modo, mais do que ponderar sobre os fatores que motivaram Gatlif a reivindicar a “condição cigana” da qual ele fala, o que me interessa nesse momento é pensar de que modo a ciganidade também faz parte, mas não só, e não apenas ela, do modo como Gatlif se cria enquanto *autor*.

Nesse sentido, é interessante notar que não apenas Gatlif se reconhece e é reconhecido como um cineasta que é (também) cigano, mas que os seus filmes são recorrentemente enquadrados, tanto pela

⁴¹ - De todo modo, ao mesmo tempo em que essas políticas obrigaram a uma volta à história, a fim de produzir e a gravar histórias individuais e comunitárias, muitas vezes esse trabalho de escavação histórica é feito com o pleno conhecimento de que essas histórias são construções de histórias irrecuperáveis. Para Marks (2000), os artistas interculturais estão em uma posição de interrogar os arquivos históricos, ocidentais e tradicionais, a fim de ler as suas próprias histórias nas lacunas da história do outro, ou ainda para forçar uma lacuna no arquivo a fim de que tenham um espaço a partir de onde falar. Contudo, ao realizar esse trabalho, que exige o interrogatório por vezes traumático de recuperar memórias pessoais e familiares, acaba-se as vezes apenas por criar um espaço vazio onde nenhuma história é certa: “The story suspends in order to contemplate this emptiness, which is narratively thin but emotionally full: it is the product of a process of mourning, a search for loved ones who have vanished and cannot be recalled with any of the means at the artist's disposal. These lost loved ones may be people, places, or even ways of inhabiting the world. The grief may be individual or widely shared, but in these films and tapes it becomes a collective experience” (MARKS, 2000, p. 05). Segundo aponta Laura Marks, os artistas do cinema intercultural se inscrevem num processo que vai da escavação para a fabulação, isto é, da desconstrução das histórias dominantes para a criação de condições para novas histórias irromperem.

crítica cinematográfica, quanto por pesquisadores acadêmicos⁴², enquanto parte do que se convencionou chamar de “cinema cigano”⁴³. Ou seja, se Gatlif é um autor, é visto com frequência como um *autor de filme cigano*. Enquadre este que está intimamente relacionado com a questão da “autoridade”, bem como da “autenticidade” de suas obras⁴⁴.

Sobre esse respeito, Sean Homer (2006), falando das obras do cineasta romani-russo Dufunya Vishnevskiy, diz que os críticos olham a produção de Vishnevskiy em busca, frequentemente, de um retrato da “verdadeira experiência rom”, de uma auto-representação, ao invés de se concentrar no virtuosismo técnico ou na complexidade narrativa, por exemplo. Com Gatlif o tratamento muitas vezes é o mesmo: “It is as if the director’s ethnicity and life history guarantee the authenticity and truth of the representation, in a cinematic version of the old biographical fallacy” (HOMER, 2006, p. 185).

Não posso deixar de notar ainda que essa ideia essencialista de autenticidade encobre ainda outro problema. Muitos dos comentadores do cinema de Gatlif, em críticas aos seus filmes ou mesmo em pesquisas acadêmicas, têm se concentrado em criticar suas obras por ele, apesar de ser cigano, não fazer de seus filmes uma *verdadeira* descrição da vida cigana. O que esses críticos parecem querer é que todos os longas-metragens sobre ciganos se configurem como documentos etnográficos, e o que eles parecem esquecer é que, seja na etnografia, no documentário ou na ficção, não há “no truth in terms of personal or cultural identity that can give us the ‘true picture’, whether the director is Roma or not” (HOMER, 2006, p. 187).

A questão da auto-representação é discutida por Shohat e Stam (2006) na obra “Crítica da imagem eurocêntrica”. Segundo os autores, se por um lado o feminismo pós-estruturalista e as teorias pós-coloniais, por exemplo, não apenas rejeitam as articulações essencialistas da

⁴² - Popan (2013), Gabor (2003), Iordanova (2003a, 2003b), Angrisiani e Tuozzi (2003), por exemplo.

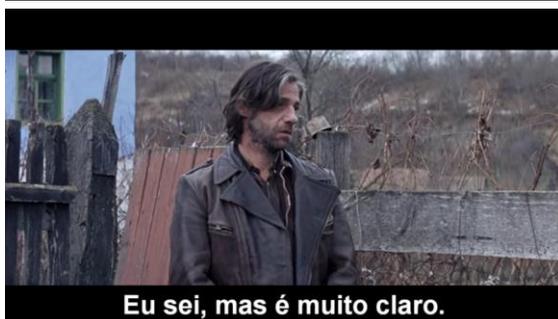
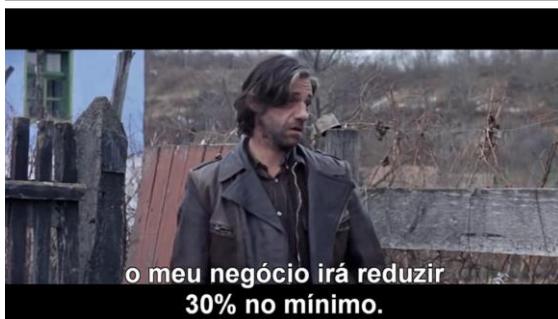
⁴³ - Não tenho nenhuma pretensão em pensar o gênero “cinema cigano” como um todo, mesmo que nas suas indefinições e fronteiras movediças. Até porque, e aqui sigo a reflexão de Tommy Lott (1997) a respeito dos chamados “black films”, as diferenças políticas e estéticas das várias práticas de produção de filmes dentro do que se tem chamado de cinema cigano sugere a impossibilidade de pensar todos num mesmo paradigma. Quando me refiro ao cinema cigano, penso nesse momento nas obras de Gatlif.

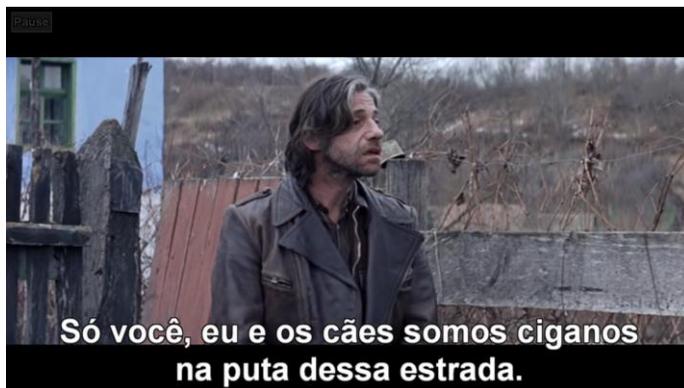
⁴⁴ - Mcgregor (2008), por exemplo, demonstra no seu artigo como as “credenciais culturais” de Gatlif são utilizadas para conferir autoridade ao diretor enquanto um *retratista da cultura cigana*.

identidade, mas também as determinações biológicas e trans-históricas de gênero, raça, orientação sexual; por outro lado, acabam muitas vezes apoiando uma política de discurso baseada nas mesmas categorias rejeitadas como essencialistas, numa situação paradoxal na qual a teoria desconstrói mitos totalizantes, enquanto os alimenta ativamente. Shohat e Stam (2006), se contrapondo às armadilhas essencialistas – mas também à paralisia política de algumas formulações desconstrutivistas –, propõem pensar menos em “identidade” como algo que se “possui” e mais em identificação baseada naquilo que se “faz”. Para os autores, tal formulação “pode promover uma proliferação mutualmente enriquecedora de discursos emancipatórios, transcendendo uma mera coexistência de vozes para encorajar uma adoção mútua de outras vozes e sotaques” (2006, p. 452). Aqui não seria o caso de falar “em nome de”, mas “em relação a”.

Neste sentido, Joan Scott (1999) - discutindo os status de evidência e de autoridade da “experiência” na busca por legitimação na epistemologia histórica - propõe um modo de se lidar com as questões da “experiência” e da “identidade” de modo que não se essencialize e reifique o sujeito. Segundo a autora, grande parte das abordagens que têm lidado com a noção de “experiência”, partem de ideia de uma existência previa de indivíduos, ao invés de nos levar a questionar como concepções de sujeitos e suas identidades são produzidas. Tal pensamento, segundo Scott (1999), não apenas faz dos indivíduos o ponto de partida do conhecimento, como naturaliza categorias como homem, mulher, preto, branco, homossexual, heterossexual – e aqui eu acrescento, cigano e gadje -, ao tratá-las como características inerentes aos indivíduos.

Mas de que modo então se poderia escrever sobre identidade sem essencializá-la?, indaga Scott (1999). Para tal, responde a autora, é necessária uma mudança de objeto para um “que aceite a emergência de conceitos e identidades como eventos históricos que precisam ser explicados” (1999, p. 15), e que não mascare o aspecto discursivo dessas experiências. Ou seja, implica atentar para o aspecto produtivo do discurso, bem como para a necessidade de se historicizar a experiência. A identidade é vista aqui como contextual, contestável e contingente, que “nem sempre foi” e “nem sempre vai ser”.





Em Transylvania

Quando Tony Gatlif comenta sobre o momento em que falou para o mundo, através de *Canta Gitano, Corre Gitano*, que apesar de toda a perseguição “je suis Gitan” (GATLIF, s/d), ele não reivindica a sua ciganidade enquanto uma essência, mas enquanto uma condição, conforme citado anteriormente: “Le premier film dans lequel je revendique ma condition gitane”. Enquanto uma “condição”, a origem cigana parece importar menos do que um *modo de ser cigano* no presente.

Em *Transylvania* (2006), Zingarina, grávida, vai da França para a Romênia acompanhada por sua amiga Marie em busca de um músico cigano, Milan, por quem estava apaixonada. Após a decepção amorosa, Zingarina abandona Marie, que volta sozinha para a França, e começa a *andar* pela Transilvânia juntamente com Tchangalo, um homem que trabalha comprando e vendendo diversas mercadorias, ouro, objetos de decoração, etc., nas cidades da região. No momento que chega à Romênia, o único índice de ciganidade que Zingarina apresentava era o seu nome: “ciganinha” em italiano. De todo modo, no decorrer do filme a mulher *vira* cigana. Começa a se vestir como uma cigana, a se portar como uma cigana: gestos, práticas. Em nenhum momento é explicitado se Zingarina possui descendência cigana ou não. E isso não importa, já que a ciganidade, no filme, parece estar ligada menos a uma questão de origem do que de uma performance adequada para que se efetive.

A atribuição de um caráter condicional, performático à ciganidade, contudo, não faz parte apenas da produção cinematográfica de Gatlif; mas é um *modus operandi* recorrente em diferentes contextos etnográficos ciganos (FERRARI, 2010), onde a ciganidade depende “on

the performances of particular Gitano persons” (GAY Y BLASCO, 2002, p. 09).

No seu trabalho com calons no Estado de São Paulo, Florencia Ferrari (2010) destaca que para um calon não basta nascer calon ou ser filho de calons, é necessário fazer-se calon continuamente. Segundo a autora, a relação estabelecida entre ciganos e gadjes é fundamental na produção de colonidade⁴⁵. A diferenciação com os não ciganos, contudo, não é da ordem do *ser*, mas da ordem prática, do *fazer-se* (STEWART, 1992 *apud* FERRARI, 2010). A colonidade, desse modo, não pode ser encontrada no passado, mas antes na capacidade de se comportar como um calon no presente: “vestir-se, comer, cantar, chorar, falar *chibi*, comportar-se adequadamente, viver entre parentes, respeitar os mortos, todas as atividades englobadas pela noção de *vergonha*”⁴⁶ (FERRARI, 2010, p. 298). No decorrer da sua tese, Ferrari discorre sobre cada uma dessas facetas que, longe de se configurarem enquanto uma lista de atributos, fazem parte desse processo de produção de colonidade: uma maneira de agir “em construção”, por definição incompleta e, conseqüentemente, reinventada continuamente. Esse fazer-se, contudo, não se confunde com a ideia de uma “identidade calon” que seria atualizada em múltiplas performances. A colonidade, explicita Ferrari, é ela própria *performativa*, definida *na e pela* performance.

Fundamental nesse processo de “produção de pessoa” calon, destaca Ferrari, está o mostrar-se, o “aparecer” enquanto cigano. A aparência aqui, explica a autora, não é concebida pelos calons como a contrapartida de uma “essência real”, já que para os calons as aparências *não enganam*: “Dois verbos orbitam em torno da noção de ‘aparência’ calon: é preciso que a colonidade ‘*apareça*’, e também é preciso ‘*parecer cigano*’ (FERRARI, 2010, p. 119).

É dentro desse contexto, por exemplo, que tanto um gadje pode *virar* calon, quanto um calon *virar* gadje. Ou ainda pode-se viver nos dois mundos, como no caso de Milena, uma mulher filha de mãe rom

⁴⁵ - Ferrari argumenta que o uso que faz do termo “colonidade” refere-se a uma recusa a noção de “identidade calon” enquanto uma entidade existente *a priori*. Meu uso dos termos “ciganidade” segue a mesma lógica.

⁴⁶ - Para Ferrari é apenas através desse modo ininterrupto de produção de “vergonha” que os calons se diferenciam dos gadjes: “tudo se passa como se os Calon concebessem um mundo impuro *gadje*, dado, do qual é preciso diferenciar-se para fazer-se calon. Nesse fluxo de “impureza”, introduz-se uma descontinuidade de “pureza” que constitui a colonidade” (FERRARI, 2010, p. 299).

kaderash e de pai brasileiro que, segundo Ferrari, consegue na sua vida jogar com ambas as moralidades. De todo modo, o “virar calon” como o “virar gadje” não se referem à uma transformação. Consistem antes num processo, destaca Ferrari, que não necessariamente se conclui⁴⁷.



Em *Korkoro*

Contudo, se produzir e mostrar vergonha é definidor no processo de produção de colonidade no contexto calon onde Ferrari fez campo, a autora destaca que não se deve interpretar a vergonha como um conjunto de práticas pré-estabelecidas e inertes. Já que, por exemplo, para uma turma calon pode ser considerado vergonha se depilar, enquanto em outra turma as mulheres se depilam.

Além do mais, explicita Ferrari (2010), nem sempre é a vergonha o que define a colonidade. A autora cita as calins de Santa Fé (RS), com as quais também fez campo, para as quais a *viagem* aparece como

⁴⁷ - Ferrari cita a pesquisa de Ada Engebrihtsen realizada com roms na Transilvânia onde a pesquisadora destaca que os roms concebem uma fronteira porosa, a qual é possível transpassar e assim “tornar-se outro”: “Todos os Roma sabem que os Rom podem se transformar em *gazo* e *gazo* em Rom. [...] Quando eles dizem que Rom e *gazo* são de fato a mesma coisa, eu interpreto como a expressão da visão da “romanidade” [*romness*] e *gadjidade* [*gazoness*] como variações em um contínuo de humanidade e portanto como polos de um contínuo. [...] [Isso] implica fronteiras flexíveis que são negociáveis, que permitem transformações sociais de Rom em *gazo* e vice-versa, quando necessário” (Engebrihtsen 2007, p. 139 *apud* FERRARI, 2010, p. 61, grifos da autora).

central no processo de “produção de pessoa” calon. Ferrari cita também o trabalho de Caterina Pasqualino junto com ciganos na Andaluzia, contexto no qual o flamenco aparece como uma performance que produz gitanidade; e ainda o trabalho de Paloma Gay y Blasco com ciganos em Jarana (um bairro periférico de Madrid), que reflete sobre como a ciganidade nesse contexto depende de performances adequadas ligadas a uma moralidade genderizada⁴⁸.

Na etnografia que realizei junto com kalderash que *moram* em Minas Gerais (CICHOWICZ, 2011), a romanidade, por sua vez, me parece estar ligada, também, às *viagens* na sua dupla inscrição: de andar no espaço; e de praticar esse espaço a partir das “estórias de viagens” – nas quais três eram os personagens principais: os roms, os espaços percorridos e os *gadjos*.

Os kalderash contam que no “tempo das barracas” eles trabalhavam com a fabricação e a venda de produtos feitos de cobre – panelas, tachos -, bem como com um cinema que montavam pelas cidades que passavam nas suas andanças, principalmente pelo Nordeste. Em meados da década de 1970, porém, os tachos deixaram de ser requisitados, sendo substituídos por produtos industrializados; e o cinema, por sua vez, perdeu espaço para aqueles que eram montados de forma permanente nas cidades. Mas se nesse contexto os roms passaram a *morar* em Minas Gerais, eles não deixaram, contudo, de *andar* e nem mesmo de utilizar as barracas nesses momentos de viagens: seja para visitar parentes distantes, seja nas viagens constantes que faziam para comprar e vender uma infinidade de produtos - panelas de alumínio, cobertores, travesseiros⁴⁹. Posteriormente nessas viagens as barracas também deixaram de ser utilizadas e os kalderash passaram a alugar casas (de maneira quinzenal e mensal) nas cidades que fazem parte de seus roteiros.

Assim como os roms não deixaram de *andar* mesmo *morando*

⁴⁸ - Não posso deixar de notar, conforme expõe Gay y Blasco (2002) a constante diferenciação em relação aos *gadjos* também é destacada pelos ciganos de Jarana na explicação sobre o que faz deles ciganos.

⁴⁹ - A explicação para a mudança ancora-se em vários fatores. Por exemplo, os kalderash falam que a residência fixa serve de ponto de encontro para festas – os casamentos sempre são realizados na cidade em que a família do noivo reside. Ou ainda para se estabelecerem nos períodos em que as vendas são fracas – fundamentalmente os meses de janeiro e fevereiro, época que, segundo argumentam, os *gadjos* gastaram muito dinheiro com os presentes de final de ano, com os materiais escolares dos filhos, IPTU, etc.

em Minas Gerais, ou de apreender a andança sempre como uma possibilidade durante os longos períodos em que não viajam; é interessante notar que as casas dos kalderash são construídas e decoradas de maneira a lembrar e a evocar a *moradia em viagem*. Eles dizem que precisam morar em casas grandes para “ter espaço”, que precisam morar um perto do outro (existem núcleos de vizinhança cigana pela cidade), que os portões sempre ficam abertos para que outros roms entrem. Além de usarem constantemente *polôgos* – barraquinhas feitas com tecido – para as crianças dormirem pela casa, de preencherem as casas com cortinas e outros tecidos, e ainda de espalharem pelas casas objetos, apetrechos, móveis que compraram nas viagens e que constantemente os lembram e os instigam a contar estórias sobre os lugares pelos quais passam.

Estas estórias que os romanis contam sobre as suas andanças, instigadas ou não pela lembrança que ressoa dos objetos que eles trouxeram delas, e digo isso porque elas aparecem também em outros contextos, são importantes para o modo como os romanis *praticam os lugares*, transformando os espaços geográficos em espaços antropológicos (DE CERTEAU, 1998); mas também são centrais para o modo como os kalderash se criam enquanto roms. No meu trabalho de conclusão de curso dialoguei com inúmeras estórias de viagens nas quais os romanis subvertem alguns dos estereótipos comumente associado aos ciganos, *modificam o seu uso*, e se criam/apresentam como mais espertos, mais corajosos, mais bonitos que os gadjes. Nesse sentido, se as mulheres ciganas são associadas a uma sensualidade exacerbada, por exemplo, na literatura (os olhos de cigana de Capitu⁵⁰, a beleza arrebatadora de Esmeralda⁵¹ que levou dois homens entrarem em guerra), nas estórias de viagens eram os homens roms que nas cidades pelas quais passavam conquistavam as mulheres e deixavam os homens não ciganos morrendo de inveja.

Como dito acima, *Canta Gitano, Corre Gitano* foi o filme através do qual Gatlif se anuncia enquanto cigano. De todo modo, essa obra é para Gatlif “Un film raté”, fracassado, e isso devido ele ter tomado o flamenco como um *espectador*; ao invés de tê-lo *vivido* de dentro. Um espectador aficionado pelos ciganos como alguns personagens gadjos de seus filmes – por exemplo Max, o menino francês em *Swing* (2002).

⁵⁰ - Personagem da obra “Dom Casmurro” composta por Machado de Assis.

⁵¹ - Personagem da obra “O corcunda de Notre-Dame” composta por Victor Hugo.

Nesse sentido, o fracasso do filme pode ser pensado enquanto uma *incompletude da performance cigana*⁵² por parte de Gatlif, que produziu o filme com um olhar “de fora” parecido com o do *outro* – o gadje -, ao invés de dele se diferenciar.



Em *Korkoro*

Devo ressaltar ainda que no caso de Gatlif, o *fazer-se* cigano parece estar atrelado às práticas musicais – ligadas ao improviso, ao contingente -, e às práticas de movimento, as quais não se referem apenas a um tipo de deslocamento espacial. Numa entrevista na qual comentava sobre o fato de não filmar no mesmo lugar, Gatlif disse que faz filmes na estrada porque a estrada é o seu país (BLUM-REID, 2005). Noutro momento, referindo-se a sua prática de “cinema itinerante”, respondendo à pergunta do entrevistador que associou a sua prática à “errância” dos ciganos, Gatlif disse que “Je m'exprime par le déplacement, le voyage” (GATLIF, 2004b). Essa relação entre movimento e ciganidade é compartilhada com alguns dos personagens de seus filmes.

Em *Korkoro*, assim que a família Laville chega na cidade do interior da França, os ciganos se dirigem até o posto de identificação para carimbar os seus passaportes. Depois deles avisarem que ficariam no local até a colheita das uvas, Theodore, um funcionário da prefeitura, os avisa que uma nova lei proíbe o nomadismo mesmo com identificação. “Nunca ficamos muito tempo num só lugar”, responde Darko, “Nossa vida é na estrada”. Theodore mostra para os ciganos a lei

⁵² - Ferrari (2010) utiliza essa expressão quando se refere ao contexto de “virar gadje”.

que os proíbe de serem nômades. “Vocês estarão em perigo se continuarem viajando. Podem ser presos”.

Bem, eles são presos em outro momento do filme. Para tirar os ciganos do campo de concentração, Theodore vende para eles uma propriedade pelo valor simbólico de dez francos, para que, tendo uma residência fixa, ficassem protegidos da perseguição nazista. Darko, incomodado com aquela situação, ao escutar outra pessoa associar a casa à “liberdade”, não mede palavras ao falar que “seremos livres quando formos embora daqui e ninguém saber para onde iremos”⁵³.

Em *Swing* a anciã da família de Miraldo conta para o jovem gadjo sobre a época em que “viajavam”, fala também do nazismo e de como eram caçados feito animais, impedidos de andar e de fazerem música. Miraldo, saudoso, dentro do trailer estacionado no terreno da sua casa na periferia de uma cidade francesa também conta para Max sobre a época em que viajavam: “Viajávamos por todas as partes. Todas as partes. Por toda a França. Levávamos todos, as crianças e toda a família. Às vezes íamos seguindo uma caravana. Essa era nossa vida. Era assim”. Mas viajar não consistia apenas numa prática relativa ao passado, já que para Miraldo a viagem não deixava de existir enquanto uma possibilidade: “Um dia eu irei. Pegarei o trailer e irei. Longe, muito longe. Sem saber onde chegar”.

“Nós ciganos somos assim, somos errante”, canta o menino na parada que o filme *Latcho Drom* faz na Espanha. Em *Les Princes* (1982), a anciã cigana que mora com o filho, Nara, e a neta Zuzu no subúrbio de Paris constantemente entra em confronto com Nara devido ela querer deixar as janelas e as portas do minúsculo apartamento sempre abertas. “Por que você está fechando as janelas?”, ela pergunta. “Você precisa de ar?” responde impaciente Nara. “Sim, eu preciso de ar!”. Num ato de raiva, Nara arranca todas as janelas do apartamento, uma por uma, enquanto a mulher observa em silêncio.

⁵³ - O que os faz partir dali posteriormente, contudo, não foi a busca por essa liberdade, ou ainda os *mulos*, os fantasmas que assombram as construções gadjes, mas a hostilidade da vizinhança que não queria os ciganos naquele lugar.



Em *Latcho Drom*

Primeiramente, preciso ressaltar que nesse “cinema cigano” do qual Gatlif é tido como autor, os ciganos são - como os exilados em *Exils* - plurais. Em *Swing* os ciganos fazem parte do grupo *manouche*, em *Gadjo Dilo* são *kalderash*. Em *Latcho Drom* grupos diferentes aparecem no decorrer do filme, como os *caló* na Espanha. Nas suas produções, Gatlif não toma os ciganos a partir de um arquétipo monofônico. *Vengo* (2000) e *Swing*, por exemplo, falam de ciganos e falam de sonoridades feitas por ciganos⁵⁴. Mas são filmes muito diferentes, que mostram sujeitos diferentes, cujo fazer-se cigano se dá de maneira distinta.

Mesmo no que tange as práticas do espaço, Gatlif não unifica diferentes modos de andar num tipo só sob o nome genérico de “nomadismo”⁵⁵. Se Darko, em *Korkoro*, por exemplo, diz que a vida dele está na estrada, Nara, em *Les Princes*, só sai do apartamento que vive no subúrbio de Paris quando despejado pela polícia. O menino no final de *Latcho Drom* canta a favor da “errância” dos ciganos, fala que essa é “a nossa forma de vida, não a mudem!” ao mesmo tempo em que se angustia e se revolta ao se ver, junto com outros ciganos, despejados das residências que habitavam na periferia da cidade. E nisso não há contradição nenhuma.

⁵⁴ - Voltarei a discutir esses filmes no capítulo sete no qual discutirei como o flamenco e o jazz *manouche* aparecem não apenas enquanto tema dos filmes, mas enquanto parte do corpo do filme.

⁵⁵ - Essa discussão voltará no momento em que discutirei os múltiplos modos de experienciar o espaço que aparecem nas suas obras, não só os dos ciganos, mas também os dos exilados, dos refugiados etc.



Em Swing

O nomadismo no imaginário social ocidental aparece como uma característica intrínseca ao “ser cigano”. De todo modo, pesquisadores que têm se dedicado a pensar os ciganos têm criticado o uso do termo “nômade”, fundamentalmente devido ao fato deste acabar por reificar a identidade cigana; bem como devido a este conceito parecer estar sempre ligado a uma prática de movimento sobre um território, coisa que nem todos os ciganos necessariamente realizam (FAZITO, 2000; FERRARI, 2010). No cinema, a caracterização dos ciganos como essencialmente nômades, tem sido, por motivos semelhantes, classificada como um estereótipo (SILVERMAN, 2000).

De todo modo, apesar do cuidado que se deve tomar para não acabar por reificar o nomadismo, cristalizando a identidade cigana, não se pode automaticamente deixar de refletir sobre as práticas de espaço ciganas se, como discutido anteriormente, elas são importantes para aqueles que as praticam. O problema, desse modo, não está na discussão do “nomadismo” em si, mas na discussão sobre o nomadismo que se ancora numa perspectiva gadje. Essa perspectiva não só ignora que o termo “nômade” mascara uma série de práticas distintas, como também, ao colocar o “nomadismo” numa relação de oposição com a “sedentarização”, faz com que o cigano que deixa de viajar continuamente seja visto como “assimilado”, como alguém que está perdendo a sua tradição. Como aponta Ferrari, os termos “nômades” e “sedentários” “ilustram apenas, da perspectiva ‘territorializada’ gadje, se os ciganos se movem ou não” (FERRARI, 2010, p, 260).



Em Latcho Drom

Gatlif em falas públicas, no diálogo com entrevistadores utiliza por vezes o termo “nômade”. Nos filmes ele também aparece, mas principalmente na relação com os gadjos – como na conversa entre a família Laville e Theodore em *Korkoro* -, ou em associação ao estereótipo gadjo – como a menina Zuzu que fala depois de ter sido despejada (duas vezes) que não quer seguir caminhando, que quer voltar para a escola, que não quer ser “um nômade”. De todo modo, apesar de Gatlif, assim como os seus personagens utilizarem o termo “nômade”, palavras como “viajar”, “andar”, “sair”, “partir”, “de passagem”, “na estrada” aparecem com muito mais frequência⁵⁶. Ao invés de substantivizarem o movimento através do termo “nômade”, o uso de verbos e de preposições indicativa de relação de lugar colocam o movimento na ordem da ação e da prática.

De todo modo, não apenas o movimento de deslocamento *no espaço* é praticado de diferentes maneiras nos filmes, como aquilo que é chamado de “sedentarização” não significa, automaticamente, ausência de movimento. Quando eu estava em campo com os kalderash no Brasil, que *moravam* em Minas Gerais, eles afirmavam constantemente que não aguentavam mais “a coceira nos pés” e que precisavam armar uma

⁵⁶ - Florencia Ferrari (2010) discute na sua tese categorias nativas que falam das diferentes maneiras de se relacionar com a terra, tais como “viajar”, “passar”, “morar”. Na visita, no retorno que fiz ao material de campo da pesquisa que fiz junto com os *Kalderash* em 2010 no Brasil, percebi que várias dessas categorias se faziam presentes nas conversas que tive com os roms. As histórias eram “de viagem”, eles “estavam” em Minas Gerais e “andavam” pelo Estado para vender seus produtos, por exemplo.

kumpania – caravana em romanes - para seguir viagem. Assim como os roms que *andam* por Minas Gerais, os ciganos do Leste Europeu que fizeram parte da pesquisa de Stewart (1997) não podem ser considerados “nômades” no sentido usual do termo, mas ao mesmo tempo não estabelecem uma relação com a terra como um “lugar de pertencimento”. Deixar esses lugares aparece sempre como uma possibilidade. Miraldo, o músico de jazz manouche em *Swing*, se relaciona de maneira parecida com o lugar onde mora. Além de fazer questão de exibir na sua casa, como os romas com os quais convivi em campo, elementos ligados ao tempo das viagens, Miraldo tem uma casa, vive nela, mas estacionado no quintal está o trailer onde ele passa a maior parte de seu dia. *Estar parado*, ou mesmo *morar*, nesse sentido, “não significa tornar-se ‘sedentário’, mas antes configura um ‘movimento em velocidade zero’” (FERRARI, 2010, p. 268)⁵⁷.

Porém, existe ainda outro modo de desterritorialização praticado por Gatlif tanto nos seus filmes, como no processo de autopoiesis, ou de auto-ficção. Numa conversa com François Forestier sobre o filme *Djam*, Gatlif (2017) disse que com esse filme ele continua cantando “la liberté, la route, le vent du large”, bem como que ele está interessado pelas pessoas “qui partent par la fenêtre, quand la porte est fermée”. Noutro momento, conversando com Michael Melinard sobre os personagens de seus filmes, Gatlif (2004b) afirma que os personagens são como ele, “Ils ne sont pas d'un bloc”, diz ainda que eles recusam o molde, que estão em revolta, que são pessoas que reagem.

⁵⁷ - Florencia Ferrari (2010) diz que se quisermos utilizar o termo nomadismo para pensar a relação dos ciganos com a terra, deve-se tomar a noção tal como reconceitualizada por Deleuze e Guattari no seu “tratado de nomadologia”. Para Ferrari, os ciganos são “nômades de pensamento”.



Em Transylvania

Quando Gatlif diz que se expressa se deslocando - “Je m'exprime par le déplacement”, conforme citado anteriormente - o termo “déplacement” permite pensar tanto um deslocamento no espaço, ir de um lugar para outro, como um movimento num sentido mais amplo. “Action de déplacer, de se déplacer et résultat de cette action”, exemplifica o *Trésor de la langue Française informatisé*⁵⁸ na definição de “déplacement”. Essa coisa, porém, não se refere a nada em específico, pode ser uma pessoa, um animal, uma palavra, um objeto, uma mudança de direção, mudança de ar. Deslocar, nesse sentido, se inscreve enquanto *fazer mover*. E se mover, nos filmes de Gatlif, como um movimento de abertura e de expansão.

Na sua discussão sobre o “pensamento nômade”, Ferrari afirma que não é o movimento em si que caracteriza os calons, “mas a relação que constroem de recusa da terra” (FERRARI, 2010, p. 267). Gatlif, de maneira parecida, recusa a terra enquanto lugar de identificação. Assim como os personagens dos filmes recusam os moldes. Ou ainda os filmes rejeitam um enquadre genérico. De todo modo, Gatlif parece se apoiar na sua prática cinematográfica não apenas num movimento de *negação de um não valor* (FERRARI, 2010), mas num *movimento positivo de liberdade*.

Na entrevista citada anteriormente, enquanto Forestier definia os filmes de Gatlif como “l'envie de s'évader”, o cineasta responde com

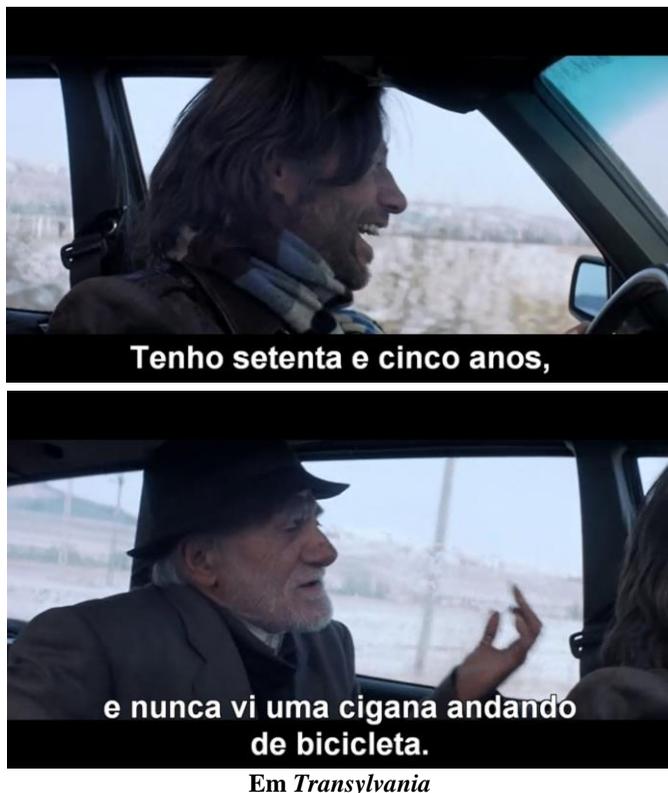
⁵⁸Disponível em:

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3359086695>.

“L’envie de liberte” (GATLIF, 2017)⁵⁹. As crianças ciganas em *Korkoro*, recorrentemente pulam as janelas da escola, coisa que Gatlif contou ter feito durante a sua infância. Mas os personagens, essas pessoas pelas quais Gatlif diz se interessar, estão continuamente pulando janelas que não apenas a literal. Esse movimento, porém, não é simplesmente um movimento de negação ou de fuga. Pensar a ciganidade apenas a partir desses termos é pensar a ciganidade já interpelada pela cosmologia gadje. No caso da ciganidade que circula pelos filmes de Gatlif, bem como que faz parte de sua criação enquanto autor, acredito que ela deve ser tomada não apenas como recusa de se fixar, mas como uma maneira expansiva, *excessiva* – no sentido dado por Bataille (1975)⁶⁰ - de se relacionar com a terra. Ou, em outras palavras, enquanto uma abertura para/com o mundo.

⁵⁹ - Numa conversa com Gatlif (2010b), Von Hansgeorg Hermann perguntou para o cineasta: o que é a liberdade, senão aquela do cidadão livre e do proprietário? Gatlif respondeu que a liberdade é o oposto daquela que estampa as paredes dos edifícios públicos: *Liberté, Égalité, Fraternité*. A partir do momento em que a liberdade está escrita numa lei, afirmou Gatlif, já deixou de ser liberdade. Liberdade não está escrita, nem existe uma fórmula para obtê-la. A liberdade nem mesmo pode ser uma obrigação. Mas se a liberdade não é nada disso, o que é então a liberdade? Perguntou Von Hansgeorg Hermann para Gatlif. A liberdade de um pássaro, respondeu o cineasta.

⁶⁰ - Bataille (1975), na sua “A parte maldita” diz que o que a vida busca não é apenas sobreviver ou ainda reproduzir a sua existência enquanto tal. Para Bataille a vida é movida por um movimento de expansão e, através disso, o sentido e o valor da própria vida são constituídos através dos excessos, das sobras desse movimento inerente à dinâmica da vida mesma. Em relação a esse movimento, o capitalismo e o comunismo, por exemplo, com os seus esforços de controle minucioso sobre a vida e um tipo de organização que preza por não deixar escapar excesso algum, retira todo sentido do fluxo vital, já que os captura e o coloca a serviço.



“A vida nos meus filmes está borbulhando”

Não é, contudo, porque Gatlif reivindique a “condição cigana” que seus filmes tenham que ser necessariamente, ou automaticamente, adjetivados enquanto um “cinema cigano”. Como visto anteriormente, num grupo onde a perpetuação da ciganidade não deriva de uma questão de origem, mas de uma performance contínua (FERRARI, 2010; GAY Y BLASCO, 1999, STEWART, 1997), as noções de “autenticidade” e “autoridade” não fazem sentido. A origem cigana de Gatlif, por exemplo, não seria suficiente para classificá-lo como um *cinasta cigano* que faz *filme cigano*. Esse tipo de marcação do periférico com um acento “cultural” independente e alheia ao modo como os cineastas jogam (ou não) com a *acentuação* contrasta com o apagamento da

“cultura” enquanto uma problemática na história do cinema central⁶¹. Sobre essa questão é interessante notar ainda que nem sempre as obras de Gatlif são enquadradas dentro desse gênero. Raona Mielusel (2012), por exemplo, pensa as obras de Gatlif enquanto uma produção *keur*, isto é, de um imigrante magrebinho na França. Hamid Naficy (2001) pensa as obras de Gatlif enquanto parte de um “cinema diaspórico de sotaque”. Sylvie Blum-Reid (2013) por sua vez, classifica os filmes de Gatlif como “road movies”. De todo modo, poder-se-ia ainda pensar os seus filmes como parte de um “cinema de fluxo” (OLIVEIRA JR, 2010), como um “cinema nômade” (GABRIEL, 1988). Contudo, Gatlif poderia também ser considerado um autor de “documentários performativos”, no sentido dado à eles por Nichols (2005).

Nos filmes, também, não apenas os ciganos são protagonistas. Apesar de algumas obras como *Gadjo Dilo*, *Latcho Drom*, *Les Princes*, *Transylvania* e *Korkoro* destacarem a “condição cigana”, outros filmes, mesmo que tenham ciganos embrenhados na sua trama, destacam outros contextos e vozes. Em *Exils*, como dito, seguimos o casal Zano e Naima na sua jornada da França à Argélia, fazendo de maneira inversa o caminho percorrido por seus pais. Eles se encontram com um acampamento cigano durante a jornada, bem como assistem performances flamencas na Espanha. Mas os ciganos não são o assunto do filme. Em *Je suis né d'une cigogne*, assistimos três jovens amigos, Otto e Louna e Ali ajudarem uma cegonha que se chama Mohamed, vinda da Argélia, conseguir um passaporte falso para atravessar a fronteira da França com a Alemanha. Nesse filme Gatlif brinca com a semelhança fonética entre as palavras cegonha e cigano na língua francesa, “tsigane” e “cigogne”, os protagonistas também roubam o carro de um cigano durante o filme mas são poucas as referências. Em *Mondo*, acompanhamos o garoto órfão chamado Mondo que protagoniza o filme nas suas andanças pelas ruas de uma cidade da França. Mondo conhece uma família cigana dos quais se torna amigo. De todo modo, novamente não é sobre os ciganos que - a grosso modo - o filme fala.

⁶¹ - Pinney (2012) nas suas “Seven theses on photography” dialoga com a discussão de Barthes sobre a prática de “ex-nomeação” para pensar sobre o processo que faz, por exemplo, de alguém que estuda fotografia europeia ser um *teórico da fotografia*, e daquele que estuda fotografia indiana ser um *comentador de fotografia indiana*. “The ex-nomination of the centre endures: British and French photography is just ‘photography’ whereas African or Indian photography is always configured by an unshakeable ‘local’ specificity” (PINNEY, 2012, p. 142).

Mesmo as práticas de espaço, centrais nos filmes de Gatlif, não são realizadas apenas por ciganos. Otto, Louna, Ali, Mondo, Zano e Naima, conforme citado acima, mas ainda Max em *Swing*, Stéphane em *Gadjo Dilo* e Claude em *Korkoro* experienciam diferentes maneiras de se mover no/com o mundo.

Numa entrevista sobre *Latcho Drom*, Gatlif (1995) disse que produziu esse filme porque queria fazer um hino para esse povo que ele tanto ama: os ciganos. De todo modo, numa outra conversa, dessa vez com Castiel, *Latcho Drom* deixa de ser um filme apenas sobre os ciganos, já que, segundo Gatlif, ele é um filme também sobre os exilados, sobre as pessoas desenraizadas que estão em países estrangeiros (GATLIF *apud* CASTIEL, 1994). Em várias de suas falas públicas, Gatlif afirma que é "Je suis un éternel exilé" (GATLIF, 2015). Diz também que não sente vontade de voltar a filmar onde já filmou e isso porquê, depois de ter feito *Exils* e percorrido o caminho de volta à Argélia, percebeu que é um *estrangeiro em qualquer lugar* (GATLIF, 2004c).



Em *Indignados*

Tanto as falas públicas de Gatlif, que fazem parte do contexto de produção de seus filmes e da sua produção enquanto autor, como os próprios filmes – e sobre isso voltarei a falar em outros momentos da tese –, convergem num constante atravessamento das fronteiras desse cinema dito cigano. Os filmes de Gatlif não são apenas “ciganos”, assim como Gatlif também não apenas o é. Na sua prática cinematográfica e na sua criação enquanto autor desses filmes, ao invés de Gatlif se

envolver literalmente e somente com questões de identidade étnica, centrais nos filmes dos quais Laura Marks (2000), por exemplo, fala, o cineasta destaca antes *formas desterritorializadas de mobilidade* (VANDERSCHULDEN, 2014) e, conseqüentemente, de ser e de estar no mundo.

Mas Gatlif não desestabiliza apenas o enquadre de seus filmes como parte de um “cinema cigano”. Nas obras do cineasta estão presentes elementos comumente associados tanto ao cinema clássico da transparência, como ao cinema moderno da opacidade (XAVIER, 2008), ou ainda da “imagem-tempo” e da “imagem-movimento” (DELEUZE, 1985; 2005). Sem esquecer, ainda, do cinema documentário e do cinema de ficção.

O modo como Gatlif dirige os atores é um interessante *locus* para pensar sobre essa questão. Se levarmos em conta o modo tradicional como os atores compõem uma cena nos filmes de ficção, estudando o script previamente para posteriormente interpretá-la, Gatlif parece preferir seguir por outro caminho. Em *Gadjo Dilo*, por exemplo, o ator Romain Duris que interpreta Stéphane foi levado para a comunidade cigana onde o filme foi filmado sem preparação prévia. A filmagem foi feita de maneira a acompanhar a adaptação e o estranhamento do ator/personagem junto aos romanis (ANGRIASINI e TUOZZI, 2003). Em *Exils*, outro exemplo, a maior parte do filme aciona o que Roger Odin (2012) chama de “leitura fictivizante”, um engajamento por parte do espectador através do qual ele é capaz de tratar o filme como uma ficção, mas isso motivado pelos elementos da composição fílmica. De todo modo, no decorrer do filme o encontro de Zano e Naima com sujeitos que claramente não são atores, como a velha que ri da cara de Zano com a dificuldade que ele apresenta em se comunicar em espanhol no momento em que tenta comprar sapatos e pasta de dentes, desestabiliza essa leitura. Em entrevista Gatlif faz questão de falar que em *Exils* algumas cenas foram minimamente dirigidas, o encontro de Zano e Naima com uma família cigana, por exemplo, não teve planejamento ou direção técnica, segundo Gatlif os dois atores foram encorajados a se aproximar deles sem roteiro prévio (MIELUSEL, 2012). Numa conversa sobre *Transylvania*, por sua vez, Gatlif contou que gosta de dar liberdade aos seus atores: “Je m'arrange pour que les acteurs s'approprient complètement le parcours de leur personnage. Il

arrive même un moment où la frontière se brouille entre interprètes et personnages, entre réalité et fiction” (GATLIF, 2010c)⁶².

Que tipo de filme, então, Gatlif faz? Seria uma antropologia ficcionalizada? Uma poesia do real? Um falso filme etnológico? Uma mistura entre documentário e ficção? (ANGRIASINI e TUOZZI, 2003)⁶³.

Gatlif na sua prática cinematográfica está sempre pulando as janelas quando percebe as portas fechadas, assim como alguns de seus personagens que mesmo *parados*, num movimento em velocidade zero, mantêm tudo aberto porque precisam de ar. “Sim! Eu preciso de ar”, diz a avó em *Les Princes*. As obras de Gatlif estão continuamente atravessando as fronteiras genéricas. Não são nem documentários, nem ficções – no sentido usual dos termos. Antes de tentarmos enquadrar os seus filmes dentro de um gênero ou subgênero específico, parece mais interessante pensar o modo como o cineasta joga com diferentes técnicas e discursos cinematográficos.

Nessa prática de expansão, de abertura, de extravasamento, de todo modo, Gatlif acaba por fazer dialogar não apenas gêneros cinematográficos distintos, mas, igualmente, diferentes tipos de linguagens artísticas. Bauman e Briggs na obra “Genre, Intertextuality, and Social Power” (1992), fazem uma análise crítica do modo como a noção de “gênero” tem sido utilizada na antropologia linguística, tecendo críticas às abordagens que se utilizam dos “gêneros” para classificar e ordenar os discursos, e argumentam a favor daquelas que pretendem pensar os “gêneros” a partir da consideração de sua ambiguidade e dinamismo. Se inspirando nas discussões de Bakhtin sobre intertextualidade e sobre o caráter transformativo dos gêneros que se inscrevem em contínuos processos de reestruturação criativas, Bauman e Briggs (1992) salientam que os gêneros não podem ser caracterizados frutuosamente como uma faceta das propriedades intrínsecas de determinados textos ou performances, mas devem ser

⁶² - A sequência que os ciganos são expulsos de um campo onde acamparam com os seus cavalos em *Latcho Drom* não foi, igualmente, pré-programada (MERCIER, 1993).

⁶³ - Peter Hogue, por exemplo, tenta descrever *Latcho Drom* como: “an epic poem, a road movie idyll, a folk musical, an ethnological daydream” (1996, p. 57). Para Carol Silverman o fato de Gatlif, por exemplo, ter composto a canção que no final de *Latcho Drom* é cantada por La Caita, “brings up the question of whether *Latcho Drom* is a documentary at all or the director's tone poem to Romani music” (SILVERMAN, 2000, p. 364).

pensados através das práticas utilizadas na criação de relações intertextuais com outros discursos.

Falando sobre *Vengo*, Gatlif (2014c) comenta que a inscrição da dança e da música fez de *Vengo* algo como um *drama musical*. Gatlif disse ainda que muitas vezes é chamado de “cineasta francês” no exterior: “Évidemment je me sens français, très français. A l'étranger on me présente comme cinéaste français, je dis oui!”. De todo modo, continuou o cineasta, essa *mistura* – e ele se refere aqui às várias linguagens que aparecem nos seus filmes, a música, a dança, o cinema – o separa da indústria cinematográfica francesa. Para Gatlif, devido a maneira diferente dele fazer cinema “je suis complètement à part” (2014c).



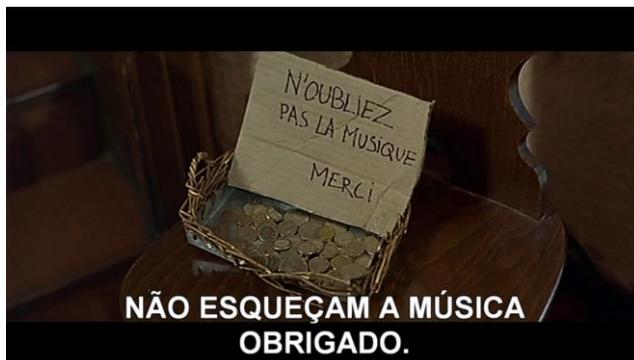


Viva a arte!



Viva o flamenco!

Em Vengo



Em Swing

Porém, não é apenas em *Vengo* que Gatlif cria relações intertextuais com outras práticas artísticas, principalmente com a música e a dança. Gatlif compõe as partituras originais para os seus filmes, bem como reorganiza melodias tradicionais junto com a sua banda de músicos. Como coloca Blum-Reid (2013), Gatlif faz questão de se afirmar enquanto músico, bem como vê a música como ponto de partida para os seus filmes. No processo criativo de *Geronimo*, por exemplo, Gatlif primeiro compôs as músicas para só depois tecer o roteiro do filme. De todo modo, as músicas – as sonoridades, conforme discutirei no capítulo sete -, não se inscrevem nos filmes apenas como “acompanhamento”. As músicas, antes, *co-irrigam* e *co-estruturam* os filmes (CHION, 1995).



Em Geronimo



Em Latcho Drom

Há ainda mais um aspecto da produção cinematográfica de Gatlif que gostaria de frisar nesse momento. Numa entrevista sobre o filme *Indignados*, o jornalista perguntou à Gatlif porque ele escolheu misturar ficção e realidade no filme. Gatlif (2012) respondeu que vê esse filme como um “cine-poem”. Disse que costuma destilar humor para tornar as suas mensagens mais digeríveis. Mas dada a gravidade da situação que retrata o filme, optou por colocar poesia. McGregor (2008) cita uma fala de Gatlif na qual, se referindo à *Gadjo Dilo*, diz que “The poetry of this film is brought about by life itself”. Noutro contexto, na conversa que teve com Michael Melinard sobre *Exils*, Gatlif (2004b) expos que para defender a causa daqueles que são deixados de fora, os ausentes que a música no início do filme fala, “il faut vraiment être réel”. Gatlif disse, igualmente, que na sua prática cinematográfica ele a princípio escreve uma história, já que para obter financiamento ele precisa ter um cenário concreto. De todo modo, ele frisa, “Mais après, je trouve ce scénario fabrique”. O cineasta disse ainda que filma os seus filmes em ordem cronológica: “Je fais vivre les personnages. Je suis à l'affût”. Os trabalhadores ilegais com os quais Zano e Naima vão para o campo de laranjas e para a colheita de pêssegos, Gatlif cita como exemplo, se tornaram parte do filme no próprio andar filme, depois de um encontro espontâneo na Almeria. Na mesma conversa com Melinar, Gatlif fala ainda de outro aspecto que faz parte da sua prática cinematográfica, aspecto esse que acredito ser fundamental na reflexão da poética e da estética de seus filmes. Gatlif diz que

La vie arrive parce que je la cherche. Mais je préfère cette vie-là plutôt que de continuer le film

avec de l'émotion fabriquée. Je n'aime pas que l'histoire soit trop carrée. J'aime que la vie entre avec sa maladresse (GATLIF, 2004b).

A vida e o real dos quais Gatlif fala, o real que é preciso ser e a vida que irrompe nos filmes mesmo que desajeitada, não é a vida ou o real enquanto *verdade*. A vida chega porque ele está procurando por ela, ou seja, a vida só acontece na própria procura. Numa abertura para o contingente que fende os filmes. Num *ambiente*⁶⁴ - expandido, excessivo, aberto - que possibilita *bons encontros*⁶⁵. Os filmes de Gatlif, de alguma maneira, se realizam *sob o risco do real* (COMOLLI, 2008).

Para Comolli, diante da crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, divulgada e garantida pelo modelo da “telenovela”, desse deslizar da época das representações para a época das programações, da cena para o roteiro, o cinema documentário, “abrindo-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena)”, engendra “uma modificação da representação” (COMOLLI, 2008, 169). Os roteiros de ficção, diz Comolli, são frequentemente fóbicos, temem qualquer coisa que possam causar fissuras e por isso tendem a afastar o que é acidental, aleatório. Se fecham sobre si mesmos. Longe dessa “toda-ficção de tudo”, o cinema documentário tem a chance, explicita Comolli, de se ocupar das fissuras do real, do que resiste, do que resta, da escória, do excluído, da parte maldita. “O projeto documentário se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar, nem dominar” (COMOLLI, 2008, p. 174, 175). Um “cinema engajado no mundo” ou ainda um “cinema como práxis”:

Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos

⁶⁴ - Penso “ambiente” no sentido dado a esse termo por Ingold (2000). Voltarei a essa discussão no capítulo três.

⁶⁵ - Tomo “bons encontros” no sentido dado à essa expressão por Deleuze (2002) na sua leitura de Spinoza. Voltarei a essa discussão na terceira parte da tese.

e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008, p. 176).

Comolli (2008), fala de documentários enquanto combatentes dos fantasmas do controle e da onipotência que marcam os roteiros. Os filmes de Gatlif, independente das classificações genéricas, mostram, de maneira parecida, a potência do acaso, do insignificante, do supérfluo. Os filmes possuem roteiros, mas eles estão abertos para os encontros que possam aparecer durante o caminho. Os filmes são, além disso, atravessados, fendidos pela vida. Em *Mondo*, em *Swing*, em *Exils*, por exemplo, a câmera em muitos momentos abandona os personagens-pessoas, e passeia demoradamente por detalhes do mundo em combustão. Plantas, animais, construções, chuva, rostos, pernas, vento, máquinas. “J’ai cette façon de filmer qui est celle du corps, de la musique, de la passion, de la vie. La vie dans mes films est bouillonnante” (GATLIF, 2014c), explicitou o cineasta numa entrevista.

Na sua prática cinematográfica, a vida acontece porquê Gatlif está procurando por ela. A vida não preexiste aos encontros. Assim como os personagens também não preexistem, mas emergem a partir do encontro entre ator e personagem, entre ator-personagem e o mundo do filme que está a se fazer continuamente durante a produção e mesmo no momento pós-produção, no encontro com aqueles que assistem os filmes e que também se inscrevem – e aqui volto à Agamben (2007) – enquanto gestos nas obras. É nesse processo de (real)ização dos filmes, igualmente, que Gatlif se cria enquanto autor. Um autor de cinema cuja poesia dos filmes é provocada pela própria vida. Um autor de filmes nos quais a vida é potência de vida.

Nesse, sentido, não parece ser gratuito o fato de que boa parte dos filmes de Gatlif não possuam um final fechado. *Exils*, *Les Princes*, *Gaspard et Robinson* e *Gadjo Dilo*, por exemplo, terminam na estrada. Sem indicação do lugar para onde os personagens possam estar indo. *Transylvania*, por sua vez, possui dois finais diferentes. Tchangelo bebe num bar após o parto de Zingarina. Assim que ele volta para a casa da família que acolheu a mulher, ele não a encontra: “Falam que ela partiu com os ciganos”. De todo modo, depois de um corte seco, Tchangelo

aparece outra vez no mesmo bar, onde a mesma mulher canta, onde a mesma música toca. E ele pega outra vez a estrada. Desta vez, porém, quando chega à casa, Zingarina está ainda ali, o esperando, deitada com o filho no colo. Tchangalo bebeu, ele poderia estar delirando. Tanto sobre a partida, quanto sobre Zingarina estar ali. A primeira cena poderia, igualmente, ter sido fruto de sua imaginação. Do medo de que ela o abandonasse. De todo modo, dada a maneira com que essa sequência final é construída, ela não apenas lança uma charada, não somente instiga aqueles que assistem a descobrir o que é que foi que aconteceu. Essa sequência final, na sua indeterminação e ambiguidade, parece frisar antes esse aspecto central da prática cinematográfica de Gatlif: a abertura para a vida que emerge, que borbulha imprevisível.





Em Exils

SEGUNDA PARTE – “A poesia desse filme é provocada pela própria vida”

Capítulo 2 - No fluxo do cotidiano

Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava,
parecia não acontecer coisa nenhuma.
Guimarães Rosa (2001)

O cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir
Blanchot (2007)

Mondo desperta com os primeiros raios de sol. Esfrega seus grandes olhos castanhos e ainda sonolento começa a caminhar pela cidade que também se espreguiça. Uma velha senhora com o seu avental branco coloca à porta da padaria uma infinidade de pães que fará parte do café da manhã dos moradores locais. Amistosamente ela responde ao sorriso de Mondo com um “bom dia”. As mãos da mulher seguram um pão que aparece em close-up. O corpo do alimento é pesado, rijo. Percebo a dificuldade do gesto da mulher em cortá-lo, bem como ouço a resistência da faca em atravessar o pão. A mulher oferece o pedaço cortado à criança.



Em Mondo

Mondo está sentado nas pedras do mole. As gaivotas cantam e o ricocheter das ondas do mar soa alto. Mondo devora o pão olhando adiante. O sol já assumiu o seu reinado. O dia está claro. No céu aberto vejo os pássaros que até então atestei a presença apenas por seus cantos. A câmera me transporta para o turbilhão de asas e bicos em pleno voo. Estou meio ao alvoroço das gaivotas causado por Mondo que reparte o pão com os bichos jogando migalhas para o alto. As gaivotas entram e saem do quadro esfomeadas, agitadas. Ainda no mole, o menino vê um grande barco se aproximar. Ouço a buzina. “Vvvvvu”. Em close-up vejo Mondo observar o barco se distanciar.

Mondo se aproxima de um pescador sentado nas pedras do mole. “Qual o nome desse barco?”, ele pergunta. “Erythrea”, responde com desvelo o homem. O pescador pergunta se Mondo não enxerga bem e acaba por descobrir que Mondo não sabe ler. Os dois continuam a conversar e a observar o mar. Seus rostos estão iluminados, o uso do close-up é constante, em contraponto com o barco que se vê cada vez menor através do uso da montagem. Mondo quer saber o que “Erythrea” significa, o homem lhe fala sobre o Mar Vermelho, a África, tempestades e tubarões. O menino pergunta quando o pescador vai para lá. Ele responde que precisa ficar no mole, “sou um marinheiro sem barco”. Mondo se despede, o pescador pede que ele volte para poder ensiná-lo a ler.

A promessa é cumprida. Não na sequência dessa cena, mas após outras andanças de Mondo através da pequena cidade no litoral da França. No reencontro com o pescador vejo os dois caminhando sobre as pequenas pedras que cobrem a superfície da praia. As mesmas pedras que logo em seguida ajudam o homem no ensinamento do alfabeto latino para o menino. O homem talha as letras na superfície rochosa com a ponta afiada de uma faca, e conforme o pescador as vai desenhando, Mondo o escuta explica-las através de uma relação icônica. “M” é uma montanha, “O” é uma lua cheia num céu escuro, “N” é uma pessoa acenado com as mãos, “D” é como uma meia lua.

Noutro encontro com o pescador Mondo pergunta porque todas essas luas em seu nome, ele diz não saber: “é o seu nome”. Mondo tateia as letras na sua materialidade de pedra e as junta aleatoriamente explorando suas possibilidades de produzir formas e sons. “O que eu escrevi?”, pergunta ele para o pescador. “OttoIzti”, os dois riem da sonoridade da palavra que Mondo fez emergir. O fato daquela palavra não existir no dicionário não lhe importa. Mondo guarda algumas das pedras no bolso da calça, essas letras que além de visuais e sonoras são táteis, e carrega o seu nome junto consigo.

No decorrer do filme, o mundo, a vida que Gatlif diz que borbulha nas suas obras, é explorada pela câmera e por Mondo de maneira parecida com o modo com que o pescador ensinou o menino a ler. O mar, os animais, as estradas, os personagens não aparecem apenas na sua faceta representativa, mas antes evocativa e criativa. O pão oferecido pela padeira à Mondo não apenas alimenta, mas ele é sonoro. E é uma textura que através do uso do close-up preenche a tela com a sua forma. Os corpos no filme também contam histórias. Mas histórias que não estão dadas, e sim que se fazem a partir dos encontros, alguns deles efêmeros, mas que nem por isso deixam de inscrever nestes múltiplos corpos marcas como aquelas feita pelo pescador nas pedras. Ou pela padeira no pão.





Em Mondo

No capítulo anterior ao discutir sobre o modo como Gatlif se cria enquanto autor, acabei por refletir, de maneira ainda inicial, sobre o tipo de filme que o cineasta faz. Nessa explanação, comentei sobre a fala de Gatlif de que “The poetry of this film is brought about by life itself”⁶⁶. A vida da qual Gatlif fala, friso novamente, não é a vida enquanto real ou enquanto verdade, já que para ele “La vie arrive parce que je la cherche”. No presente capítulo, e ainda no próximo, tentarei seguir as trilhas da vida que Gatlif se refere para pensar a poesia que o cineasta diz ser provocada por ela. Se a poesia do filme é provocada pela vida, o que a *vida* dessa equação produz? E ainda, de que maneira Gatlif compõe a poesia que não apenas está presente ou faz parte de seus filmes, mas que de alguma maneira constitui os próprios filmes?

Em *Mondo*, acompanhamos o menino órfão que empresta o nome à obra nas suas andanças pela cidade de Nice na França. O enredo do filme, porém, é difícil de resumir ou de transformar numa sinopse. E

⁶⁶ - Aqui ele se referia à *Gadjo Dilo*, de todo modo, e essa é uma das questões-chaves desse capítulo, acredito ser possível extravasar essa afirmação para pensar o conjunto de seus filmes.

isso devido *Mondo* ser construído a partir de uma narrativa que preza pelo sensório, por uma abertura ao cotidiano, ao supérfluo.

De todo modo, tal atitude cinematográfica não faz parte apenas de *Mondo*. Em *Swing*, acompanhamos a garota cigana manouche que – assim como em *Mondo* – divide o nome com o filme, bem como o menino gadjo que se chama Max nas suas voltas pelos caminhos que cruzam por entre a periferia e a região central de uma cidade na França. O filme inicia explorando a vontade de Max em aprender a tocar na guitarra o jazz manouche que ele admirava principalmente pela experiência de ouvi-lo através das performances de Django Reinhard. Mas a busca de Max por um instrumento, o ato de convencer Miraldo, outro grande músico manouche, a ser seu professor e posteriormente o aprendizado musical não encerram ou limitam o roteiro. Nas sequências irrompem elementos aparentemente banais, cenas que são agenciadas de modo a se estabelecerem mais como uma experiência plástica e sensória, do que como um elemento causal na construção lógica da narrativa fílmica.

Miraldo está dentro de sua casa, ele tenta tirar uma música com a guitarra manouche. O som que sai do gramofone, porém, mistura-se com as outras sonoridades da casa, com as vozes das mulheres sentadas na sua proximidade que bebem seus cafés e fumam seus cigarros. Miraldo reclama, fala algumas palavras em romanes que não posso traduzir porquê não é dado legendas. Mas a sua expressão, o tom de sua voz mostra que ele está incomodado. As mulheres respondem, fico novamente estrangeira, sem tradução nenhuma do que elas falam. Diante do barulho, Miraldo coloca os ouvidos cada vez mais perto do gramofone, chegando ao ponto de quase enterrar sua cabeça nas entranhas do aparelho.

Mas tal atitude não é suficiente. Depois de um corte seco o gramofone e Miraldo aparecem em outro lugar, acomodados sobre a grama nas margens do rio que em outros momentos do filme *Swing* e Max aparecem pescando. Miraldo liga o aparelho e o disco de vinil começa a rodar. Uma música cantada por uma mulher ressoa, mas logo é abafada, não mais pelas vozes da mulher de Miraldo e de suas amigas, mas pelo trem que de fora de campo faz os trilhos rangerem agudos. Miraldo se enerva novamente, reclama, gesticula irritado para a besta metálica que veloz segue o seu caminho. Mas assim que o trem se distancia, a música retorna a ficar mais forte, Miraldo finalmente à ouve e começa a acompanhá-la com a sua guitarra. Através da montagem vejo Miraldo, e depois o gramofone, e ainda o vinil que gira incansável. Vejo

também o amago do aparelho, a câmera se aproxima tanto da corneta, como se quisesse filmar a imagem do som, que perde o foco e granula. A tela é preenchida inteiramente por uma textura avermelhada e sonora.

Depois de um corte Miraldo e o gramofone desaparecem e Swing e Max surgem correndo por entre as árvores da floresta que circula o rio. A câmera está alta, um pouco desfocada e tenta acompanhar as duas crianças. Logo elas se aproximam do lugar que momentos antes vimos Miraldo tocando a sua guitarra acompanhado pelo gramofone. Um trem novamente cruza rápido, preenchendo tudo com o seu zumbido. Assim que ele se distancia, Swing e Max ouvem um assobio. É Miraldo que os chama para a margem do rio. O homem pede para que Swing leve a vitrola para a casa de Mandino. O trem passa, mas outro volta e aparentemente Miraldo cansou de lutar para conseguir tirar a música sem interrupção. Max conta pra Miraldo que já está tocando “Olhos negros” no violão. “Assim que eu gosto”, o homem responde antes de se despedir.





Em Swing

As crianças, porém, não fazem o que Miraldo pediu imediatamente. Depois de Swing usar a corneta do gramofone como chapéu e rir de sua arte, o gramofone novamente montado aparece dentro de um barco ao lado de Swing que bem acomodada observa os arredores enquanto Max rema. A música finalmente toca forte, deslizando sobre as águas as crianças fazem com que a música ressoe sem interrupções. A câmera mostra as crianças, mas também o espelho d'gua que reflete distorcidamente detalhes dos arredores: o céu pintado pelos cumes das grandes árvores, os galhos das árvores que povoam as margens do rio salpicados de folhas. Num desses galhos, Swing observa a presença de pequenas frutas. Os dois param durante um tempo, se deliciam e depois continuam o caminho pelo rio, e depois pela floresta, pelo pasto, experimentando, interagindo, tateando a vida que irrompe em todos os cantos.



Em *Swing*

Gatlif, a partir da composição estética de seus trabalhos aproxima-se daquilo que tem se chamado de “estética do fluxo”, ou “cinema do fluxo”. O conceito de “cinema de fluxo” foi traçado primeiramente por críticos da revista Cahier du Cinéma, para pensar os filmes que abismavam a definição clássica de *mise en scene*, em favor de um fluxo esticado, de um escorrer de imagens (LALANNE, 2002). O

cinema de fluxo não é nem um movimento autoconstruído, como o cinema novo brasileiro, por exemplo, nem mesmo um gênero cinematográfico. Também não é um movimento nacional. O cinema de fluxo, ou a estética de fluxo se apresenta antes com um *comportamento do olhar* (OLIVEIRA JUNIOR, 2013), ou ainda, como bem coloca Diniz *et al* (2016), como uma *atitude cinematográfica*. E é enquanto uma atitude cinematográfica que essa discussão me interessa nesse momento para pensar os filmes de Gatlif⁶⁷.

Na estética de fluxo, arrazoa Oliveira Júnior (2013), as imagens valem mais por suas modulações do que por seus significados, e a tarefa do cineasta consiste não simplesmente em organizar uma forma discursiva, mas “intensificar zonas do real”. O drama psicológico dá lugar a uma forte presença fenomenológica, onde “no lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso” (2013, p. 93). No cinema de fluxo, arrazoa Oliveira Junior, “Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma ‘nova rítmica do olhar’, é criar a sensação mais que o sentido” (2013, p. 92, 93)⁶⁸.

⁶⁷ - Desse modo, ao associar os trabalhos de Gatlif ao cinema de fluxo não estou objetivando encarcerá-lo em outra classificação genérica para além daquelas discutidas no capítulo anterior, das quais os filmes pulam as janelas. Nem mesmo quero pensá-los a partir de um ou de outro viés teórico específico. Tomo essa, como as demais reflexões teóricas que trago para o texto como vozes em uma conversa, que a despeito de encerrar a discussão, busca a expandir. Ou seja, meu objetivo na tecitura da tese é de que os filmes de Gatlif, o material de campo de meus trabalhos anteriores e as reflexões teóricas lancem luz uns sobre os outros.

⁶⁸ - Tais características pensadas como parte de uma estética de fluxo são de alguma maneira trabalhadas por Deleuze na sua reflexão sobre o cinema moderno da imagem-tempo. Para Deleuze (2005), enquanto que no cinema da imagem-movimento os objetos e os meios tinham uma realidade funcional, determinada pelas exigências da situação, a partir do neo-realismo italiano e do regime da imagem-tempo eles conquistam uma realidade material autônoma, fazendo-os valer por si mesmos. As situações no regime da imagem-tempo não se prolongam diretamente em ação, deixam de ser sensorio-motoras e se torna óticas e sonoras puras: “entre a realidade do meio e a da ação não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos libertos” (DELEUZE, 2005, p. 13). A situação, desse modo, é investida pelos sentidos antes da ação se formar ou afrontar os seus próprios elementos. Nesse sentido, longe de se configurar como

Tanto o filme *Mondo*, como *Swing* rompem com a lógica narrativa de causa e efeito que impera, por exemplo, no cinema clássico. Obviamente conta-se uma história, bem como não se deixa de estar presente uma narrativa fílmica. De todo modo, tal narrativa se estabelece de forma bastante aberta. Os personagens, e não apenas nos dois filmes citados acima, agem, mas não necessariamente reagindo a estímulos fundamentais para o prosseguimento da narrativa. A interação de *Mondo* logo após o despertar do menino e do dia com a mulher que trabalhava na padaria é parte de um encontro cotidiano que expõe e sublinha a potência do que a princípio pode ser visto como meramente banal. As tentativas de Miraldo em conseguir escutar a música que saía do amago do gramofone para então poder tocá-la na guitarra, as interferências sonoras, os ruídos das conversas, o ranger agudo e veloz do trem; o posterior passeio das crianças com o aparelho musical pelas águas do rio, a parada para comer as frutas que surgiram deliciosas no meio do caminho, toda essa sequência antes de cumprir um objetivo específico na trama do filme, acaba por criar *atmosferas sensoriais* que exploram o vir-a-ser das coisas no mundo, bem como o poder dos encontros. Encontros dos personagens uns com os outros, encontros deles com o mundo expressivo, vivo, repleto de sonoridades, texturas, cores, sabores. Repleto de afetos.

Essas atmosferas sensoriais que emergem a partir da composição poética e estética de determinadas sequências dos filmes de Gatlif, tal como reflete Kathleen Stewart (2010) ao falar das *atmosferas sintonizadas*, não são um contexto inerte, mas um campo de força em que os corpos⁶⁹ se encontram e se afetam mutuamente. E ainda, como bem coloca Ben Anderson ao falar das atmosferas afetivas, “are a kind of indeterminate affective ‘excess’ through which intensive space–times can be created” (ANDERSON, 2009, p. 80).

uma ruptura, a estética de fluxo pode ser vista como um desdobramento do cinema da imagem-tempo. Diniz *et al* (2016), por exemplo, vão pensar o cinema contemporâneo de fluxo como o cinema de afetos do regime da imagem-tempo. Vieira Jr (2012), por sua vez, vai dizer que o cinema moderno, tal como o clássico, operam de maneira a direcionar nossos sentidos e sensações; o cinema de fluxo, por sua vez, instiga uma postura diferente diante do filme, liberta, muitas vezes, das prerrogativas do autor.

⁶⁹ - Esses corpos, contudo, não são apenas os corpos humanos, mas também corpos não-humanos, corpos discursivos, e toda uma gama de corpos que compõe as situações cotidianas (ANDERSON, 2009).

Ao criar essas atmosferas e, conseqüentemente, estes espaços-tempos intensivos, os filmes constantemente instigam um engajamento no qual a pergunta sobre o que está acontecendo?, se desloca para a natureza composicional e generativa, para a expressividade daquilo que vem à existência, tornando possível explorar a intensidade e a plasticidades das composições vivas que proliferam em cada situação, mesmo as mais ordinárias e efêmeras (STEWART, 2010)⁷⁰. O que, de alguma maneira, coloca em cheque a dicotomia entre arte e vida, bem como entre prazer estético e experiência ordinária (DEWEY, 2010)⁷¹.

Gaspard et Robinson é outro dos filmes de Gatlif onde a criação dessas atmosferas sensoriais, bem como a prevalência do cotidiano, do banal, do ordinário se fazem presentes.

O filme começa com a tela preenchida por um azul aberto como o céu de um dia em que o sol faz show solo. As sonoridades de pássaros, bem como do vento que ressoam conjuntamente lembra um ambiente praiano. Os créditos deslizam pela tela e assim que terminam de passar a superfície azul se esvai e algumas pessoas aparecem no quadro. Uma mulher idosa dorme numa cadeira de praia à beira mar ao passo que um homem e uma mulher se apressam em recolher as cadeias, a caixa térmica, toda a parafernália que uma família leva para passar um dia na praia. O homem se dirige até o carro, escreve um bilhete e logo em seguida, junto com a mulher, colam-no na velha antes de abandoná-la ali, acompanhada apenas do vento: “O nome dela é Jeanne. Eu não tenho recursos. Ame-a”.

Jeanne, assim que se dá conta de que fora deixada para trás, começa a vagar pelas estradas da redondeza acompanhada de uma mala que parece mais pesada que ela. Uma música instrumental extradiegética toca. A noite chega e a mulher encontra abrigo numa construção abandonada. Toda essa sequência é curta, logo a vemos

⁷⁰ - Em outro ensaio, Kathleen Stewart (2005) afirma que ao chamar a generatividade e a criatividade das coisas comuns de “cultural poesis”, ela está pensando nas maneiras pelas quais esse campo de coisas emergentes foi refletida na teoria cultural de várias maneiras por uma série de pensadores: por exemplo, a discussão sobre a produtividade e a micropoética do poder feita por Foucault; as teorias sobre as alegorias de Benjamin, bem como o seu rastreamento nômade do mundo dos sonhos que ressoam no mundo material; a teorização de Bakhtin sobre a poética cultural que se apresenta na linguagem, textos e no mundo social.

⁷¹ - Ver também Overing (1989; 1999) para uma discussão sobre poética do cotidiano no contexto etnográfico Piroa.

novamente de pé, na estrada, enquanto que no horizonte o dia começa a se espreguiçar. Um homem dentro de um conversível vermelho para. “Ei vovó! Como você chegou até aqui?”. Ele continua: “Onde você está indo? Não há nada para aquele lado”. Jeanne tira o bilhete escrito pelos seus familiares do casaco e entrega para o homem. Assim que ele lê em voz alta o conteúdo da mensagem, sai do carro e olha fixamente para Jeanne. Robinson não diz nada. Jeanne tão pouco. Mas os dois se observam por algum momento, e Robinson a olha como se reconhecesse, depois de muito tempo, alguém que conhecia e que queria bem.



Gaspard et Robinson

Esse reconhecimento, porém, não se devia aos dois terem cruzado seus caminhos no passado. O reconhecimento e o acolhimento se deve antes às suas condições marginalizadas. Ela abandonada pela família na beira da estrada. Ele que vivera por anos na condição de sem-teto. Robinson leva Jeanne para viver com ele e com o amigo Gaspard no lugar onde os dois montam um pequeno bar de beira de praia. No filme, há ainda outros personagens marginais e deslocados, por exemplo, o próprio Gaspard que se viu numa situação de desemprego após a demissão em massa da fábrica na qual trabalhava, ou ainda Rose, uma mulher que vive de esmola e que foi desalojada da casa que ocupava junto com a filha.

A atitude de Robinson de acolher Jeanne, porém, não foi bem recebida por Gaspard. “Quem está dormindo na nossa cozinha?”, ele pergunta. “Uma avó”, responde Robinson. “Avó de quem?” indaga ele impaciente. O convívio de Gaspard e Jeanne, o conflito instaurado com

a chegada dela e posteriormente de Rose faz parte da trama do filme como um todo. De todo modo, o filme é fendido, atravessado constantemente e recorrentemente por detalhes ínfimos do cotidiano dos personagens. Em diversos momentos a câmera se detém nos seus corpos, tiques, no modo como caminham, penteiam os cabelos, comem, interagem.





Em *Gaspard et Robinson*

Assim que Jeanne chega na casa dos dois homens, a senhora avisa à Robinson que está com sede. Sentada ao lado da mesa da cozinha, Jeanne parece cansada. Atrás dela a superfície de cimento serve de tela, ou melhor, de palco para a dança entre a luz e a sombra. O vento que se mostrou imponente desde a primeira cena do filme, mesmo dentro da casa não deixa de bater forte. Tal é o que mostra os reflexos do movimento da cortina projetados na parede. Robinson serve à Jeanne um copo de água quase transbordando e a senhora o bebe avidamente até quase perder o folego. A câmera se fixa nela, no ato de beber, no contorcer do rosto, nas sobrancelhas erguidas, e ali se demora até que a sede tenha sido extinta. Nessa inserção do corpo, no caso aqui o de Jeanne, no fluxo do cotidiano, o tempo passa a ser experienciado como *duração*, produzindo aquilo que Vieira Jr (2012) - no seu trabalho sobre *cinema de fluxo* - chama de “eternos presentes”.

Nas suas discussões sobre os dois regimes de imagens cinematográficas, Deleuze (2005) aponta que na imagem-movimento, o real suposto é reconhecido pela sua continuidade, onde mesmo se for

interrompida é reestabelecida pelos *raccords*: “é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas” (DELEUZE, 2005, p. 156). Na imagem-tempo o real está, por sua vez, cortado de seus encadeamentos motores, implicando um para além do movimento. Isso não quer dizer que o movimento é parado, nem nos personagens, ou mesmo na câmera. O que ocorre no regime da imagem-tempo é que o movimento não é apreendido numa imagem sensório-motora, mas antes percebido num outro tipo de imagem, que não para de crescer em dimensões. Enquanto que na imagem-movimento a montagem é que constitui o todo através da ligação de uma imagem-movimento a outra, dando uma imagem *indireta* do tempo; a imagem ótica e sonora pura liga-se *diretamente* a uma imagem-tempo que subordinou os movimentos. O tempo deixa de ser a medida do movimento e o movimento torna-se a medida do tempo. A montagem torna-se “mostragem”⁷².

No caso do neo-realismo italiano, por exemplo, no qual as situações não se prolongavam diretamente em ação, se tornando óticas e sonoras puras, (DELEUZE, 2005), a montagem recorrentemente deu lugar aos planos-sequências. A duração desses planos, por sua vez, tendia a estar atrelado à necessidade de colocar em relevo um presente devastado. “Há uma intenção política, portanto, bem visível. Era preciso, naquele momento, expor o mundo como prova. O mundo como objeto documentado” (CUNHA, 2014).

Nos filmes de Gatlif, por sua vez, o tempo *como duração* – ou como fluxo – é experienciado a partir de uma relação de aproximação sensorial com o mundo. Se no neo-realismo o convite em explorar a dilatação espaço-temporal era direcionado a um olhar crítico e afastado desse mundo documentado (CUNHA, 2014), através das atmosferas sensoriais criadas pelos filmes de Gatlif, somos, ao contrário, convidados a estabelecer uma relação corporal, próxima e afetiva com o mundo sensível apresentado na tela. De todo modo, tal prática não deixa de ser igualmente política e isso porquê Gatlif, entre outras coisas, faz uso de técnicas que ao mesmo tempo que instigam uma imersão sensorial, escancara na tela e nos aproxima dos corpos estrangeiros, dos

⁷² - Deleuze argumenta que o círculo do plano à montagem, da montagem ao plano é rompido. “Muitas vezes foi observado, no cinema moderno, que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a imagem. Ora a montagem entra da profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas ‘o que a imagem mostra?’” (DELEUZE, 2005, p. 56).

corpos ausentes que a música na primeira sequência de Exils fala, cuja histórias e cujas faces são constantemente apagadas e borradas meio a universalizações deshistorizantes (os Refugiados, os Ilegais, os Ciganos) de produções midiáticas, como acadêmicas⁷³.



Em Swing



Em Mondo

Na produção de atmosferas sensoriais, outra prática que se destaca é um transbordar das cenas que não se limitam a ser apenas o espaço de uma ação dramática. Logo após Garspard e Robinson, na beirada da praia, discutiremos sobre a “avó de alguém” que recém chegara os dois voltam para casa e encontram Jeanne assistindo televisão. Sentada meio a uma infinidade de cadeiras com um cademinho nas

⁷³ - Voltarei à essa discussão na terceira parte.

mãos, Jeanne anota o número de mortos deixados por bandidos encapuzados num filme de ação. Gaspard e Robinson observam-na em silêncio no fundo do quadro, enquanto através da montagem vemos em close-up o filme que Jeanne assiste, e depois a senhora que a cada tiro se empolga ainda mais e também as suas mãos em close, que ora anotam o número de feridos, ora pausam o filme com o controle remoto para não se perder na contagem.

Depois de um corte seco, Gaspard e Robinson aparecem também cercados por cadeiras de todos os tipos. Mas ao contrário de Jeanne, estão do lado de fora da casa. Os dois sentam em cada uma delas e dão uma pequena reboadinha a fim de perceber se ainda servem ao uso. Uma por uma elas são testadas, usadas e classificadas enquanto boas para sentar – e assim permanecem em pé -, ou enquanto boas apenas para ser queimadas – sendo jogadas no chão. Em certo momento dessa sequência os dois conversam sobre Jeanne, Robinson defende a permanência dela. De todo modo, a duração da sequência não depende, não está presa, amarrada à ação dramática, a este conflito discutido pelos dois. A dança das cadeiras, os corpos reboando nos acentos às vezes bambos, às vezes não; a relação dos personagens com os objetos, os objetos enquanto coisas-personagens se sobrepõe à lógica e ao tempo de uma narrativa de causa e efeito. O mundo não serve apenas como cenário e os cenários não servem apenas como *locus* para ações dramáticas. Eles são antes vividos, praticados, apresentados de maneira plástica e sensória.

A televisão está ligada e na sua tela aparece a imagens de plantas aquáticas em close-up. Jeanne está novamente na sala onde o aparelho divide espaço com inúmeras cadeiras. A sonoridade, o zumbido de um inseto toma conta da cena. Jeanne o caça com um mata-moscas azul de plástico. Encontra o pequeno bichano e o acerta. Depois de um corte seco Gaspard aparece dormindo sentado numa cadeira na sombra de uma árvore. Grilos cantam e o vento faz as folhas das plantas tremelicarem em arrepio. Jeanne e Robinson saem sorrateiramente de dentro da casa, o homem empurra a pequena caminhonete para que o motor não acorde Gaspard. Depois do corte seco a caminhonete já funciona à pleno motor. Jeanne do lado de dentro a dirige animada, Robinson alvoroçado se equilibra do lado de fora segurando-se numa das janelas. Eles estão na areia da praia, o mar e o céu pintam o horizonte com tons de azul. “Cuidado, não tão rápido, não tão rápido”, diz o homem. Jeanne freia e Robinson cai na água do mar. Ela ri debochada, Gaspard se levanta e sacode os cabelos para molhar também

a senhora. Os dois gargalham. Um riso solto inunda a cena, grandioso e fresco como o oceano que ali também está.

Depois de um corte seco, Jeanne não aparece mais em cena. Mas sim Gaspard e Robinson dentro da caminhonete, dirigindo numa região periférica da cidade, repleta de escombros e tratores. Quanto tempo se passou desde a farra de Jeanne e Robinson na praia? Não é informado. Também não se sabe se Gaspard soube ou não da aventura dos dois. E não importa. Tal sequência fora composta e disposta de maneira a explorar o desencadear de afetos, bem como a atmosfera sensorial que emergem da situação vivenciada pelos personagens, no caso Jeanne e Robinson. Tanto aqui, como no encontro de Mondo com o pescador e com o alfabeto, ou ainda na luta de Miraldo com os barulhos que não o deixavam ouvir a música que tocava no gramofone, as cenas não parecem ser construídas de maneira a ser apenas mais um nó no fio da lógica narrativa fílmica. Pequenos eventos, por vezes contingentes, não esperados, fendem a narrativa, trazendo à tona o caráter multidimensional e multissensorial da vida. Trama de acontecimentos.



Em Gaspard et Robinson

Na obra “A fábula cinematográfica”, Rancière (2013) comenta que Jean Epstein aproxima a prática cinematográfica à própria vida na medida em que, entre outras coisas, a distancia da fábula no sentido aristotélico, isto é, de uma “orquestração ordenada do nó da trama e do desfecho” (RANCIÈRE, 2013, p. 08): da felicidade à infelicidade, da infelicidade à felicidade. Gatlif, de maneira parecida, compõe os seus filmes de modo a não apenas agenciar ações dramáticas necessárias ou verosímeis, mas de modo a privilegiar “um movimento longo, contínuo,

feito de uma infinidade de micromovimentos” (RANCIÈRE, 2013, p. 08). Infinitude de micromovimentos realizados por uma infinidade de atores.

A câmera foca em plano americano numa trepadeira que cresce rebelde entre o muro e a velha grade. Ouço o vento bater forte, as folhas sacodem alvoroçadas. Uma velha janela de madeira bate contra a parede. “Toc... Toc”. Pombas pousam do encosto de uma outra janela. O cano enferrujado que sai do corpo cimentado da casa começa a pingar. “Ping... ping”. Uma música instrumental extra-diegética começa a tocar. Em *contra plongée*⁷⁴ olho para o alto de uma casa. Outras gotas caem. Um cão sentado frente a porta fechada sente os pingos caírem na sua cara. Vejo Mondo caminhar em passos largos pela grama da calçada de uma avenida. O ritmo da música começa a aumentar. Os pingos da chuva explodem contra a água de uma fonte. Em close-up vejo as folhas esverdeadas de uma planta sendo molhadas pela água. No tronco de uma árvore um louva-deus tenta se esconder antes da chuva engrossar. O céu desmorona em água.

Mondo se protege na entrada de uma grande construção. O menino encosta o rosto na porta daquele lugar como que para escutar melhor. Logo a música extra-diegética para e escuto junto com Mondo um coro cantar. Mondo está do lado de fora da igreja. Mas eu vou para dentro dela junto com a câmera. Sentados nos bancos de maneira, os fiéis cantam de frente para uma imagem da Virgem Maria. Durante esta sequência a montagem relaciona o ambiente interior da igreja, onde a música é ouvida claramente com a imagem de Mondo em close-up encostado na porta ouvindo o canto abafado pela estrutura de madeira. A música se esvai no mesmo momento em que a câmera mostra um beco encharcado pela chuva ser atravessado pelo veículo da carrocinha. Ao som forte da chuva e do motor do carro se misturam latidos de cães. “Chhhhh”, “vrrrruuuu”, “au-au-au”. Mondo ouve os avisos dos cachorros e a despeito da chuva foge, correndo pelas ruas da cidade.

⁷⁴ - Quando a câmera enquadra de baixo para cima.





Em Mondo

Tanto em *Mondo*, como em *Swing e Gaspard et Robinson*, mas também em *Exils* e *Indignados*, por exemplo, Gatlif explora uma experiência sensorial multilinear e dispersiva onde o fio narrativo não é mais nem decantado/condensado, nem desconstruído/negado, mas através do qual a narrativa é diluída “a partir do diálogo com os diversos e quase invisíveis espaço-tempos simultâneos que constituem a esfera cotidiana (VIEIRA JR, 2012, p. 16). Esses espaços-tempos, porém, não são apenas os tempos dos protagonistas, como percebe-se na sequência de *Mondo* que narrei logo acima. Em *Exils*, igualmente, os *hiper close-up* muitas vezes revelam, por exemplo, os pequenos insetos que caminham por sobre uma planta, ou nos cachos negros do cabelo de Zano. Ainda em *Exils*, bem como em *Indignados*, *Korkoro*, *Transylvania*, *Vengo*, *Geronimo*, *Gadjo Dilo* o modo como a câmera passeia, se detém – muitas vezes de forma mais demorada que o habitual - e se aproximada das faces dos homens e das mulheres em cena, dos objetos, móveis, veículos, plantas, animais, água, da materialidade do vento que se impõe mesmo dentro de casa exibindo-se através das sombras dançantes da cortina na parede; parecem evidenciar uma atitude cinematográfica que não reluta em se desligar do centro do quadro, que não se resume apenas aos aspectos à princípio “relevantes” da história, ou do mundo. O corte, nesse sentido, não é dado pelo final da ação, mas antes por elementos que apontam “para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados” (VIEIRA JR, 2014, p. 124). E à câmera, por sua vez, é permitido se perder “no fluxo sensorio-temporal da realidade fenomênica” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 125).

Para Oliveira Jr (2010), na medida em que nos filmes a narrativa é dissolvida e que se deixa escapar o fio linear do relato, o olhar é libertado da função de organizar o espaço de maneira narrativa e descritiva e o seu movimento passa a ser circular e inconcluso; e a imagem, ao seu turno, deixa de ter apenas a função de estruturação do espaço e da cena, passando a ser trabalhada enquanto ritmo e textura. “O plano, então, não é uma distribuição dos corpos no espaço emoldurada por uma composição pictural, mas uma captura de forças”. Já o quadro, continua Oliveira Jr, “se troca por um *campo volúvel* onde o que se tem sob o olhar é sempre uma visualização parcial e uma potência indeterminada” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 126).

É interessante notar ainda que nos filmes de Gatlif, apesar das múltiplas sonoridades da vida cotidiana abismarem a todo instante,

diálogos estruturados são escassos⁷⁵. As vozes dos personagens que conversam nos entremeios de seus encontros fazem parte da sinfonia sonora das obras. De todo modo, o caráter sonoro das mulheres, homens, crianças são exploradas, apresentadas recorrentemente a partir de gestos, danças, passos, risadas, choros, gemidos. Do ruidoso silêncio da respiração. Nos filmes de Gatlif, as coisas são sobremaneira mostradas e soadas a despeito de serem ditas e descritas a partir de palavras idiomáticas. E esse mostrar, como bem coloca David MacDougall (2009), e porque não também o *soar*⁷⁶, se tornam maneiras de dizer o indizível. A imagem e o som nos filmes de Gatlif, tal como respectivamente defendem MacDougall e Feld⁷⁷ (2010), são, além de sensoriais, formas de conhecer o mundo.



Em *Gaspard et Robinson*

⁷⁵ - Destaco que o filme *Mondo* foi baseado no livro “Mondo et autres histoires” (1978) de Jean-Marie Gustave Le Clézio. A história escrita, composta por uma infinidade de palavras idiomáticas é contada no filme a partir de outras linguagens artísticas.

⁷⁶ - Voltarei a essa discussão no quarto e no sétimo capítulo.

⁷⁷ - Feld se propõe nos seus trabalhos a pensar tanto sobre a materialidade, quanto sobre a sociabilidade do som. E nesse sentido o autor propõe o conceito de *acustemologia* (FELD, 1997; 2013), isto é, a união entre a acústica e a epistemologia para “investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (FELD, 2013, p. 222). Voltarei a dialogar com Feld no sétimo capítulo da tese no momento em que trabalharei o *corpo-do-som*.



Em Swing

No momento em que a chuva começou a cair em Nice, conforme exposto acima, Mondo aparece procurando abrigo. Mas o temporal é apresentado não apenas através do vivenciar daquele momento pelo menino que dá nome ao filme. E também não apenas pela sua faceta visual, mas por diferentes modulações sensoriais. A textura criada pelo alvoroço das folhas, o bater das venezianas da janela que impulsionadas pelo vento quase alçam vôo. As sonoridades que surgem do choque, do contato entre uma infinidade de corpos, a água que pinga do cano, a água que explode líquida no chão que sossegado se esparramava embaixo de uma janela, ou no inseto, quase menor que uma das gotas de chuva, que se equilibrava num tronco. Ao descentrar os planos dos protagonistas dos filmes e ao explorar o caráter multisensorial da infinidade de corpos e de micromovimentos que compõe os eventos cotidianos, Gatlif coloca em cena à exuberância não hierarquizada das coisas⁷⁸ do mundo: ao mesmo tempo insignificantes e cruciais, etéreas e materiais, permanentes e efêmeras, visuais, táteis e sonoras.

⁷⁸ - *Coisas* e não *objetos*, friso, no sentido dado por Ingold (2012b) através de sua leitura de Heidegger, ou seja, se os *objetos* se apresentam como fatos consumados, as coisas nos filmes de Gatlif se configuram como um *acontecer*, ou melhor, como um lugar onde vários acontecimentos se tramam.

Capítulo 3 – O mundo habitado

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Alberto Caeiro (2005)

“O poema é a coisa feita do próprio fazer”
 Jean-Luc Nancy (2001)

Nos entremeios do filme *Swing*, uma pequena multidão de homens e mulheres chegam ao trailer de Miraldo carregando os seus instrumentos musicais. “Deixe as batatas, vem!”, diz ele para a esposa que olha carrancuda enquanto descasca o alimento. “Não quero que ensaies aqui, vai atrair os guardas”. De todo modo, a contragosto da vontade e das preocupações da mulher, o ensaio, que mais parece uma explosão musical acontece. Mais de uma dezena de músicos se atravancam dentro do trailer junto com os violinos, violões, violoncelos, alaúde, com mãos que estralam rítmicas, com corpos sonoros que seguem e respondem aos chamados da guitarra manouche de Miraldo. As crianças observam, assim como a câmara que se aproxima ao ponto de quase tocar as cordas do instrumento junto com o músico. Assim que o trecho introdutório da música acaba, o ritmo acelera, os presentes se empolgam, inclusive a câmara que em alguns momentos chega a perder o foco ao se movimentar rapidamente, ou mesmo ao cruzar uma parede na tentativa de acompanhar um ou outro instrumentista – como o trompetista – que se junta à sinfonia. Além da câmara de mão que circula pelo trailer, por vezes é através montagem que é mostrado a conjugação de pessoas que fazem parte daquela performance. Seus corpos tão distintos um dos outros, tocando instrumentos também tão

dispares, uns que acordam a partir do encontro com o toque das mãos, outros através do encontro com o ar quente que sai das entranhas dos homens e mulheres, mas que apesar das diferenças conseguem conversar e fazer do diálogo música.

De todo modo, como disse acima, não apenas do encontro dos instrumentos com os instrumentistas é que a música é produzida. Os corpos são por excelência sonoros. Assim que a primeira performance termina, outra inicia quase que automaticamente. Dessa vez, porém, a música é acompanhada pela dança de uma mulher que acrescenta novas notas à melodia a partir, por exemplo, do som das moedas que chocalham enquanto ela mexe o quadril. Ou de seus passos que batem forte no assoalho. E ainda das palmas, dos cochichos intraduzíveis das conversas que se estabelecem vez ou outra entre os participantes.





Em Swing

Assim que o ensaio acaba, Miraldo e outros convidados resolvem continuar com a festa no posto de gasolina onde Khalid, o “Árabe”, trabalha. Depois de muita bebida e de muita música, quando o dia já mostra sinais de que está amanhecendo, as mulheres vão embora pela rua deserta na qual a luz ligada de um poste brinca de ser lua cheia. Miraldo, logo em seguida, aparece encostado no capo do carro. Bêbado, meio sonolento ele acende um cigarro. Liberman, que também é chamado de “Doutor” e “Judeu” no filme, se aproxima, cambaleando, e se dirige diretamente para a cerca que se dispõe em frente a Miraldo. A câmera o acompanha.

“Bliiiiiiiiiiiiiin!”

Ele estica de forma bruta e abrupta um dos arames fazendo ele vibrar grave. O cão atrás da cerca responde o som com um latido nervoso. O homem ri, fala com o cão algumas palavras não traduzidas e continua a tocar a cerca como a um instrumento musical. Mexendo,

esticando, fazendo ressoar diferentes partes metálicas, sonoridades estas que são acompanhadas pelo canto choroso de suas cordas vocálicas e pelos latidos do cão, que através da mixagem formam juntos uma melodia. Miraldo, como se já soubesse quais eram as lembranças nas quais o amigo estava perdido, chama o homem, numa tentativa de tentar trazê-lo de volta ao presente. Liberman responde ao chamado e suspira demoradamente antes de dizer: “Cada vez que eu vejo alambrados ou cercas, me dá um frio na barriga”⁷⁹.

Todo o mundo é um poema, reflete Kathleen Stewart (2013), e todos os poemas são, em todos os sentidos, reais. Gravam linhas de ação e humor através das sensações, movimentos e intensidades que compreendem os acontecimentos e os estados da matéria.

Para Stewart, no cerne dessa questão está a apreensão do mundo como uma composição, um mundo cujas entidades não são apenas cognoscíveis, “but prismatic, flickering, and gathered into lines, angles of light or motion for people attuned to them, even identified with them, or hostile to their existence, or tired of them” (STEWART, 2013, p. 01). Nesse sentido, o social, o sujeito, a matéria, o evento, são compostos não por realidades acabadas, mas por afetos, potencialidades, orientações, desorientações, atmosferas⁸⁰.

⁷⁹ - O início de *Korkoro* é composto por uma sequência parecida. O som do vento ressoa enquanto os créditos aparecem e somem da tela. Assim que as informações sobre financiadores, distribuidores e produtores terminam, a tela negra desaparece e a sonoridade do vento escorre, transpassa para o quadro seguinte no qual uma cerca de arame farpado aparece em evidência. Ao fundo se dispõem prédios que parecem estarem abandonados desde há muito tempo. A imagem seria imóvel, não fosse uma fina névoa que sobrevoa lentamente aquele espaço, como a poeira que sobe de um álbum de fotografias velhas quando aberto. A névoa continua sua marcha, ao passo que os fios da cerca começam igualmente a se movimentar. Nesse mesmo instante, uma música lenta e triste se inicia, dando a impressão, pela sincronia, de que é o movimento dos fios de arame farpado que faz com que a música soe, como as cordas de um instrumento musical. Conforme o ritmo da música aumenta a névoa engrossa e depois de um falso *raccord* a tela é preenchida com a textura de nuvens. “Liberté”, o título do filme em francês se sobrepõe ao céu nublado.

⁸⁰ - É interessante notar que um olhar mais atento ao mundo enquanto composição e uma estética das coisas ordinária – nas suas materialidades e fisicalidades - é algo que se inscreve, no cinema, ainda no regime da imagem-tempo. Segundo argumenta Deleuze, a imagem sensório-motora e a imagem ótica sonora pura operam por meio de duas maneiras diferentes de “descrição”. A primeira, que ele chama de “orgânica”, supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se os objetos são independentes aos seus cenários ou

Formas emergentes no fluxo da vida são “immaterial matterings”, argumenta Stewart, sendo que sua composição é ao mesmo tempo real e provisória: “In a composition, something reaches a point of expressivity. A tendency, an icon, a color, a groove of habit or hope, or a rhythm or chaos of living becomes legible” (STEWART, 2013, p. 01).

No ensaio que ocorreu no trailer de Miraldo, a primeira música é apresentada por completo. Sem corte além daqueles que servem à montagem para mostrar outros ângulos dos corpos que pululam naquele espaço. Esses corpos, porém - os dos sujeitos, dos instrumentos, das paredes e móveis do trailer, das garrafas de bebidas -, não se limitam às bordas do quadro. Os corpos estão sempre escapando, entrando e saindo do campo. E isso em grande parte é produzido pela aproximação da câmera, através dos close-up e primeiros planos, mas ainda mais pelo fato de que a câmera de mão participa da festa, se movimenta, se aproxima dos outros participantes ou eles dela se aproximam. Se chocam, se cruzam, se sobrepõem. Nesses desenquadres, os corpos aparecem também como partes de uma composição pictural. Luz e movimento. Relevos. Tem-se ainda que durante os mais de cinco minutos que dura a primeira sequência, não há diálogo para além dos cochichos intraduzíveis, bem como não há nenhuma ação dramática essencial à trama fílmica. Num filme que é fendido por eventos cotidianos, pela interação dos personagens entre si e com o mundo, o “ensaio” do trailer do Miraldo aparece enquanto mais um desses momentos, não tão ordinário, mas que do mesmo modo explora as facetas plásticas, rítmicas, sensórias dos múltiplos corpos em cena.

De maneira parecida, na sequência seguinte, a cerca de arrame, esse pedaço de matéria que separa uma parte de dentro de uma parte de

exteriores, o que conta é que “o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente” (DELEUZE, 2005, p. 155). A imagem sensorio-motora só retém da imagem aquilo que interessa, ou o que se prolonga na ação de um personagem. A imagem ótica e sonora pura, por sua vez, é uma descrição inorgânica, ou físico-geométrica, que Deleuze também chama de cristalina, e que pode, por exemplo, escolher apenas certas linhas do objeto, gerando ainda outras descrições que ressaltarão outros traços “sempre provisórios, sempre questionados, deslocados ou substituídos” (DELEUZE, 2005, p. 60). Deste modo, apesar da imagem ótica sonora pura não pretender ser outra coisa além de descrição, é uma descrição cuja “raridade do que retém, linha ou mero ponto, ‘fragmento mínimo sem importância’, sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável” (DELEUZE, 2005, p. 61).

fora, os permitidos dos não permitidos, os aceitos dos não aceitos, conta, junto com o Judeu, a história dos ancestrais de ambos. Grobbel (2003) no seu trabalho sobre performances e autobiografias românicas na Alemanha, comenta sobre o corpo crescente de pesquisas vem destacando o papel do canto e da música como prática subversiva de resistência cigana dentro dos campos de concentração. Gatlif faz a resistência cigana ressoar também no seu filme ao compor a cerca como um instrumento que no encontro com as mãos de Liberman produz música, uma melodia melancólica e metálica, um canto sentido, mas vigoroso, em lembrança àqueles que estiveram encarcerados atrás das grades erguidas pela Alemanha nazista.



Em *Swing*



Em *Korkoro*

A potencialidade das duas sequências, a atmosfera criada por elas, contudo, não estão nos seus elementos isolados, mas no encontro da luz com a sombra, nos movimentos dos participantes, inclusive da câmera-corpo, no encontro dos instrumentos com os músicos, dos corpos e dos sons, dos corpos com o álcool, do homem com os fios metálicos e musicais. São como os “matter poems” dos quais Kathleen Stewart (2013) fala e através dos quais se torna possível perceber “the contact aesthetics of natural and dreamed up things throwing themselves together” (STEWART, 2013, p. 7, 8). E, nesse sentido, cada um dos participantes desses encontros são, ao mesmo tempo, tecedores e testemunhos do momento em que esses poemas mundos são compostos.

Nos filmes de Gatlif a faceta criativa do mundo, da vida nas suas múltiplas formas, texturas, sonoridades são colocados em relevo. De todo modo, não posso deixar de notar que estamos falando de uma obra audiovisual e que “a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que se dirige ao olhar” (BENJAMIN, 1986a, p. 189). “A imagem”, reflete Jacques Rancière, “não é o duplo de uma coisa. É o jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (RANCIÈRE, 2014, p. 92). A despeito dos paralelos entre a visão e o fazer imagens, como bem coloca MacDougall, “olhar com ou sem uma câmara nunca é a mesma coisa” (MACDOUGALL, 2009, p. 64), ou ainda como Comolli não nos deixa esquecer, independente de ser um documentário ou uma ficção, o que está diante da câmara vai reagir à presença maquinica. “O prófilmico é ativo, ele prófilma” (COMOLLI, 2007, p. 27)⁸¹.

Quando começa a chover na cidade de Nice em *Mondo*, conforme apresentei anteriormente, a água, o vento, as plantas, os pequenos animais, o cano que pinga pinga, a janela que bate bate, o languido deslizar de uma gota, o ritmo, os estalos dos passos apressados do menino podem ser pensados, tal como nas cenas de *Swing* narradas acima, como partes de uma composição, de um mundo que não é apenas cognoscível, mas expressivo. Aqui, novamente, a sucessão desses pequenos momentos e movimentos que fazem parte do evento chamado temporal é montado no filme de maneira diferente do modo como o experienciamos fora do filme. Baudelaire considerava que a reprodução idêntica era a negação da produção artística (RANCIERE, 2013). Nos filmes de Gatlif a reprodução não é idêntica. De todo modo, e é aqui onde quero chegar, acredito que o cineasta ao apresentar em cena as coisas do mundo acaba por, nesse processo *criativo e imaginativo*, explorar a potencialidade performativa e poética do mundo-aí, ou melhor, do *mundo-com*, conforme discutirei mais abaixo.

O vento, a chuva, o pão, os músicos, os insetos, as crianças, o ranger do contato dos trilhos com o trem, as cercas de arame farpado, de maneira parecida com a discutida por Brasil (2011) na sua reflexão sobre performance e cinema no contexto de filmes brasileiros recentes, se produzem em continuidade e descontinuidade com o mundo,

⁸¹ - Em outra oportunidade, Comolli reflete que “O cinema não é uma imagem das coisas, ele cria outra imagem, diferente daquela que tínhamos”. Tal processo, continua Comolli, “é o que acontece com as pessoas que se viram e ouviram a si mesmas como nunca haviam se observado” (COMOLLI, 1995 apud ANDACHT, 2007, P. 50).

compondo a vida dentro e fora do filme. São ao mesmo tempo signo e objeto (JAKOBSON, 1970).

E é, também, por essa simultaneidade que as *representações* fílmicas do mundo composto em tela podem ser pensadas enquanto *apresentações*. O que aparece em cena seriam, nesse sentido, *apresentações performativas* em si mesmas, e não apenas o reflexo de um real que espera ser descoberto, decodificado e revelado fora do filme; ou apenas a simples falsificação desse real (ANDERSON; HARRISON, 2010).

Mondo caminha pelas ruas de Nice. Uma música instrumental extradiagética toca. A cidade está escura. Não sei se o dia amanhece ou anoitece. A vitrine de uma loja expõe doces que de tão coloridos e reluzentes chamam a atenção do menino. Ele para. Observa. O vejo através do vidro da grande janela. Mondo está do lado de fora. Eu o vejo da perspectiva do lado de dentro. A câmera abandona o olhar de Mondo e passeia através da superfície dos doces. Pequenas esferas de laranja caramelizada. Cerejas escarlates. Peras lustrosas aparecem em *close-up*. Dentro da loja o clima é de um dia ensolarado de verão. A câmera parte dos alimentos prontos para os tachos fumegantes. Vejo em *close-up* uma colher de pau mexer o líquido que borbulha numa panela. Duas mulheres aparecem concentradas no trabalho. Um par de mãos molda o caramelo em primeiro plano. O vejo tão próximo que posso sentir a minha boca salivar. A massa açucarada passa por dentro de uma máquina e se transforma em balas, que ainda juntas, parecem um favo de mel dourado. À música que ainda toca se junta aos sons vindos das panelas, do títular das balas.







Em Mondo

Mondo se afasta, se distancia em direção ao cais. O céu está mais claro. Neste ampliar da luz, descubro que aquele é o momento do amanhecer do dia. A música que até então o acompanhava se esvai. A sequência corta.

Ouçõ um pássaro. Vejo Mondo através das grandes de uma janela. A câmara se torna subjetiva e passo a enxergar o que Mondo via pelos buracos da grade. É uma casa abandonada, com tons ocres, repleta de folhas secas pelo chão. Se o interior da loja de doces lembrava um dia quente de verão, na casa a atmosfera é de outono. Mondo caminha pelo jardim da casa. O vento no contato com as folhas das árvores

compõe uma melodia fresca. Os grilos cantam. Mondo arranca uma folha do mato que cresce e a sopra, “vvvvv” acrescentando novas notas à melodia. A câmera mostra um grilo. Logo após vejo o rosto de Mondo em close-up. Através da montagem vejo os dois se observarem. Mondo continua experimentando o mundo que vaza a sua volta. O enquadre mostra em primeiro plano as suas pequenas mãos arrancar de uma planta uma flor alaranjada. “Clic”, ouço o barulho do gesto delicado do menino. O plano corta, vejo agora em plano detalhe os movimentos de sua boca que suga o sumo da flor. Mondo tira uma romã do pé e come pausadamente as pequenas pérolas vermelhas.



Em Mondo

A câmera foca no solo encharcado. Saindo dele como que em *time lapse* vejo o minguido caule de uma planta crescer. Logo em seguida percebo que a despeito da técnica cinematográfica que eu pensava estar visualizando, o que fazia a planta subir era Mondo no movimento lento de fazê-las emergir do solo aquoso. A folha que se dispõe no cume do caule tem um formato de concha. No seu cerne está uma pequena gota de água. Mondo à bebe. A câmera continua peregrinando. Não vejo mais Mondo em primeiro plano, mas detalhes ínfimos daquele “mundo sem objetos” (INGOLD, 2015).

Mondo está deitado com os olhos fechados. Vejo em close-up o vento balançar os seus cabelos negros. Na sua face as sombras dos cabelos riscam a sua face conforme o vento bate. Sinto a sua respiração. Calma. Pausada. A mesma música que acompanhou a sua visita à loja

de doces volta a tocar. A música, aqui, como “leitmotiv” funciona como índice, neste caso, do movimento perigrinatório da câmera que abandona Mondo e foca numa estátua escurecida por entre as folhas verdes das árvores. O homem de pedra olha. Vejo novamente Mondo. Percebo agora que ele está deitado sobre um banco pintado por um mosaico de azulejos coloridos. A câmera se aproxima lentamente, como se não quisesse acordá-lo. O seu rosto preenche novamente a tela em close-up e uma *voz-over*, masculina, falando baixinho, quase sussurrando volta a narrar: “Que agradável dormir assim”, diz ela enquanto a câmera foca novamente na estátua, “ao pé de uma árvore tão perfumada, cercado de calor e de paz”. Continuo ouvindo a narração enquanto vejo alternadamente ora Mondo dormindo, ora a mesma estátua, bem como outras cujas faces eu reconheço como os rostos de Balzac, Montaigne e Flaubert, através do uso da montagem: “Quando dorme, Mondo, você não está ali. Foi a outro lugar, longe do seu corpo. Deixou seu corpo dormindo na terra, e está vagando em outro lugar. Seu corpo permanece na terra, respirando calmamente. O vento empurra as sombras das nuvens... sobre seu rosto e seus olhos fechados. Mas você adentrou... na quente luz do sol... no perfume das folhas de louro... na umidade que sai da terra”.



Em Mondo

O narrador se cala dando espaço para a música extra-diegética tocar. A câmera deixa Mondo dormindo e começa a peregrinar novamente. Passeia por entre a nébula formada pelas gotas de água que dançam no ar de um ambiente rochoso. A goroa acalma, noutro

enquadre, agora em plano aberto, vejo o arco-íris que colore o branco da cachoeira. E logo em seguida um pássaro amarelo que descansa sobre o galho de uma árvore. Vejo novamente Mondo, depois um pequeno anfíbio, depois um gato. “Todos te observam...” outro narrador continua, agora com uma voz infantil, “porque seus olhos estão fechados”. Vejo que Mondo ainda dorme. Se contrapondo ao seu rosto iluminado vejo a estátua do rosto de uma criança, esbranquiçada, cinza. “Os insetos falam com você, te chamam”, a mesma voz continua e logo em seguida numa polifonia de vozes e ecos escuto os narradores agora juntos dizerem: “Mas você não pode ouvi-los. Você foi para muito longe”, enquanto a montagem mostra alternadamente Mondo e as estátuas em close-up no jardim.





Em Mondo

Mondo, em seus caminhos, encontra e interage com algumas pessoas. De todo modo, o mar, as plantas, os alimentos, as máquinas, becos e ruínas também são protagonistas desses encontros. Os personagens humanos não são os únicos seres ativos e criativos *apresentados* no mundo fílmico. Dado que os mundos se organizam *com* seres humanos, mas não apenas com eles, esses mundos podem ser pensados como “a weaving of material bodies that can never be cleanly or clearly cleaved into a set of named, known and represented identities” (ANDERSON; HARRISON, 2010, p. 13). Estes corpos, vale ainda destacar, não existem independentemente, mas coexistem no mesmo “plano de imanência” (DELEUZE, GUATTARI, 1997) ou, para usar o conceito discutido por Ingold, no mesmo “ambiente” (INGOLD, 2000; 2011a; 2015)⁸².

A vida, em *Mondo*, assim como em *Swing* ou ainda em *Gaspard et Robinson* não emana de um mundo que preexiste, mas faz parte do processo incessante de vir a ser do mundo (INGOLD, 2015). Neste sentido, as coisas não se apresentam no filme como um fato consumado. As plantas que matam a sede de Mondo, ou que lhe serve de cama, por exemplo, se constituem antes como um “acontecer”, um lugar onde aconteceres se tramam. Segundo argumenta Ingold, se pensarmos cada participante como que tecendo um fio através do mundo, então podemos definir as coisas como um “parlamento de fios”, onde as coisas não possuem o caráter de um ente fechado para o exterior, mas muito pelo contrário, onde as coisas *vazam*, “transbordando das superfícies que se formam em torno delas” (INGOLD, 2012b, p. 29). Nos filmes de Gatlif, tanto o caráter emergente e contingente das coisas e dos eventos produzidos pelos encontros entre elas, quanto o transbordar dos contornos, são, além de parte fundamental da vida que borbulha em tela, elemento central da composição poética provocada por essa vida mesma.

Mondo, assim como outros personagens dos filmes de Gatlif, a despeito de *ocuparem* um mundo cheio de objetos, onde os objetos parecem como que trancados em si mesmos, *habitam* o mundo, ou seja, se juntam ao próprio processo de formação. Nesse sentido, é interessante lembrar que os personagens constantemente aparecem

⁸² - Essa discussão faz parte de um esforço mais amplo encabeçado por uma série de pensadores que nas últimas décadas tem se preocupado em questionar e repensar a relação entre natureza e cultura na antropologia. Ver, por exemplo, Descola (2005), Gell (1998), Latour (1994; 2002; 2008).

ocupados nas suas práticas cotidianas, bem como que nos filmes o *processo* é destacado a despeito dos produtos finais. Em *Mondo* uma bala vem a ser bala no encontro entre matéria, humanos e máquinas. Os caminhos percorridos pelo menino são apresentados e se constituem *enquanto* ele os percorre. Em *Swing* o pai da menina aparece logo no começo do filme no processo artesanal de composição de um violão na sua pequena loja. Max, por sua vez, não toca guitarra desde o início do filme, mas aparece no processo de aprendizagem musical. Ele é apresentado à guitarra enquanto um corpo com o qual o seu próprio corpo deve-se conjugar. É apresentado às notas, aos sons. À “educação da atenção”⁸³ (INGOLD, 2010) ensinada por Miraldo que lhe ensina “a tocar música de ouvido” e “não aquela que se lê com os olhos”. E em *Gaspard et Robinson*, o filme todo é atravessado pelo trabalho cotidiano de fazer um bar de beira de praia crescer. As cadeiras são selecionadas, como na cena que narrei logo no início desse capítulo; mas também aparecem sendo lixadas, e depois pintadas nos entremeios das interações dos personagens. Durante uma dessas sessões de pintura, por exemplo, Jeanne desatenta senta em uma das cadeiras cuja tinta ainda estava fresca. Seu vestido preto é marcado de vermelho e a cadeira tem a textura de sua pele tatuada por esse encontro.

⁸³ - Para Ingold (2010), a contribuição que cada geração dá a seguinte no que tange ao conhecimento não se dá através de um suprimento acumulado de representações, mas – e aqui o autor se inspira em Gibson - através de uma “educação da atenção”. Ou seja: “Na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação” (INGOLD, 2010, p. 21). A cognição, para Ingold, é um processo em tempo real. Tocar a guitarra, nesse sentido, são ações corporificadas no mundo.





Em Swing

Conforme argumenta Ingold, uma das consequências do reconhecimento da imersão humana no mundo de materiais, é que a suposta homogeneidade dos diferentes tons de matéria passa a dar lugar à percepção do fluxo em que os materiais dos mais diversos tipos, através de processos de mistura e destilação, coagulação e dispersão, evaporação e precipitação, sofrem contínua geração e transformação (INGOLD, 2011b). Os materiais são vistos aqui, a despeito da visão inanimada moderna, como componentes ativos de um mundo em formação. De todo modo, para Ingold a questão aqui não é conceder agência a um objeto, no sentido de um princípio animador adicionado a um objeto tolhido nas fronteiras de uma matéria fixa e congelada. Para o autor, por exemplo, abordagens tal como a de Gell e de Latour, apesar da tentativa de devolver a agência aos objetos, parte de um mundo já morto, isto é, tornado inerte pela interrupção dos fluxos de substâncias que lhe dão vida (INGOLD, 2011b; 2012b; 2015). Ingold propõe, destarte, restaurar as coisas nos fluxos geradores do mundo dos materiais, onde suas propriedades passem a ser vistas como sendo relacionais e processuais, como tendo uma *história*. No “ambiente sem

objeto” as coisas se movem e crescem não porque elas têm agência, mas porque elas estão vivas, “E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (INGOLD, 2012b, p. 34).



Em Mondo

Gatlif na sua prática cinematográfica traz as coisas de volta a vida. Em “Mondo”, em vários momentos a câmera abandona o personagem e passeia por esse mundo em formação. O uso da montagem rápida durante o filme, que age unindo diferentes cenas curtas, tem o efeito de mostrar numa mesma sequência um mundo onde esses acontecimentos se tramam. Em *Swing*, por sua vez, um efeito parecido é produzido a partir de planos-sequências.

Durante uma de suas aulas de violão com Miraldo, Max vê pela janela do trailer *Swing* passar. Ele dá uma desculpa para o homem, abandona a aula e se apressa em alcançar a menina que caminhando com passos largos já havia se distanciado bastante. “Swing, espera!”. Os dois caminham por algum momento naquela paisagem urbana e depois de um corte seco aparecem meio a mata. Sobem e descem as elevações, desviam das folhas, saltam os troncos das árvores que dificultam a passagem. Um pouco distante, a câmera acompanha os dois sem cortes. E por isso em alguns momentos a tela é tomada pela textura das folhas e dos galhos, escamoteando as crianças e dificultando, igualmente, a visão de quem assiste. Assim que elas chegam nas margens do rio, suas vozes, bem como as sonoridades dos gravetos e das folhas que se moviam e se rompiam conforme os dois passavam é abafada pelo ranger do trem que no fundo do quadro passa veloz sob os trilhos. *Swing* e Max adentram o

rio, caminham com dificuldade devido à resistência da água e espirram gotas para todos os lados. Molhando, inclusive, o corpo da câmera. O trem e o seu zumbido desaparecem. “Vou e ensinar a pescar com as mãos”, avisa Swing. “Com às mãos?” se surpreende Max. Os dois continuam conversando enquanto se distanciam para o fundo do quadro. A câmera, por sua vez, desliza lentamente para a esquerda, não se preocupando em desviar a atenção dos protagonistas. Pelo contrário. Enquanto Max e Swing aparecem ao fundo batendo os pés para cegarem os peixes, a câmera finalmente para na outra margem e em primeiro plano mostra por algum tempo um besouro que se esforça para se equilibrar numa pequena folhagem.



Em Exils



Em Mondo

Em *Exils*, seja através da montagem, ou de planos-sequências, o emaranhado criativo e produtivo do mundo é igualmente explorado, apresentado e composto em tela. Nos entremeios do filme, num dos encontros que os dois estabelecem junto ao casal de irmãos argelinos,

Zano e Naima ajudam os amigos a buscarem água nas proximidades do lugar onde eles acampam. O rapaz reclama que quer ir embora daquele local já que ali não tem trabalho. No diálogo dele com a irmã descubro que o nome dela é Leila. A câmera os acompanha no caminho de volta até o acampamento nas ruínas. Em determinado momento, posicionada no alto a câmera mostra sem cortes detalhes daquele lugar. No meio de torres altas que parecem chaminés, muros e paredes se impõe despedaçadas. Fora de campo Leila diz que saíram da Argélia para estudar em Paris ou em Amsterdã. O som de sua voz está distante e enquanto ela fala a câmera lentamente desliza para baixo até que Leila e os companheiros aparecem ainda que minúsculos novamente no quadro. “Como é Paris?”, ela pergunta. Zano diz que “Saímos de lá porque não tínhamos nada. Em Paris, tem tudo o que quiser. Mas nada é de graça”. Espantada, Leila declara: “Por que não tem nada? É francês. Todo mundo tem algo na França”. A imagem dos quatro caminhando no chão ocre e devastado das ruínas desfoca ao longe. A câmera desliza rapidamente para o lado esquerdo, como se não quisesse perder a oportunidade de presenciar outro evento que irrompia naquele momento. Os amigos continuam conversando, mas fora de quadro. Em close-up um grande ninho preenche a tela e no seu centro um pássaro recém-nascido, ao lado de ovos ainda não eclodidos, pipila faminto.

Nos filmes de Gatlif, janelas, gatos, a gota que pinga do cano, o trem mais veloz que mil cavalos e mais barulhento que mil trovões, a terra que cega os peixes, o besouro atrapalhado, o filhote de pássaro que berra no ninho não são apenas parte da *mise-en-scene*, mas são parte de um mundo habitado. A despeito de contemplar um mundo completo e mostrar uma representação dele, ao se abrir ao acaso, ao deixar a vida fender os roteiros fílmicos, ao entender que essa vida não está dada, mas que a vida chega, acontece no próprio caminho, a relação com o mundo parece ser a de *nascimento continuado*, de maneira parecida com o modo que Merleau Ponty entende a prática do pintor, ou seja, da visão não das “coisas no mundo, mas de coisas tornando-se coisas e do mundo se tornando mundo” (MERLEAU-PONTY, 1964 *apud* INGOLD, 2015, p. 118). De todo modo, não é apenas o cineasta que no seu processo criativo abre os olhos para o mundo pela primeira vez. Através do uso de técnicas cinematográficas nos é possibilitada uma nova abertura, qual seja, a de adentrar no novo mundo aberto por aquilo que Benjamin

(1986a, 1986b) chamada de *inconsciente ótico*⁸⁴. Tem-se ainda que, ao colocar o pequeno besouro, ou o pássaro recém-nascido em primeiro plano a composição fílmica age não apenas retirando os personagens do centro do quadro e destacando outros participantes da teia do mundo, mas acaba antes por evidenciar e fazer perceber o próprio *lugar em movimento* (PETERSON, 2009 *apud* DEVOS, 2016).

O mundo nos filmes de Gatlif, não se apresenta apenas como parte de um cenário onde as ações dos personagens ocorrem, mas fazem parte, junto com os personagens, de uma mesma textura movente, rítmica e poética. Aqui, podemos pensar que Mondo, assim como Swing, Max, Jeanne, Robinson, Gaspard – e ainda personagens de filmes sobre os quais que não estou refletindo longamente nesse capítulo, como Zano e Naima, em *Exils* - a despeito de apenas ser *no* mundo, são *com* o mundo.

Segundo expõe Jean Luc Nancy (2006), Heidegger estabelece o ser-com, o *Mitsein*, como sendo essencial para o ser-aí, o *Deisen*. De todo modo, a centralidade na análise existencial está no *Deisen*, ou, mais propriamente, no sentido do ser e do ser como sentido. Nancy, por sua vez, pretende inverter a ordem da exposição ontológica, já que para ele o *Deisen* já se revelou, antes de qualquer coisa, como ser-com: “el ser no puede *ser* más que sendo-uno-com-los-outros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural” (2006, p. 19)⁸⁵. Para Nancy não existe sentido a não ser sentido compartilhado e isto não devido haver uma significação primeira e última que todos os seres tenham em comum, mas porque o sentido mesmo é a participação do ser, sua circulação e comunicação. “El ‘sentido del ser’ no es ninguna propriedade que viniese a calificar, a colmar e a dar finalidade al dato bruto del ‘ser puro y simple’. Es más bien el hecho de que no hay ‘dato bruto’ del ser, que no hay el *hay*” (NANCY, 2006, p. 18, grifo do autor).

Nesse sentido, a origem do mundo, por exemplo, não seria a produção a partir do nada de um puro algo, mas a explosão das *presenças* na multiplicidade original de suas participações. A ontologia do ser-com, declara Nancy, não pode ser senão materialista, onde matéria não se refere a uma substancia ou a um sujeito, mas designa o que em si mesma é partilhada. Ela é uma ontologia dos corpos: “de

⁸⁴ - Voltarei a essa questão no capítulo sete para pensar o *engajamento sensorial*.

⁸⁵ - Como bem coloca Devisch (2000), a ontologia de Nancy pode ser pensada como uma ontologia social.

todos los cuerpos, inanimados, animados, sensibles, parlantes, pensantes, pesantes” (NANCY, 2006, p. 100).

De todo modo, nesse ser *com o mundo*, a percepção dos personagens e da câmera nos filmes de Gatlif não se dá através de um regime escópico (INGOLD, 2015), ou olhocêntrico (MARKS, 2000), mas através de uma interação ativa com o meio ambiente (GIBSON, 1986) onde os sentidos não se inscrevem como “canais de sensação”, anatomicamente segregados, mas como “sistemas perceptivos” (GIBSON, 1966). A percepção, destarte, a despeito de ser uma atividade da mente, é uma atividade do organismo como um todo no seu ambiente.



Em *Mondo*

Ou seja, se as coisas nos filmes são *com-o-mundo*, a despeito de serem *no-mundo* e se o mundo é *com* a despeito de ser *aí*; podemos pensar que a despeito dos personagens perceberem o mundo, os

personagens *percebem-com* o mundo, isto é, estabelece uma “creative tension of self and world” (ROSE and WYLIE, 2006 página). No seu passeio no jardim da casa em ruínas, Mondo não apenas observou esse mundo em constante processo de ontogênese, mas fez parte desse processo e isso através de outras modalidades sensoriais que não apenas a visual, sendo que, mesmo a visão não se dá aqui apenas através da relação entre olho e cérebro (GIBSON, 1986). O mesmo ocorre em *Swing*, por exemplo, no passeio que as crianças fazem na floresta com o gramofone, quando vão pescar com as mãos ou quando o Judeu toca a cerca musical.

Essa exploração ocorre, contudo, não somente a partir do modo com o qual os personagens se relacionam com as coisas, mas também devido à maneira que a câmera interage e se movimenta com o mundo. A câmera que abandona o protagonista em alguns momentos para peregrinar sozinha. Uma câmera que através do uso constante do close-up e do plano detalhe não apenas é ótica, e *sim háptica* (MARKS, 2000), ou seja, tateia, toca o mundo do qual também faz parte⁸⁶.

Mondo está sentado no deck de madeira na orla. Vejo pequenos peixes nadarem na água cristalina no mar. O sol reflete no espelho de água e inunda a tela com luz. Um barco chamado “Oxyton” dança conforme o movimento da maré.

Para frente, para trás. Para frente, para trás.

A única coisa que o impede de seguir rumo ao mar vermelho é uma corda que prende o barco ao deck. A corda presa à argola de metal aparece em primeiro plano, ao passo que uma música instrumental extra-diegética começa a tocar, acompanhada pelos sons da maré, dos ruídos do esticar da corda, dos estalidos das dobradiças da argola enferrujada pelo sal da água marinha. A atmosfera da cena é salgada, úmida, iluminada, balançante. De cima do deck, em *plongée*, vejo Mondo alisar a pele de madeira do barco. O menino se deita sob a proa, o barco balança, balança, balança. Ele fecha os olhos. Com o

⁸⁶ - Voltarei a discutir esta questão no capítulo sete. Mas já adianto que para Marks (2000), certas imagens apelam a uma visualidade tátil que invocam uma resposta encarnada do espectador, facilitando a experiência de outros modos de impressão sensorial, bem como que através da visualidade tátil é estabelecido um contato com a presença material destas coisas, que se dá a partir de uma relação de co-presença. A autora reflete sobre esse tipo de visualidade através da noção de “visualidade háptica”. Dado a interconectividade dos sentidos, porém, prefiro utilizar o termo “engajamento háptico” ao invés de “visualidade háptica”.

movimento do barco a corda se solta e Mondo vai se distanciando da orla conforme o barco se move. O barco dança seguindo o ritmo da água, a água se move como que se ouvisse o ritmo da música que toca. No farol do mole o pescador se despede: “Até logo, Mondo!”. Conforme o barco se movimenta, uma luz inebriante se derrama sobre o mar, sobre o barco, sobre o menino. Tudo resplandece. Rútula. A tela é quase preenchida por completo pelos raios solares. A música se esvai no mesmo instante que um corte seco. Ouço novamente o som metálico da argola prendendo o barco e vejo as vãs tentativas da embarcação em se soltar. Mondo continua na orla, dormindo, balançado pelo mar como um bebê no colo de sua mãe.

Ao presenciar esta sequência as palavras dos narradores ditas pelas bocas de pedra das estátuas noutra momento do filme voltaram à minha memória. Mondo adentrou na quente luz do sol. Mas não só isso. Mondo, deitado no barco, também é luz. De todo modo, se para aquele narrador a experiência de luz é inconsciente e ocorre quando os olhos do menino estão fechados, quando ele está distante de seu corpo, no decorrer do filme a câmera explora outras maneiras de Mondo, mesmo acordado, adentrar na luz do sol.







Em Mondo

Mondo anda por uma ruela estreita e íngreme. A música instrumental que acompanha Mondo em algumas de suas andanças volta a tocar. No meio de seu caminho o menino encontra um portão de metal semiaberto. Ele adentra aquele lugar repleto de árvores e plantas das mais variadas espécies. Os tons de verdes estão tão pincelados de dourado pela luz solar que parece que Mondo entrou no quadro "Trees And Undergrowth" do Van Gogh. O menino deita na sombra de uma árvore sobre um tapete de pequenos trevos. Em *close-up* vejo Mondo tremer. A imagem desfoca levemente, como se a câmera também ardesse em febre. Uma mulher se aproxima. "Quem é você?", ela pergunta. Vejo em primeiro plano as mãos daquela senhora tocar a face de Mondo, elas se erguem molhadas pelo suor do menino. Na sequência seguinte Mondo continua febril, mas não está mais na relva, e sim dentro da casa que irrompe gigante naquele jardim. A atmosfera da casa é reluzente, ensolarada. As cores que pintam o interior daquele ambiente, o piso, os móveis, os tecidos, os livros, são quentes. Como se mesmo o branco irradiasse vermelho.





Em *Mondo*

Mondo é cuidado pela senhora, Thi-Chin é o seu nome, que diz ser uma “viajante”, uma “judia, nascida no Vietnã”. Mondo acorda recuperado da febre, se desculpa por ter entrado no jardim sem permissão, mas ela lhe responde amigavelmente que tinha deixado o portão aberto para ele entrar. “Então sabia que eu estava vindo?”, diz o menino sorridente. Vejo os dois conversarem. Em close-up, através da montagem, seus rostos aparecem iluminados. A atmosfera daquele lugar continua a irradiar calor e luz. Mondo percorre com os olhos detalhes do cômodo onde toma chá com Thi-Chin. A câmera, logo em seguida, também os mostra. Livros avermelhados na estante. Um pedaço do piso amarelado de madeira aceso pelo sol. O bule de água reluzente.

- O que faz esse dourado? Ele pergunta.

- É o sol.
- Então você é rica?
- Isso não pertence a ninguém. É assim no meu país. Quando o sol se põe, o céu fica assim, todo amarelo com pequenas nuvens cinzas tão leves como penas de pássaros.

Um pequeno besouro esperneia sob um solo rochoso. Logo ele consegue se virar. No jardim da casa, Thi-Chin apanha o pequeno inseto e mostra para Mondo. Ela lhe apresenta também uma pequena planta. “Olhe que bela é essa folha. Podemos ver todas suas veias”, a senhora diz admirada. Os dois continuam imersos naquele ambiente. Vejo em close-up as mãos de Ti-Chin apanhar outra planta do chão. Ela leva até mondo que está sentado em um mar de folhar secas. O sol penetra pelas frestas das árvores e risca entre o menino um caminho iluminado. Mondo estica as mãos como uma concha para apanhar a planta que Ti-Chin quer lhe mostrar. Parte do seu corpo está na sombra, mas as suas mãos estão posicionadas de modo a segurar além da planta também o sol.

Mondo adentra na quente luz do sol não apenas da maneira dita pelo narrador. Mas o faz também dentro da casa reluzente de Thi-Chin, quando ele, a senhora, o cômodo e os seus objetos, são também luz. A despeito de Mondo ser apenas um “observador” das coisas do mundo, ele participa das correntes de um mundo em formação (INGOLD, 2015)⁸⁷, ele é *com o mundo* (NANCY, 2006). No jardim, por sua vez, Mondo não apenas adentra à luz solar, mas à segura, como se segurasse uma coisa. Um corpo tão presente como o é a sua mão. Contudo, a despeito das mãos e da luz estarem circunscritas, fechadas em suas formas estanques, as duas vazam, e nesse transbordar se transformam e se fazem mutuamente. A luz, nesse sentido, não é nem apenas um fenômeno físico - energia radiante, fóton -, nem apenas um fenômeno da mente. Se não há, como bem sustenta Ingold (2008) através das suas leituras de Gibson e Merleau-Ponty, fronteira absoluta entre o preceptor e o percebido, “a luz é equivalente ao que experienciamos, na visão, como uma abertura do corpo para o mundo” (INGOLD, 2008, p. 17),

⁸⁷ - Devo destacar que para Ingold (2015), a participação não se opõe à observação, “mas é uma condição para isso, assim como a luz é uma condição para se ver as coisas, o som para ouvi-las, e a sensação para senti-las” (2015, p. 197).

onde os brilhos, sombras, saturação, tonalidades e cores, são variações dessa experiência.



Em Mondo

Em *Mondo*, *Swing*, *Gaspard et Robinson* e em outros filmes de Gatlif, não apenas o que é visto é ressaltado, os objetos da visão, mas a própria exuberância que consiste o ato de poder ver. Somos constantemente instigados àquilo que Merleau-Ponty chamou de “delírio da visão”⁸⁸. Ou, como escreveu o poeta Fernando Pessoa sob o heterônimo de Alberto Caeiro, a vemos a cada momento nas coisas mais banais aquilo que nunca antes tínhamos vistos, a termos o pasmo conosco, aquele “que tem uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera deveras” (PESSOA, 2005).

“J’ai cette façon de filmer” disse Gatlif (2014c) numa entrevista, “qui est celle du corps”. Esse corpo, por sua vez, não se refere apenas ao corpo do cineasta. Ou ao corpo dos personagens humanos. Mas também das *coisas do mundo* no processo incessante de vir-a-ser. Vivas, borbulhantes, elas são criativas, contam histórias. A final de contas, como bem explora McLean, a criatividade não é um ato realizado apenas por agentes humanos ou sobrenaturais individualizados, “but as a relational process operating between bodies of different kinds (“animate” and “inanimate”) and blurring their contours” (2009, p.

⁸⁸ - No sétimo capítulo tentarei pensar, igualmente, algo como um “delírio da audição”.

2013). Nos filmes de Gatlif os corpos, inclusive a luz enquanto corpo – e a imagem enquanto corpo-de-luz - a despeito de serem apenas um fenômeno do mundo físico, se constituem antes como uma experiência e como parte de uma composição poética.

TERCEIRA PARTE – “Eu tenho esse jeito de filmar que é o do corpo”

Logo no começo de *Exils* a da caminhada de Zano e de Naima até a Argélia, a tela é preenchida com uma textura de pele. Tão próxima que enxergo os pequenos vincos que riscam a superfície lembrando os rastros de um navio que no mesmo instante fende o tempo e as águas. Algumas gotas caem neste pedaço de corpo que não sei qual é e o som do encontro da água com a pele se junta aos cantos dos insetos que escuto desde o começo da cena. Depois de um corte seco Naima aparece vindo do fundo do quadro, nua, desfocada por um ramo de mato esverdeado. Ela se aproxima. O capim está tão próximo que consigo ver um pequeno inseto escalá-lo. Outro corte seco. Acomodada entre o verde das plantas vejo uma perna em *close-up*. A mulher desliza os dedos lentamente sobre as cicatrizes que estriam o liso da pele de Zano. “Que cicatriz é essa?”, ela pergunta. Ainda com a perna em plano detalhe ouço ele responder: “Uma queimadura. Eu estava no carro de meus pais”. Em plano detalhe vejo a boca da mulher. Agora são os dedos dele que à toca suavemente. “Os bombeiros me tiraram de lá”, ele continua. Ainda tateando os lábios ele encontra uma cicatriz: “O que é isso?”. “Lembrança de um cara”, a mulher responde, “um soco”. Depois de outro falso-*raccord* vejo os dedos do homem tocar outra marca impressa na pele de Naima, agora maior, disposta nas curvas das suas costas. “E esse foi o que?”. A boca dela aparece novamente em plano detalhe, tão próxima que a imagem perde a nitidez e desfoca levemente:



Essa não posso dizer.

Em *Exils*

David MacDougall (2006) na obra “The corporeal image” argumenta que os filmes, como histórias de fantasmas, estão cheios de corpos. Corpos que apesar de serem, em certo sentido, fantasmagóricos e evanescentes, são também corpóreos, materiais. Dialogando com Gilberto Perez e André Bazin, ele expõe que nos filmes a presença não é uma ilusão, mas uma alucinação que é verdade em seus efeitos. Filmes, continua MacDougall, atestam corpos que estavam presentes diante da câmera. E se o corpo tem sido uma questão de fascínio desde a invenção do cinema, para o autor é importante não perdermos os corpos de vista caso não quisermos reduzir os filmes a sinais, símbolos e outros significados domesticados. De todo modo, se os filmes estão cheios de corpos, eles não se inscrevem da mesma maneira.

Gatlif parece concordar com que MacDougall fala: “J’ai cette façon de filmer qui est celle du corps”, afirmou ele numa entrevista (GATLIF, 2014c). Em outro momento, Gatlif (2018) disse que “Un plan n’est jamais fixe. Ça respire.... La caméra est un corps vivant”. Sobre *Geronimo*, o cineasta conta que a música no filme é produzida pelos corpos, dos atores, mas também dos cachorros, sirenes, dos pneus cantando: “Mais tout cela n’est pas simplement du bruit, c’est de la musique” (GATLIF, 2014b). O corpo nos filmes de Gatlif é protagonista. Seja o corpo dos personagens que carregam as suas histórias inscritas na pele em forma de cicatrizes, o corpo das coisas do mundo, da câmera-corpo que se contamina com as atmosferas que emergem nos eventos, que dança, que arde em febre, ou ainda as sonoridades que na sua materialidade, fazem vibrar, tocam. Corpos sonoros. Corpos táteis. Mas também corpos fendidos, feridos, atados, ausentes. Nos seus filmes a despeito dos corpos se constituírem apenas como mediadores da ação e do pensamento, os corpos são expressivos, sensórios, criadores de afetos.

O capítulo anterior está cheio de corpos que atravessaram o texto enquanto eu me dedicava a pensar a vida nos filmes de Gatlif, bem como a poesia provocada por ela. Corpos inseridos no fluxo do cotidiano que caminham, comem, trabalham, sorriem, choram, se emocionam, se entediam. Que mostram que o cotidiano, apesar de toda a sua insignificância, é o lugar de toda a significação possível (BLANCHOT, 2007). Corpos que na sua cotidianidade não estão apartados do mundo, mas que o habitam, que são *com* o mundo e percebem *com* o mundo. Poemas-corpos, materiais, sensórios, que soam, rutilam. Na presente parte da tese tentarei colocar em *close-up* esses

corpos⁸⁹, vivos e poéticos, apresentados e compostos nos/pelos filmes. Corpos que não se limitam à pele (BATESON, 2000), mas cuja pele, ao mesmo tempo, se apresenta enquanto lugar de diferenciação, conflito, encontro e performance.

⁸⁹ - Para pensar a partir deles e não sobre eles, tal como sugere a antropóloga Brenda Farnell (2000 *apud* INGOLD, 2013).

Capítulo 4 - Corpo e performance

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por siguiriyas,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;
gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

João Cabral de Melo Neto (1994)

No primeiro capítulo discuti sobre como a ciganidade faz parte do modo como Gatlif se cria como autor. A ciganidade vivida enquanto uma *condição* e não enquanto uma essência, ligada à ordem do *fazer* e não do *ser*, de todo modo, não é uma prática apenas do processo de auto-ficção do cineasta. A produção da pessoa cigana condiciona a uma performance continua e adequada de ciganidade é vivida também pelos personagens de seus filmes, assim como é central, respeitando suas especificidades, em diferentes contextos etnográficos ciganos (STEWART, 1992; GAY Y BLASCO, 1999, 2000; PASQUALINO, 1998; FERRARI, 2010)⁹⁰.

⁹⁰ - Conforme expõem Brazzabeni, Cunha e Frota (2016), o conceito de “performance” tem sido amplamente utilizado nos trabalhos antropológicos sobre ciganos. “As an analytical tool and an entry point it has been used to describe and interpret a variety of phenomena, such as relations between Gypsies and non-Gypsies and the ways the former (re)present themselves to the latter, the Gypsy manner of being-in-the-world, and the way in which individuals seek to remain Gypsies and forge themselves as proper social persons” (2016, p. 14). Os autores citam, também, as etnografias que se concentraram em performances artísticas, como as da Pasqualino (1998) com o flamenco cigano na Andaluzia, de Silverman (2012) com músicos ciganos nos Balcãs e Estados Unidos, e a de Lemon (2000) com atores de teatro ciganos na Rússia. Bem como aquelas que destacam os aspectos performático no contexto

De todo modo, essa relação entre identidade e performance não pode ser pensada em separado de uma discussão sobre o corpo. Na sua pesquisa com ciganos no bairro de Jarana na Espanha, Gay y Blasco (1999) argumenta que o corpo, o indivíduo e suas ações não são separáveis no contexto etnográfico no qual fez campo: “Together, the three make up the Gitano concept of the person, with the body working as a sign indicating the kind of person an individual person is—not only a man or a woman, but a more or less morally acceptable man or woman” (GAY Y BLASCO, 1999, p. 177). No caso das mulheres, por exemplo, essa indissociabilidade está ligada, conforme expõe Gay y Blasco (1997, 1999), ao ato de mostrar “at once the sensuality of their bodies and their control over it” (1997, p. 525). Essa inseparabilidade entre corpo, indivíduo e performance da produção de ciganidade, poderia ser pensada ainda a partir das discussões sobre pureza e impureza amplamente refletidas em outras etnografias feitas com ciganos (MILLER, 1975; OKELY, 1983; FRAZER, 1992; STEWART, 1997; GAY Y BLASCO 1999; LEMON 2000; FERRARI, 2010). Termos como “laje” entre os *calon* (FERRARI, 2010), “mochadi” para o *travellers* (OKELY, 1983), ou ainda o “marimé” que fez parte do meu campo junto aos ciganos *kalderash* no Brasil (CICHOWICZ, 2011), se referem, grosso modo, a um sistema moral de ideias que ordenam o mundo a partir de categorias de puro e impuro⁹¹, através do qual, entre outras coisas, se controla e se cria o corpo feminino, por exemplo através de modos de se vestir e modos de se portar.

das práticas econômicas ciganas, como a de Okely (1983) com os viajantes na Inglaterra, e de Brazzabeni (2015) com ciganos comerciantes em Lisboa.

⁹¹ - Em campo (CICHOWICZ, 2011), não me faltaram exemplos do que seria esta categoria romani. A morte é *marimé* – todos os objetos, inclusive a comida que estava na casa do falecido fica contaminada, sua família também é incluída, mas por um período de três dias -; as partes inferiores do corpo, assim como os objetos que ali encostam são *marimé*; alguns animais também são considerados impuros – como os gatos, já que lambem a si mesmos. Às mulheres é atribuído, igualmente, um caráter eminentemente impuro – mais especificamente às casadas por serem sexualmente ativas; às jovens quando estão menstruadas; e, principalmente, àquelas que não casam virgens. Dentre estes exemplos de “situações” e “seres” contaminados, aparecem ainda os *gadjos* como um todo. No campo que fiz em Buenos Aires (CICHOWICZ, 2013), por sua vez, os *kalderash* diziam que após a conversão ao evangelismo eles deixaram de temer o *marimé* por ser algo “superticioso”. De todo modo, algumas das práticas que evitam o *marimé* continuam a ser respeitadas, mas, na explicação dos *kalderash*, por questões de “higiene”.

Tanto a “pureza” corporal feminina, como a separação entre puro e impuro aparecem superficialmente nos filmes de Gatlif que exploram os contextos ciganos. Por exemplo, através das roupas usadas pelas mulheres (em *Swing*, *Lacho Drom*, *Transylvania*, *Korkoro*, *Gadjo Dilo*), pelos ritos funerários de queimar todos os pertences dos mortos (em *Swing*), ou ainda pelo modo como o grupo cigano lida com Sabina, que se separa do marido, em *Gadjo Dilo*.



Em *Gadjo Dilo*

De todo modo, nos contextos ciganos dos filmes de Gatlif, a inseparabilidade entre corpo, identidade e performance na produção de ciganidade se destaca a partir de duas práticas também interligadas: a de *parecer* cigano, bem como a de fazer com que a ciganidade *apareça* a partir das performances das emoções⁹².

Zingarina, em *Transylvania*, no decorrer de suas andanças com Tchangalo, começa a se vestir com roupas comumente usadas por mulheres romanis: saias coloridas, compridas e plissadas, lenço na cabeça. Bem como a se portar como uma cigana: seus gestos, sua maneira de caminhar, de lidar com a saia, de fumar um cigarro, de

⁹² - Cito novamente a discussão de Ferrari (2010) apresentada no primeiro capítulo através da qual a autora reflete como a aparência – no contexto etnográfico calon - não é concebida como o oposto de uma “essência real”, já que para os ciganos as aparências *não enganam*: “Dois verbos orbitam em torno da noção de ‘aparência’ calon: é preciso que a calonidade ‘apareça’, e também é preciso ‘parecer cigano’ (FERRARI, 2010, p. 119). Ambos são fundamentais no processo de fazer-se calon.

cuspir no chão quando interpelada pelo preconceito gadje. Uma série de práticas corporais e uma estética que servem como índice do processo pelo qual passa a mulher. Tais práticas performativas são parte do processo de *virar* cigana, através das quais Zingarina faz com que a ciganidade *apareça*, bem como através das quais ela passa a *parecer* cigana.

De todo modo, esse virar cigana não se refere a uma transformação possível de acabar, mas a um processo que não só não se conclui – independentemente de ter ou não uma origem cigana –, mas que, no caso de Zingarina, está condicionado à uma série de aprendizados nos quais ela ainda se inicia. Não é à toa, por exemplo, que Tchangalo tem que explicar para ela quais as consequências econômicas ocasionadas pelo fato dela vestir-se como “uma rainha cigana” durante os momentos em que ele trabalhava comprando dos e vendendo aos gadjos. Essa sequência me lembrou alguns eventos que vivi durante o campo que fiz junto aos kalderash em Minas Gerais em 2010. A *vitsa* – família nuclear - com a qual convivi trabalhava sobretudo com a venda a porta-a-porta dos mais variados tipos de objetos: panelas, travesseiros, pendrives, dvds piratas. Cientes dos preconceitos que atribuem aos ciganos características como as de “malandro” e “ladrão”, nos dias que saíam a vender os seus produtos, as mulheres, por exemplo, deixavam de vestir as longas saias, bem como de usar nos cabelos os lenços que indicam que são casadas. Elas vestiam-se como as *gadjin*, mulher não cigana, com calças jeans e penteados que não usavam no contexto familiar. Além da tentativa de driblar o preconceito, é interessante notar que saber *não parecer* um cigano, de todo modo, também é uma prática produtora de romanidade, e isso porque ser um bom cigano naquele contexto é também saber fazer negócio, bem como enrolar e enganar os gadjes⁹³. Nas histórias que aqueles kaderash contavam e que tinham como pano de fundo as suas andanças pelos mais diversos lugares da América Latina – seja para vender produtos ou para visitar parentes -, os

⁹³ - Carol Silverman (1988) comenta que nos Estados Unidos, local onde fez campo, as mulheres romanis utilizavam maquiagens para empalidecer a pele, perucas loiras e vestidos “americanizados” no contato com os gadjos, por exemplo, no processo de aluguel de um imóvel. Nesse tipo de contexto, bem como nos que citei no texto, *não parecer cigano* não remete a *virar gadje*, pelo contrário, faz parte da prática de fazer-se rom/cigano. Okely (1983) também reflete sobre as estratégias utilizadas pelos traveller nas suas ocupações diárias para “conceal their ethnic identity and any exotic Gypsy image” (OKELY, 1983, p. 50).

romas se *faziam* romanis em grande medida no contexto de “passar os gadjos para trás” e de se inventar enquanto mais bonitos, mais espertos, mais corajosos que os gadjos.

No começo de *Gadjo Dilo*, quando ainda não é possível saber em qual canto invernal do mundo caminha aquele “estrangeiro louco”, Stéphane encontra meio à estrada coberta de neve na qual caminha uma carroça puxada por cavalos e que leva várias mulheres. Apesar dos casacos escuros de inverno, vestes coloridas, laranjadas, amarelas, anil, animam suas roupas. Saias compridas, lenços na cabeça. Na tela as vejo seguirem seus caminhos na estrada tomada por árvores congeladas, nuas de folhas, com Stéphane as seguindo logo atrás. “Bom dia”, ele fala de fora do quadro enquanto a câmera mostra as mulheres tremelicando na traseira da carroça em plano americano⁹⁴. “Hã?” umas delas responde antes de continuar a conversa junto com as companheiras noutro idioma que não o francês utilizado pelo homem estrangeiro. Sabendo que o gadjo não compreende suas falas, elas o provocam com palavras e músicas sexualizadas, enquanto estralam os dedos, movimentam as palmas das mãos e dançam. A câmera aos poucos se aproxima e o plano americano se torna *close-up*, mostrando detalhes de seus corpos: os dentes de ouro que pintam de dourado seus sorrisos, as tranças nos cabelos castanhos, os acessórios coloridos.



Em Gadjo Dilo

⁹⁴ - Como bem destaca Aumont e Marie (2003), a tipologia de *escala e dimensões de plano*, como a maioria das noções de origem prática, são pouco precisas. Tendo em mente essa imprecisão, informo que o uso que faço do termo se refere ao enquadre dos personagens na altura dos joelhos.



Em Korkoro



Em Latcho Drom

Em *Korkoro*, logo no início do filme os ciganos chegam numa pequena vila francesa depois de despistar soldados nazistas colocando tecidos nas rodas das carroças, e tapumes nas bocas dos animais para minimizar o barulho de seus movimentos na estrada. A chegada na vila, porém, não passa despercebida. “Os ciganos estão aqui!”, “Os ciganos estão de volta!”, grita uma criança enquanto corre na direção das casas. Depois do anúncio, não sei se com medo dos passos apressados e dos berros da menina, ou se daqueles sujeitos que historicamente são vistos como ladrões de galinhas, as aves ficam em polvorosa, a câmera posicionada dentro do galinheiro mostra a balburdia dos bichanos que se

atropelam como se fugissem de um grande perigo⁹⁵. Depois do nervosismo das galinhas e dos cachorros, três crianças aparecem no quadro observando os ciganos que passavam calmamente e silenciosamente. A roupa das mulheres chama a atenção. Coloridas, brilhantes. Saias compridas. Nos seus cabelos longas tranças, lenços e pequenas moedas douradas que se destacam em contraste com os fios escuros.

Assim que a carroça repleta de mulheres apareceu no quadro em *Gadjo Dilo*, apesar de não saber por qual local Stéphanie andava, as mulheres são facilmente identificadas como ciganas. Em *Korkoro*, além dos cavalos e das carroças em forma de trailer, é também o modo como aquelas pessoas, principalmente as mulheres, se vestem e se penteiam que auxilia a menina reconhece-los logo de cara como sendo ciganos. Em *Gadjo Dilo*, além das vestes, e das marcas corporais – dentes de ouro, por exemplo -, os gestos corporais – os estalos dos dedos, os movimentos dos braços e das mãos na dança improvisada - e a língua são marcadores de diferenciação. Nos dois filmes aquelas pessoas são ciganas primeiramente porque *parecem* ciganas⁹⁶.

⁹⁵ - Gatlif constantemente comenta em entrevistas sobre a associação dos ciganos ao roubo de galinhas. Por exemplo, na entrevista que deu à Morier (GATLIF, 1995). Angrisani e Tuozzi (2003) citam outra entrevista na qual o cineasta conta que na época da produção de *Les Princes* teve a ideia e a vontade de comprar três mil galinhas apenas para lançá-las no Champs-Élysées com folhetos dizendo “os ciganos estão devolvendo suas galinhas!”.

⁹⁶ - Durante o meu trabalho de campo em Buenos Aires, fora os momentos em que marcava encontros com os romas que conhecia na igreja evangélica romani, eu andava pelos bairros de maior população rom na cidade a fim de, às vezes, puxar papo e conhecer roms de outras famílias. Se eu perguntava por ciganos nos comércios locais eles me indicavam, normalmente, concessionárias de veículos das quais ciganos eram proprietários. Mas se os homens eram associados ao trabalho que exerciam - “aquí toda loja de carro é de cigano” era uma fala frequente -, as mulheres eram facilmente identificadas na rua, no mercado, na padaria devido as suas vestes. As roupas usadas por elas, porém, não eram apenas as usuais saias compridas e plissadas, mas também com cortes mais retos e usando outros tipos de tecidos. No campo que fiz no Brasil, as mulheres também apostavam em novos modelos de saias compridas e deixavam as plissadas para os dias de festa, como casamentos. De todo modo, as mulheres da *vitisa* kalderash aqui no Brasil evitavam saias jeans para não ser confundidas com as “crentes”. O que eu quero dizer com isso é que a estética em se vestir cigana não é estanque, mas dinâmica. Muda conforme os lugares, conforme os diferentes grupos ciganos, bem como no decorrer da história, mesmo a história

De todo modo, o corpo não é central no processo de fazer-se cigano apenas devido ser local de diferenciação e de produção de diferença a partir de uma estética corporal própria cigana, mas, também, devido a inseparabilidade entre corpo e as performances produtoras de ciganidade. Como bem coloca Butler (2004), a força do performativo nunca pode se separar da força corporal. Citei, através da apresentação das cenas descritas acima, alguns gestos corporais, performáticos e performativos, feitos pelas mulheres no início de *Gadjo Dilo*. Contudo, seja em *Gadjo Dilo*, *Korkoro* ou ainda em *Swing*, *Latcho Drom* e em *Vengo*, outras práticas corporais movimentam os filmes. Modos excessivos de expressar alegria ou tristeza, o volume da voz, o uso de melismas, choros, gritos, gargalhadas, tapas, socos, beijos, abraços.



Em Les Princes

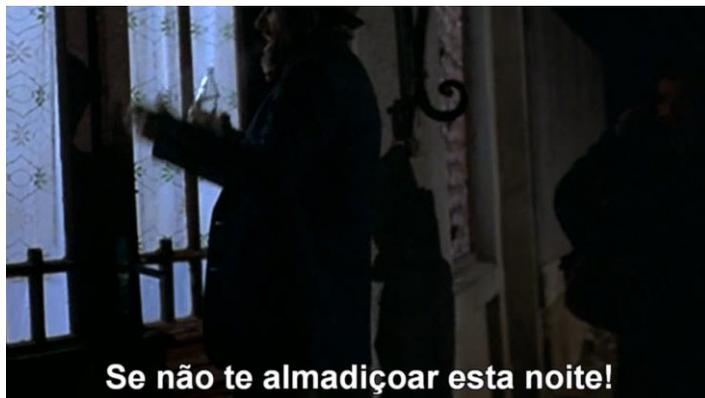


Em Gadjo Dilo

presente. Para uma discussão sobre a dialética entre invenção e tradição ver Sahlins (1990; 1997a; 1997b).

Depois do encontro com as ciganas, Stéphane continua o seu caminho, um tanto perdido e desorientado. O dia vira noite e ele como uma sombra andando na escuridão se aproxima de uma construção que, apesar de estar com as portas fechadas, ainda mantinha as luzes acesas. Um cavalo relincha de fora do campo. Já em frente a porta o homem tenta abri-la sem êxito. “Toc, toc, toc”, ele bate do vidro. “Vai para casa”, alguém responde. Stéphane não parece reconhecer aquele idioma já que continua insistindo. Outro homem surge no quadro, vestindo chapéu e segurando uma garrafa de vidro. Ele fala algumas palavras, empurra levemente Stéphane da frente da porta. Stéphane não parece entender, e nem eu. Já que nesse momento inicial ainda não é fornecido legendas. De todo modo, logo as legendas aparecem e compreendo as palavras que aquele homem diz, quase gritando:





Em Gadjo Dilo

O homem se distancia da porta cambaleando. A câmera abandona Stéphane e acompanha o outro homem sem cortes. Está tão escuro que não consigo ver a face do homem, apenas os seus contornos, bem como o brilho da garrafa e os movimentos da fumaça do cigarro que ele segura. “Mandou o meu filho pra prisão! E quer que eu fique parado!”, ele continua enquanto só os cachorros respondem com latidos que vêm do fora de campo. Sua voz é volumosa, seu corpo está curvado para o alto e suas mãos não param de gesticular inconformadas. “Para nós romanis não existe justiça! Meu filho não fez nada para ir para a prisão”.

A câmera se volta para Stéphane que tenta mais uma vez conseguir abrigo naquele lugar, antes de perceber que não será possível. Mesmo com as batidas a luz se apaga. Nas proximidades, o homem, que posteriormente descobrirei que se chama Izidor, continua o seu discurso inflamado pelo álcool e pela revolta até que se dá conta da presença de Stéphane. Izidor chama o gadjo para beber com ele, Stéphane inicialmente recusa, mas devido a insistência do homem - que fala alto, que bate no peito dizendo que foi Deus que o mandou para ele - acaba por ceder. Durante as conversas dos dois, as falas de ambos são legendadas constantemente. De todo modo, em alguns momentos a legenda falta, fazendo com que eu experiencie de alguma maneira a sensação de desconforto e de incompreensão que os dois homens vivem naquele momento com grande intensidade.

A gesticulação, com as mãos, com os braços, com os punhos, com todo o corpo, o volume da voz, o toque intenso, uma maneira exaltada e exagerada de demonstrar emoção, contudo, são destacados durante todo o decorrer do filme e não apenas nos atos de Izidor. Depois

da bebedeira, quando o dia quase amanhecia no horizonte, Izidor carrega Stéphane para a sua casa, lhe cede a sua cama e do lado de fora, deitado num monte de folhas bebe os últimos goles de vodka da garrafa: “Glup, glup, glup”, ouve-se forte em primeiro plano. No outro dia, uma multidão de pessoas, ciganos pelo o que informam suas vestes, observam Stéphane dormir pela janela. Já envolto nas suas atividades diárias, cortando lenha no meio da floresta nevada, Izidor não entende as crianças que lhe contam que tem “um enorme *gadjo* dormindo na sua casa!”, “um *gadjo* muito alto”, um “*gadjo dilo*”. Depois de um corte, não é Izidor e as crianças que ocupam o quadro, mas Stéphane que abre a porta da casa com os cabelos todos desgrenhados e dá de cara com toda aquela gente. Ele pergunta por Izidor, mas ninguém lhe compreende. “Olhem para ele”, uma das mulheres fala indicando com a cabeça as vestes, o sapato furado do francês, “É um vadio”. Jogando, invertendo os estereótipos com que constantemente os ciganos são enquadrados, Stéphane é acusado de roubo, “sua mala está cheia de galinhas!” e de bruxaria. “Faço o que fizer não entre ali” diz uma mulher para o homem que queria conferir a casa de Izidor depois da saída do *gadjo*. O tom de voz dela está modificado, mais agudo, o volume da voz é alto, ela se bate no corpo e na cara com pequenos tapas: “Quem sabe nos deixou uma maldição para nos trazer má sorte”.

Assim que Izidor retorna da floresta, porém, ele se irrita devido terem deixado o tal do *gadjo* gigante ir embora. As pessoas respondem que “ele estava na sua cama”, “ele media dois metros e meio”, “ele tinha dentes enormes”. Todos estão exaltados, gritam, gesticulam avidamente. Nos seus rostos mostrados em close-up, as sobrancelhas se franzem. Logo em seguida, Stéphane retorna, “O estrangeiro louco está voltando!” uma criança grita. Stéphane se aproxima de Izidor, agradece pelo pouso e lhe entrega alguns mantimentos como retribuição. Izidor olha para o homem que fala com ele em francês com uma expressão séria e só relaxa quando ouve sair da boca de Stéphane uma palavra em romanes: “mistu”, isto é, “obrigado”. “Sou de muito longe”, continua Stéphane novamente em francês, “estou procurando uma cantora. Você me disse ontem que eu a encontraria aqui”. Falando calmamente e as vezes um pouco pausado – como se soletrar facilitasse o entendimento do outro -, o francês continua: “Música. Mú-si-ca, procuro música”. Izidor, porém não entende, parece confuso. Stéphane pega então sua pequena caixa de som, recorre à mímica e continua: “Nora Luca, se lembra? Eu te mostrei ontem a noite”. Finalmente Izidor recorda do homem que conheceu na noite de bebedeira: “Esse é o homem que

encontrei ontem à noite!”, diz ele sorridente, curvando o corpo para frente e para trás, gesticulando as mãos, batendo com pequenos tapas no chapéu, na própria face. “Ai, ai, ai, ai, ai!”, ele exclama insistente e feliz.

Se os ciganos em *Gadjo Dilo* visualmente *parecem* ciganos a partir de suas vestimentas, de seus penteados, moedas e dentes de ouro; é – também - a partir de “performances das emoções” que ocorre “sobre o corpo e por meio dele” (FERRARI, 2010) que os ciganos fazem com que a ciganidade *apareça*.



Em *Gadjo Dilo*

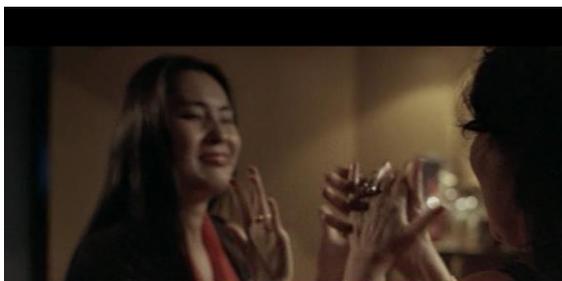
O uso de interjeições, xingamentos, alterações na voz e na estrutura fonética das palavras nos atos de fala, gritos, bufadas, gestos que apontam para o céu, para a terra, socos e palmadas no próprio corpo e no corpo do outro, choros, lamúrias, gargalhadas – que abundam em *Gadjo Dilo*, não são apenas exageros possíveis de uma “má atuação” dos diversos atores não profissionais – romanis que vivem na Romênia – que se apresentam nos filmes. Mas parecem ser antes facetas de um “fluxo de afetos que circula nos corpos” (FERRARI, 2010, p. 175) e que produzem ciganidade. Os atos corporais realizados por Izidor, por

exemplo, longe de apenas se constituírem como atos que representam ou expressam sentimentos e emoções internas, a revolta pela prisão do seu filho, ou a alegria de reencontrar o “estrangeiro louco”, produzem igualmente tais emoções – e também o seu próprio corpo masculino, cigano, etc – no momento mesmo dessas performances.

O flamenco é outro tipo de performance através da qual o corpo é criado na mesma medida em que cria ciganidade⁹⁷. Apesar de cantores e dançarinos flamencos aparecerem em *Exils*, ou ainda em *Lacho Drom* e em *Indignados*, bem como de músicas flamencas fazerem parte da composição de filmes como *Geronimo*, é em *Vengo* que o flamenco erupciona com toda a sua potência.



⁹⁷ - Apesar de utilizar o termo “flamenco” no singular, concordo com a reflexão de Bolaño (2016) de que o flamenco não se refere a um gênero musical e uma “cosmologia” homogênea e unitária, mas antes à uma prática realizada de formas diferente por uma pluralidade de grupos distintos. Deste modo, quando falo “flamenco” na tese, me refiro à forma cujos protagonistas são os ciganos andaluzes e, mais especificamente, àqueles apresentados nos filmes de Gatlif. Já que, mesmo entre os ciganos, o flamenco não é o mesmo conforme os lugares e os grupos. De maneira parecida, quando se pensa em “música cigana” deve-se levar em consideração as diferentes práticas musicais de grupos distintos, bem como que, como bem aponta Carol Silverman (2012), muitas vezes um estilo musical praticado por um grupo dialoga e se influencia mais com os seus vizinhos não ciganos, do que com outros grupos ciganos.



Em Vengo

O filme conta uma história de vingança que se converte em sacrifício⁹⁸. Caco, o patriarca de uma família cigana andaluza se empenha na tarefa de proteger a sua família, especialmente seu sobrinho Diego, que é deficiente físico, da disputa com outra família, os Caravacas, que acusam o pai de Diego de ter matado um dos seus. Caco, que recentemente perdera a filha e cuja perda o abalou profundamente, passa o filme organizando festas regadas a álcool e à música flamenca, que contam com a presença de músicos famosos e admirados pelo sobrinho. Depois de uma série de encontros cada vez mais violentos e ameaçadores, quando percebe a impossibilidade de outra resolução do conflito que não seja a vingança por parte dos Caravacas, Caco se sacrifica no lugar do sobrinho e do irmão que, fugido, não estava mais na região⁹⁹.

Depois da sua última tentativa frustrada de resolver o conflito, Caco pede para Antônio parar o carro em frente ao cemitério onde Pepa, sua filha, está enterrada. Ele se despede de Diego, “Está tudo bem”, lhe diz fraternamente. Tres sai do carro, sua expressão é séria. A câmera oscila conforme o homem, com passos lentos, se dirige até Caco. Os vejo em *close-up*. Seus rostos constantemente são desenquadrados, excessivos, não cabem no quadro. Caco lhe manda embora, mas Tres permanece sério, não diz uma palavra, encara Caco. Os passos dos dois que se movimentam um ao redor do outro estralam no chão arenoso do sul do mediterrâneo. Fora o som de seus passos e da voz de Caco, ouve-se apenas as sonoridades do salgueiro-chorão, que em outro momento do filme Alejandro disse que tinha *duende*¹⁰⁰, a árvore que canta por sua

⁹⁸ -Apesar da trama fílmica ser mais demarcada do que em outras obras como *Mondo, Swing e Gaspard et Robinson*, em *Vengo*, a câmera também passeia, se perde, se afeta, não reluta em se distanciar do centro do quadro ou em se desligar dos aspectos aparentemente importantes da história. Por exemplo, em alguns momentos vai para dentro de um caldeirão borbulhante cheio de camarões.

⁹⁹ - Num ato fabulação (DELEUZE, 2005) e de trampolinagem (DE CERTEAU, 1998), a despeito das tradicionais histórias de vingança à la “Carmen” de Merimée (1960) ou “Bodas de Sangre” de García Lorca (1965), o amante ciumento dá lugar à figura de um pai zeloso cuja angústia não se refere à rejeição ou traição de uma mulher, mas antes à morte de uma filha e a potencial perda do sobrinho que ama tanto (ROARK, 2008).

¹⁰⁰ - “Duende”, explica Washabaugh (1994), se refere ao estado de concentração extrema de um cantor ensimesmado nas memórias, que resulta numa explosão catártica. Voltarei a essa discussão mais à frente.

dor¹⁰¹. O queixo, a boca de Tres tremem, como se estivesse à beira de um terremoto. Como se o corpo inteiro do homem fosse o ponto de encontro, de colisão de placas tectônicas. A câmera os cerca, mostra-os em close-up. A câmera, assim como Tres, também treme.

Com a insistência de Caco, os homens o deixam sozinho no cemitério. O carro se distancia. Aos sons vindos do salgueiro se juntam o dedilhar das cordas de um violão. Caco olha para dentro do cemitério, mas logo lhe vira as costas. Ouço os seus passos naquele chão arenoso. A câmera permanece, apesar de ainda bamba, enquanto ele se distancia mais e mais. Um sino começa a tocar, são novas notas que se juntam à melodia. Um corte seco. “Blém. Blém”. O sino aparece balançando em close-up na fenda que se abre na parede da igreja. Através do enquadre desta janela, vejo Caco, do tamanho de um grão de areia, em segundo plano, cada vez mais longe. “Blém. Blém. O sino continua a tocar, mas a ele e ao violão se junta ainda a voz de uma mulher cantando notas alongadas. A sequência corta. La Paquera de Jerez [famosa cantora de flamenco] aparece em cena. Distante ainda escuto o sino.

¹⁰¹ - Numa das visitas de Caco ao túmulo de Pepa, Alejandro estava junto com outros membros da família do lado de fora do cemitério esperando Caco. Frente à igreja de muros brancos, como as nuvens que flutuam no azul do céu que se mostra ao fundo, uma grande árvore, melancólica, exhibe suas ramas que pendem até quase encostar no chão. O vento faz os galhos, as folhas da árvore balançarem produzindo uma sonoridade uivante. Alejandro se aproxima na árvore, mete a cara entre as folhas. Os outros dois homens se aproximam, curiosos, “O que há?”, um deles pergunta. “Escuta”, Alejandro responde. O homem se embrenha entre as folhas, fica por um tempo atendo aos sons produzidos por ela. Em close-up ele declara: “Esta árvore tem duende. Parece que ela canta a dor”. Os três homens continuam a ouvir o canto da árvore. Em primeiro plano ouço junto com eles aquele som fantasmagórico. “Está árvore tem duende!”, o homem reafirma, e começa a cantar segurando as folhas da árvore rente às orelhas. “Ela canta como El Chocolate [um famoso cantor flamenco]”. A imagem corta. Em close-up as mãos dos dois homens que acompanham Alejandro batem palmas, num outro ritmo que o do *cante* [estilo musical flamenco] e que o da árvore, enfeitadas com inúmeras joias douradas, abrindo uma brecha na narrativa fílmica.



Em Vengo

La Paquera de Jerez aparece acompanhada por um homem que toca o violão. Ele segura o violão colado ao tronco. Curvado, encosta o rosto nas costas do instrumento. Os dois estão tão próximos que não sei onde o corpo de um começa e o corpo do outro termina. Mas não é o toque¹⁰² o protagonista dessa performance. E sim o cante, “el cante jondo”, que arrebatava o corpo de La Paquera de Jerez. O toque ressoa, improvisa para seguir o cante. La Paquera de Jerez, de pé, vestida de negro, treme, se contorce, se distende. Sua voz é visceral, repleta de entranhas. A letra da música é em espanhol, ela canta que lhe dói a alma, mas são poucas as palavras que se consegue compreender tamanho o uso da técnica melismática. Os fonemas, as sílabas são transformadas, alongadas, como se cada letra fosse uma estrada que a voz da mulher precisa percorrer. La Paquera de Jerez sofre. Suas expressões são de dor. Como se ao cantar a música cutucasse todas as suas feridas. Mas ela continua, canta, se aflige, porque sabe que a música ao cutucá-las, as curam. Porque sabe que se sente dor, ainda está viva.

¹⁰² - Nas performances flamencas o “toque”, o “son”, o “cante” e o “baile” podem se fazer presente. O “toque” é a o acompanhamento do “cante” realizado com a guitarra flamenca. O “son”, por sua vez, é o acompanhamento com palmas, golpes sobre mesas ou outras superfícies de madeira, “zapateados” que são os golpes com os pés no chão e os “pitos” que são os estralar dos dedos. O “baile” é a dança flamenca e o “cante” é o canto (ZANIN, 2005; BAHL, 2015).



Em Vengo

Noutro momento do filme, anterior ao acima apresentado, La Caíta [outra famosa cantora flamenco] está sentada numa cadeira num restaurante. Canta alto como se tivesse três pulmões. Tão alto que parece que grita. Alguns músicos a acompanham no violão. As outras pessoas que dividem a mesma mesa batem palmas. “Na rua do vento, tenho devorado até o sumo de sua beleza”, ela canta. Se não fosse a legenda eu não saberia. A mistura da rapidez do canto de algumas palavras com a distensão de alguns dos fonemas é tão frequente que não consigo acompanhar. Numa mesa próxima de onde ela está, um grupo de policiais canta outra música. Com La Caíta está Caco, seu sobrinho Diego e um grupo de amigos. Ele a chamou para agradecer a Diego. Um dos policiais se levanta, se aproxima da mesa de Caco e puxa uma

cadeira. Vejo os rostos dos que participam da festa em close-up, numa sucessão de planos curtos. Seus semblantes estão alegres, o cante e o toque são alegres, animados, ativos. A face de La Caíta aparece em plano detalhe, tão próximo que consigo ver seus músculos vibrarem conforme ela canta uma ou outra nota. O corpo-do-som modifica, faz vibrar, a sua estrutura corpórea. Ela se contorce, se distende, como se a sua voz não saísse apenas de sua garganta, mas de seu fígado, de seu estômago, de sua espinha, de todos os seus poros. Outro policial se aproxima da mesa. Caco bebe. Abraça seu sobrinho. A câmera os abandona. Numa sucessão de curtos planos são as mãos que palmeiam que aparecem em close-up. A atmosfera daquele lugar é negra e avermelhada, como são as cores do flamenco. “La Caíta, a mais pura cigana!”, uma voz masculina brada meio a conjugação de sonoridades da música. La Caíta continua a cantar. A sua voz é um pouco rouca, tremula, mas firme. Aos poucos os policiais vão todos se aproximando, misturando-se a festa particular de Caco. “Viva a arte!”, um dos homens fardado grita, enquanto os outros batem palmas. “Viva o flamenco. O puro flamenco!”, Alejandro responde em close-up, um tanto incomodado¹⁰³. Depois de um corte seco vejo agora Caco que bate animado na mesa “Páááá”, chamando a próxima canção: “Alê alê ó. Alê alê óó”. Todos respondem, La Caíta canta, os policiais batem palmas. Diego se ergue, começa a dançar. Caco chama Alma para acompanhá-lo, ela salta por cima da mesa, descalça, e começa a dançar. Os demais convidados também se levantam, deixam o espaço da mesa e começam a ocupar o salão. O clima de festa continua até que a sequência termina com um corte seco. Na cena seguinte, se contrapondo a algazarra anterior, apenas o barulho de alguns grilos e poucos pássaros ressoam. Em close-up vejo Caco acender com um fósforo uma lampion. A câmera se distancia. Ele está outra vez, enquanto o dia amanhece, frente ao túmulo da filha. “Pepa. Minha filha”, ele fala quase sussurrando. Seus dedos batem no vidro da lápide fazendo-a ressoar. “Tuc, tuc, tuc”. Próximo à lápide, como se quisesse também ali entrar, ele continua “tua morte me queima”.

¹⁰³ - Sobre essa questão é interessante sublinhar a série de relatos de músicos ciganos, como cita Carol Silverman (2012) na obra “Romani routes: cultural politics and Balkan music in diaspora”, que contam sobre como são “idolatrados” no palco, ao passo que se tornam “suspeitos” assim que deixam os lugares de performance e andam nas ruas.



Em Vengo



Em *Latcho Drom*

Numa entrevista sobre o filme *Vengo*, Gatlif declarou que o filme “is a cry, a song, a hymn to life, to love, to mourning, to the cost of blood. A hymn to the Mediterranean” (GATLIF *apud* DADDESIO, 2005, p. 26). E se o cineasta recorrentemente fala de sua outra tentativa de apresentar o flamenco – o curta *Canta Gitano, Corre Gitano* - enquanto “Un film raté”, fracassado, devido ter tomado o flamenco a partir de um olhar de fora, de espectador, com *Vengo*, Gatlif diz que *viveu o flamenco*, que estava *dentro* (GATLIF *apud* ANGRISANI; TUOZZI, 2003). Apesar das inúmeras festas que ocorrem durante o filme, em *Vengo* o flamenco, esse grito, esse hino ao amor e ao luto, não é apresentado e composto apenas como um gênero artístico de música e dança que ocorrem em contextos festivos ou rituais, mas como uma presença constante, cotidiana, insistente, como uma maneira de se fazer cigano, andaluz, caló.

Essa *presença* é algo que vem sendo apontada por uma série de pesquisadores dedicados a pensar o contexto flamenco. Para Pohren (2005), o flamenco, longe de ser apenas uma música do sul da Espanha, é uma maneira de vida que influencia as atividades cotidianas daqueles que *são flamenco*. Ser flamenco, de todo modo, não é apenas uma prática de performers, mas de qualquer um envolvido ativamente e emocionalmente com o flamenco. Pasqualino (1998), por sua vez, na pesquisa realizada com ciganos andaluzes na qual aponta a centralidade do flamenco na construção da identidade cigana, reflete sobre o imbricamento entre a oralidade e o *cante*. Para a autora é como se o discurso diário se prolongasse no canto flamenco, “[m]ais ce dernier est plus qu’un mode d’expression naturel, il fonde leur vision du monde” (PASQUALINO, 1998, p. 11). Bolaño (2016) também destaca a necessidade de, ao pensar o flamenco, não separar a arte da vida: “Se es flamenco o flamenca en todo momento, no es un disfraz o una segunda piel que se utiliza en relación a un acto o manifestación musical concreta, uno es, está, siente flamenco todo el tiempo” (BOLAÑO, 2016, p. 33). E, como tal, as formas flamencas correspondem a processos sonoros e musicais que vão além das performances musicais isoladas; mas que irrompem em situações comuns e ordinárias. Landborn (2015), aponta ao potencial dramático do cotidiano e à importância da exibição pública nesse *fazer-se flamenco*, onde um simples passeio, por exemplo, pode emergir enquanto uma importante oportunidade performativa de ver e ser visto, na qual, segundo o autor, um julgamento moral e estético imperam.

O aprendizado do flamenco também faz parte da vida cotidiana, não se baseando apenas em técnicas ou regras (PASQUALINO, 1998), mas antes no aprendizado que subjaz as relações familiares, interfamiliares e comunitárias. Por exemplo, a casa de amigos e de familiares, bairros, praças, bares (BOLAÑO, 2016)¹⁰⁴. Bolaño cita a entrevista dada por Sebastian Peña na qual o cantor conta sobre seu processo de aprendizado: “Primero, uno aprende con las emociones. Uno coge el compás, el ritmo y esas cosas de pequeño, no es que te guste directamente el flamenco, sino que está ahí desde que eres pequeño” (BOLAÑO, 2016, p. 35).

¹⁰⁴ - E, assim como a estética flamenca pode mudar de uma região a outra, pode, igualmente se diferenciar em contextos familiares distintos. Pasqualino (1998), por exemplo, cita as diferenças entre duas comunidades, uma associada às nômades e outra aos sedentários.

De todo modo, se o flamenco não apenas é o cante e o baile em momentos de performance artística, de que maneira Gatlif poderia inscrever o flamenco no filme de forma a destacar a sua centralidade e importância no dia-a-dia dos que vivem e são flamenco? Acredito que de duas maneiras que estão diretamente imbricadas. A primeira, que pensarei nesse momento, é colocando o corpo-flamenco em relevo. A segunda, que discutirei mais para frente, é fazendo com que o flamenco deixe de ser, em *Vengo*, apenas um tema, um assunto sobre o qual o filme versa. Excedendo as fronteiras entre tema e forma, Gatlif se propôs a compor *Vengo* de maneira que o filme fosse em si um filme-flamenco: “Vengo non parla mai del flamenco in quanto tale, è il film tutto intero che è visceralmente flamenco” (GATLIF *apud* ANGRISANI; TUOZZI, 2003, p. 100).

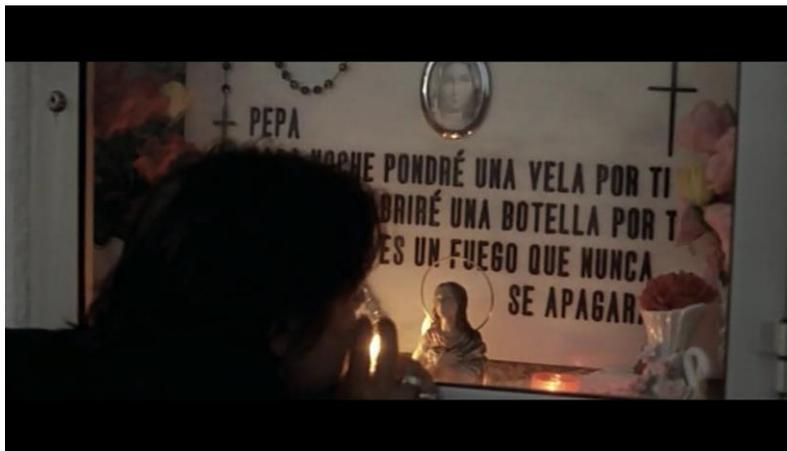
O momento que passa Caco¹⁰⁵ é repleto de angústia. O homem vive e produz *cante jondo*¹⁰⁶ em forma de *seguirija*¹⁰⁷: trágico, sombrio, dolorido, fúnebre. No filme, as andanças de Caco, suas idas e voltas ao cemitério, seus gestos, os sonhos quando dorme, suas danças, o modo como bebe, como fuma, como seca de ressaca, suas expressões quando ri e quando chora, seus *palmeios*, a postura de seus ombros, criam o seu corpo na mesma medida em que o seu corpo faz flamenco. O corpo aí não é apenas o veículo através do qual o sentimento – de tristeza, de luto, ou mesmo de amor pelo sobrinho – é expresso. O corpo arde, inflama, sangra. Seu corpo está no *compas*, está na batida que pulsa de seu coração que queima pela morte da filha. Antonio, Diego, Tres, Alejandro e os outros homens que fazem parte da família de Caco, no

¹⁰⁵ - E se o filme é visceralmente flamenco, é interessante sublinhar que Gatlif conta que os atores – na grande maioria atores não profissionais, mas renomados cantores e dançarinos flamenco – foram incentivados a não apresentar o flamenco a partir apenas de suas músicas e danças, mas a *serem* flamenco. Por exemplo, Gatlif pediu a Antonio Canale que interpreta Caco e que é um famoso dançarino andaluz, que vivesse no cotidiano de Caco a paixão que o anima enquanto dança (AGRISIANE; TUOZZI, 2003).

¹⁰⁶ Guzmán (2015) aponta que o cante jondo é aquele que é reconhecido como propriamente cigano: “el aporte gitano es la estructura emocional en que el cante es ‘más gritado’ y ‘menos melódico’, pues se trata de un cante libre sobre una cama rítmica”. De todo modo, mesmo em situações que não envolvem o contexto cigano, por vezes “‘aflamencar’ una letra musical quiere decir que se canta con ‘jondura’” (2015, p. 45).

¹⁰⁷ - A *seguirija* é um estilo flamenco que canta o sofrimento, a tristeza, a dor, a morte.

mesmo sentido, têm os seus corpos afetados, ao mesmo tempo em que afetam outros corpos inseridos nessa atmosfera sintonizada¹⁰⁸, de luto e vingança.



Em Vengo

As brigas que ocorrem no decorrer do filme, entre a família de Caco e os Caravacas, os xingamentos de Alejandro, de Antonio, as provocações, como a de um dos membros da família rival ao dançar com a acompanhante de Caco numa festa, o ciúmes de Caco que a caminho de casa deixa a mulher na beira da estrada, a comoção de Tres ao deixar Caco sozinho na porta do cemitério, momentos antes do homem voltar à festa de batizado na qual Paquera de Jerez canta e onde se deixará ser morto no lugar do sobrinho; são, de maneira parecida com o contexto romani de *Gadjo Dilo*, modos de fazer com que a ciganidade apareça.

Obviamente os afetos não são os mesmos, nem mesmo o modo como eles circulam entre os corpos. Lembro do menino cigano que no final de *Latcho Drom* canta na periferia de alguma cidade espanhola que “ser flamenco é ser gitano”. Ali, como no caso de *Vengo*, fazer-se cigano está ligado a um fazer-se flamenco, a uma flamenquidade, coisa

¹⁰⁸ - Me refiro aqui à discussão de Stewart (2010) trabalhada no capítulo anterior. Segundo a autora: “An atmospheric attunement is an alerted sense that something is happening and an attachment to sensing out whatever it is. It takes place within a world of some sort and it is itself a generative, compositional worlding” (STEWART, 2010, p. 04)

que no contexto romani em *Gadjo Dilo*, ou manusch em *Swing*, por exemplo, não se dá da mesma forma. Nos filmes de Gatlif, porém, a “performance das emoções” enquanto um modo de fazer-se cigano, bem como de tecer socialidade, inseparável do corpo e ligada à uma vivência musical cotidiana, é algo que não se encerra nas fronteiras de um grupo cigano específico, caló, manusch, kalderash, mas é um elemento central na apresentação/criação dos personagens-pessoas ciganos. E que se diferencia, por exemplo, do modo como outros personagens, refugiados e ilegais são apresentados nos filmes.

De todo modo, é importante frisar que nesse processo de fazer-se flamenco, os corpos performáticos e performativos não apenas funcionam como o instrumento através do qual o flamenco seria expresso. Se pensarmos, por exemplo, as performances musicais que pululam no filme, elas não simplesmente expressam um contexto, nesse caso flamenco, que precederia ou que estaria atrás das performances¹⁰⁹. Isso não quer dizer que não exista, a nível técnico, por exemplo, padronizações poéticas específicas do flamenco, que fazem os *palos*¹¹⁰ identificáveis. Se pensarmos em La Caíta, ou em Paquera de Jerez que fazem os filmes tremerem com seus corpos vulcânicos, obviamente ambas estão familiarizadas, tiveram toda uma “educação da atenção” no que concerne as “estructuras rítmicas y musicales, los modos expresivos y de expresión corporal (BERLANGA, 2014, p. 02) relativos ao flamenco¹¹¹. De todo modo, tanto elas, como os demais artistas que se apresentam nos filmes, criam os seus estilos próprios e, nesse processo, criam o próprio flamenco na tensão estabelecida entre o seguimento das

¹⁰⁹ - Para uma discussão sobre contextualização e performance ver Bauman e Briggs (1992; 2008), Cardoso (2007; 2009), e Hanks (2008).

¹¹⁰ - Cada *palo* Flamenco é formado por uma cadência, e por um *compás*, isto é, um ritmo bem definido que o caracteriza e dá nome. Porém, como bem ressalta Bolaño (2016) “El compás, el ritmo, no son el resultado de operaciones matemáticas ni racionales, sino que conecta los sentidos y las emociones con la música y lo que se canta. Es así que los procesos de aprendizaje basados en la oralidad utilizan la *memoria rítmica* como forma de aprendizaje de las letras, y no al revés, es decir, no se estudian las letras delante de un papel y luego se meten por bulerías, soleá o siguriya, sino que fluye en sentido contrário, es el compás aprendido el que recuerda lo que se va a decir cantando” (BOLAÑO, 2016, p. 39).

¹¹¹ - Para Bolaño (2016) a aprendizagem das formas expressivas flamenca se dá pela fusão de três processos, quais sejam, a oralidade, o som e a memória que, a despeito de serem articulados, são por si mesmos inseparáveis.

formas, o contexto imediato das performances, a liberdade criativa do artista e a intertextualidade que faz a criação nunca ser uma obra apenas individual. Nesse sentido, tanto o cante, como o contexto cultural flamenco, ou ainda La Caíta, ou Paquera de Jerez enquanto artistas, não existem *a priori*, mas são constituídos na e pela performance¹¹².

Essa múltipla emergência pode ser pensada através de algumas características estéticas associadas ao flamenco que aparecem nos cantes de La Caíta e de Paquera de Jerez. Por exemplo, o melisma¹¹³ que, conforme explica Roldán (2002), é a sucessão de notas musicais sobre uma mesma sílaba literária. La Paquera Jerez canta no final de *Vengo*:

“Cooooooooooooooooooooooooooooo...
Me dueeeeeeeeeeele”

Tais alongamentos, como também outros elementos como o encurtamento de palavras para colocar a letra no compás, uso de diminutivos, quebras, silêncios, ou ainda os “*ayeos*” – bastante evidentes na performance de La Caíta -, faz com que se amplie a diversidade expressiva/criativa de um mesmo ritmo/compás, ao mesmo tempo que se promove a improvisação fazendo com que cada cante seja irrepetível, “como es intransferible el timbre de la voz o la dosificación personal del silencio” (MOLINA y MAIRENA, 1991 *apud* BOLAÑO, 2016, p. 41). De todo modo, se pensarmos que o flamenco não é apenas o cante, numa performance com toque e baile, as palmas, sapateados e outros gestos dos dançarinos, os dedilhados de guitarra, que também improvisam, que dialogam entre si, e ainda o público que participa ativamente com os seus cochichos, palmas, assobios, com os seus silêncios, fazem parte desse caráter emergencial, criativo e produtivo do flamenco.

A *seguriya*, tal como dito acima, é um tipo de *palo* que canta o sofrimento, a tristeza, a dor, a morte. De todo modo, quando Paquera de Jerez canta a dor de sua alma em *Vengo*, ou ainda quando La Caíta canta a perseguição aos ciganos no final de *Latcho Drom* - num *palo* que vai

¹¹² - Me inspiro aqui nas discussões sobre “narrativização” e “contextualização” tecidas por Cardoso (2007; 2009) nos seus trabalhos a respeito das histórias *sobre* e *dos* espíritos no contexto das religiosidades afro-brasileiras.

¹¹³ - Ou ainda, como explica Berlanga (2009), uma técnica que “va ligada a un decir el cante con fuertes dosis de elasticidad rítmica y melódica”, “Un cierto alejamiento de la entonación perfectamente temperada”, “La insistencia en algunas notas como recurso expresivo, insistencia casi obsesiva en el caso de las *seguriyas*”, “La abundancia de cantes en sonoridad frígida o modo de mi, con cadencia melódica Andaluza” (BERLANGA, 2009, p. 32, 33).

de uma *buleria*¹¹⁴ para uma *seguiriya* - tais emoções não aparecem apenas como um tema a ser dito no cante. Aparecem enquanto forma. Tanto é que não apenas as letras, no caso das *seguiriyas*, são normalmente curtas, como as letras no flamenco em geral estão à disposição “no sólo de la combinación específica de la melodía, armonía y compás – es decir, de la música - sino también de la expresividad que de modo decisivo contribui a la creación de la pieza flamenca” (ROLDÁN, 2002, p. 124)¹¹⁵. Mesmo o *duende* não pode ser pensado em separado do caráter emergencial do flamenco.

O *duende*, que na literatura de João Cabral de Melo Neto¹¹⁶ aparece como “carne em agonia”, “carne toda em carne viva”, e que para Garcia Lorca (1965) produz através da arte um “entusiasmo quase religioso”, na literatura teórica é trabalhado, por exemplo, como o estado de concentração extrema de um cantor ensimesmado nas memórias, que resulta numa explosão catártica (WASHABAUGH, 1994), como o momento de totalidade expressiva, uma espécie de catarse comunicativa (BOLAÑO, 2016); como a atmosfera criada pela dialética entre conhecimento ancestral e o saber criado, ao vivo, pelos cantores, músicos e bailarinos nos momentos de performance; como o

¹¹⁴ - Um tipo de *palo* mais animado, festeiro, próprio para o *baile*.

¹¹⁵ - Sobre essa questão, Berlanga, por exemplo, argumenta que o cante dificilmente pode ser inscrito em partitura, “toda transcripción será aproximativa y sólo sirve para efectos pedagógicos o analíticos, pero no para aprender a cantar (BERLANGA, 2009, 33). Contreras (2008), de maneira parecida, reflete que “el flamenco, no puede ser aprendido mediante una formación clásica cuya pilar fundamental es el uso de la partitura, pues en primer lugar la partitura occidental no puede dar cuenta de los intervalos microtonales, los acentos rítmicos y otras características; y en segundo lugar la partitura impone una determinación interpretativa que arruina las posibilidades de una ejecución que tenga en el “aquí y ahora” su razón de ser” (CONTRERAS, 2008, p. 382). Para Contreras (2008), “precisamente la ausencia de una exhaustiva información por parte de la partitura revela el grado de autoridad que se le concede y la intención de proporcionar al artista la posibilidad de ejercitar la imaginación musical de la forma más amplia posible. Lo mismo sucedería con el flamenco. Los recientes intentos de reunir ambos estilos en una modalidad denominada ‘jazz flamenco’ se basan precisamente en la similitud de la concepción organizativa improvisatoria de ambos estilos” (CONTRERAS, 2008, p. 266).

¹¹⁶ - O poeta brasileiro trabalhou na embaixada brasileira na Espanha e o flamenco passou a interessar o poeta não apenas como tema de composição poética, mas como algo a influenciar a forma de sua poesia (SILVA, 2007).

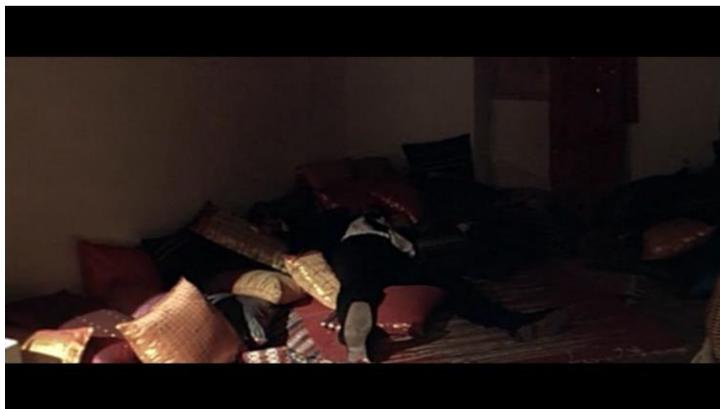
personagem que é, a uma só vez, todos os personagens que fazem parte da história do flamenco; ou ainda como a maneira flamenca de falar de experiência estética (GUZMÁN, 2015). De todo modo, independente da definição – ou da indefinição -, é interessante pensar que o duende está associado à “criação em ato”, ligada à espontaneidade da performance. O duende, deste modo, poderia ser associado à uma “estética de la sorpresa” (CONTRERAS, 2008).

Quando Paquera de Jerez canta a dor de sua alma e La Caíta canta, em *Vengo*, o sofrimento de um amor que não se pode ter, e, em *Latcho Drom*, a perseguição aos ciganos, ou ainda quando Caco, durante todo o decorrer do filme *Vengo*, vive o luto, a dor pela morte da filha e a angústia da possível perda do sobrinho, tais emoções não são performadas apenas nas letras dos cantes, ou através de diálogos de Caco com os seus amigos e familiares. Eles são antes vividos, criados nos e pelos corpos.

Nesse sentido, as vozes dos cantores não são instrumentos de música. Mas as canções são as suas vozes (WASHABAUGH, 1994). Assim como as mãos que palmeiam, os pés que sapateiam e que ressoam alto nos filmes. Esse corpo flamenco, porém, conforme venho tentando arrazoar no decorrer dessa parte da tese, não é apenas o corpo dos músicos e dos bailarinos. É o corpo dos personagens em geral - e também do filme como um corpo, conforme discutirei posteriormente. Os personagens em *Vengo* são pura intensidade, explosão de afeto, fumegantes, como se estivessem a ponto de entrar em erupção. Seus gestos bruscos e assertivos, seus passos, nas danças ou nas estradas, seus silêncios baforidos, suas vozes em alto volume, seus confrontos, seus desmaios não saem do *compás*. Porque se seus corpos são rítmicos, no caso de *Vengo* estão/são o ritmo estridente de um grito¹¹⁷.

¹¹⁷ - Guzmán (2015), reflete que o aporte cigano no *cante jondo* é a estrutura emocional do cante que o faz “mais gritado” e “menos melódico”.





Em Vengo

Capítulo 5 - A estrangeiridade dos corpos

Ainda nos primeiros minutos de *Indignados*, logo após a sequência que mostra a chegada clandestina de uma imigrante na praia de algum lugar litorâneo, uma música extra-diegética tensa, angustiada toca ao passo que a mulher aparece pela janela de um trem. Ela está sentada numa poltrona. Seu rosto sério, tenso se mistura ao reflexo dos lugares por onde passa. Sua pele negra se colore, se mistura com as cores e as formas da rua.



Em *Indignados*

Depois de um corte, os trilhos da ferrovia aparecem em primeiro plano. A imagem desfoca constantemente devido aos movimentos. A câmera está próxima ao solo e se move inconstante, seguindo os movimentos bruscos da locomotiva. Como se fosse uma câmera-trem. As sonoridades que se juntam à música são estridentes, metálicas, maquinofônicas. A câmera muda de ângulo e através da janela dianteira, suja, é possível enxergar algumas pessoas caminhando pelas margens da ferrovia. O movimento da locomotiva está mais lento. O trem está chegando ao seu destino.

A mulher caminha com passos largos e rápidos no chão arenosos nas bordas da ferrovia, ela olha para a direita e para a esquerda, para frente e para atrás continuamente. Parece perdida, desorientada, temerosa. A câmera abandona a mulher e passa a mostrar, e aqui não sei se é a câmera-corpo ou a câmera subjetiva, devagar e em *plongée* uma série de colchões, cobertores e travesseiros, sujos, maltrapilhos, mas

coloridos e estampados, dispostos nas margens da estrada de ferro. Varais de roupa se erguem nas bordas da estrada. Os vagões e a estação outrora abandonado transformados em casas. A câmera continua passeando por aquele lugar que não sei qual é, mas imagino que seja na periferia de uma grande cidade. E durante esses passeios uma série de objetos, de coisas, aparecem em close-up preenchendo o quadro com suas texturas. Duas escovas de dentes, uma série de fogueiras apagadas, uma fogueira acesa que faz uma panela cheia de legumes coloridos borbulharem fumegantes. Homens aparecem em cena. Cozinhando, bebendo água, fumando seus cigarros naquela moradia improvisada e precária. As sonoridades de suas vozes, suas palmas, seus movimentos tomam o lugar da música que até então tocava.

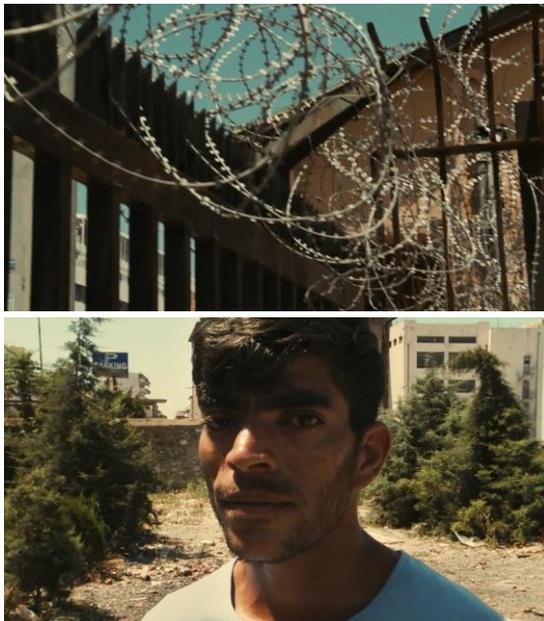
Um grande navio buzina enquanto se distancia do porto. “Vvvvuuu”. Depois de um corte seco, vejo um homem, em close-up, olhar por trás de grades de ferro. Uma música começa a tocar. A câmera de mão passeia agora pela estrutura das grades, pelos fios de arame farpado que se enrolam ao seu redor. Pontudos, prateados, metálicos. Desfocados pelos movimentos bruscos da câmera. Uma voz masculina canta numa língua que desconheço. Numa série de planos curtos a câmera mostra os rostos, os corpos de homens que olham para fora de quadro, provavelmente para os navios no porto, para o mar que, como disse a narradora em *Mondo*, “parece um muro”. Os homens estão parados, olham para a câmera e a câmera se fixa neles pelo tempo suficiente para dar o efeito de que eles estão posando para retratos. A música é animada, apesar de eu não saber o que ela diz devido a não haver legenda. Através do contraste estabelecido pelo animo da música e pelo desanimo daquelas pessoas, torna-se mais evidente o cansaço, a estafa dos rostos dos homens que não encontram brechas para passar. A mulher que acompanho desde o começo do filme aparece novamente. Betty também está estática. Também olha para o porto.

Depois de um corte seco, alguns homens aparecem escalando as grades do porto. Já dentro, eles arrastam os seus corpos volumosos no asfalto e se escondem embaixo de um caminhão que logo após é colocado dentro da embarcação. Um homem grisalho aparece em primeiro plano. A câmera desliza para a esquerda, sem cortes, anda lentamente até mostrar em close-up a caixa de som de onde a música que ouve-se desde o início da sequência ressoa.

Indignados foi inspirado no livro de Stéphane Hessel, “Indignez-vous!” de 2010, e na série de manifestações do movimento “Indignados” que iniciaram na Espanha em 2011, inspiradas pela Revolução de Jasmim e que se espalharam por outros locais do mundo. O filme lembra

a estética comumente associada aos documentários, interrupção de legendas, presença de atores não profissionais, um olhar que vasculha o contexto filmado, eventos reais filmados ao vivo com a câmera na mão. De todo modo, conforme já trabalhado no primeiro capítulo, Gatlif compõe seus filmes de maneira a escaparem desse tipo de classificação. Numa entrevista o cineasta se referiu à *Indignados* como um “cine-poem”, uma obra na qual ele diz que não queria simplesmente compor uma história, “mais voir des gens qui se lèvent contre l’oppression” (GATLIF, 2012a).





Em Indignados

Em *Indignados* acompanhamos as andanças de uma imigrante africana chamada Betty que chega à Europa clandestinamente pelo mar¹¹⁸. Ela circula por alguns países, ruas, estradas, matas, delegacias, aeroportos, manifestações públicas. O local de desembarque, porém, não é informado logo de início. Sem saber qual era o lugar que andava a mulher, o meu primeiro contato com o filme foi marcado pela tentativa, pelo esforço de procurar em detalhes no quadro, algum índice que pudesse me localizar. Uma bandeira, uma placa, uma fala cuja língua eu reconhecesse, um monumento, ou relevo que invocasse algum tipo de memória geográfica. De todo modo, apenas aos dez minutos do filme, quando Betty aparece em frente às portas de alguma instituição é que através das palavras impressas nas placas, ou melhor, pela especificidade do alfabeto utilizado é que acabo por desconfiar que ela está na Grécia. O mesmo ocorre no decorrer de todo o filme, que passa por Paris, pela Tunísia e pela Espanha. Não é informado previamente o deslocamento para esses lugares, nem mesmo onde se está logo que

¹¹⁸ - Betty, “qui joue son propre rôle” (GATLIF, 2012a) e que também chegou à Europa através do mar em busca de uma vida melhor, conheceu e encontrou com Gatlif num café em Paris.

acontece as chegadas. Ao postergar e não oferecer abertamente a localização geográfica, ao forçar aqueles que assistem a buscarem em detalhes descentrados do plano algum índice de lugar, o filme instiga aqueles que assistem a experienciar, brevemente que seja, a sensação de desorientação, de estranheiridade vivida pelos personagens¹¹⁹.

Assim que Betty chega à instituição citada acima, a mulher tenta abrir a porta que, trancada, não cede. A câmera está posicionada na altura do chão. Betty se distancia da porta e se aproxima do local onde está a câmera. Nesse movimento seu corpo excede o quadro, apenas suas pernas aparecem durante um tempo até que, sentada no chão, é enquadrada novamente. A câmera muda de ângulo e na altura do rosto de Betty espera junto com a mulher não se sabe o que. Betty mexe nos cabelos, observa o movimento fora do campo, cujas sonoridades de rua compõe a cena e o espaço. A câmera fica ali, se demora. A espera, contudo, é rompida no momento que Betty é interpelada por vozes assertivas de homens que não aparecem no quadro. “Você tem seus papeis?”, a legenda me localiza. Betty, porém, parece não entender a despeito do homem repetir a pergunta também em outras línguas. Ela continua sentada, a câmera em contra *plongée* evidencia a impotência da mulher perante aqueles que falam com ela. Betty a cada palavra estrangeira que escuta só consegue balançar os ombros, muda, perdida. O homem recorre à mímica. Pede que ela se levante gesticulando movimentos rápidos com as mãos para cima e para baixo. Ela compreende o que diz o corpo do outro e obedece.

Depois de um corte seco são as mãos da mulher e de outra pessoa que preenchem a tela em close-up. As mãos masculinas seguram às dela, pressionam dedo por dedo na tinta de carimbo que posteriormente estampam com suas digitais um documento estatal. De tão próximas consigo ver as unhas dela, pintadas de preto, que estão descascadas. De tão próximas consigo ouvir o som da pressão daqueles dedos de carne contra à almofada tinturada. “Betty” é o nome que à identifica naquele papel e apesar de estar utilizando o nome dela até agora, é apenas aí que descubro como aquela mulher se chama.

Betty é capturada na Grécia e depois na França. Nessa segunda vez, ela tenta escapar, mas não consegue e é levada. Como em *leitmotiv*, nesse momento as suas mãos aparecem novamente em close-up. Agora

¹¹⁹ - Tal tática, contudo, não aparece apenas em Indignados. O mesmo se dá em Gadjo Dilo, ou ainda nos entremeios das andanças de Zano e Naima em Exils. Voltarei a essa questão mais à frente.

não mais sendo fixada, mas no ato ansioso de descascar com as unhas o esmalte. Seu rosto também aparece em close-up, ela olha fixamente para o chão, muda, seu nariz escorre. “Perguntei o seu nome”, se escuta uma voz feminina falar em francês de fora de campo. “Qual é o seu nome?”, traduz outra voz feminina numa língua que desconheço. Betty, sem pressa, responde e a mulher traduz novamente: “Eu não tenho nome”. “De onde veio?”, “Veio de avião?”, “Chegou em que país?”, continua perguntando insistente a funcionária do Estado, que aparece apenas através de sua voz. Betty está muda, demora para responder cada uma daquelas perguntas, seu rosto em close-up parece petrificado, seus olhos não piscam, olham para frente estáticos. Finalmente ela responde que viajaram de caminhão, que chegaram a noite, mas não sabe onde. “Nos deixaram em algum lugar, não sei onde”. E que depois seguiu de carro, mas também não sabe pra que lugar. “Logo seguimos em um carro, mas não sei onde...”.



Em Indignados

Sem “papeis” Betty não consegue emprego. Sem dinheiro tenta vender água pelas ruas de alguma cidade europeia sem muito êxito. “É um país duro”, “as coisas que vejo aqui me partem o coração”, “a polícia nos persegue” disse à câmara, como numa entrevista, outro imigrante negro ainda no momento da primeira detenção de Betty na Grécia. Betty, por sua vez - numa carta lida por ela em *voz-off*, da qual não é possível identificar claramente quem é o destinatário (a família, os espectadores?), narra em um momento já adiantado do filme a angústia de sua posição estrangeira:

Deixei minha terra, minha pátria, para chegar a um lugar onde tenho que sofrer.

Deixei minha família, pai, mãe, irmãos.

É melhor ser um animal aqui do que um "ilegal"...

como nos chamam.

Nos atacam, nos chutam, quando embarcamos para a Europa.

Como descrever o que vivi?

Não posso voltar, mas não posso ficar. Não quero desapontá-los.

As pessoas dizem: "Se está perdido, volte por onde veio". É difícil para mim. Faz meses que deixei meu povo. Meses que passei de um país a outro, Não sei nada deste mundo,

estou perdida.

Não sei o que fazer.

Não sei...¹²⁰

Betty sobrevive à viagem clandestina pelo mar. Chega a um lugar onde é perseguida ao mesmo tempo que escanteada, onde é impedida de ficar ao mesmo tempo que de passar. De todo modo, tanto Betty, como o filme, encontram nos *bons encontros* um resquício de esperança. “Não sei o que fazer. Não sei...”, disse Betty, que logo em seguida continua a carta: “Mas acho que vai ficar tudo bem...”, já não mais dentro do trem, mas sentada à beira mar enquanto come uma fruta suculenta. “Está esperando um barco?”, um velho homem se aproxima

¹²⁰ - Mantive quebras de linhas para indicar as pausas, silêncios entre frases e palavras que marcam a fala de Betty.

dela e pergunta. Ela não compreende o que ele diz, não responde, encara ele temerosa. O homem continua a falar, mas das inúmeras palavras só o que é traduzido é a frase “Você é muito bonita”..., diz o homem amigavelmente antes de começar a tocar uma música com o clarinete. Se Betty não compreendia as palavras, compreende a amabilidade a partir da música e agora sim responde ao homem com um sorriso largo enquanto com *voz-off* termina de vez a carta: “Vai dar. Vai dar”.

O filme, de alguma maneira, também narra essa esperança a partir da apresentação de uma série de manifestações públicas que irrompem na Europa, inspiradas pela Revolução de Jasmim que ocorreu na Tunísia em 2010, 2011. Nas manifestações, palavras de ordem cantam à democracia, os direitos humanos, dos imigrantes, dos negros, dos ciganos, das mulheres. Em Paris, Betty ri da felicidade incontável de uma jovem tunisiana que vê pelo celular vídeos de seus compatriotas tomando as ruas em favor da revolução na Tunísia. Na Espanha, ela adentra, caminha, se mistura à manifestação, aprende algumas palavras em Espanhol e ensina outras no seu idioma que é repetida em coro por alguns manifestantes. Mas o que ela diz, o que ela grita não é traduzido, o que me faz novamente estrangeira. Gatlif disse que com Indignados ele não queria “contar uma história”, mas queria ver as pessoas se levantando contra a opressão. Independente do país cujas ruas são tomadas, da língua na qual as palavras de ordem são escritas, homens e mulheres se erguem, se impõem, não aceitam e não se calam perante as práticas perniciosas de um sistema que transforma, por exemplo, pessoas em “ilegais”. Betty na sua estrangeiridade, mesmo sem compreender a língua, é imersa naquela “affective atmosphere”, uma atmosfera revolucionária que, semelhante à atmosfera meteorológica, “exerts a force on those that are surrounded by it, and like the air we breathe it provides the very condition of possibility for life” (ANDERSON, 2009, p. 78). Betty respira aquela atmosfera, é tocada e impulsionada por ela, ao mesmo tempo que impulsiona as outras pessoas que fazem parte dela.

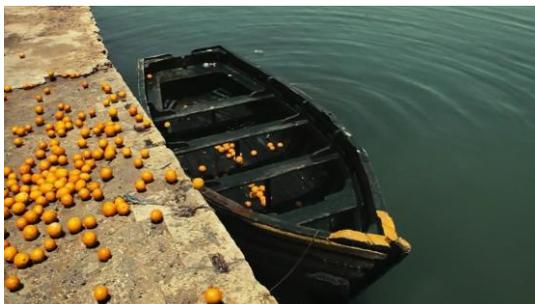
O filme frisa, igualmente, o aspecto coletivo dessas atmosferas, que não se limitam a corpos individuais e não respeitam limites geográficos. A Revolução de Jasmim foi impulsionada pela ação de Mohamed Bouazizi, um vendedor ambulante de frutas que não tendo licença para trabalhar na rua, bem como impossibilitado de pagar propina para os fiscais, teve suas mercadorias confiscadas. Num ato de desespero, Mohamed colocou fogo no seu próprio corpo. Nos entremeios do filme através de legendas que aparecem enquanto a tela é preenchida por manifestantes tunisianos, tanto o nome, como o ato de

Mohamed Bouazizi é apresentado. Uma banca de frutas cheias de laranjas aparece e despenca, fazendo com que as frutas começassem, como uma multidão, a descer ladeira a baixo. Uma música extradiegética animada toca, enquanto a câmera acompanha, por um longo período de tempo, o caminho feito pelas laranjas em ruas, calçadas, até que elas chegam à beira mar, caindo dentro de um pequeno barco. Na crítica que faz ao filme, Jean-Luc Lacuve (2012) pensa o caminho das laranjas como uma metáfora que diz que apesar da revolução a imigração seria a solução para aqueles jovens árabes. De todo modo, tal sequência me lembra outra, que faz parte do filme *Mondo* – anterior à *Indignados*, vale destacar - e que me leva a pensar por outra direção. *Mondo* dormia numa pequena praia. Quando o dia amanhece, a câmera mostra infinitas laranjas que chegam pelo mar. Boiando na água, em close-up é possível ver mensagens escritas nelas em árabe. *Mondo*, assim que as enxerga recolhe algumas e depois mergulha no mar junto com as frutas. Sente a textura, a forma arredondada, brinca com elas, observa os escritos como se, através delas, recebesse notícias vindas de longe. As laranjas em *Indignados*, de maneira parecida do que ocorre em *Mondo*, a despeito de consistir numa metáfora fatalista, parece antes se referir ao modo como as notícias da revolução se espalham. E ao chegar a novos mares e a novos ares pode aí também impulsionar mulheres e homens a se erguerem contra aquilo que os oprime¹²¹.



¹²¹ - Sobre esse aspecto é interessante notar que no filme é explorado a circulação o extravasamento dessa atmosfera entre os países da Europa a partir, principalmente, de redes sociais. Para uma discussão sobre a Revolução de Jasmim e o papel das redes sociais ver Lowrance (2016).





Em Indignados





Guarde para você.

Em *Mondo*

De todo modo, a estrangeiridade não é central apenas em *Indignados*, mas é uma questão chave em diversas das obras de Gatlif. Ao optar pelo termo estrangeiridade ao invés de, por exemplo, “refuginess,” para pensar personagens como Betty, estou tentando marcar o deslocamento e os agenciamentos que não se limitam à um tipo de sujeito deslocado e específico: os refugiados, os ciganos, os imigrantes. De todo modo, não quero com esse termo planificar diferenças e levo em consideração as reflexões feitas, por exemplo, por Clifford (1997) ao anunciar que o seu uso dilatado do termo “viagem” avança até certa distância e logo se desarma devido às experiências justapostas e não equivalentes como as de “diáspora”, “imigração” e “exílio”. Até porque, como bem explora Malkki (1992, 1995, 1996), ao trabalhar com refugiados, mesmo a experiência de sujeitos distintos enquadradas dentro de uma destas categorias teóricas ou estatais se inscreve de maneira não universalizável. Um dos problemas de definir a

“experiência do refúgio”, e por que não, da estrangeiridade, é o perigo de postular uma condição única, essencial e trans-histórica. Para Malkki (1995), através desse tipo de essencialização os refugiados, por exemplo, tornam-se não apenas uma categoria mista de pessoas que compartilham certo *status* legal, mas antes uma “cultura”, uma “identidade”, uma “comunidade”.

De todo modo, minha tentativa de evitar cair nas armadilhas da generificação e aplainamento de diferenças não se inspira apenas nas discussões teóricas feitas na antropologia, mas também no próprio modo como as experiências de estrangeiridade são exploradas, apresentadas, criadas nos/pelos filmes de Gatlif. E isso devido a ser justamente através da marcação das diferenças que as estrangeiridades são exploradas nas obras. No início do filme *Exils* é dito, através da música que Zano e Naima ouvem, que é preciso *falar dos ausentes*, daqueles que vivem sem democracia em geral. Como dito anteriormente, colocar no título do filme o termo exílio no plural não parece ter sido uma escolha banal. Nos filmes de Gatlif diversos ausentes se fazem presentes, apresentado maneiras distintas de viver a/na estrangeiridade.

Gatlif diz ser um *estrangeiro em qualquer lugar*, assim como Naima¹²², anunciando um tipo de estrangeiridade que não se opõe simplesmente a um lar, ancestral e ideal, no qual se sentiria em casa. A Argélia dos dois, nesse sentido, é diferente na Argélia de Zano, filho de “Pieds-Noirs”, descendentes de europeus que viveram na Argélia colonizada¹²³. As estrangeiridades vivida por Zano e Naima se diferem, igualmente, daquelas vividas por imigrantes, “ilegais” aos olhos

¹²² - A fala do cineasta e da personagem se embrenham permitindo pensar o uso de um tipo de discurso indireto livre. O mesmo se passa com Gatlif e Zano, ambos anunciando – o primeiro em entrevistas, o segundo no filme – que a música é a sua religião. No sétimo capítulo pensarei o uso no filme de uma “subjéctiva indireta livre” e os efeitos dessa prática.

¹²³ - Conforme arrazoa Nilgun Bayraktar (2011), os “pieds-noirs” constituíam dez por cento da população da Argélia em 1954 e se consideravam a si mesmos e as suas terras como partes integrantes da nação francesa. De todo modo, os “pieds-noirs” eram vistos como cultural e socialmente diferentes dos franceses da/na França, principalmente devido a exposição às culturas árabe e berbere. Após a independência da Argélia em julho 1962, mais de noventa por cento da população dos colonos deixou a Argélia acreditando que suas vidas estariam em perigo. Em *Exils*, o avô de Zano aparece como alguém que lutou pela libertação da Argélia.

européus, com os quais eles se encontram pelo caminho do filme, ou ainda da de Betty em *Indignados*.

Em *Exils*, Zano e Naima partiram de Paris com uma boa quantia de dinheiro para a viagem “a pé” até a Argélia. Zano no filme é apresentado como alguém que tem recursos em contraposição a condição social de Naima. Zano tem um apartamento em Paris, cujas chaves ele cimentou numa parede antes de viajar. Numa briga que teve com Naima, a mulher diz que ele “nasceu em berço de ouro”, enquanto ela “rala” desde os 14 anos, “ando de um lado para o outro, não tenho casa”. De todo modo, depois que Zano perdeu “metade do dinheiro dos móveis” durante a viagem, o caminho dos dois teve que ser interrompido para que trabalhassem.

“Preciso de homens para trabalhar”, disse um homem em espanhol para um grupo de pessoas que esperava ocupação. Zano e Naima são escolhidos e junto com trabalhadores “ilegais” partem para um dia de labuta num pomar de pêssegos e laranjas. A ilegalidade, num primeiro momento, é apresentada a partir da conversa entre alguns daqueles homens que combinam de ir para França: “Em Paris podemos trabalhar com documentos falsos”. No final do período de trabalho, Zano e Naima são convidados por aqueles homens que recém conheceram para passar a noite junto com eles. “Sabe onde dormir?”. “Não”, responde Zano. “Venham comigo para casa”, diz um deles misturando francês com espanhol. A câmera acompanha o grupo que caminha a pé pela estrada. Uma música extra-diegética começa a tocar. “Consegui meus papéis e saiu de sua cidade. Consegui meus papéis e agora é imigrante. Consegui meus papéis e partiu. Atravessou as muralhas e partiu para a França”, uma voz masculina canta em árabe o que é traduzido por legendas. A atmosfera do lugar é pedregosa, cor de areia, até mesmo os montes que se erguem no horizonte distantes do foco da câmera. O grupo caminha, inscreve passos pela estrada repleta de ruínas e à história daquele lugar é somado agora a história de seus rastros.

A “casa” da qual o trabalhador falou para Zano é um acampamento improvisado naquele lugar. As roupas que balançam nos varais movidas pelo vento, a presença daquelas pessoas contrasta com a fantasmagoria das ruínas. Naima entra na “casa das mulheres”, percorre com o olhar o interior do cômodo. Alguém fala palavras em árabe fora do campo. Naima segue a voz e logo percebe que é Leila que reza, com os cabelos cobertos por um véu, ajoelhada sobre um tapete de oração. Leila termina a sua oração e se encontra com Naima. “É você? Puxa vida!”, a mulher argelina beija Naima com o carinho e o afeto de uma

irmã.

O rosto de Leila aparece em close-up na tela. Sua boca está fechada mas ouço a sua voz falar em árabe. "A viagem foi boa. Fomos para a Europa e logo vamos para Paris". A imagem corta. Vejo agora a face de Naima em plano detalhe. Os rostos das duas mulheres estão avermelhados, iluminado pela luminosidade das velas. Volto a ver Leila, a sua voz continua a ressoar, mas agora não tenho legenda. A câmera desliza pelo corpo da mulher. Sob a luz de uma lamparina ela escreve uma carta. "Saudades de vocês. Estou lhes enviando dois franceses. Vão para a Argélia em busca de lembranças", as palavras de Leila traduzidas em forma de legenda narram o motivo da viagem que acompanho até este momento do filme e é só nesse momento que a pergunta feita por Naima à Zano ainda no começo do filme, "Mas o que você quer ir fazer na Argélia?", é respondida.

Depois de um corte seco, é o lado de fora do acampamento improvisado que é mostrado novamente, onde um homem é levado algemado pela polícia. A mesma música que acompanhou a chegada de Zano e Naima nesse lugar junto com os trabalhadores ilegais volta a tocar. "Consegui seus papéis e saiu de sua cidade. Consegui seus papéis e agora é imigrante. Consegui seus papéis e partiu. Atravessou as muralhas e partiu para a França". Em plano aberto, Naima e Zano caminham à frente de um caminhão. O caminhão passa devagar, a câmera gira sobre o eixo para acompanhar o movimento do veículo. Pendurados no estepe do caminhão estão Leila e Habib. Zano e Naima, a pé, são parados pela polícia. Mas os dois, diferentemente dos imigrantes não documentados, que ou são levados pelos policiais ou escapam escondidos, assim que mostram os passaportes são autorizados a seguirem os seus caminhos.

De todo modo, a estrangeiridade também é sentida por aqueles que, na condição de imigrantes, possuem seus documentos, seus papeis em dia. Nos entremeios do filme *Je suis né d'une cigogne*, a família de Ali rodeia uma grande mesa enquanto janta. Ali olha fixamente para baixo, injuriado com o pedido do pai que de fora de campo pede para que ele "coma a sua carne!". A campainha toca, a mãe de Ali levanta e vai até a porta espiar pelo olho mágico. "Mude a estação [de rádio, da música árabe para a música clássica]", ela diz, "é o carteiro!". "Sorriam, sorriam", fala o pai de Ali para a família enquanto a mulher vira um quadro cuja frente estava escrito alguma coisa em árabe e cujas costas estampa alguma paisagem turística europeia. Assim que o carteiro vai embora o pai continua a implicar com Ali que se recusa a comer a carne.

“Sou árabe!”, Ali brada. O pai insiste:

- Pela terceira vez: Coma sua costeleta de porco, Michel!
- Meu nome é Ali.
- Seu nome é Michel... desde que nos assimilamos [silêncio]. Todos se chamam Michel neste país. Você atrai atenção....
- Meu nome é Ali!

De todo modo, independente das tentativas da família de Ali, o pai em outro momento do filme repete incansavelmente para si mesmo que não é para “gastar o fôlego”, já que os outros “não gostam de nós” e que independente dos papéis “não estão em casa” naquele lugar. Além da estrangeiridade *regularizada*, na composição dessas cenas o filme traz à tona outro elemento que faz parte do encontro colonial, isto é, a *mímica* enquanto o *acordo irônico*, o desejo colonial por um *outro* reformado, reconhecível, “*como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*” (BHABHA, 1998, p. 130, grifos do autor). O pai de Ali o chama de Michel, mas esse afrancesamento enquanto uma maneira de se apropriar do discurso do outro é sempre a repetição de uma presença parcial que nunca se completa: “*quase o mesmo, mas não exatamente*” (BHABHA, 1998, p. 134, grifos do autor). De todo modo, a *mímica* tem ao mesmo tempo sobre o poder colonial um efeito profundo e perturbador, e é dessa maneira que penso a ironia e a comicidade da cena do carteiro no filme, onde tal como discutido por Bhabha (1998), a ameaça da *mímica* se encontra na sua visão dupla que revela a ambivalência do discurso colonial ao mesmo tempo que desestabiliza a sua autoridade. A repetição, aqui, é desde logo *transgressão*¹²⁴ (DELEUZE, 1988).

Nos filmes também são apresentadas as estrangeiridades dos ciganos, que também aparecem enquanto pluralidade, mas que, independentemente de estarem circulando entre os Estados-nação, ou de estarem parados, de serem kalderash, manousch, ou calón, de tocarem flamenco ou jazz, ou ainda do local onde nasceram, continuam a ser um dos *Outros* que protagonizam o orientalismo europeu refletido por Said (1990)¹²⁵, bem como continuam a serem alvo de práticas

¹²⁴ - Para Deleuze, a repetição “põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 69).

¹²⁵ - Conforme argumenta Tong (1995), a imagem dos ciganos foi historicamente construída como a antítese ao ideal europeu do Iluminismo. Para

discriminatórias.

Em *Les Princes*, no meio de uma discussão de Nara com um homem num bar local, o homem pede que Nara lhe mostre seus “papeis”, diz que vai chamar a polícia, que mandará ele de volta “para casa”:

- De volta pra casa onde? [Nara pergunta irônico]
- Para o teu país!
- Não é tão difícil, eu já estou aqui.

Em outro momento, Nara se encontra com uma jornalista francesa que tentava insistentemente uma entrevista, a última alternativa que ele encontrou, a despeito de seu orgulho, em buscar ajuda perante o despejo da casa que morava junto com a sua família. No café onde os dois se encontraram a jornalista inicia uma série de perguntas que não fazem sentido para Nara: “Você sabe de onde vocês vieram?”, a mulher pergunta. “Eu já te falei”, responde Nara, “da favela”. A mulher ri de maneira paternalista e reformula a pergunta: “Os ciganos vieram na Índia ou do Egito?”. Nara, já irritado, responde novamente “Você quer saber de onde eu vim?! Do despejo público!”.

Mas não é apenas em *Les Princes* que a condição estrangeira dos ciganos é explorada. Em *Latcho Drom*, os ciganos também são despejados, não mais na França, mas na Espanha, ao mesmo tempo que são impedidos de andar, conforme diz a música cantada pelo menino. Em *Swing*, os ciganos vivem na periferia da cidade tendo que lidar com as interpelações constantes da polícia, tanto é que a mulher de Miraldo não gostava que ele e seus amigos ensaiassem em casa para “não atrair os guardas”. Em *Korkoro*, os ciganos são capturados pelas forças nazistas. Em *Gadjo Dilo* e em *Transylvania* a presença dos ciganos é exaltada a partir de suas performances musicais, mas é repelida fora dos ambientes artísticos. Não posso deixar de notar, contudo, que a estrangeiridade atribuída aos ciganos pelos não-ciganos é diferente da estrangeiridade ligada às práticas de movimentos – e aqui lembro que elas não se referem apenas a um tipo específico de deslocamento espacial - exaltada pelos ciganos como parte da ciganidade e refletida no

a autora, de um ponto de vista europeu os ciganos representam “the quintessential Other” (TONG, 1995, p. 289). No contexto da Alemanha, Grobbel (2003) cita uma pesquisa realizada em 1990 na qual revelou-se que os alemães expressavam mais antipatia para com os ciganos do que com qualquer outro grupo, incluindo os judeus, poloneses e turcos.

primeiro capítulo da tese.



Em *Latcho Drom*

Além dos imigrantes, “ilegais” ou não, dos ciganos, dos refugiados, nos filmes de Gatlif outros ausentes cuja estrangeiridade não se liga tanto à um não pertencimento a nível de demarcações geopolíticas, mas que não deixam de estar deslocados do *território normativo*, se fazem presentes. Por exemplo, Jeanne, a mulher idosa abandonada pela família em *Gaspard et Robinson*, ou mesmo os dois homens que nomeiam o filme, desempregados; o morador de rua, Dadi, amigo de Mondo, e ainda o próprio Mondo, uma criança órfã.

Mondo foi interpretado por um menino cigano chamado Ovidiu Balan. A estrangeiridade, contudo, não barra no *personagem* e o menino, tal como comenta Dina Iordanova (2003), foi, junto com a sua família, deportado para a Romênia assim que as filmagens acabaram. Em *Latcho Drom*, por sua vez, a sequência que mostra os ciganos sendo expulsos do local onde acamparam, nas proximidades de um riacho, é uma referência à uma situação vivida por aqueles ciganos, bem como pela equipe de filmagem no momento mesmo que o filme estava sendo filmado. Betty, conforme dito acima, não é uma imigrante apenas no filme *Indignados*, mas chegou à Europa clandestinamente pelo mar.



Em Indignados

Esses múltiplos modos de viver a/na estrangeiridade, porém, não aparecem nos filmes como exemplos de *diversidade cultural*, mas são apresentados/criados enquanto *diferença*. Se, conforme discute Bhabha, a *cultura* da diversidade cultural aparece como um objeto de conhecimento empírico, onde se reconhece conteúdos culturais pré-dados, e a *diversidade* enquanto uma categoria ética, estética ou etnológica comparativa; a *diferença cultural*, por sua vez, se inscreve enquanto o processo da “*enunciação da cultura como ‘conhecível’*”, através da qual “*afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam,*

discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998 p. 68). Ao invés de fixar a diferença transformando-a em diversidade, as estrangeiridades, nos filmes de Gatlif, permitem destacar a quebra estabelecida entre a *interpelação pedagógica* e a *performática*, entre passado e presente, entre o Eu e o Outro. E na cisão desses binarismos mobiliza um *terceiro espaço*, ambivalente, contraditório, enunciativo, híbrido que aponta, entre outras coisas, que o significado e os símbolos da cultura não possuem uma unidade ou fixidez primordial (BHABHA, 1998, p. 68), mas, ao contrário disso, que “as significações sociais estão elas mesmas sendo constituídas no próprio ato de enunciação” (BHABHA, 1998, p. 230) e de tradução cultural. Bem como que a *diferença* não é contraditória ao questionamento de uma separação radical entre a unidade dos “nós” e a alteridade do “outro” (GUPTA e FERGUSON; 1992). A experiência da estrangeiridade nos filmes, nesse sentido, é apresentada não como um produto final, um atributo de certos sujeitos específicos numa situação de *estar estranho ao lar*, “unhomeliness” (BHABHA, 1998; 2002), mas como parte de um processo em andamento produzido nos *entre-lugares*, no encontro e na articulação de diferenças culturais.

Nos filmes a emergência da estrangeiridade, ou a estrangeiridade enquanto emergente, pode ser pensada a partir de uma ambivalência entre invisibilidade e visibilidade. *Indignados*, por exemplo, explora a invisibilidade da figura de Betty através de sua presença muda, no *não-lugar da enunciação*, em meio a tantos outros “ilegais” que esperam ter suas situações regularizadas. Numa sequência posterior à Betty ser fichada, quando ela ainda estava detida junto com outros tantos imigrantes na Grécia, a câmera foca em inúmeras mãos que se esticam pela grande de ferro em close-up, que seguram papeis e que esperam pela regularização. São tantas que não sei quais são as de Betty. Ela é mais uma entre tantos. Ela não é vista, não é chamada, ela não fala. A invisibilidade não está, porém, apenas no mascaramento da mulher meio a outros tantos corpos. Quando Betty deita em um banco para descansar no meio da cidade, ou quando anda pela rua, a despeito dessa presença material e única, a mulher não deixa de ser igualmente invisível a um olhar alheio que lhe nega a presença. O desejo escópico é rasurado e a mulher olha sem ser vista (BHABHA, 1998). De todo modo, a poética do filme também se constrói justamente ao frisar o oposto, isto é, a presença, a diferença, a nomeação de Betty e de outros “ilegais”, em frisar a ação de uma câmera que não apenas os vê mas os tocam – *olhar e ser vista*, já que na analítica do desejo “existir é ser chamado à

existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus” (BHABHA, 1998, p. 76). Não é à toa, por exemplo, os inúmeros close-ups em formato quase fotográfico, retratos de homens e mulheres, que preenchem o filme com suas faces, tão diferentes umas das outras, e que acaba por devolver o rosto àqueles que estampam os noticiários comumente apenas como um número, um dado, uma estatística¹²⁶.



Em *Indignados*

Esse tipo de visualidade, contudo, é diferente de outra que o filme também explora. Ao mesmo tempo que Betty e outros imigrantes, assim como os ciganos, por exemplo, são invisíveis às políticas públicas estatais, suas presenças também funcionam como um *corpo estranho no meio da nação*, que “interrupts and interrogates the homogeneous, horizontal claim of the democratic liberal society” (BHABHA, 1996, p. 57). Em *Les Princes*, Nara é ameaçado de ser mandado embora “para o seu país”. “Não é difícil”, ele responde, “já estou aqui”. Em *Je suis né d'une cigogne* o pai de Ali, independente da música que ouve no rádio, do quadro que enfeita a sua casa, da comida que come, do modo que nomeia seus filhos, da língua que fala, continua a ser o *Estranho*,

¹²⁶ - Voltarei a essa discussão posteriormente.

“Stranger” (BHABHA, 1998), que não deveria estar ali, ouvindo aquela música, comendo aquelas costeletas de porco, ou chamando o filho de Michel¹²⁷.

Além das dificuldades em encontrar trabalho, pouso, dinheiro, seus corpos estrangeiros, suas línguas estranhas, os lugares que ocupam, as roupas que vestem, indicadores não só de raça¹²⁸ mas de classe, são como alvos fosforescentes que deixam esses homens e mulheres vulneráveis aos *aparelhos de captura estatais* (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Os ciganos encarcerados e mortos na Alemanha nazista, Mondo capturado pelo serviço social do Estado, os ciganos despejados de suas casas em *Les Princes* e em *Latcho Drom*, os imigrantes impedidos de ficar e de passar em *Exils* e em *Indignados* são “corpos abjetos” (BUTLER, 1993), que não importam tanto quanto outros e não se materializam enquanto sujeitos dotados de legitimidade social.

No decorrer dessa parte me referi à estrangeiridade vivida por Betty em *Indignados*. Citei sua conversa com a funcionária estatal na França, na qual Betty fala de sua desorientação na circulação pela Europa, bem como a carta que ela lê em *voz-off* na qual ela diz que está perdida, que não pode ficar, nem voltar. Nessa mesma carta, Betty diz outra coisa que acredito ser fundamental para compreender o modo como Gatlif lida com a estrangeiridade no filme: “Como descrever o que eu vivi?”. Essa pergunta, repassada para o filme faz indagar como descrever, como traduzir o que aquela mulher e o que os outros imigrantes que aparecem no filme vivem enquanto estrangeiros que chegam clandestinamente à Europa.

Em “Linguaje, poder e identidade” (2004) Butler cita o trabalho de Elaine Scarry, “The Body in Pain”, no qual a autora assinala que a ameaça de violência é uma ameaça à linguagem, à sua possibilidade de fazer-mundo, de fazer sentido. Para Scarry, assim como o corpo não é

¹²⁷ - Bhabha (1998) cita a fala de John Berger sobre um trabalhador turco na Alemanha que, após ter aprendido algumas palavras na nova língua, percebeu que os seus significados mudavam quando ele falava: “Pediú café. O que as palavras significavam para o barman era que ele estava pedindo café num bar onde não deveria estar pedindo café. Ele aprendeu ‘moça’. O que a palavra significava quando ele a usava é que ele era um cão lascivo. É possível ver através da opacidade das palavras?” (BHABHA, 1998, p. 232).

¹²⁸ - Penso raça aqui não como algo dado previamente, mas, e aqui sigo Butler (1993), como algo que se produz parcialmente como um efeito da história do racismo, sendo que as suas fronteiras e significações se constroem ao longo do tempo não apenas ao serviço do racismo, mas também a serviço da oposição ao racismo (BUTLER, 1993).

anterior à linguagem, a dor quebra a linguagem e embora a linguagem possa lidar com a dor, ela não pode facilmente apreendê-la. Como tal, uma das consequências da tortura, por exemplo, “es que el torturado pierde la capacidad de documentar en el lenguaje el evento de la tortura; por lo tanto, uno de los efectos de la tortura es la eliminación de su propio testigo” (BUTLER, 2004, p. 23). Dada a dificuldade, como disse Betty, de descrever o que um imigrante vive ao chegar num lugar que lhe trata como ilegal, a perseguição, os ataques, a violência, bem como a *quebra* da linguagem provocada por ela; acredito que na composição do filme uma das opções elencadas por Gatlif na tradução da estrangeiridade foi a de apresenta-la/cria-la a partir dos corpos.

Esses, contudo, não são os corpos dóceis (FOUCAULT, 1977), aceitos e explorados apenas como uma evidencia objetiva de sua situação marginalizada, mas cujos relatos, por exemplo, não são tratados como fontes de conhecimento confiáveis (MALKKI, 1996). Os corpos nos filmes não são apresentados como *prova* de uma estrangeiridade, mas, ao contrário, tanto a estrangeiridade quanto o corpo são materializados na série de encontros que compõem os filmes – dos personagens uns com os outros, dos personagens com os lugares, países, cidades, ruas, relevos estrangeiros-, com as línguas estranhas, não inteligíveis e também com a estrangeiridade das línguas que ressalta “o núcleo do intraduzível que vai além da transferência de conteúdo entre textos ou práticas culturais” (BHABHA, 1998, p. 230). Ou ainda no encontro dos personagens com a câmera, e dos personagens com aqueles que os assistem cuja aproximação é possibilitada a partir de uma série de técnicas que instigam um engajamento háptico.

A estrangeiridade, e não apenas em *Indignados*, mas em *Exils*, *Mondo*, *Swing*, *Korkoro*, *Transylvania*, é apresentada/criada através de uma aproximação aos corpos não mais anônimos, de suas peles, de seus timbres que falam - porquê nos filmes os subalternos podem falar, transformando a pergunta de Spivak (1993) em uma afirmação -, de suas pernas que correm dos policiais, pescoços que olham insistentes para frente e para trás, de suas mãos, unhas que descascam, cabelos, linhas de expressões faciais, bocas, narizes que escorrem, olhos que olham para fora de campo, porque é fora de campo que estão os lugares ainda imaginados como possíveis de bons encontros.

Esses corpos não são os corpos naturalizados, no sentido de existir independente do processo de auto-criação do trabalho humano (HARAWAY, 1991), nem mesmo são o veículo de expressão de uma racionalidade social reificada, apartado de suas afecções somáticas e da

experiência humana fundamentada no movimento corporal no ambiente social e material (JACKSON, 1983), que, conforme exposto no capítulo anterior, são inseparáveis. De todo modo, mesmo não se constituindo apenas enquanto um mero *objeto* a ser pensando em relação à cultura (ou à natureza), os corpos, nos filmes de Gatlif, parecem escapar, igualmente, de uma metáfora que os apresenta enquanto “solo existencial da cultura” (CSORDAS, 2002)¹²⁹.

A ideia de “cultura” enquanto localizada e enraizada tem sido ao longo das últimas décadas repensada na antropologia. Appadurai (1988), por exemplo, reflete sobre como a palavra “nativo” foi utilizada na antropologia para remeter a sujeitos que nascem em algum lugar e que pertencem a eles. Mesmo aqueles que são pensados a partir de suas práticas de movimento, argumenta Appadurai, continuam encarcerados não só numa dimensão espacial, mas moral e intelectual, “[t]hey are confined by what they know, feel, and believe. They are prisoners of their ‘mode of thought’” (APPADURAI, 1988, p. 37)¹³⁰. Para Appadurai, “nativos” enquanto aqueles confinados *por os e nos* locais a que pertencem nunca existiram, se constituindo antes como criaturas da imaginação antropológica. Gupta e Ferguson (1992), por sua vez, apontam como o caráter distintivo das sociedades nas discussões antropológicas vem sendo pensadas em grande medida a partir de uma divisão não problemática do espaço, a ponto de que rotineiramente os termos “sociedade” e “cultura” sejam anexados ao nome de Estados-nação (por exemplo, vir ao Brasil para entender *cultura brasileira*). Clifford (1997) também reflete sobre o localismo presente em muitas premissas tradicionais sobre a cultura, segundo as quais a existência social autêntica está, “ou debiera estar, circumscripção a lugares cerrados, como los jardines de los quais derivó sus significados europeus la palabra ‘cultura’” (CLIFFORD, 1997, p. 13). Ou seja, não apenas uma cultura é pensada recorrentemente através de sua associação aos lugares,

¹²⁹ - Não quero com essa discussão borrar a importância da contribuição de Csordas nas discussões sobre corpo e corporalidade na antropologia. Minha crítica não é tanto à forma como o autor desenrola sua discussão teórica – para tal ver Ingold (2000, p. 170) –, mas à metáfora em si.

¹³⁰ - Podemos pensar aqui no modo como a hierarquia confina os “nativos” na Índia, trabalhada por Appadurai (1988), como o que há de mais verdadeiro na Índia e como se na Índia a hierarquia fosse mais verdadeira do que em outros lugares. Podemos pensar, de maneira parecida, o nomadismo meio aos ciganos, ou ainda a *identidade* diaspórica, exílica, imigrante entendida a partir de uma posição fixa.

como o próprio termo “cultura” – de acordo com Wagner (2010) - deriva de um termo “enraizado”, o verbo latino *colere*, “cultivar” e extrai alguns de seus significados da associação com o cultivo do solo.

A “cultura” é algo que por muito tempo foi concebido como algo existente no solo (MALKKI, 1992), levando consigo “an expectation of roots, of a stable, territorialized existence” (CLIFFORD, 1988, p. 338). Apesar desses autores citados repensarem a associação da cultura a um lugar estarem remetendo a lugares no seu sentido de demarcações geopolíticas, gostaria de dilatar a discussão de modo a pensar como a associação do corpo ao solo, ou a uma base existencial da cultura carrega problemas parecidos. O corpo, nesse sentido, deixa de ser *espaço intensivo* (DELEUZE, 2012) em favor de uma sobrecodificação do corpo sujeitado através da cultura. O corpo, enquanto solo, vira uma espécie de base neutra em que diferenças culturais, memórias históricas e organizações sociais estão inscritas (GUPTA e FERGUSON, 1992).

De todo modo, assim como a associação de uma cultura a um lugar específico se torna problemática e complexa ao pensarmos – mas não somente, sublinho - as categorias de pessoas comumente classificadas como “desenraizadas” e “deslocadas”, o modo como os filmes de Gatlif apresentam/criam os corpos fazem ver que toma-los como um território pode borrar o caráter descentrado, descontínuo de corpos desterritorializados, em dinâmicas de desterritorialização e reterritorialização; bem como a inaceitabilidade de certos tipos de corpos cujas “vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (BUTLER *apud* PRINS e MEIJER, 2002, p. 162). Ou seja, podem borrar tanto a discussão a respeito da clássica questão levantada por Spinoza, “o que pode um corpo?” como também sobre o que um *corpo não pode*.

Os filmes de Gatlif, ao destacar a performatividade dos corpos, a estrangeiridade dos corpos, ao se aproximar dos corpos que não estão apartados do mundo mas que o *habitam* de maneira sensorial, bem como ao instigar um engajamento sensorial, tátil a esses corpos por parte daqueles que a partir dos filmes os encontram, apresenta/cria os corpos menos como “solo existencial da cultura” e mais como um *entre-lugar* que coloca em relevo seu caráter híbrido, assimétrico e desterritorializado. Corpos fronteiriços, nunca prontos, nunca dados, nunca acabados. O corpo não como o lugar onde uma cultura se enraíza, mas o corpo, tal como a fronteira pensada por Heidegger, como “o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 1998, p. 19). E enquanto fronteira, não

posso deixar de sublinhar, o corpo não pode ser pensado a despeito da série de encontros que os constituem.

Capítulo 6 - O poder dos encontros

Em close-up Naima bebe com calma a água límpida que jorra de uma torneira gorda. Ela torce o pescoço para bebê-la direto com a boca sem a mediação das mãos. Seus cabelos estão molhados. Seu rosto ocupa a tela quase que por completo. O plano abre e vejo que a mulher e Zano se banham na fonte que irrompe numa rua povoada de casas. O contato dos corpos dos dois com o da água ressoa alto. De todo modo, apesar de estarem no meio do que parece ser uma pequena cidade, apenas um cavalo observa a algazarra. Zano e Naima brincam com a água. A câmera também se molha. Depois de um corte seco Naima lava os cabelos de Zano. Os cabelos do homem, ensaboados, se enchem de espuma. Uma música extra-diegética começa a tocar, como se seguisse o ritmo da música que Naima cantara momentos antes. “Ai”, brada Zano respondendo ao movimento abrupto da mulher, “parece que está lavando o seu cachorro”. O plano corta. Agora é Zano quem lava os cabelos de Naima. Também em close-up vejo ele deslizar suavemente os dedos no emaranhado dos fios negros dos cabelos da companheira. O ritmo da música se torna mais veloz, se apressa. Um corte seco. A tela é coberta agora por uma superfície de água que se movimenta conforme múltiplos pingos caem. O som dos pingos se juntam aos da melodia. Zano e Naima com os cabelos ainda ensaboados recolhem as roupas e fogem da chuva. Um trovão estoura e a música corta.



Em Exils

Em close-up a câmera mostra três copos sobre uma bancada de madeira. Uma mulher pega um dos copos para enche-lo de chá. “Chuuuuuu”, eles se preenchem. Pelas roupas reconheço que é a mesma da cena anterior, a qual Zano e Naima encontraram – junto com o irmão - na marquise quando se protegiam da chuva após o banho na fonte. Naima havia lhe perguntado se ela sabia de algum ônibus que por ali passasse e que fosse para Sevilha. A mulher lhe dissera que não. De todo modo, aquele encontro não fora efêmero como comumente são aqueles de pedido de informação.

O rapaz pede para a irmã, Leila, perguntar o nome dos dois franceses que encontraram. Ele não fala francês, mas árabe. “Naima”, ela responde. Zano também se apresenta. Apesar de eu ter utilizado os seus nomes para denomina-los nas cenas anteriores, é apenas nesse momento do filme que, junto com o casal de irmãos, descubro como os dois se chamam. Leila diz que o nome “Naima” é árabe. “Você é árabe?”, ela pergunta. “É só Naima”, ouve como resposta. “O que vocês fazem por aqui?”, o rapaz pergunta enquanto a irmã traduz. “Vamos para a Argélia”, Zano declara. Fora de campo a garota conta ao irmão. Ele ri. “O que vocês vão fazer na Argélia?”, pergunta ela agora em primeiro plano, com um tom que mistura surpresa e graça. Zano diz que estão indo para lá a pé. Os dois irmãos riem demoradamente, com um sorriso aberto e debochado.



Em Exils

Leila se levanta e leva garrafas de água para o interior de uma construção em ruínas. Logo em seguida a câmera mostra

demoradamente e sem cortes o interior daquele cômodo. Passeia por detalhes daquele lugar. Naima entra pela cortina improvisada, os seus olhos fazem os mesmos movimentos que vi através da câmera segundos antes. Ela e Leila se olham. A montagem junta planos curtos em close-up. “Por que você não fala árabe?”, a garota pergunta. “Ninguém me ensinou”, Naima responde. “Meu pai não queria falar árabe conosco. Não queria que falássemos de seu país”.

Eu só descobri o nome dos personagens que eu já acompanhava há algumas tantas sequências no encontro que eles tiveram com o casal de irmãos argelinos. Mas não é apenas o modo como eles se chamam que eu não soube por todo esse tempo. Eu sei que eles estão indo para a Argélia. Por que e o que eles vão fazer lá só é apresentado em outro momento do filme, em um outro encontro de Zano e Naima com Leila e o irmão. Sei apenas alguns detalhes de suas histórias, memórias que foram contadas através das cicatrizes que marcam a pele dos dois. Mas não sou apenas eu quem descobre, conforme o filme avança, quem são aquelas duas pessoas que resolveram sair da França rumo à Argélia. Zano e Naima parecem se conhecerem, se criarem, também nesse caminho. Conhecerem um ao outro e conhecerem, criarem, a si mesmos.

“Você é árabe?”, Leila perguntou. “É só Naima”, respondeu a mulher. Posteriormente, também numa conversa com a argelina, soube que o pai de Naima é árabe, mas que ela nunca apreendeu a língua. Mas se o pai nunca a ensinou, Leila, numa sequência subsequente toma para si esta tarefa. Num cômodo da construção em ruínas, iluminado por velas, ela ensina fraternamente Naima dizer em árabe: “Vamos para a Argélia. Caminhamos para a capital”. Naima é afetada pelo encontro com a argelina. Através dela aprende algumas palavras na língua de seus ancestrais. O encontro com Leila, bem como com a língua árabe, com Zano e outros personagens, e ainda com o caminho que leva para a Argélia parece ser fundamental para a mulher deixar de ser “só Naima”. Tanto é que noutra momento do filme, quando um homem numa casa espetáculo de música flamenca diz à mulher que ela parece cigana, Naima responde sem pestanejar:



Em Exils

“O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo”, escreveu Spinoza (2009, p. 101) na sua *Ética*. O deslocamento da questão sobre o que um corpo é para a questão do que ele pode, passados já alguns séculos de sua elaboração pelo filósofo judeu holandês, foi trabalhada por uma série de outros grandes pensadores, sem contudo fazer esgotar as suas possibilidades de respostas. O “até agora” – ou “ainda não” em outras traduções - da expressão de Spinoza é uma locução adverbial que pode ser deslocada indefinidamente no tempo e isso devido ao modo como a questão foi refletida por Spinoza e seus leitores acabar sempre não por responde-la mas por renovar a questão. “No one will ever finally exclaim: ‘So, there it is: now, we know all that a body can do!’” (GREGG e SEIGHWORTH, 2010, p. 03). Mas se não podemos respondê-las, podemos pensar no contínuo e inesgotável encontro de forças que a questão sobre o que pode um corpo pressupõe.

Para Deleuze (2002) e Deleuze e Guattari (1997) saber o que um corpo pode é saber quais são os seus afetos¹³¹, afetos esses que não estão nos corpos em si, mas que borbulham através do encontro entre corpos

¹³¹ - Afeto, vale destacar, não é a mesma coisa que afecção. Enquanto o primeiro se refere à variação contínua da força de existir, o aumento e a diminuição da potência de agir (DELEUZE, 2002); a afecção é “c’est l’état d’un corps en tant qu’il subit l’action d’un autre corps” (DELEUZE, s/d). As afecções formam certos estados do corpo, e estes estados, essas afecções não se separam das variações que as relacionam ao estado precedente e as introduzem ao estado seguinte, ou seja, as afecções não se separam dos afetos.

de todos os tipos¹³². De todo modo, apesar do corpo não ser um envelope, definido pela pele ou qualquer outra superfície (GREGG e SEIGHWORTH, 2010; INGOLD, 2013) no qual o afeto estaria contido, no cinema é por meio – também - dos corpos que se percebe a sensação dos afetos vibrando (COSTA, 2016) e isso porque os afetos que circulam não só pelos corpos, mas pelos espaços entre os corpos (MASSUMI, 2002; PILE, 2010), impulsionam esses corpos a movimentos, gestos que se distinguem, por exemplo, dos rostos emotivos e clichês dos atores e dos diálogos roteirizados que envolvem perguntas e respostas explicativas¹³³ (COSTA, 2016).

No começo do terceiro capítulo da tese refleti sobre como o corpo em alguns dos filmes de Gatlif produz ciganidade a partir de performances de emoções. Mas o caráter performativo e criativo dos corpos nos filmes ultrapassam o contexto discutido anteriormente e isso devido, por exemplo, ao fato de que é através de gestos e movimentos dos corpos performativos que forças incorpóreas ou afetos tornam-se expressões-eventos concretas que atestam os poderes de ação, transformação e criação desses mesmo corpos (DEL RIO, 2008). Os corpos aparecem, nesse sentido, “as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects that bear no mimetic or analogical ties to an external or transcendental reality” (DEL RIO, 2008, p. 04). Esses corpos, contudo, não emergem isoladamente. O afeto, enquanto *potência de agir* (SPINOZA, 2009), impulsiona os corpos filmados, seus movimentos e repousos. E essa potência de agir está relacionada aos encontros desses corpos com outros corpos, aos bons e maus encontros.

¹³² Para Deleuze e Guattari, “Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 43).

¹³³ - Para Costa (2016) a importância de se pensar o corpo ao lidar com afetos se dá devido a ser os corpos o que vemos nas imagens cinematográficas, e também porque pensar o corpo nos afasta da imagem dos afetos como fenômenos transcendententes.



Em Exils

Esses corpos imanes aparecem nos filmes de Gatlif a partir de duas das capacidades do filme que Felipe Bragança (2006) chama, no seu artigo sobre “Filmar, hoje, um corpo”, de capacidade cinética e capacidade dinâmica. A capacidade cinética prevê “o personagem como um conjunto de partículas de elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso”, do gesto, da fala, do cansaço, “esses traços que individualizam o corpo antes mesmo do sujeito dramático” (2006, s/p). A capacidade dinâmica, por sua vez, se refere à forma como os corpos se afetam no encontro com outras partículas, outros corpos. Nesse cinema do corpo, os personagens em vez de se comporem a partir de um drama pré-moldado, ou por sua carga psicológica amarrada, se formam a partir do encontro, da atração, do choque com outros corpos.

Nos filmes de Gatlif os personagens são criados sobremaneira não por um processo criativo realizado apenas pelo cineasta, mas através do encontro entre ator e personagens, entre atores, entre personagens, entre atores/personagens e o mundo diegético e extra-diegético. A câmera acompanha-os pelos seus afazeres cotidianos, por suas andanças. Se a imagem do corpo na tela dura, faz surpreender pelas dobras, gestos, pelo o que persiste e se esvai, pelo o que nele pulsa, pelo o que nele escorre. Se a montagem intervém, o corpo é mostrado a partir de ângulos diversos, alguns até que na vida ordinária podem passar despercebidos, ou ainda não ser conhecidos. A câmera se aproxima constantemente dos personagens, de seus corpos, sem pressa, explora os seus movimentos, seus tiques, toques, suas paradas. Através do uso constante dos close-up, a câmera tateia, se afunda nesses corpos, nas

suas linhas tênues, nos seus cabelos, pelos, unhas, nas suas cicatrizes que colocam em evidencia a máxima de Paul Valéry de que “o mais profundo é a pele”. Essa superfície¹³⁴ topológica de contato, *fronteira porosa* através da qual circulam afetos. Superfície enquanto lugar de sentido (DELEUZE, 1998).



Em Exils

Além desse tatear das superfícies (não só humanas), os corpos são explorados a partir de suas capacidades dinâmicas, dos seus contatos, encontros, com outros corpos. Naima em *Exils*, conforme

¹³⁴ - Lembro que para Deleuze a superfície não se opõe à profundidade mas à interpretação (DELEUZE, 2002b).

discutido acima, se cria, se transforma nos encontros que ocorrem no decorrer do caminho até a Argélia ancestral. Zano e Naima em *Exils*; Betty em *Indignados*; Geronimo, a professora de uma região periférica na França, em *Geronimo*; Stéphane em *Gadjo Dilo*, não são personagens compostos a partir de perfis psicologizantes, nem são apresentados por aquilo que supostamente eles seriam *a priori*, mas emergem nas próprias interações que estabelecem com os lugares, com o mundo, com as coisas, com os seus próprios corpos e com outros corpos afetivos.

Em *Gadjo Dilo*, Stéphane sai de Paris e vai em busca de uma cantora cujas músicas fizeram parte da trilha sonora de sua infância. Nesse percurso ele conhece Izidor, um ancião cigano que vive num povoado na Romênia. O encontro entre Izidor e Stéphane, entre Stéphane e Sabina, entre os ciganos e o Gadjo Dilo é explorado no decorrer de todo o filme. Os encontros entre ciganos e gadjos, que é fundamental também na apresentação/criação dos personagens em *Swing*, *Transylvania* e em *Korkoro*, acaba por evidenciar, entre outras coisas, como a diferença cultural não é um produto, mas é produzida performaticamente, bem como destaca o processo fronteiriço de tradução cultural, a “estrangeiridade das línguas”, que emerge no encontro cultural, e que remete ao “núcleo do intraduzível que vai além da transferência do conteúdo entre textos e práticas culturais”¹³⁵ (BHABHA, 1998, p. 230).

Os lugares praticados

Expus acima que os personagens, quem eles são, o que eles querem, o que eles podem, não são dados de antemão. Contudo, não apenas eles, mas os próprios espaços são criados conforme os filmes avançam. Em *Exils*, por exemplo, a Argélia se modifica conforme os personagens dela se aproximam ou se distanciam. O fato de Zano e Naima irem a pé até a Argélia é motivo de riso para Leila e o irmão. Assim como foi na primeira sequência do filme para Naima. A romantização e a glorificação de uma viagem mítica de retorno, que devolveria aos “exilados” suas raízes perdidas, é desde o início enfraquecida. E segue sendo desestabilizada no decorrer do filme. Conforme Zano e Naima se aproximam, se distanciam, conforme irrompem atalhos e desvios, conforme conhecem outros argelinos, seja no caminho, como na própria Argélia, conforme se encontram com a

¹³⁵ - Voltarei a essa discussão sobre o encontro entre ciganos e gadjos na conclusão.

língua árabe, com a cidade, com os destroços do terremoto recente, conforme inscrevem pelo caminho as marcas de seus passos, a Argélia passa a emergir de maneiras distintas. Gatlif disse que após o reencontro com a Argélia, o único que teve desde a sua saída do país em 1962, percebeu que é um estrangeiro em qualquer lugar. Essa estrangeiridade, contudo, não se refere apenas ao tempo longo longe da pátria a qual ele não mais reconheceria como um lar, ou ainda à prática nômade cigana, mas se refere a compreensão – que extravasa as falas extra-filme do cineasta e faz parte do filme como um todo – de que não existe uma Argélia substantivada e originária (no sentido de preexistir), independente e alheia aos encontros que se produzem seja temporalmente, como espacialmente, seja em solo africano ou europeu: a Argélia não é apenas aquele espaço contornado num mapa. A Argélia no caminho feito por Zano e Naima, no caminho feito pelo próprio Gatlif, deixa de ser um lugar geométrico e geográfico e se torna um *espaço*, um *lugar praticado* (DE CERTEAU, 1998).



Em Swing

Na discussão que tece sobre práticas de espaço na obra “A Invenção do Cotidiano”, de Certeau diferencia os lugares “geográficos” ou “geométricos” - por exemplo, o das construções visuais, panópticas ou teóricas -, de práticas que remetem a uma “experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço” (DE CERTEAU, 1998, p. 172). Da mesma forma que opõe “espaços geométricos” a “espaços antropológicos”, De Certeau tece uma diferenciação entre as categorias

de “lugar” e “espaço” que permeia toda a sua discussão a respeito das práticas espacializantes. Para De Certeau, o “lugar” indica fixação, estabilidade, ordem e posições: “Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (1998, p. 201, grifo do autor). O “espaço”, por sua vez, existe num cruzamento de móveis que se torna animado pelo conjunto de movimentos que aí se fazem. Para De Certeau o “espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada”, ou seja, “o espaço consiste em um lugar praticado” (1998, p. 176).¹³⁶

No início de *Gadjo Dilo*, sons de passos ressoam alto ainda com a tela pintada de preto e com os créditos passando. Assim que estas informações iniciais terminam, Stéphane surge de costas de fora de campo, tecendo passos na estrada tomada pela neve. Antes mesmo de seu rosto aparecer na tela, seus pés são apresentados em close-up calçando sapatos esburacados que não barram o frio do inverno rigoroso. “Putá”, ele diz com a voz abafada, “Odeio caminhar!”. *Transylvania* inicia igualmente na estrada, a câmera se move veloz, ainda não se sabe por onde, tão rápida que desfoca e desfigura aquilo que povoa as margens, mistura cores, luz e sombra, desfaz contornos, de modo a lembrar uma pintura impressionista. De todo modo, a câmera interrompe constantemente o movimento com paradas bruscas nas quais se fixa, se detêm por algum tempo nos corpos, nos rostos de homens e mulheres que encontra pelo caminho. Em *Mondo*, logo após a pequena introdução da narradora em *voz-over*, passamos a acompanhar as andanças do menino pelas ruas da cidade de Nice na França. Seus movimentos, suas paradas em frente às vitrines e nos encontros com rostos conhecidos, suas fugas, atalhos, rotas, seus desvios. Em *Latcho Drom*, novamente após uma pequena introdução narrada em *voz-over*, o filme inicia praticando e transformando o solo arenoso conjuntamente com os passos de um grupo de músicos nômades no deserto do Rajastão. *Swing*, por sua vez, começa com Miraldo percorrendo um caminho, que depois descobrirei ser um atalho entre o centro e a periferia da cidade, com a sua guitarra manouche a tiracolo. Ele para por um curto momento, acende seu cigarro meio à montanha de troncos de árvores que servem à fábrica que ali se ergue e continua sem pressa a sua

¹³⁶ - Augé (1994) é outro autor que se preocupou em refletir sobre as categorias de lugar. Apesar de partir da discussão realizada por De Certeau, Augé dele se distancia. O “lugar” para Augé não se distingue do “espaço” já que ele o entende como “lugar antropológico” no qual já está incluída a possibilidade do percurso, do discurso e da linguagem.

caminhada.



Em Gadjó Dilo

De todo modo, se um mover-se por ruas, becos, calçadas, estradas povoadas ou não, congeladas ou desérticas é o ponto de partida de vários dos filmes de Gatlif, as práticas de espaço e os espaços como lugares praticados não se encerram nos momentos iniciais e também não se fazem presentes apenas nos filmes citados acima, mas irrompem, pululam as obras de Gatlif como um todo, fazendo parte da composição dos personagens, bem como da apresentação dos espaços que os filmes não só expõem, mas que os filmes criam.

Nos entremeios de *Mondo*, o menino aparece dentro da galeria de um prédio, encantado com a estrutura do elevador. O menino desliza a mão sobre as vigas metálicas, curioso, quando a mulher que Mondo havia visto, noutra momento, através da vitrine repleta de doces entra naquele lugar. Ao vê-lo ela amistosamente lhe pergunta: “O que quer?”. Mondo pede para entrar no elevador com ela. O menino observa os ruídos metálicos saídos das entranhas da máquina, seu movimento, o deslizar através dos andares do prédio. “Você não mora aqui, não é?”. “Não senhora”, ele responde. Ela então pergunta: “Está visitando amigos?”. Não, Mondo diz que está “dando uma volta”.

“Dar uma volta” foi justamente o que fiz durante o decorrer do filme junto com Mondo. O menino anda por ruas, becos, ruínas, jardins, pela orla da cidade. No seu caminho encontra rostos amigáveis, a mulher do elevador, o pescador, o carteiro. Mondo conversa, sorri, interage. Como um “praticante ordinário da cidade” (DE CERTEAU,

1998), ou ainda como um caminhante *distraído*, conforme refletiu Benjamin, Mondo coloca em evidência que a percepção cotidiana deve ser pensada a partir de um tipo de conhecimento “incorporado”, que é imagético e sensorial ao invés de ideacional, ou seja, onde conhecer um edifício, uma praça, uma ruela, a orla se dá através do uso, do toque, “to the degree that this tactility constituting habit, exerts a decisive impact on optical reception” (TAUSSIG, 1991, p. 149). Em *Swing*, apesar do filme explorar o contexto de vida de ciganos que vivem na periferia de uma cidade francesa, nem os ciganos, nem o filme, podem ser pensados a partir de uma “perspectiva sedentária”. Para os ciganos, conforme discuti no primeiro capítulo, estar parado não significa falta de movimento. De todo modo, o filme também explora as andanças, principalmente através das crianças, realizadas nos emaranhados do subúrbio da cidade. Em *Geronimo*, de maneira parecida, o filme se passa na periferia de uma cidade francesa. De todo modo, os espaços urbanos são durante todo o decorrer do filme ocupados e transformados pelos personagens, são construídos por/nas práticas criativas e performáticas que os jovens periféricos produzem naqueles lugares: grafite, embates através das danças, encontros para beber e ouvir música. *Gadjo Dilo*, por sua vez, começa e termina na estrada. No restante do filme, contudo, Stéphane circula junto com os ciganos por uma enormidade de espaços motivado por encontrar a cantora, Nora Luca, que tanto procura. E nessa busca ele se depara com indicações diversas, *percursos* e não *mapas* (DE CERTEAU, 1998), que o leva até distintos lugares e que nesse processo produz novas configurações e arranjos de espaço.



Em Transylvania

Quando falei acima sobre *Indignados* expus que onde Betty “desembarcou” na Europa, bem como os lugares por onde ela passou durante o decorrer do filme, não eram facilmente identificáveis. Essa indeterminação, o borramento das fronteiras, contudo, não se limita àquele filme. *Latcho Drom* parte da Índia, passa pelo Egito, e depois pela Turquia, Romênia, Hungria, Eslováquia, França e termina na Espanha. A determinação de alguns desses lugares, porém, só é possível claramente com a ajuda de informações extra-diegéticas (encarte do filme, por exemplo). Nos filmes as fronteiras são a cada novo encontro musical transgredidas e retraçadas não só pelas imagens dos planos que passam de um lugar a outro, mas pelas músicas que não respeitam os limites dos quadros e escorrem para os seguintes antes que as novas sonoridades - associadas a uma nova parada na viagem, a um novo lugar - comecem a retumbar. Em Instambul, por exemplo, ainda se ouve ecos da música performada no Egito. Apesar desses transbordamentos das músicas nos filmes terem sido criticados por suporem algum tipo de difusionismo cultural¹³⁷, concordo com Hadji (2015) que argumenta que esse escoar contraria antes as ideias de “cultura” e “locais” como impermeáveis.

Em *Exils*, de maneira parecida, os lugares não são explicitamente indicados logo que se dão as chegadas, ou mesmo durante as passagens de Zano e Naima. No primeiro encontro deles com Leila e o irmão, Naima pergunta se eles sabem se por ali passa algum ônibus para Sevilla. Se eles já estão na Espanha ou ainda chegarão lá não é informado. "Onde é que eles estão?!" foi uma pergunta que repeti inúmeras vezes durante a primeira vez que me encontrei com o filme. Mesmo os diálogos comprometiam o senso de lugar devido a alguns momentos serem multilíngues (por exemplo, o trabalhador não documentado que fala com Naima e Zano numa mistura de espanhol com francês). Em outros momentos do filme, por sua vez, o próprio senso de direção, a segurança de saber onde se está também é bruscamente tirado dos personagens, como também do espectador.

¹³⁷ - Ver, por exemplo, Mina Girgis (2007).



Em Lato Drom

Logo após o último encontro com Leila, no qual a mulher argelina escapa da polícia embaixo de um caminhão, Zano e Naima embarcam num Ferry Boat também escondidos no bagageiro de um veículo. Dentro da barriga da baleia de ferro os ruídos são estrondosos, metálicos. Os dois se esgueiram pelo porão do navio até emergirem no convés. O ambiente escuro do interior da embarcação é contraposto à luminosidade do mar e do céu aberto. Uma música extra-diegética começa a tocar. A câmera segue Zano e Naima. “Dentro de oito horas estaremos na Argélia!”, o homem brada sorridente, empolgado. Os dois se beijam. Estão felizes. Em meio primeiro plano Zano e Naima, abraçados, olham para o horizonte enquanto uma voz masculina começa a cantar, contagiante, animada, seguindo a melodia da música: “Argélia...Argélia... / Argélia! Argélia! Argélia”. A viagem, o filme, parecem estar chegando no seu destino. A cena corta, a música vai se esvaindo. Zano aparece com um lanche nas mãos. Ao encontrar Naima ele diz que “Dá vontade de gostar de todo mundo no sol”. Eles estão descontraídos, riem, suas expressões estão tranquilas. “Salud”, um homem diz para Zano que responde amigavelmente. “Estão indo para Nador”, o homem pergunta. Em *contra-plongée* vejo Zano responder

confuso: “Nador?”. O homem oferece um lugar familiar para ficar em Nador. Zano diz que ele vai para a Argélia. “Mas o barco não vai para a Argélia”, o homem, rindo, revela. Em *plongée* o rosto de Zano murcha como um balão de uma festa que já passou.

Como aponta Holohan (2011), *Exils* explora tanto o privilégio de Zano e Naima poder viajar ao/nos espaços dos outros, bem como de poder retornar à França a qualquer momento, como ao mesmo tempo explora o modo como a autonomia dos dois é desafiada repetidamente, assim como os seus movimentos contextualizados dentro de uma rede mais ampla de relações sociais e espaciais dentro e entre a Europa e a África.

As indeterminações espaciais provocadas no/pelo filme que não revelam facilmente e prontamente onde se está coloca em evidencia as divisões aparentemente não problemáticas do espaço, bem como desestabiliza a noção de que as “nações” e as “culturas” são isomorfas (GUPTA e FERGUSON, 1992). Para Gupta e Ferguson, “The presumption that spaces are autonomous has enabled the power of topography to conceal successfully the topography of power” (1992, p. 08). Conforme argumentam os autores, partir da premissa de que os espaços sempre foram hierarquicamente interligados, em vez de naturalmente desconectados destaca que “then cultural and social change becomes not a matter of cultural contact and articulation but one of rethinking difference through connection” (GUPTA e FERGUSON, 1992, p. 08). O que, contudo, não nega que as fronteiras construídas pela topologia do poder existam, separem e excluam.



Em *Je suis né d'une cigogne*

Os personagens, os filmes, o cineasta, estão sempre em constantes deslocamentos. Como discutido no capítulo um, o deslocamento nos filmes e dos filmes não remete apenas ao ato de ir de um lugar para outro, mas se liga a uma ideia mais ampla de movimento que se relaciona com as noções de *abertura e expansão*, um *fazer mover*. Contudo, pensando com mais afinco o deslocamento espacial agora, é interessante notar que, como bem destaca Vandershelden (2014), a maioria dos protagonistas nos filmes de Gatlif – e aqui extrapolo para pensar os filmes como um todo também – “regardless of their backgrounds, which are usually elliptical in the films’ narratives, are drawn by the irresistible need to leave, move, and live on the roads” (2014, p. 114). Para a autora, isso demonstraria que o nomadismo não caracteriza apenas os ciganos, mas que os filmes exploram um envolvimento com o nomadismo desterritorializado como um *estilo de vida* escolhido pelos personagens. Outros autores também se referem às práticas de espaço nos filmes de Gatlif genericamente como uma prática nômade¹³⁸. De todo modo, apesar dos personagens estarem em contínuo movimento, bem como dessas práticas não dizerem respeito apenas aos contextos ciganos, acredito que compreende-las apenas através do termo *nomadismo*, bem como enquanto um *estilo de vida* pode mascarar experiências distintas de deslocamento¹³⁹ que os filmes exploram, bem como corre o perigo de romantizar os deslocamentos nos filmes.

O primeiro ponto, isto é, que chamar as práticas de deslocamento nos filmes de Gatlif de uma *prática nômade* pode acabar por borrar as diferenças entre práticas de espaço, vem sendo trabalhado desde o primeiro capítulo da tese. Primeiramente, na reflexão sobre a “condição cigana”, na qual pensei as diferentes relações estabelecidas entre movimento e ciganidade pelos ciganos nos filmes. Gatlif, reitero novamente, não explora diferentes modos de andar a partir de uma noção genérica de “nomadismo”, mesmo no que concerne aos ciganos. Se Darko, em *Korkoro*, por exemplo, diz que a vida dele está na estrada, Nara, em *Les Princes*, só sai do apartamento que vive no subúrbio de Paris quando despejado pela polícia. Em *Swing* é Max, o menino gadjo,

¹³⁸ - Por exemplo, Blum-Reid (2013)

¹³⁹ - A autora não ignora que nos filmes outras práticas de deslocamento se fazem presentes, como a imigração, o exílio, mas para Vanderschenden (2014), mesmo aí “they speak for travel, mobility, and movement as manifestations of postmodern freedom for the twenty-first century and a positive response to a number of postcolonial enforced attempts to assimilate and sedentarize European minorities in the twentieth century” (2014, p. 114).

quem já viajou junto com a mãe por todo o mundo, “estou cansado de ir com ela”, “ela não consegue parar nunca”. Swing, a menina cigana, por sua vez, diz que “eu nunca saí do bairro”. Miraldo, o avô dela, porém, com o trailer estacionado no quintal da casa afirma que “Um dia eu irei. Pegarei o trailer e irei. Longe, muito longe. Sem saber onde chegar”. Viajar, para ele, não se refere apenas à uma prática do passado, mas se apresenta sempre enquanto uma possibilidade.

A metáfora ou metafísica nômade, conforme expõe Tim Cresswell (1997, 2002), do modo como vem sendo utilizada amplamente em algumas teorias pós-modernas, pode acabar por negar as diferenças existentes entre as práticas móveis do mundo ocidental e contemporâneo e as práticas de sujeitos marginalizados de outras épocas e espaços, onde se substitui “the distaste for and suspicion of mobility with an overly general celebration and romanticization” (2002, p. 17). Os filmes de Gatlif, além de mostrar a pluralidade de práticas de espaço no contexto cigano, historicamente associado à prática nômade, ao ressaltar registros de classes, raças e gêneros diferentes, contextualiza e historiciza essas práticas e (des)achata as diferenças. Gatlif escapa de uma romantização do nomadismo, que, como bem assinala Caren Kaplan (1996), não pode ser separada do *tropos* orientalista dominante e em circulação por toda a modernidade¹⁴⁰. A beleza e a liberdade do movimento nômade glorificado no imaginário ocidental, barra na

¹⁴⁰ - Mas os filmes do cineasta se opõem também à romantização da *viagem* apresentada nos *road movies* hollywoodianos, por exemplo. Conforme expõe Holohan (2011), os *road movies* são frequentemente vistos como um gênero que opera uma crítica social, onde a liberdade de movimento que os protagonistas possuem é positivamente oposta aos valores sufocantes de uma sociedade estratificada e estável. De todo modo, a construção do espaço nestes filmes “frequently tends towards the mythic, with the landscape operating as a canvas against which the subject can achieve some form of self-realization” (HOLOHAN, 2011, p. 22). Para Holohan (2011) a mobilidade por si só não pode ser associada automaticamente à um caráter revolucionário, contestador e crítico da ordem vigente, e isso por que, por exemplo, prevalecem nos *road movies* uma forma de praticar o espaço que é eminentemente masculina, heterossexual e branca: “The freedom that they give expression to is that of the privileged white male, and the social structures that confer this privilege are seldom subject to any sustained critique” (2011, p. 23). Para o autor, os filmes de Gatlif, contudo, romperiam essa lógica fundamentalmente através da marcação dessas viagens como “erro”, bem como através de uma reformulação de oposições tais como “interior/exterior”, “centro/periferia” através dos quais o privilégio espacial ocidental é mantido.

estratificação das linhas (DELEUZE e GUATTARI, 2012) e na patologização do deslocamento territorial quando associado a grupos marginalizados¹⁴¹.

Nesse presente capítulo, por sua vez, discuti a partir das estrangeiridades dos corpos sobre a experiência de diferentes práticas de espaço, sem extrapolar, contudo, o modo como estas práticas são exploradas nos filmes. Nesse sentido, pontuei sobre os diferentes fatores que impulsionam os personagens a se mover, bem como sobre as distintas maneiras com que as fronteiras são erguidas – ou desfeitas – por/para eles. Zano e Naima viajam para a Argélia em busca de lembranças, mas a memória dos dois, de todo modo, são distintas, ela filha de imigrantes Argelinos que vivem na França, ele de colonos franceses que viveram na Argélia. Por sua vez, Leila e o irmão, assim como outros imigrantes não documentados que Zano e Naima encontram pelo caminho, estão na Europa e circulam pela Europa motivados em grande medida por questões políticas e econômicas. Zano diz para Leila que “ninguém tem nada em Paris”, mas a própria ideia de ter alguma coisa é diferente para os dois. Assim como é diferente a maneira como as fronteiras se erguem para aqueles que possuem ou não passaportes europeus. Quando parados pela polícia no acampamento de trabalhadores em meio as ruínas, Zano e Naima facilmente seguem os seus caminhos. Mas Leila e o irmão, assim como Betty em *Indignados*, precisam se esconder embaixo de caminhões. Ao explorar os diferentes modos de deslocamento e viagem nos seus filmes Gatlif parece operar, de alguma maneira, o projeto comparativo objetivado por Clifford que busca “tener en cuenta el hecho vidente de que los viajeros se mueven bajo compulsiones culturales, políticas y económicas muy fuertes y que ciertos viajeros son materialmente privilegiados y otros oprimidos” (CLIFFORD, 1997, p. 51). E, neste sentido, seja os deslocamentos e as viagens realizadas pelos personagens, como pelos filmes e pelo cineasta, a “viagem, desde esta perspectiva, denota una amplia gama de prácticas

¹⁴¹ - Sobre esse ponto é interessante notar como o termo “cigano” recorrentemente é utilizado como um adjetivo para qualificar um certo tipo de pessoa “selvagem”, “que não respeita as regras vigentes”, “sensual”, etc.; em várias produções audiovisuais, como jornalísticas. Por exemplo, o seriado *Gypsie* (2017) que versa sobre as relações de uma terapeuta com os seus pacientes. Ou ainda as matérias sobre os “ciganos modernos” e suas vidas “nômades” (por exemplo, nesse artigo do *Hypness*: <http://www.hypeness.com.br/2013/10/belo-ensaio-fotografico-mostra-a-vida-dos-ciganos-modernos/>).

materiales y espaciales que producen conocimientos, historias, tradiciones, comportamientos, músicas, libros, diarios y otras expresiones culturales” (CLIFFORD, 1997, p. 51). E também filmes.



Em Exils

Nesse sentido, é interessante notar que tanto a constituição dos espaços como as práticas espaciais são exploradas nos filmes de maneira a destacar o seu aspecto ambivalente. Ao mesmo tempo produtivo/criativo, assim como amarrado a relações de poder assimétricas. Se em alguns momentos é frisado o desfalecer dos contornos fronteiriços, seu caráter ambíguo, em outros contextos as fronteiras são exploradas pelo seu caráter material, tangente e excludente. Essas fronteiras, contudo, não necessariamente são aquelas que separam e distinguem nações. Para Mondo que é um morador de rua, por exemplo, não é permitido andar livremente pela cidade, assim como não é para o seu amigo Dadi.

As práticas de espaço que ocorrem nestes lugares fronteiriços, ou não, são, nesse sentido, exploradas nos filmes a partir de duas de suas facetas. A primeira delas se refere ao modo como lugares geométricos e geográficos são transgredidos, transformados e criados através das práticas espaciais dos personagens (DE CERTEAU, 1998). Seja através dos itinerários que eles traçam e percorrem, seja através dos usos que são feitos dos lugares, seja através das histórias, dos relatos que eles contam sobre os lugares percorridos e enquanto eles os percorrem. O mar vermelho se transforma nas histórias que o pescador conta pra Mondo, a França pelas histórias de Izidor e de Stéphane em *Gadjo Dilo*, assim como a Argélia e a França se transforma na série de relatos que fazem parte de *Exils*. Esses lugares se transformam, igualmente, pelos próprios relatos ambulatórios dos filmes. Afinal, como afirma De Certeau – citando Lotman – um relato não apenas descreve, mas é igualmente “um ato culturalmente criador” (DE CERTEAU, 1998, p. 209). De todo modo, os filmes frisam igualmente, e esta é a segunda faceta, que a constituição desses espaços não está livre de um conjunto de relações ecosociais, não sendo, deste modo, produzidos inteiramente de forma espontânea (SIMPSON, 2008; 2013). Os filmes não ignoram que formas de caminhar, ou outras maneiras de se mover são comumente “constrained and enabled by a range of factors, including the material characteristics of the terrain moved across, and the particular regulatory regimes that overtly or more subtly coerce normative modes of movement” (EDENSOR, 2008, p. 124). Zingarina aprende que não pode se vestir como uma “rainha cigana” na circulação pelas estradas da Transilvânia. Betty, em *Indignados*, é constantemente lembrada que “não deveria estar ali”. Assim como Nara em *Les Princes*. A liberdade de Zano e Naima se mover pela Europa é confrontada pelas constantes barreiras que os amigos precisam transpor.

É interessante notar ainda que nos caminhos percorridos nos/pelos filmes os personagens seguem por rotas já dadas, ruas, estradas, ao mesmo tempo que as criam e as subvertem. Nomes “próprios” – Argélia, Transilvânia, Paris, Nador, Nice – *fazem sentido*, “significam” ordens ou identidades quando evocados e impulsionam os movimentos dos personagens e dos filmes (DE CERTEAU, 1998). De todo modo, como ressalta De Certeau (1998), no ato de atribuir novas polissemias aos nomes de lugares, seja através dos passos ou relatos, os nomes próprios são transformados em não-lugares, perdem a sua determinação primeira – uma injeção vinda do outro, uma história – mas não a sua capacidade de significar:

Ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste de seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. Uma rica indeterminação lhes vale, mediante uma rarefação semântica, a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal, proibido ou permitido (DE CERTEAU, 1998, p. 185).

No primeiro passeio que Jeanne e Gaspard fazem juntos em *Gaspard et Robinson*, a senhora caminha pelas ruas da cidade francesa enquanto espera por Gaspard. Entre os seus passos a mulher observa as placas azul marinho nas quais estão pintados os nomes daquelas ruas. “Rue des 3 journées”, “Rue Louis Blanc”, “Rue Pascal”. Assim que se reencontra com Gaspard a senhora pergunta se ele sabe onde fica a rua Jeanne Delmas. Ele diz que não e indaga o motivo. Jeanne diz que esse é o seu nome e que na guerra lutou ao lado do movimento de resistência. Gaspard logo à corta, manda ela parar e diz que as histórias das pessoas que Robinson conhece sempre são tristes. De todo modo, no decorrer do filme, conforme ele conhece a mulher e dela se aproxima, o sonho de Jeanne de ter a sua alcinha, tão ordinária mas ao mesmo tempo tão importante para a história do país, nomeando uma das ruas da cidade, faz com que Gaspard pinte uma placa, “Rue des Ateliers”, com spray azul e a renomeie com fitas brancas com o nome *Jeanne Delmas*. Numa sequência próxima ao final do filme, Gaspard e Jeanne novamente caminham pela região central da cidade. Gaspard para em certo momento, pede que Jeanne lhe entregue a encomenda que ela levava nas

mãos e sem dizer nada olha para o alto fixamente, fazendo com que a senhora olhe também para o mesmo lugar. No alto de uma construção de esquina a velha senhora vê o seu nome estampado e se emociona.

Gaspard renomeou a rua em homenagem à Jeanne e nesse processo articula uma geografia poética à geografia do sentido literal. De todo modo, não é necessário trocar literalmente o nome de um lugar para que essa *geografia segunda* se faça presente. Por exemplo, seja a ocupação das ruínas pelos imigrantes “ilegais” em algum lugar não nomeado do interior da Espanha em *Exils*, seja a ocupação dos manifestantes na praça Puerta del Sol, um dos pontos turísticos mais emblemáticos de Madrid, em *Indignados*, esses lugares são transformados através das múltiplas presenças, dos usos e das práticas espaciais. Nesse sentido, a *geografia poética* de que fala De Certeau (1998) pode ser pensada tanto como uma poética que se faz com os corpos, com os gestos e com os passos, que a partir de seus movimentos tecem histórias, como, igualmente, através dos relatos que atravessam e organizam lugares, fazem frases e itinerários. Sobre essa última questão, De Certeau (1998), refletindo que “os jogos dos passos moldam espaços” e que “tecem lugares”, engendra uma comparação das práticas de espaço com os atos da fala, onde o ato de caminhar estaria para o sistema urbano como a enunciação estaria para a língua, ou seja, à arte de “moldar” frases equivaleria à arte de moldar passos. Nessa *retórica ambulatória* os relatos produzem “geografia de ações” que não apenas deslocam e transpõem para o campo da linguagem as práticas do espaço; mas de fato organizam caminhadas.

É nesse duplo sentido que podemos pensar como não apenas os personagens, mas os próprios filmes praticam os lugares e criam novas configurações de espaço. E isso através dos deslocamentos em si, dos caminhos percorridos na composição dos filmes, como também dos espaços criados a partir dos relatos nos filmes e dos filmes como relatos de espaço.

Em *Exils*, por exemplo, apesar de Gatlif ter filmado o filme na ordem que o percurso é mostrado, esse percurso não é explorado por inteiro, parada por parada, estrada por estrada, fronteira por fronteira. O caminho da França até a Argélia ganha uma nova configuração e o filme “pratica a elipse de lugares conjuntivos” (DE CERTEAU, 1998, p. 181). Essa “figura ambulatória” que De Certeau chama de “assindeto” lembra à operação denominada por Kuleshov de “geografia criativa”. Pudovkin (1983) conta que Kuleshov filmou em 1920 dois atores em locais diferentes e distantes, planos que posteriormente foram montados de maneira a ser percebido pelos espectadores como uma ação ininterrupta.

“Pelo processo de junção dos pedaços de celuloide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade” (PUDOVKIN, 1983, p. 70).

Dessa maneira, apesar das andanças dos personagens e dos filmes não ocorrem num terreno livre de regimes regulatório, de relações de poder, esses movimentos que inscrevem no mundo - enquanto um *ambiente* (INGOLD, 2000; 2011b, 2015), conforme discutido no capítulo anterior - as marcas de seus passos, de seus gestos, de seus corpos, transformam e criam através de uma “geografia poética” ou de uma “geografia criativa” os lugares por onde passam ou sobre os quais falam. E nesses encontros e nesses processos envoltos por uma experiência antropológica, mítica e poética do espaço, também se cria e se transforma os corpos dos caminhantes.



Em Indignados

O filme enquanto coisa

Nos filmes de Gatlif os corpos agem não apenas pela necessidade de responder a uma ação, uma intriga, mas são apresentados/criados de maneira a tornar perceptível as atmosferas sensoriais que exploram o vir-a-ser das coisas no mundo, a plasticidade das composições que proliferam a cada situação, o poder dos encontros. Essas atmosferas sensoriais não emergem apenas nas interações humanas, mas num mundo habitado. E se o afeto circula também no espaço entre os corpos, no espaço enquanto corpo-do-mundo, no mundo enquanto *coisa*, podemos pensar também como nos filmes os afetos circulam no espaço cênico: “suas superfícies, suas profundidades de campo, a composição desse espaço com seus objetos cênicos e sua materialidade podem ser

utilizados como elementos participantes de uma lógica mais ampla de produção de afetos (COSTA, 2016, p. 39). No caso dos filmes de Gatlif, esse espaço cênico é indisciplinado, aberto a iminência da vida que fende recorrentemente os roteiros.

Não é apenas nós que conhecemos os personagens e os personagens que fabricam aos seus corpos conforme o filme avança. O próprio filme parece se constituir a partir do encontro com outros corpos, outras forças. Gatlif escreveu o roteiro original de *Exils*. Mas seus roteiros sempre estão abertos a serem reinscritos conforme o filme se faz. O cineasta parece seguir a indicação de Paul Klee, quando este diz que a forma é o fim, e “enformar é vida” (KLEE, 1973 *apud* INGOLD, 2015, p. 301). As cenas em que Naima e Zano trabalham na colheita de frutas junto aos trabalhadores ilegais, por exemplo, foi inserida após Gatlif conhecer alguns daqueles homens durante às filmagens. Os ciganos que Naima e Zano encontram no mesmo filme também não estavam cotados no roteiro. O encontro foi algo que irrompeu no caminho do filme e os dois atores foram incentivados a interagir com os ciganos sem uma apresentação previa às filmagens (VANDERSCHULDEN, 2014). A expulsão dos ciganos do lugar onde acamparam para descansar e alimentar os cavalos em *Latcho Drom* foi vivida conjuntamente pelo cineasta e pelos ciganos e posteriormente (re)apresentada, (re)criada no filme. Ainda em *Latcho Drom*, conforme expõe Hadji (2015), a maior parte dos grupos musicais que fazem suas músicas ferverem em combustão no filme foram encontrados de maneira fortuita no caminho percorrido para a realização do filme.

A presença de atores não profissionais também pode ser pensada neste sentido. A senhora espanhola que vende sapatos para Zano e que gargalha com a dificuldade do francês em se comunicar, a potência da cena, do riso da mulher, de suas expressões é algo que não estava no roteiro, é algo que não podia ser programado, articulado antecipadamente. De todo modo, como bem lembra Barthes (1984) ao se pensar na posição de *spectrum* da fotografia, no momento em que alguém se sente olhado pela objetiva já *se coloca a posar*, fabrica-se aí um outro corpo, metamorfoseia-se antecipadamente em imagem (BARTHES, 1984, p. 22). O mesmo ocorre em *Mondo*, em *Swing*, em *Transylvania*, em *Gadjo Dilo*, em *Exils*, em *Korkoro*, em *Vengo*, filmes nos quais atores não profissionais abundam e colocam em evidência uma certa indeterminação entre aquilo que vem do real e aquilo que vem da ficção. Nesse processo, ficcionalizam-se vidas reais, ao mesmo tempo que se produz uma deriva da ficção, provocada pela vida de seus personagens (BRASIL, 2011). De maneira parecida às obras

cinematográficas refletidas por Brasil, ali “a vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção” (2011, p. 03, grifos do autor).

Numa entrevista sobre o filme “Geronimo”, Gatlif comenta sobre o modo através do qual lida com os atores não profissionais nas suas obras. Segundo o cineasta os seus personagens não são “colocados” em cena, mas é a câmara que os segue o tempo todo. Ele diz que o cinema francês segue as vezes uma estrutura rígida, quatro paredes de concreto das quais não se pode sair. “Na minha casa”, ele continua, “não há paredes. Se uma mão sai do quadro, eu a assumo”. Nos seus filmes, Gatlif afirma ainda, ele nunca diz que “Isso não. Isso não é feito. Tudo é feito” (GATLIF, 2014).

De todo modo, mesmo elementos estruturais do roteiro fílmico podem mudar a partir dos encontros que irrompem na vida que borbulha indisciplinada. Na mesma entrevista, Gatlif conta que no roteiro original de “Geronimo” o protagonista seria um homem, personagem inspirado num professor, figura importante na história do diretor. Contudo, quando Gatlif conversou com Celine Sallette, para quem iria oferecer o papel da mulher de Geronimo, ele percebeu que o filme *era ela*. E prontamente Geronimo se tornou uma mulher e o filme ganhou outro cenário. Sem esquecer ainda que Gatlif diz que os roteiros de seus filmes nascem, emergem dos encontros casuais que ele tem com as pessoas durante suas viagens ou suas andanças (BLUM-REID, 2013).

Os roteiros, desse modo, são fendidos por encontros de todos os tipos. Uma abertura ao acaso, ao contingente, aos corpos do mundo que irrompem em meio as filmagens e que a despeito de serem expulsos, escanteados, limpados da *mise-en-scène*, são valorizados e explorados¹⁴². Gatlif, a despeito de agir como o clássico *metteur en scène*, pode ser pensado antes enquanto um *agenciador de signos e potências* (OLIVEIRA JR, 2010).

¹⁴² - De todo modo, como bem lembra Christopher Pinney (2012) no diálogo que tece com Benjamin, mesmo o fotógrafo que se esforça por controlar o espaço pró-fílmico nunca é bem sucedido: “The screen or filter will never be complete because the complexity of the *mise-en-scène* in its minute and infinite details will always evade the anxious control of the photographer. The image is ‘seared’ with the event which deposits more information than the photographer can ever control. It is this searing which deposits those ‘tiny spark[s] of contingency’ which make the photograph such a rich resource for future viewers” (PINNEY, 2012, p. 149).



Em Swing

Desse modo, não é apenas os corpos que são apresentados/criados nos filmes de maneira a evidenciar as fronteiras porosas da pele por onde circulam afetos, ou ainda a vida que, na sua acepção mais ampla, é apresentada/criada nos filmes de forma a demonstrar a maneira como os corpos vazam e se transformam mutuamente, de modo a romper com o modelo hileomórfico, com a dicotomia entre mente e matéria, ou seja, de um mundo enquanto pura externalidade, base da existência, aberto à compreensão e apropriação por uma humanidade transcendente (INGOLD, 2012a). Se pensarmos no processo de produção cinematográfica praticado por Gatlif, que busca explorar a poesia que está na própria vida, que se abre ao contingente, ao inesperado que surge em meio às filmagens operando uma desconstrução do cenário pré-fabricado, o próprio filme pode ser pensado enquanto uma *coisa* (INGOLD, 2012b; 2015).

Partindo da vida enquanto matéria poética do filme, apesar de Gatlif - enquanto agenciador - ter uma ideia do tipo de filme que vai fazer antes de começar a trabalhar nele, essa ideia não é simplesmente impressa, ou representada. A produção cinematográfica de Gatlif, tal como no processo de construção de uma cesta (INGOLD, 2000), parece envolver antes um “jogo de forças”. Os filmes, desse modo, se fazem através do desdobramento gradual do campo de forças criado através da participação ativa do cineasta, dos produtores, dos demais realizadores, dos atores, do mundo, da vida. E ainda de outros cineastas, escritores, intelectuais, músicos que aparecem citados nas obras, como os literatos que falam com Mondo enquanto ele dorme, da série de autores que assinam as capas de livros lidos por Ali em *Je Suis Né d'une Cigogne* –

como Karl Marx, Guy Debord e Albert Camus - ou ainda, por exemplo, através de influências estéticas – como os planos abertos em *Gaspard et Robinson* que Gatlif diz ser inspirados nos de Jonh Ford¹⁴³. A forma não surge na cabeça do Gatlif enquanto artista criador, mas dessa série de relações e emaranhados que a história relacional nos filmes e dos filmes supõe. Nesse sentido, a produção cinematográfica de Gatlif pode ser pensada como uma forma de *tecelagem*. O que abre a possibilidade de pensar não a *capacidade* do cineasta em produzir este ou aquele filme, mas de focar no próprio caráter processual pelo qual cada um de seus filmes passa a existir. O filme enquanto composição. A composição enquanto poética. E a poética enquanto performativa.

Os corpos ausentes

Além dos encontros que se estabelecem como fundamentais na composição dos personagens, dos caminhos e dos próprios filmes como um todo, o poder dos encontros nos filmes de Gatlif não pode ser pensado, igualmente, sem se levar em consideração um jogo entre *presenças* e *ausências*.

No início de *Indignados*, assim que os créditos terminam de deslizar pela tela escurecida, em primeiro plano um tênis é arremessado pela fúria de uma onda no mar. O som das ondas quebrando na praia ressoa alto. “Shuuua”. Logo em seguida outro tênis preenche a tela,

¹⁴³ - Gatlif, recorrentemente declara em entrevistas a admiração que tem por Godard. No filme *Je Suis Né d'une Cigogne*, um dos personagens carimba a foto de Godard com a palavra “Deus”. De todo modo, outros cineastas também são citados por Gatlif como parte da sua formação cinematográfica. Ainda na infância ele viu, por intermédio de um professor, filmes de Jean Vigo, Rossellini e de Vittorio de Sica, que o fizeram mergulhar na tradição neo-realista italiana (BLUN-REID, 2013). Cassavetes é outro ídolo de Gatlif. Também em *Je Suis Né d'une Cigogne*, a personagem Louna manda Cassavetes, Godard, Ford e outros cineastas para a lata de lixo numa interação que estabelece com a câmera, esta que durante todo o filme nunca deixa de marcar a sua presença. Presença tão forte que quando a mulher xinga os cineastas a câmera faz a mulher desaparecer como num estalo e só a devolve em outro momento do filme. Esses cineastas fazem parte do contexto de produção de Gatlif, inspiram as suas obras. *Je Suis Né d'une Cigogne*, por exemplo, parece uma ode à *Pierrot le fou* (1965) de Godard. Isso não quer dizer, porém, que Gatlif os imite, mas que o modo como estes cineastas produzem e refletem sobre as suas obras faz parte das referências que Gatlif utiliza na tessitura das suas.

encharcado, na areia. Outros calçados aparecem, através do uso da montagem, abandonados de seus pares, em meio as algas, conchas e águas-vivas que se dispõem na areia. Depois de um corte seco uma mulher emerge do mar. Ela segura os seus tênis nas mãos. Os dois. Os dois. A mulher caminha com esforço, suas pernas ainda estão submersas, ela vence a cada passo o repuxo do mar. A mulher está cansada, respira ofega, mas não deixa de correr. Corre pela praia, e depois por entre as árvores de uma mata. As sonoridades do oceano dão lugar às vozes de insetos, grilos, cigarras, “cri cri cri cri” que cantam na sombra das inúmeras plantas. A mulher corre, a câmera-corpo à acompanha, instável, cambaleante, desfocando constantemente.

A mulher não conhece o caminho, nem a densidade do chão que caminha. Hesita em alguns pontos, encontra barreiras, mas não deixa de se mover, veloz, sem olhar para trás. Junto aos barulhos dos pequenos bichos da floresta ouço a respiração da mulher em primeiro plano. Lhe falta o ar, mas não mais do que faltaria se estivesse no fundo do mar. A câmera foca nos seus pés, a mulher dispara, a câmera cansa, para. A mulher continua. O plano corta. Agora ela está num campo de trigo dourado que se estende até tão longe que parece um mar de sol. A mulher se deixa cair, formando uma fenda na superfície das plantas amareladas. Está exausta. Quase sem ar. Olha para o alto concentrada em respirar.





Em Indignados

Vejo através da câmera subjetiva para o que ela olha. O céu preenche a tela com as suas nuvens galopantes. “As-Salamu Alaikum”, ouço uma *voz-off* feminina falar em árabe. “A paz esteja com todos”, a legenda traduz. “Querido pai. Querida mãe. Queridos irmãos. Queridas irmãs. Queridas tias. Queridos tios. Querida família”, a voz continua. Pelas saudações imagino agora que seja uma carta composta por aquela

mulher que ainda vejo deitada no mesmo lugar. Um corte seco. Vejo agora o campo de trigo, sem a mulher nas suas entranhas, que se estende até se encontrar, na linha do horizonte, com o céu. As nuvens se movem rápidas, a imagem é acelerada. Assim como as plantas que dançam frenéticas embaladas pelo vento. O som que emerge do campo de trigo é suave, mas áspero, e se mistura a voz da mulher. “Escrevo para vocês da Europa, para dar-lhes boas notícias”.

Na sequência inicial de *Indignados* a câmera se choca, vai de encontro com múltiplos corpos. Porém, são corpos que não estão presentes. Os tênis que boiam na água do mar, os sapatos dispostos na areia funcionam como índices de ausências. De todo modo, a ausência sentida através dos calçados não é somente falta ou incompletude. Os tênis levados pelo mar à terra firme têm uma imanência própria, de acidente, de morte, num Mediterrâneo que é rota de escape de pessoas que fogem de suas tragédias particulares em suas terras natais para, muitas vezes, ter um fim trágico no mar. Através dos tênis se vê não apenas a ausência dos corpos, mas a presença imanente da morte. E, como um túmulo, essa forma através do qual a “questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente ao nosso olhar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37, 38), através dos calçados perdidos abre-se uma cisão no ver: há algo que nos olha naquilo que vemos. Betty, a mulher que sai do mar segurando o par de tênis, por sua vez, agarra-se a eles como se segurasse nas mãos a própria vida.

A sequência final de *Korkoro*, funciona de maneira parecida. Nela é mostrado em plano aberto o acampamento dos ciganos logo após eles terem sido levados pelas forças nazistas. Ali estão as carroças, os cavalos e a terra circulável. Escuta-se o som de alguns pássaros, “Piiipiiii”, e da água do rio correndo, “Shhhhhiiiiuu”, mas a imagem parece congelada. A presença dos cavalos nessa cena é fundamental para esse efeito. Estes bichanos, que em outros momentos do filme são mostrados correndo em alta velocidade ali estão imóveis. A sequência tem um peso que é o da ausência dos ciganos que não mais ali estão. “É urgente falar dos ausentes. É urgente falar das ausências”, canta uma voz masculina no início de *Exils*. De todo modo, se na sequência dos sapatos em *Indignados*, ou na do acampamento congelado em *Korkoro* a ausência é mostrada a partir do choque da não-presença, Gatlif escancara a ausência também a partir da proliferação e da aproximação aos múltiplos corpos.

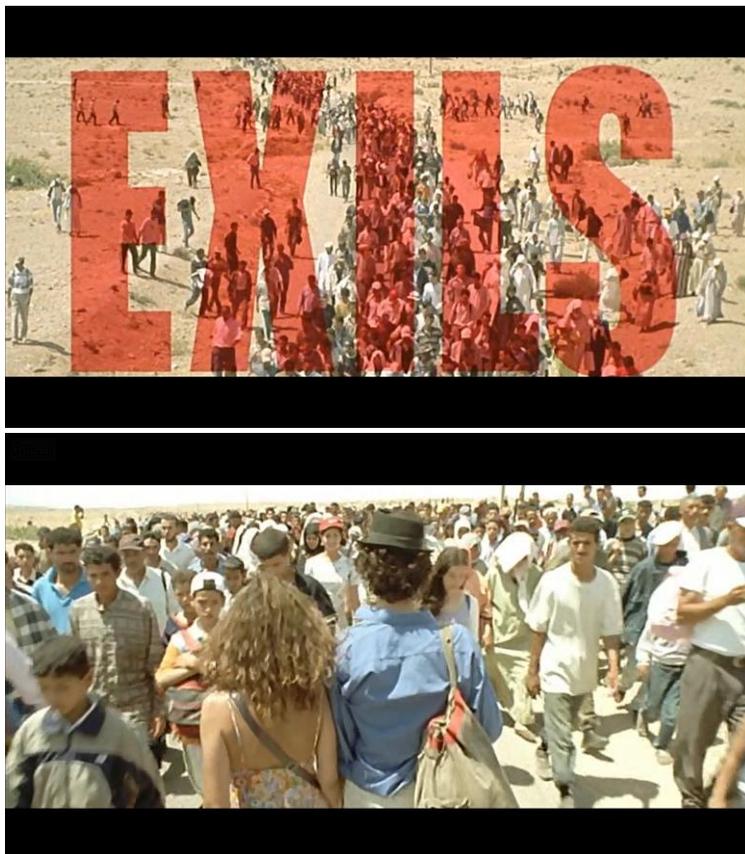


Em Exils

Em *Exils* a cena inicial na qual o título do filme é mostrado estampado de vermelho, onde uma multidão caminha em marcha pelo

solo arenoso é reiterada e renovada em outro momento. Zano e Naima estão num trem na Argélia, rumo a capital. “Imagine, toda a família do meu pai e da minha mãe nasceu aqui”, o homem fala, sorridente, empolgado, apontando para os lugares que entram e saem do enquadre da janela conforme o trem se move veloz. A imagem corta. A câmera está posicionada na traseira da locomotiva. Os trilhos se distanciam. A máquina grunhe. Depois de um corte seco vejo Naima dormindo acomodada entre os braços de Zano. E logo em seguida a câmera volta para a traseira do trem que entra num túnel. A imagem vai escurecendo, apenas a entrada do túnel está iluminada. No portal de luz algumas pessoas aparecem, caminhando a pé sobre os trilhos. O trem continua o seu caminho. Os homens vão ficando mais distantes. Numa curva a entrada do túnel desaparece e a tela é tomada pelo breu. “Tum!”, um estouro ressoa. O plano se esvai num corte seco. Em *plongée* vejo uma enormidade de pés caminhando sobre o solo arenoso do deserto. A imagem clara, granulosa, bege, contrasta com a escuridão vista pouco antes. A câmera sobre na vertical, uma bandeira da Argélia segurada por um velho aparece em primeiro plano. Até mesmo o verde e o vermelho que a tingem estão desbotados, queimados pelo sol.

Zano e Naima aparecem de costas em primeiro plano. Eles olham para os lados. Para a esquerda e para a direita. A câmera os segue. Seus corpos se enroscam, se batem, se tocam com os da multidão que anda no sentido contrário. Estão imersos na cena que vi logo no começo do filme, na qual o nome do filme pintou a tela com vermelho sangue. Homens, mulheres, crianças que eu havia vistos distantes, desfocados, inundam agora a tela com seus rostos. Os efeitos sonoros, repleto de estouros articulados com silêncios é tenso, angustiante. “Argélia... Argélia... Argélia! Argélia! Argélia” a música que tocou em outro momento, quando os dois estavam num Ferry Bolt no Marrocos volta a cantar. A câmera se distancia, do alto vemos Zano e Naima entrar e sair do quadro. A câmera os perde no meio da multidão. No fluxo contrário as pessoas se avolumam, outras tantas chegam das bordas da estrada aumentando ainda mais o número de pessoas em marcha.



Em Exils

Julia Kristeva (1994) na obra “Estrangeiros para nós mesmos” pergunta se existem estrangeiros felizes, para logo em seguida responder que “O rosto do estrangeiro queima a felicidade”:

Primeiramente, a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente das outras o destacam e lembram que ali existe *alguém*. A diferença desse rosto revela um paroxismo que qualquer rosto deveria revelar ao olhar atento: a inexistência da banalidade entre os seres humanos (KRISTEVA, 1994, p. 11).

Gatlif mostra o *alguém* que existe nos rostos estrangeiros. Quando eu me propus a pensar o cinema de Gatlif, o fiz fundamentalmente devido a ele ser um cineasta cigano que fala sobre ciganos. De todo modo, como discutido até esse momento da tese, em diversas entrevistas Gatlif se diz cigano, mas também francês, argelino, um exilado. Sobre seus filmes, diz que não são apenas sobre ciganos, mas sobre aqueles que são estrangeiros em qualquer lugar. Nos seus filmes, os ciganos predominam, contudo não apenas eles. Penso, por exemplo, em *Jeanne*, a anciã abandonada pela família e acolhida por Gaspard e Robinson, em *Cloude*, a criança gadje adotada pelos ciganos em *Korkoro*, em Betty, a imigrante “ilegal” que chega na Europa clandestinamente pelo mar em *Indignados*, no menino órfão que anda por uma cidade francesa em *Mondo*. O que seus filmes me mostraram durante a escrita da tese é que, a despeito de serem filmes sobre ciganos, são filmes sobre aqueles que *não tem lugar*.

Como comentei acima, uma das sequências iniciais do filme *Exils* é composta de maneira parecida com aquela na qual Zano e Naima caminham no contra fluxo dos imigrantes no deserto. Homens, mulheres surgem das margens da estrada, das bordas do quadro, se juntam às outras centenas que marcham. A câmera, porém, está distante, os rostos dos andantes estão borrados. Naquele momento eles são apenas números. Centenas de pessoas. Milhares, quiçá. Quem são elas? Para onde vão? Por que estão partindo da Argélia? Não se sabe. Assim como não se sabe nada ou quase nada dos que morrem no caminho para a Europa e que aparecem nos jornais apenas enquanto estatística, os corpos ausentes que aparecem no início de *Indignados*. Ou ainda dos tantos que chegam e que nem por isso são permitidos ficar – os imigrantes em *Indignados* e em *Exils*, a família de Ali em *Je Suis Né d'une Cigogne* -; bem como daqueles - como Nara em *Les Princes*, os ciganos no final de *Lacho Drom*, os ciganos em *Swing*, os ciganos em *Gadjo Dilo*, os ciganos em *Mondo* - que independente de terem nascido ou não na Europa, não deveriam estar ali.

Conforme argumenta Malkki (1996), o termo “refugiado” passou nas últimas décadas por um processo de despolitização no qual prevaleceu um sentido de sujeito humanitário, a-histórico e universal; uma constituição contemporânea deshistorizante do refugiado como uma categoria singular da humanidade na ordem internacional das coisas. Nesse processo os refugiados deixaram de ser pessoas específicas, se tornando vítimas no geral. Uma das consequências desse universalismo deshistorizante seria, segundo a autora, a criação de um contexto em que se torna difícil para as pessoas enquadradas na

categoria de “refugiado” serem procuradas como atores históricos, em vez de simplesmente como vítimas mudas¹⁴⁴.

No caminho percorrido por Zano e Naima pela França, Espanha, Marrocos, até encontrarem com estas pessoas que caminham no deserto argelino, os dois encontram-se com estrangeiros, argelinos, imigrantes, refugiados. Se deparam com suas faces nada banais, eles conhecem, e junto com eles também nós espectadores, a partir destes encontros um pouco de suas histórias, o timbre de suas vozes, seus nomes, os seus rostos que preenchem a tela nos inúmeros close-ups. Quando o casal finalmente na Argélia se choca com os corpos da multidão em marcha, aquelas centenas de pessoas deixam de ser apenas números. Os seus rostos não estão mais borrados como na cena inicial. Eles são “alguém”. Ainda em *Exils*, no momento em que Zano e Naima procuram trabalho junto a imigrante “ilegais”, a câmera se fixa, sem pressa, nos seus corpos. Mãos, faces, pernas. Em outros momentos, ouve-se suas vozes, suas conversas, suas histórias, saudades, seus desejos.

Em *Indignados*, conforme exposto anteriormente, o filme é tomado por inúmeros rostos estrangeiros. Betty e outros imigrantes preenchem as telas com o volume de suas carnes, com a especificidade de seus traços. Na sequência inicial do filme quando Betty e outros homens observam o porto e os barcos que se distanciam naquele mar que é um muro, ou ainda no momento em que estão detidos na Grécia, por exemplo, suas faces tão distintas uma das outras não aparecem como um *objeto indicial* de um contexto de deslocamento humano massivo e desistoricizado, mas conservam uma conexão com *corpos específicos*, com *experiências históricas de deslocamento distintas* que são mantidas em uma tensão comparativa com histórias de deslocamento diferentes (CLIFFORD, 1997). De Zano como filho de imigrantes Europeus que viveram na Argélia, de Naima ou Ali filhos de Argelinos que vivem na Europa, dos ciganos vistos como uma pluralidade, por exemplo. Além de suas faces, de suas vozes, os seus olhos que encaram a câmera e que nesse ato nos interpelam, rompem com a dinâmica da ficção, com a ideia de um espectador inerte, e ainda com a perspectiva do estrangeiro destituído de sua agência histórica e política. Eles nos olham e nesse olhar nos interpelas: *são também vistos*.

¹⁴⁴ - Segundo Malkki (1996), a ideia de uma humanidade universal e ahistórica constitui a base de grande parte de política progressistas contemporânea.





Em Indignados

Béla Balázs além de cineasta tem uma série de escritos que refletem sobre a prática cinematográfica. Para ele, as novas formas de expressão proporcionadas pela câmera não se devem apenas à mobilidade da mesma. A novidade histórica do cinema estaria em fazermos ver novas imagens a partir de ângulos e distâncias que mudam constantemente, revelando-nos novos mundos até então escondidos de nós.

Segundo Balázs (1983a; 1983b), o primeiro novo mundo descoberto pela câmera, ainda na época do cinema mudo, foi o mundo das coisas bem pequenas. A câmera mostrava objetos e acontecimentos até então desconhecidos como os detalhes de uma paisagem em miniatura. O cinema, para Balázs, não possibilitou apenas novos temas, mas através do close-up revelou forças ocultas de uma vida que achávamos que conhecíamos por inteira

O close-up nos apresenta uma qualidade existente num gesto manual que nunca havíamos percebido, como, por exemplo, quando uma mão bate em alguma coisa. Tal qualidade é geralmente mais expressiva do que qualquer combinação de feições. O close-up mostra a sua sombra na parede, sombra que viveu com você durante toda a sua vida e que você raramente conhecia; mostra a face muda e o destino dos objetos que convivem com você em seu ambiente e cujo destino está intimamente ligado ao seu (BALÁZS, 1983a, p. 90).

O close-up não só ampliou, ou revelou coisas¹⁴⁵ novas, mas devolveu o significado das velhas. O close-up, para Balázs (1983a) pode mostrar o instante em que o geral é transformado em particular.

No que tange ao rosto, que é a discussão que me interessa no

¹⁴⁵ - No que concerne aos objetos, porém, Balázs diz que através do *close-up* ele sofre uma espécie de antropomorfismo visual, onde quando vemos a face das coisas é o rosto do próprio homem que nos aparece: “o que torna os objetos expressivos são as projeções humanas projetadas nesses objetos” (BALÁZS, 1983b, p. 92). Portanto, para Balázs, o primeiro plano de objetos permaneceria dentro de uma coordenada espaço-temporal. Deleuze, na leitura que faz da discussão de Balázs, contrapõe-se ao cineasta nesse ponto. Para Deleuze, ainda que mostrando um objeto, uma mão, um traço, “o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso” (DELEUZE, 1985, p. 113).

momento, a expressão facial do mesmo revelada pelo close-up é, para o cineasta, completa e compreensível em si mesma, não havendo necessidade de a pensarmos como existindo no espaço e no tempo. “Mesmo se tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o close-up apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com esse rosto” (BALÁZS, 1983b, p. 93). E isso porque, segundo Balázs, ao encararmos um rosto isolado nossa consciência do espaço é cortada e entramos em uma outra dimensão, qual seja, a da fisionomia. A ligação com o espaço é rompida quando vemos não uma figura de carne e osso, mas uma expressão, que para ele seriam emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos.

Na obra “A Imagem-Movimento”, Deleuze (1985) retoma a discussão de Balázs sobre o rosto na tessitura da sua discussão sobre a imagem-afecção. A imagem-afecção, afirma o autor, é o primeiro plano. E o primeiro plano é o rosto.

Deleuze discorre sobre a ideia de que o primeiro plano nos apresenta um objeto parcial, destacado, ou arrancado do todo do qual faz parte. Seguindo Balázs, Deleuze diz que o rosto não tem nada a ver com um objeto parcial. O que ele faz é abstrai-lo de suas coordenadas espaço-temporais, elevando o objeto em primeiro plano ao estado de “Entidade”. Citando Epstein, Deleuze exemplifica dizendo que se vemos em primeiro plano o rosto de um covarde fugindo, vemos a covardia em pessoa, isto é, o “sentimento-coisa”, a entidade. A entidade é, para Deleuze, o afeto, isto é, a potência ou a qualidade. É um expressado: “Ora, a imagem-afecção não é nada mais que isso: a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa” (DELEUZE, 1985, p. 115).

Outro efeito do close-up para Deleuze seria um afastamento das três funções reconhecidas do rosto, quais sejam, a individuante - distingue e caracteriza cada um -, a socializante - manifesta um papel social -, e a comunicante - ele assegura a comunicação entre duas pessoas. Segundo Deleuze, o rosto que apresenta estes aspectos tanto no cinema como fora dele, perde todos estas três funções quando se trata do primeiro plano. O primeiro plano, diz o autor, faz do rosto um fantasma. “O primeiro plano suspende efetivamente a individuação, e em seu ódio ao primeiro plano, Roger Leenhardt tem razão ao afirmar que ele faz todos os rostos se parecerem (DELEUZE, 1985, p. 121).

Os filmes de Gatlif são povoados por primeiros e primeiríssimos planos. A pele das costas que faz da tela também pele. Faces expressivas, intensivas, vulções de afetos. Sapatos que boiam no mar e

que mostram a cara mesma da morte. Tambores, violinos, guitarras. As vísceras de concreto de uma parede esburacada. O rosto dos imigrantes “ilegais” barrados pelas grades de ferro que cercam o porto, e pelo mar que é um muro. Nas obras de Gatlif, de todo modo, o rosto parece funcionar de uma maneira distinta daquele percorrida por Deleuze. Não quero com isso dizer que o primeiro plano nos seus filmes não pode ser pensado a partir do “expressado do estado de coisas” (DELEUZE, 1985, p. 120). Porém, eu gostaria de pensar nesse momento um outro efeito explorado por Gatlif através do uso do primeiro plano.

Em *Korkoro* logo após os ciganos serem levados pelas forças nazistas, a tela é preenchida pelos corpos de inúmeras crianças, das mais diversas idades, que se espremem atrás de cercas de arame farpado e que olham para o lado de fora das grades.

Uma música tensa toca. É a mesma que tocou logo no início do filme através do contato do vento com os fios metálicos¹⁴⁶. A não ser por pequenos movimentos ínfimos, as crianças não se mexem. A câmera não se mexe. Parece uma *fotografia*. Depois de um corte seco, três crianças encostadas na parede cinza da construção por trás da cerca são enquadradas pela câmera. Elas seguram vasilhas de metal, estão sujas e descalças. Elas não se mexem. A câmera não se mexe. Depois de outro corte seco uma mulher e algumas crianças olham igualmente para a câmera, estáticas. E logo em seguida, como se os planos durassem a medida de um virar de folhas de um álbum, uma menina com sua roupa florida aparece em plano aberto. Do seu lado direito está a cerca. Do seu lado esquerdo as construções acinzentadas. De fato, fora as pessoas que aparecem nos planos, todo o resto está em tons de cinza. O chão, o céu nublado, as cercas e até mesmo algumas montanhas que se vê ao longe, ou a grama na região dos arames farpados. A menina da roupa florida está parada. Nem ela, nem nada naquele cenário sombrio, nem mesmo a câmera se movem. Depois de outro corte, uma mulher, duas crianças e uma garota aparecem de pé, segurando vasilhas de metal. O movimento delas é quase nulo, apenas o vento mexe um fio ou outro de cabelo. Finalmente a câmera se move. Desliza para a esquerda e segue a fila de pessoas que se forma. O vento balança algumas roupas e cabelos de forma delicada, mas as pessoas novamente estão estáticas. Nesse

¹⁴⁶ - De todo modo, se no início do filme as construções no campo de concentração estavam abandonadas, a tela preenchida pela paisagem cinza em ruínas do campo de concentração funciona de modo parecido com a cena dos sapatos boiando na água do mar em *Indignados* na qual se estabelece um jogo entre presenças e ausências.

momento, à melodia tensa se soma a voz de uma mulher cantando uma letra em romanes que não é traduzida. A música tem som de lamento.

A técnica utilizada nessa sequência em *Korkoro* se repete em vários filmes de Gatlif. Em *Exils*, por exemplo, no momento em que Zano e Naima estão no deserto do Marrocos quase a ponto de atravessar a fronteira com a Argélia, enquanto vemos os dois se distanciarem no fundo do quadro, uma senhora e uma criança, logo em frente à câmera, aparecem em evidência. Suas roupas coloridas se destacam perante a paisagem arenosa. O menino em pé e a senhora sentada estão imóveis, em contraste com os movimentos ínfimos do vento que balança o lenço da mulher, bem como de Zano e Naima que a cada instante se distanciam mais e mais pela estrada.

Nos filmes de Gatlif, seja através do uso constante e insistente do close-up, nessa abertura ao inconsciente óptico, seja através dos “congelamentos” das imagens que obrigam aqueles que as veem a fixar o olhar por um tempo dilatado¹⁴⁷, uma corporalidade desubstantivada é novamente singularizada a partir do escancarar desses rostos e de corpos que são também rostos pelas características próprias dessa exposição¹⁴⁸. E nesse processo não é apenas a imagem das pessoas o que se interroga, o que se expõe, o que se afronta, mas “o lugar discursivo e disciplinar de onde questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (BHABHA, 1998, p. 81). O que se vê a partir dos closes e nos congelamentos das imagens é, também, a própria invisibilidade. E essa “cisão aberta pelo o que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998), enfatiza a demanda transitiva do sujeito “por um objeto direto de auto-reflexão, um ponto de presença que manteria sua posição enunciatória privilegiada enquanto sujeito” (BHABHA, 1998, p. 80).

¹⁴⁷ - Ao qual o olhar está desacostumado devido ao uso recorrente de técnicas como o *short cut* e o *jump cut* nas produções audiovisuais contemporâneas (COMOLLI, 2007).

¹⁴⁸ - Assim como os planos americanos e abertos podem ser pensados como close-up, conforme discutido por Deleuze (1985).



Em Korkoro

Se os close-ups no cinema de Bergman, por exemplo, encontram a sua finalidade no apagar dos rostos, conforme a leitura de Deleuze, nos filmes de Gatlif eles agem da maneira oposta, ou seja, através dos constantes primeiros planos Gatlif lembra “que ali existe *alguém*” (KRISTEVA, 1994, p. 11). A final de contas antes de se desfazer o rosto, é necessário primeiramente conhecê-lo. Ciganos, imigrantes, “ilegais” aos olhos do outro, ou não, idosos, crianças, homens e mulheres constantemente tratados como estatística nos jornais, números, corpos tão anônimos, apagados, varridos para os guetos a partir de políticas segregacionistas, preenchem a tela com os seus corpos.

A exposição, como bem coloca Agamben (1996), é o lugar da política. E o rosto, continua o autor, é “o ser inevitavelmente exposto do homem e, também, o seu próprio restar escondido nessa abertura” (AGAMBEN, 1996, s/p). Gatlif na sua prática cinematográfica explora uma exposição não objetificada do outro, mas não só isso, ele convida, igualmente, a de esse outro se aproximar. Nos seus filmes é construída toda uma estética da proximidade que parece responder ao chamado de Trinh T. Minh-ha no filme *Assemblage* (1982) para “speak not about, but nearby” (*apud* MARKS, 2002).

Desse modo, o uso do close-up nos filmes de Gatlif além de mostrar que no rosto estrangeiro existe alguém, bem como de escancarar a inexistência de banalidade do rosto humano, tem um outro efeito. Os primeiros planos, tão constantes nos seus filmes, que mostram não apenas a face humana, mas o corpo do mundo como um todo, instigam que *destes corpos se aproxime*.



Em Exils

Capítulo 7 - O corpo do filme

O dia está anoitecendo. No céu os tons de cinza se misturam com os roseados, resquícios de sol. “Caco, você não pode entrar. Os Caravacas estão aí”, um homem fala para Caco em close-up na entrada de um restaurante que se dispõe dentro de um iate. Caco conversa com Alejandro, “Faça como quiser, Caco”, ele declara com o rosto cerrado. “Não tenho nada com a porra dessa gente”, Caco responde e num movimento abrupto se dirige para a embarcação. A atmosfera da sequência é aflita, conflituosa. Em plano aberto vemos Caco, acompanhado por seus parceiros, descer a rampa que leva até a embarcação já ocupada por outros clientes. Na proa do barco várias mesas estão dispostas, iluminadas por fios de pequenas luzes, como aquelas que enfeitam as casas no natal. “Caco, como você está?”, um homem se aproxima e pergunta. A câmera mostra em close-up Caco responder à saudação. Os rostos dos homens estão afoqueados, iluminados pelo abajur vermelho que irradia no centro da mesa. Esses tons avermelhados juntam-se ao negro do cabelo dos homens, de seus ternos, da água que cerca o barco, da noite que já se derramou por inteira no céu, pintando o mundo com as cores do flamenco. Os homens bebem, conversam, olham constantemente para os Caravacas que os encaram de volta. A câmera, como os homens, parece misturar preocupação com cólera. Ela passeia pelos corpos que circulam a mesa, mas seus movimentos são bruscos, ela oscila, treme. Perde constantemente o foco, como se não conseguisse se concentrar, interagindo, mas sempre atenta aos movimentos do grupo do outro lado da embarcação.

Em outro momento de *Vengo*, a estrada que passa em frente à casa de Caco preenche a tela. Um carro estaciona e algumas pessoas desembarcam. “Vamos, vamos”, alguém fala de fora de campo. Ouve sons do que parece ser uma festa que se inicia. Uma flauta toca. O céu ainda está claro, apesar de nublado. Anoitece. Os convidados sobem a estrada íngreme a caminho da casa. Caco aparece com uma garrafa nas mãos. Cumprimenta os recém chegados. Em plano conjunto vejo algumas churrasqueiras soltarem fumaça pelas ventas. Pessoas se dispõem em grupos sentadas pelo chão. Depois de um corte seco vejo em close-up os pequenos peixes assando sobre a brasa. E depois Caco conversando com Diego e com os outros homens que ali estão. Uma música começa a tocar mais animada, palmas acompanham um violão. “Viva a Andaluzia. As ciganas. Os ciganos”, uma voz masculina fala de

fora de campo conforme a música avança. A câmera acompanha Caco. Em close-up ele bebe. Apesar do clima de festa, suas feições estão duras, doloridas. A imagem corta. Um homem ajeita uma lâmpada. A noite já chegou para a festa.

Dois homens tocam violão e cantam. Nas suas costas o fogo de inúmeras velas. Apesar das inúmeras cores, dos tecidos, corpos, plantas, o ambiente é avermelhado e negro. A montagem intercala close-up dos músicos, dos convidados que usam os seus corpos como instrumentos acrescentando novas batidas para a música através de seus gestos e de suas palmas. Caco continua bebendo. Sério. Abatido. Uma mulher vestida de preto dança meio a roda. Outras cantam com as suas vozes agudas. A câmera passeia pelos corpos dos homens e pelos corpos dos instrumentos. Detalhes. Mãos, cordas, faces. Os convidados sorriem. Diego está animado. Caco permanece sério. As palmas são frequentes. Agitadas. Funcionam como um instrumento de percussão. Caco deixa escorrer algumas lágrimas. A câmera continua passeando pela festa, se aproxima dos outros corpos presentes até se deter em Caco. No mesmo enquadre ela mostra o homem repetir o mesmo gesto – de encher e beber o conteúdo do copo - através da montagem. Uma, duas vezes. A câmera vai perdendo o foco, fica a cada gole mais embaçada. Caco deixa o copo cair. “TRRRINN!”, ele se despedaça, e nesse exato instante a música corta e a sequência também.



Em Vengo

No capítulo no qual discuti corpo e performance comentei que o flamenco não é apenas o cante e o baile em momentos de performances artísticas, mas é uma prática que faz parte do cotidiano daqueles que vivem e são flamenco. Naquele momento pensei como essa presença

cotidiana e insistente se faz a partir das práticas performáticas e performativas de um corpo-flamenco. Nesse sentido, o corpo de Caco, por exemplo, não é apenas o veículo através do qual o flamenco, bem como as atmosferas de luto e de vingança na qual ele estava inserido naquele momento, são expressos. O corpo de Caco é flamenco e produz flamenco através de seus gestos, passos, sonhos, do modo como interage, como festeja, como chora. De todo modo, Gatlif igualmente aponta para a centralidade do flamenco no dia-a-dia, bem como para o caráter produtivo do flamenco (de músicas, danças, de corpos), fazendo com que o flamenco deixe de ser apenas um tema, um assunto sobre o qual o filme versa. Excedendo as fronteiras entre tema e forma, Gatlif se propôs a compor *Vengo* de maneira que o filme fosse em si um filme-flamenco: “*Vengo non parla mai del flamenco in quanto tale, è il film tutto intero che è visceralmente flamenco*” (GATLIF *apud* ANGRISANI; TUOZZI, 2003, p. 100).

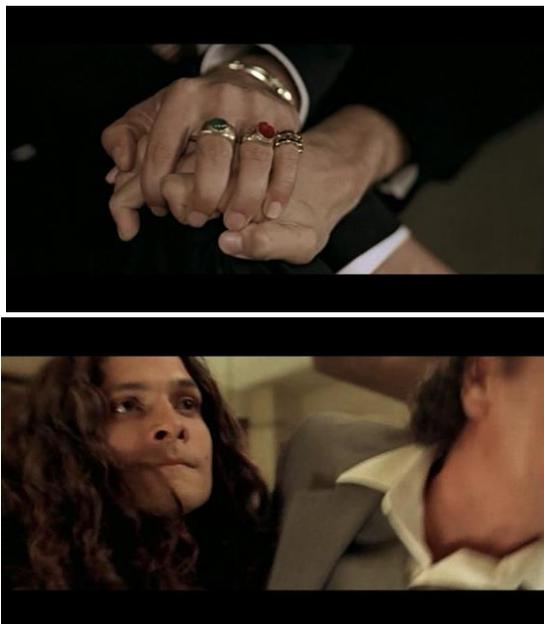
Eu poderia discutir essa questão pensando como Gatlif inscreve o flamenco na *forma* do filme. Contudo, me parece que o cineasta antes de querer frisar a dicotomia entre tema e forma, busca rompê-la. E nesse sentido torna-se mais profícuo pensar *Vengo*, o filme, como um corpo. Um corpo flamenco que *fala de flamenco*, na mesma medida em que *é flamenco e produz flamenco*.

Na discussão que tece sobre o caráter afetivo-performativo do cinema, Elena Del Rio (2008) argumenta que a apreensão do filme como materialidade/corporalidade em movimento constitui um desenvolvimento relativamente recente no campo do cinema e dos estudos de mídia. Até meados da década de 1990, explicita a autora, o paradigma crítico que prevalecia girava em torno de considerações acerca de representações visuais e estruturas de significado a partir de modelos semióticos e psicanalíticos. Para Del Rio (2008), apesar desse paradigma ter rendido muitas investigações frutíferas, ele não dá conta de pensar outros aspectos da experiência cinematográfica. A partir da década de 1990 começou a se destacar uma outra vertente interessada em refletir sobre o papel ativo do corpo do filme e do corpo do espectador, de pensar os aspectos materiais e sensoriais desses corpos “*as capable not only of receiving, but also of acting upon, the structuration of meaning in the cinema*” (DEL RIO, 2008, p. 02).

No caso de sua pesquisa, Del Rio diz estar interessada na capacidade das imagens para afetar e ser afetadas através de seus corpos cinéticos e gestuais. Ou seja, está interessada na dimensão performativa dos corpos no cinema, e da própria imagem cinematográfica como um

corpo: “bodies as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects that bear no mimetic or analogical ties to an external or transcendental reality” (DEL RIO, 2008, p. 04). Destacando a ideia de Agamben, que pensa as imagens como um gesto – as imagens nos filmes não são nem posturas intemporais nem seções estáticas de movimento, mas seções moveis que quebram com a fixidez mítica da imagem e permitem pensá-la como gestos -, bem como as discussões sobre o corpo de Deleuze – o corpo como um conjunto de forças que entram em composição com uma multiplicidade de outras forças e afetos -, Del Rio argumenta que tomar a imagem do filme como um corpo permite destacar o seu caráter criativo e performativo, “in their ceaseless activity of drawing and redrawing connections with each other through a process of self-modification or becoming” (2008, p. 03), bem como restaurar-lhe a dimensão intensiva perdida no paradigma representacional.





Em *Vengo*

Como dito acima, Gatlif diz que *Vengo* é um filme que é inteiro, visceralmente flamenco. O flamenco no filme, nesse sentido, não está apenas nas performances musicais e de dança que povoam o filme, ou ainda nas temáticas abordadas - o luto, a vingança, a saudade - que, vale destacar, são também temas recorrentes nos *cantes* flamencos. O flamenco está na composição poética do filme como um todo, nos aspectos visuais e sonoros que, dada a sua inseparabilidade, não permitem pensar apenas a imagem dos filmes como um corpo, mas no filme como um corpo, um corpo-flamenco criativo e performativo que se afeta e que afeta outros corpos com os quais se encontra.

O flamenco está/é composto nas cores que predominam no filme, nas tonalidades vermelhas e negras que se destacam através do jogo de luzes e sombras, no “calor” das imagens, ou na composição pictural dos planos. Em *Vengo*, mesmo que o vermelho e o negro não estejam explicitamente apresentados na coloração de objetos que fazem parte da *mise-en-scene*, eles estão presentes através da temperatura que deixa a pele de homens e mulheres, das estradas, e até mesmo o verde das matas, remeter a um tom magenta. O flamenco em *Vengo* está também nos movimentos evidentes de uma câmera-corpo que treme como o

queixo de Tres tremeu ao deixar Caco no cemitério logo antes do homem se oferecer aos Caravacas em sacrifício, uma câmera que desfoca, que fica bêbada junto com Caco na festa que ele deu para amigos, que se movimenta bruscamente, que granula a imagem, uma câmera preocupada e colérica tal como a família de Caco no encontro com os Caravacas no bar flutuante. Um câmera-corpo, enfim, que faz parte ativamente das “performances de emoções” discutidas anteriormente. O filme como um corpo-flamenco pode ser pensado também através das durações dos planos, dos cortes, dos usos da montagem. Em alguns momentos um plano é alongado, esticado como o melisma no cante. Fica-se mais tempo que o “necessário” em uma cena, na focalização de um corpo, de um objeto, uma paisagem. Em outros momentos os planos são interrompidos de forma até brusca, como se tivesse que se adequar ao ritmo, à batida, ao *compás* que rege o filme.

Nesse sentido, não posso deixar de notar, se *Vengo* é um filme-flamenco, *Swing* é um filme-jazz manouche. Angrisiani e Tuozzi citam uma entrevista de Gatlif na qual o cineasta diz que o flamenco é uma música ligada à terra que precisa ser golpeada para fazer sair energia, e o swing manouche, por sua vez, “è una musica aérea, una musica del cielo” (ANGRISIANI E TUOZZI, 2003, p. 101). Para Gatlif, a mão de Tchavolo que interpreta Miraldo no filme parece um pássaro que toma vôo. O filme é composto, no que tange a montagem, a duração dos planos e os movimentos da câmera, de modo a destacar um certo *swing*, *balanço*, um pulso rítmico constante e contínuo. E se para Gatlif o jazz manouche é uma música aérea, o cineasta faz literalmente o filme voar.

Nos entremeios de *Swing*, Max sonha acordado com a menina cigana que dá nome para o filme. Ela corre por entre as plantas de um campo esverdeado. “Dorme, dorme minha pequena”, uma música extradiegética toca. *Swing* corre na direção da câmera, encara a objetiva, se aproxima a cada passo com os braços abertos como se estivesse a ponto de dar um grande abraço. A câmera muda de ângulo, não mais espera *Swing* ir em sua direção, mas corre junto com ela no meio das plantas. Através da montagem Max também aparece, dormindo no quarto da casa de sua avó. Ele dorme, sonha. *Swing* e a câmera correm, tão rápidas que a menina e a imagem perdem os seus contornos. A montagem intercala planos curtos que mostram ora *Swing* sorrindo durante sua corrida, ora os seus pés tão velozes que quase plainam. A câmera então abandona a menina e passa, ela mesma, a voar. No começo, para pegar embalo, rapidamente, tão rápido que a tela é preenchida por uma textura verde borrada, desfocada devido à velocidade. Depois, já no céu, os contornos se tornam mais nítidos, o

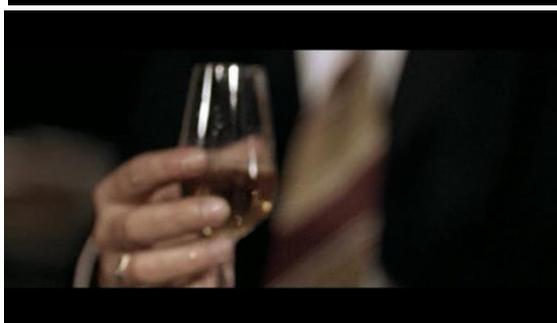
movimento está mais lento apesar de cambaleante. O vôo da câmera não é estável como o de uma máquina, um avião, mas pelos movimentos parece um voo de um pássaro. Não apenas nesse momento do filme, mas em outros, como logo após a morte de Miraldo, a câmera-corpo voa no céu como a mão do músico cigano que através de seus movimentos rítmicos voa e faz as sonoridades que cria voarem.

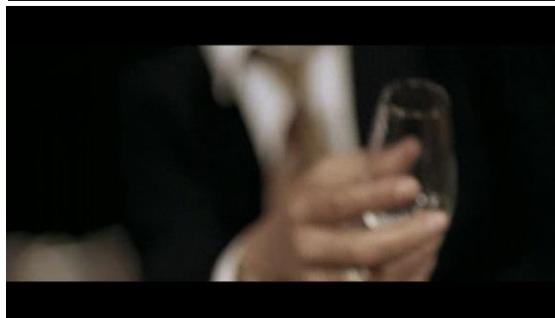
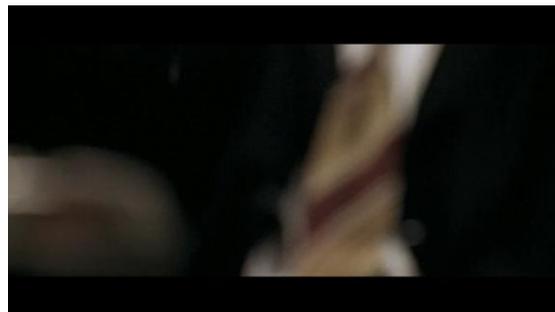
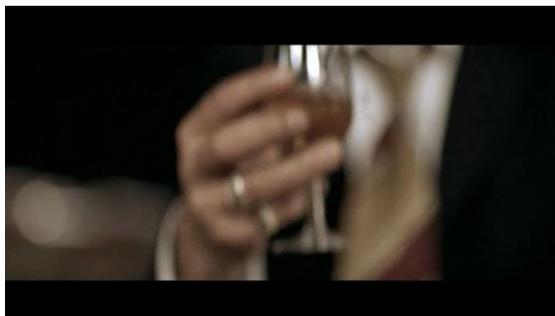
Há ainda outras características que fazem de *Vengo* um filme-flamenco, mas que não se limitam a esse filme específico, fazendo parte do estilo composicional de outras obras de Gatlif. Podemos pensar, nesse sentido, a *improvisação* – característica marcante não só do flamenco, mas também do jazz cigano manouche. Tenho repetido no decorrer da tese como Gatlif permite os seus filmes serem fendidos, atravessados pelo acaso. Seja por elementos que passam a fazer parte da composição pictural dos quadros, como um bicho que entra em cena, seja um desligamento ou descentramento dos protagonistas para se voltar a outra coisa que emerge e irrompe naquele momento, seja ainda a série de encontros que mudam o roteiro fílmico.

Nesse mesmo sentido podemos pensar o caráter expressivo dos filmes de Gatlif. Se no flamenco o que um cante quer dizer, contar, criar não depende apenas da letra da música, nem mesmo apenas da junção dela com a melodia, a harmonia e o compás, mas antes da expressividade “que de modo decisivo contribuy a la creación de la pieza flamenca” (ROLDÁN, 2002, p. 124), os filmes de Gatlif são compostos de maneira parecida. A duração dos planos, os ângulos utilizados, as composições de certas cenas, muitas vezes não são feitas de maneira a ter uma função clara na trama do filme, mas são compostas antes de maneira a explorar a plasticidade dos corpos em cena e do filme como um corpo, bem como o desencadear de afetos e a criação de atmosferas sensoriais.

E por último, destaco ainda outra faceta. No momento em que refleti sobre o flamenco comentei que ele não é realizado apenas pelos músicos, cantores e bailarinos, mas pelas sonoridades das mãos que estralam, palmeiam, pelos pés que batem forte no chão, bem como por outras sonoridades que fazem parte do contexto emergencial das performances. Tal é também a lógica da composição musical e sonora das obras de Gatlif no geral, que exploram as múltiplas sonoridades do mundo diegético e extra-diegético, que compõem com os sons que saem das entranhas dos instrumentos musicais, mas também de outros corpos, coisas, animais, máquinas, conforme discutirei mais à frente.

Del Rio (2008), como dito acima, pensa na imagem do filme como um corpo que afeta e se afeta. Dado, entre outras coisas, a inseparabilidade nas obras de Gatlif das facetas visuais e sonoras, prefiro pensar não apenas a imagem, mas o filme como um corpo, como um *gesto*, que longe de ser um objeto acabado a ser experimentado por um espectador inerte, toca e é tocado de múltiplas formas. Por exemplo, através dos encontros com a câmera-corpo, com o corpo do som, bem como através de um engajamento háptico.





Em Vengo

A câmera-corpo

Em *Exils*, após a vista de Zano e Naima ao apartamento no qual a família de Zano morou antes da guerra, os dois vão juntos com Said para o que a princípio parece ser uma festa. Um ambiente repleto de pessoas, homens e mulheres que dividem com Zano e Naima pratos de comida enquanto os músicos, inclusive Said, fazem ressoar os seus instrumentos musicais. Em determinado momento, a câmera parece sair da festa e acompanha do lado de dentro de um cômodo silencioso a

entrada de mulheres com apetrechos e velas. A câmera então sobe no telhado, como se não quisesse atrapalhar com a sua presença o que estaria por acontecer. Sons de insetos ressoam alto. No teto a câmera se move, se aproxima de uma claraboia iluminada pela luz que irradia de dentro do cômodo em contraste com a escuridão da noite que se derrama pelo lado de fora. Conforme a câmera se aproxima da fenda, os sons vindos daquele ambiente se misturam com o dos grilos. Enquadrados pela claraboia, vejo Zano e Naima sentados meio ao grupo de pessoas com as quais pouco tempo antes dividiram uma refeição. Uma mulher se aproxima dos dois e chama Naima. Zano se ergue para ir junto, mas é impedido. Depois de um corte seco vejo uma mulher com os cabelos cobertos por um lenço verde esmeralda parada na entrada de uma porta segurando uma vela acesa. Ela espera por Naima que entra logo em seguida. Elas desaparecem do quadro. A entrada do cômodo continua por alguns instantes em cena. Depois de um corte seco, em plano detalhe a mulher de lenço verde preenche a tela. Ela olha, séria, calada, para o rosto de Naima que está fora do campo. Naima, logo em seguida, também em close-up devolve o olhar. Os grilos cantam. A sequência continua montando a troca de olhares das duas mulheres. “Ela sabe o que você tem...”, fora de campo uma mulher traduz para Naima o que a outra diz, com a voz rouca, em árabe. “Amaldiçoaram a sua sina...”. Os olhos de Naima aparecem em plano detalhe, ela não pisca. “Ela vê claramente nos seus olhos”, a tradutora continua em francês, “ela conhece a cicatriz que tem nas suas costas”. Naima está séria, estática, não fosse o tremor que movimenta levemente o seu rosto. “Diga-lhe, que idade tinha?”. Naima não responde. Silêncio. “Mesmo se está aqui a sua mente está longe”. Fora de campo a mulher continua, “Tem de voltar a ficar com os pés na terra”. “Tem de se orientar”, ela fala sussurrando, rouca. A câmera foca no rosto de Naima, ela escuta, treme, seu rosto preenche quase toda a tela, “Tem de encontrar a sua família, a sua orientação...”. “Me deixe em paz!”, ela responde, “Me deixe”. A mulher sem obedecer toca no rosto de Naima, continua a dizer sussurrando, repetidamente, num ritmo mais rápido “tem de encontrar a sua família... tem de se encontrar... tem de encontrar... tem de encontrar a sua família... tem de encontrar a sua família”. Os olhos de Naima estão fixos, sem piscar, ela lacrimeja. Seu rosto treme, treme, quase em transe, num índice do que vai acontecer na sequência posterior.

Depois de um corte seco, um instrumento de percussão aparece em primeiro plano. Dois pares de mãos o tocam de maneira suave, com movimentos lentos. O som do toque ressoa como um chamado respondido pelos outros instrumentos que em seguida também começam

a tocar. A câmera sobe na vertical, para no rosto de um homem, concentrado em pulsar junto com o tambor. E depois parte para a horizontal, seguindo a trilha de pessoas que se dispõem em roda. Dois homens tocam flautas, emprestam aos instrumentos o ar de seus pulmões. A velocidade da música aumenta pouco a pouco. Vozes femininas cantando notas repetitivas se juntam a melodia. Vejo os seus rostos em close-up. Concentrados. Adentrando a cada batida na atmosfera vibratória criada pela conjugação de todas aquelas sonoridades. Instrumentos de corda, de sopro, de percussão. Mãos batem palmas, as línguas das mulheres ululam. O lugar está abarrotado por homens e mulheres. Seus corpos se movem, suas peles suam. A câmera continua circulando. Se detém em alguns rostos, em corpos que se misturam aos dos instrumentos. Uma câmera-corpo que se movimenta também embalada pelo ritmo da música, que ora acelera ora diminui o passo. Que se aproxima e se distancia dos corpos dos sujeitos que encontra naquele espaço. Uma câmera corpo que se posiciona no meio da roda, junto com as mulheres que iniciam uma dança-transe. O volume da música aumenta aos poucos. O ritmo também. Ela está agora mais veloz, mais agitada. Uma mulher dança no meio da roda. A câmera se detém nos seus movimentos. Os movimentos da câmera estão também mais rápidos, ela perde o foco constantemente. A câmera continua no meio da roda, movimenta-se rápido, desfoca, como se estivesse entrando em transe junto com as outras mulheres, junto com Naima que aparada por Zano também dança. Naima balança a cabeça velozmente, para cima e para baixo, para um lado e para o outro. A música não para. Ninguém naquele lugar está parado. Movimentam-se tão rápidos que seus corpos se desfiguram como numa pintura de Bacon.





Em Exils

Na discussão que faz sobre o “corpo do filme” em “The corporeal image”, David Macdougall (2006) comenta como a câmera foi inicialmente pensada tendo o olho humano como referência, na mesma medida em que o olho humano foi pensado como uma máquina. Posteriormente, continua MacDougall, a interação do corpo e da máquina se tornou um assunto recorrente nas discussões sobre os filmes e o que eles fazem. MacDougall cita, por exemplo, Louis Delluz, para quem a câmera assumiu as características de um corpo, mas um corpo liberado de um passado físico, cultural, bem como de restrições psicológicas. O autor cita também os futuristas para quem a câmera produziu uma “estética da máquina”, bem como Jean Epstein, que chamou a câmera de “cérebro de metal padronizado”, e ainda Vertov, para quem a câmera era o “kino-olho”, capaz de uma visão liberada para sempre da imobilidade humana. Para MacDougall, tais concepções da câmera como um corpo autônomo são em parte sinal de rebelião contra a arte acadêmica, e também uma maneira paradoxal de reconhecer a conexão da câmera com os corpos que toca, incluindo o do cineasta.

MacDougall traz para a discussão, igualmente, a teoria cinematográfica psicanalítica dos anos 1970, que distante das noções do corpo mecânico dos vanguardistas, ligava o cinema a atributos do corpo, principalmente masculino – seus desejos, seu olhar, sua autorreflexão. Nesse sentido, MacDougall (2006) indaga: se os filmes são vistos em diversos contextos como *corpos simbólicos*, a que corpos eles correspondem? “Is it the body of the subject? Is it the body of the spectator or the filmmaker? Or is it an “open” body capable of receiving all of these?” (MACDOUGALL, 2006, p. 29, 30). O autor não se alonga na resposta dessa pergunta, mas aponta para a direção, inspirado por

Alfred Gell, de que a arte tem o seu próprio “material being” que “acquires a physical force of its own” (2006, p. 30). E, nesse sentido, MacDougall propõe que se pense para além do que o espectador e o cineasta querem, para refletir sobre *o que o filme quer*



Em Exils

Quando eu penso na câmera-corpo, ou mesmo no corpo do filme, sigo de maneira solta duas das importantes questões levantadas por MacDougall na sua obra sobre a corporalidade da imagem. Acredito que para pensar a câmera-corpo é fundamental pensar a que corpo ela corresponde. De todo modo, gostaria de ressaltar que não apenas no nível de uma correspondência a um corpo simbólico, mas antes de um corpo que é também material. Essa materialidade se liga à segunda questão proposta por MacDougall de pensar o que um filme quer e que

(re)traço para pensar *o que ele pode*. O que ele potencializa a partir de sua materialidade e de sua força, bem como no encontro com outras forças, outros corpos.

No começo desse capítulo narrei duas sequências de *Vengo* na quais a câmera poderia ser pensada como uma câmera-corpo. Uma câmera, conforme dito pelo próprio cineasta numa entrevista sobre o filme *Djam* (2017), que “est un corps vivant” (GATLIF, 2018). Eu poderia muito bem trazer para o texto outras sequências na qual a câmera-corpo se faz presente, por exemplo, quando ela dança já meio sonolenta junto com algumas mulheres no final de umas das festas de Caco. Em *Vengo*, porém, a câmera como uma câmera-corpo não aparece em momentos episódicos, durante todo o filme ela se comporta de maneira parecida com a qual Vieira da Silva pensa a câmera-corpo no filme *Shara* de Naomi Kawase, isto é, como um “corpo sensível em contato com outros corpos que compõem a matéria filmada” (SILVA, 2009, s/p).

A câmera-corpo, porém, conforme já pincelei no decorrer de toda a tese, é uma presença que se faz em vários dos filmes de Gatlif e não apenas em *Vengo*. Falei de como em *Swing* a câmera alça voo depois de correr junto com a menina pelo campo esverdeado. Ainda em *Swing* lembro do ensaio no trailer de Miraldo no qual a câmara se porta como mais um corpo a participar da festa musical. Ela se movimenta, muitas vezes bruscamente a fim de presenciar a emergência de uma nova sonoridade que começa a irromper, ela se desvia de outros participantes, desfoca, animada, se aproxima às vezes de maneira demasiada dos outros corpos, dos instrumentos.



Em Exils

Narrei, em outro momento, a sequência que se passa logo no início de *Indignados* na qual a câmera acompanha Betty recém saída do mar. A câmera corre junto com a mulher meio à mata, tenta acompanhar os seus passos velozes, mas em certo momento se cansa, para, enquanto a imigrante dispara na sua frente. A câmera-corpo acompanha Betty em outros momentos do filme, nas andanças da mulher pelo acampamento improvisado nos vagões de trem abandonados, ou ainda nas voltas de Betty nas entranhas das manifestações. Uma câmera que cambaleia, que olha para um lado e para o outro, para baixo e para cima, para frente e para trás.

Nos entremeios de *Transylvania*, Zingarina está com Tchangalo andando pela estrada de carro. “Pare o carro, me deixe sair”, a mulher grita desesperada. Tchangalo obedece os gritos de Zingarina e observa a mulher sair correndo de dentro do veículo em direção a mata que povoa a estrada. No meio da mata a câmera-corpo, instável, sentindo os relevos do terreno acompanha a mulher. Zingarina corre, a câmera também. Em determinado ponto, porém, a câmera continua no mesmo ritmo ao passo que Zingarina se joga no chão. A câmera volta. Recua. Assim que Tchangalo os alcança a câmera acompanha a conversa. Tchangalo manda Zingarina parar com aquela “merda”. Zingarina sofre, não aguenta mais os seus “demônios”. A câmera como outro corpo sensível em cena circula entre os dois, nunca estável. Num dos movimentos que faz ela dá de cara com o sol, a imagem empalidece, a tela é tomada pela explosão solar. A câmera não vê mais nada, e nem eu.

Em *Exils*, por sua vez, lembro da cena na qual a câmera entra na moradia improvisada de Leila e do irmão nas ruínas. Curiosa, a câmera percorre lentamente aquele espaço. Começa em uma janela posicionada no alto da construção, se movimenta para o teto e depois desce num movimento circular até encontrar o corpo de Leila que ajeita as garrafas de água que encheu. Segundos depois Naima entra na casa e faz com os olhos um movimento parecido. Em outro momento de *Exils*, quando Zano procura por Naima na casa de shows na Espanha a câmera-corpo (ou ele?) começa a andar por aquele espaço, abrir portas, acompanhar por alguns instantes as novas sonoridades que ressoam naqueles lugares. Ela entra, observa, se detém em alguns rostos, corpos, instrumentos e depois parte para o ambiente seguinte. Ainda em *Exils* lembro da sequência na qual participa uma câmera-corpo animalesca, uma câmara-mosquito que zumbe, que voa, que persegue Naima, que interage com a mulher que brinca e joga com ela. Ou ainda da câmera-corpo que, conforme narrado logo acima, parece entrar também em transe no ritual

sufi de que participa junto com Zano e Naima.



Em Exils

Poderia, enfim, narrar ainda outras tantas cenas destes e de outros filmes de Gatlif nos quais uma câmera-corpo se faz presente. Essa câmera, porém, não é apenas a câmera que não mais se esconde como no cinema moderno da opacidade discutido por Xavier (2008), e que ao introduzir nas suas produções uma série de índices, chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, explicitando que se trata de uma narração. Isso não quer dizer que em alguns momentos dos filmes de Gatlif a câmera não funcione dessa maneira. Em *Transylvania* a câmera fixa se suja, por exemplo, e em *Je suis né d'une cigogne* os personagens se dirigem para a câmera de modo a revelar a dinâmica da ficção. De todo modo, a câmera-corpo da qual falo não apenas age de maneira a romper com a lógica ilusionista.

Vieira Jr (2014), ao pensar a câmera-corpo na genealogia que tece sobre um cinema do corpo, argumenta que em filmes compostos de maneira a sobrevalorizar um caráter e uma experiência sensorial, cabe muitas vezes à câmera escoar por entre o transbordar de afetos que se estabelece entre todos os corpos filmados e o corpo do espectador, e isso “construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata” (VIEIRA JR, 2014, p. 124). A câmera-corpo nos filmes de Gatlif estabelece uma relação física com os outros corpos, uma relação aproximada, deixando-se afetar pelas atmosferas sensoriais criadas nos filmes. Mas ela também afeta outros corpos fílmicos com sua presença, que, por exemplo, desviam de seu corpo em algumas das cenas como nas festas muito movimentadas, que interagem com ela, como Naima com a câmera-mosquito. A câmera-corpo nos filmes de Gatlif não está presente só para mostrar um estado de coisas, mas enquanto uma *câmera sensível* que toca, afeta os corpos que encontra pelo seu caminho e que acaba, também, por afetar o corpo do espectador.

Como discorrido acima a câmera-corpo nos filmes de Gatlif instiga que se pergunte, entre outras coisas, sobre a que corpo ela se liga. Na longa sequência em que se acompanha o ritual Sufi em *Exils*, onde Naima e Zano entram em transe, quem está junto com eles no centro da roda e que preenche a tela com a sua perspectiva? Aquele olhar do centro da roda se refere a alguns dos personagens? É ao corpo do cineasta, é o corpo do Gatlif que também participa? Do espectador que é “incorporado” na imagem? Ou é um corpo outro, alheio a estes personagens tradicionais da experiência cinematográfica? Uma pergunta parecida poderia ser feita no que concerne, ainda em *Exils*, a sequência na qual Zano procura por Naima na casa de shows. Ou ainda quando Betty corre por entre a mata em *Indignados*. Ou quando a câmera-corpo voa em *Swing*. E ainda quando posicionada na dianteira de um trem dá a impressão de que aquela perspectiva se refere a de uma câmera-máquina. Não vou me alongar nos exemplos. E, apesar dessa indecidibilidade não poder ser resolvida (e nem mesmo é o meu objetivo), acredito que ela dá margens para pensar o uso do discurso indireto livre na prática cinematográfica.

“¿Cómo es teóricamente posible en el cine «la lengua de la poesía»?”, Pasolini (1970, p. 23) se perguntou para então responder que a possibilidade do cinema falar a língua da poesia está ligada a uma forma particular de *discurso indireto livre* cinematográfico, cuja característica fundamental consiste em não ser linguístico, mas estilístico. Na sua reflexão, Pasolini comenta que no cinema o discurso

direto, no qual o autor cede a palavra ao personagem colocando-as entre aspas, corresponderia ao “plano subjetivo”. O discurso indireto livre, explica Pasolini, por sua vez é a imersão do autor no ânimo de seu personagem, bem como a adoção, por parte do autor, não só da “psicologia” de seus personagens, como também de sua língua. O discurso indireto livre que no cinema corresponderia a uma “subjetiva indireta livre”, nesse sentido, faz operar uma contaminação entre a visão de mundo do personagem com a do autor, fazendo com que não se tornem facilmente distinguíveis.

Na leitura que faz da reflexão de Pasolini, Deleuze comenta que quando um personagem age na tela supõe-se que ele veja o mundo de determinado modo. De todo modo, “ao mesmo tempo a câmera o vê, e vê seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem” (1985, p. s/p). Mas a câmera, explicita Deleuze, não oferece somente a visão do personagem e do seu mundo, “ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete” (1985, p. s/p). Esse desdobramento é o que seria a “subjetiva indireta livre”. E, para Deleuze, ela age de modo a fazer com que a questão sobre uma imagem ser objetiva ou subjetiva não se coloque mais. “É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de ‘fazer sentir a câmera’” (1985, p. s/p), onde o monólogo interior é substituído “pela diversidade, deformidade e alteridade” (DELEUZE, 2005, p. 221).

Dentre as operações estilísticas que se ligariam a essa prática estariam, para Pasolini (1970), o enquadramento obsedante, o uso excessivo do zoom, a alternância de objetivas diferentes sobre uma mesma imagem. Apesar de Gatlif utilizar dessas técnicas, ou métodos, acredito que o cineasta consegue esse efeito em grande parte através da presença de uma câmera-corpo que - seja quando se porta de maneira mais autônoma, seja nos momentos em que parece se referir à visão subjetiva de um personagem - aponta para uma certa indecidibilidade das perspectivas apresentadas. Em diversos momentos nos seus filmes, Gatlif faz uso da câmera subjetiva. Dentro de um trem vemos o rosto de Naima deformado pela sobreposição de uma garrafa de água através do olhar que parece ser de Zano. No início de *Gadjo Dilo* a câmera roda junto com Stéphane, é à perspectiva dele que a imagem diz respeito? A câmera que entra em transe em *Exils*, ou em *Indigandos* se liga a que corpo? E em *Vengo*, a câmera que se inebria, que fica colérica? E a câmera que corre veloz por entre a mata em *Transylnavia*, em *Korkoro*, ou pela cidade em *Geronimo*?

Não é o meu objetivo responder a estas questões, bem como não

quero pensar o que/quem é a câmera-corpo. Acredito que nesse contexto se torna mais profícuo refletir sobre *o que essa câmera-corpo pode*. Nesse sentido, seja a partir de seu engajamento sensorial com o mundo fílmico - o encontro com os corpos diegéticos - seja a partir de sua indecidibilidade, a câmera-corpo provoca ou instiga o encontro do corpo do filme com o corpo do espectador.



Em Exils

Dentre os corpos sobre os quais MacDougall (2006) reflete ao pensar os múltiplos corpos presentes em produções audiovisuais está o corpo do espectador. Segundo o autor é importante atentar que todos os filmes são projetados para gerar algum tipo de interação entre a tela e o espectador. O cinema, argumenta MacDougall, “has powerful ways of

‘incorporating’ the spectator into the film” (2006, p. 25). Algumas formas de composição, contudo, instigam um tipo de interação mais aproximada que é o caso do close-up, conforme foi discutido no capítulo anterior. Ao exagerar na proximidade, argumenta MacDougall, o close-up traz para o cinema “a quasitactility absent in ordinary human relations” (2006, p. 23). De todo modo, seja o close-up, ou a câmera-corpo, estas linguagens sensoriais permitem um outro tipo de aproximação, quais sejam, as múltiplas perspectivas possibilitadas pelas obras cinematográficas e que agem nesse processo de “incorporação”, ou de “impregnação” – tal como MacDougall reflete a partir de um diálogo com Merleau-Ponty –, isto é, um tipo de interação mais profunda que a empatia, onde o corpo do espectador é atingido pelas (ou adquire as) qualidade físicas de outros corpos.

Marco Antônio Gonçalves (2012a), na reflexão que tece sobre o conceito de “pensamento sensorial” que Eisenstein formula através de um diálogo com discussões antropológicas, explora como a sensorialidade no cinema produz certas perspectivas¹⁴⁹ e, desse modo, um engajamento entre os espectadores e os personagens. Conforme expõe o autor, a descentralização do sujeito possibilitada pelas linguagens sensoriais do cinema produz uma proliferação de pontos de vista, no sentido que Deleuze pensa o “perspectivismo”. Para o autor, é a adoção de uma perspectiva, a despeito de uma suposta crença do espectador de que existe algo de real que dá sentido ao que se vê, que produz para Gonçalves o engajamento entre o espectador e o filme: “Film images do not produce an identification out of ‘realism,’ therefore, but out of their sensorial apprehension that we can produce a perspective and penetrate beings and worlds” (GONÇALVES, 2012a, p. 177).

Num diálogo com a discussão de corporalidade no cinema feita por MacDougall, Gonçalves (2012a) comenta o resgate feito por MacDougall sobre o fato de que a imaginação cinematográfica proporciona uma *conversão* quando o corpo de quem assiste assume outros corpos apresentados na tela. Há um contato real com as imagens projetadas, explicita Gonçalves, como quando um espectador move o seu corpo ao assistir um jogo de futebol. Essa sensação do espectador, argumenta Gonçalves,

¹⁴⁹ - Essas perspectivas, como bem destaca Gonçalves (2012a), são menos perspectivas substanciais e mais possibilidade de construções de *frames*

derives from the surplus image created by the cinema compared to normal observation. This excess of imagery, this proximity, allows us to enter another perspective, to adopt the perspective of an object or a body in the film when we create this relation of proximity (2012a, p. 179).

Nos filmes de Gatlif, tanto o close-up, mas também a câmera-corpo, criam uma imagem excedente e instigam um engajamento entre o espectador e o filme, bem como fazem parte do processo de multiperspectivação (GONÇALVES, 2012) do mundo cinematográfico. A câmera-corpo, porém, enquanto uma “subjetiva indireta livre” acaba, através da ambivalência que lhe é característica, por ampliar ainda mais as possibilidades de encontro e de perspectivação. A câmera-corpo, a despeito de privilegiar um ponto de vista, ou de simplesmente multiplicar as vistas sobre um ponto, através da indecidibilidade que lhe é característica acaba por multiplicar os próprios pontos, ou corpos, ou mundos que afetam a composição fílmica. E nesse sentido, de maneira parecida com a qual Viveiros de Castro (2002, p. 132) pensa a antropologia, a câmera-corpo¹⁵⁰ parece ressaltar que o que cabe, ou *o que pode o cinema de Gatlif* “não é certamente a tarefa de explicar o mundo de outrem, mas a de multiplicar nosso mundo, ‘povoando-o de todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 132).

O corpo do som

Logo após Caco voltar para a festa dos Caravacas e de no meio da confusão ter sido ferido, todos vão embora e apenas ele fica naquele lugar sozinho. Caco cambaleia, perde as pernas, tenta estancar a ferida da facada com as mãos. A câmera o mostra distante, em plano aberto, sobre o solo árido quase sem vegetação. Os insetos cantam, misturam-se aos sons dos passos trôpegos do homem. A câmera oscila, como se também a ela custasse se manter em pé. Caco chora. Caminha com dificuldade até sair do quadro. Depois de um corte seco, Caco aparece já em outro espaço, ele se arrasta por uma estrada margeada por muros em ruínas. Outro corte. Escuto um estouro metálico. Chove. A câmera se move brusca, sem foco. Os ruídos aumentam. Numa calha gotas

¹⁵⁰ - Assim como o corpo-do-som, o close-up e outros elementos da linguagem sensorial.

pingam. “Ping. Ping”. E logo em seguida um dos sapatos de Caco aparece arranhando o solo molhado. Ele está caído. “Tum. Tum, Tum, Tum”, os estouros continuam. A eles se somam outros, mais agudos, como o rugido de uma engrenagem. A câmera passeia pelo corpo de Caco, desabado, sanguinolento. A faca ainda está cravada na altura de sua cintura. Ele está caído próximo da estrutura do que parece ser um veículo. Uma mão em close-up, com as unhas sujas, não sei se de terra ou de graxa, tenta dar partida. O motor não funciona. Os ruídos continuam, seguem um ritmo, formam uma melodia. Metálica, estridente, trovejante. Através da montagem vejo rapidamente e sucessivamente de onde eles vêm. Folhas de alumínio são arremessadas. Um martelo bate contra a superfície de um carro. As engrenagens de um motor dançam. Um escapamento expele fumaça. A música formada pela orquestra de peças continua, alta, constante, ensurdecidora, mas rítmica e harmônica. Caco aparece em close-up, ele ainda está vivo, seus olhos estão arregalados, mas aos poucos ele se deixa ir. Continuo vendo-o, paralelamente aos instrumentos mecânicos. A câmera se distancia. Brusca. Oscilante. Um corte seco. A música continua, mas agora o que eu vejo é uma estrada deserta iluminada apenas pelos faróis do carro onde a câmera está. Conforme o carro continua a percorrer a estrada a música metálica dá lugar à outra, que já ouvi durante o filme. É a música de Pepa que canta em primeiro plano: “Não tenho lugar. Não tenho paisagem. E tão pouco tenho pátria”. Apesar da câmera continuar andando pela mesma estrada anoitecida, na qual só o breu povoa as margens, a montagem não deixa de ser usada, interrompendo a sequência, com um novo plano quase imperceptível na sua diferença, marcando através do corte a presença da técnica cinematográfica¹⁵¹.

Apesar de propor parar nesse momento para pensar mais focadamente em alguns aspectos referentes às sonoridades nos filmes, pontuações, discussões sobre elas, têm permeado a tese como um todo. Seja nas narrações das cenas onde procurei destacar não apenas os aspectos visuais, mas sonoros; seja no momento no qual pensei o corpo flamenco, ou ainda, por exemplo, no momento no qual pensei o caráter sonoro dos corpos nos filmes para além da voz das expressões verbais¹⁵². Em todos esses momentos, porém, procurei sublinhar o

¹⁵¹ - É ainda com a estrada e a música rodando que os créditos do filme aparecem. No momento em que é mostrado o nome do montador, por exemplo, acontece um dos cortes.

¹⁵² - Chion (1993) reflete sobre o fato de que o som no cinema é majoritariamente vococentrista “en casi todos los casos favorece a la voz, la

caráter performativo dos sons nos/dos filmes e é, igualmente, sobre esse respeito que vou me concentrar agora. E isso de maneira a extravasar a categoria *música* de modo a incluir na análise a gama de *sonoridades* que abundam nos filmes, mas, igualmente, de repensar a *música* enquanto uma produção sonora limpa de *ruídos*. Afinal de contas, as sonoridades produzidas pelos múltiplos corpos fílmicos “n’est pas simplement du bruit, c’est de la musique” (GATLIF, 2014b).

Numa entrevista sobre o filme *Exils*, o jornalista comentou com Gatlif que nesse filme a música desempenha um papel essencial. Gatlif respondeu que a música é algo vital:

Sans elle, je crois que je serais incapable d'exister, et ce depuis que je suis tout gosse. Sans constituer le moins du monde une religion, elle représente le seul vrai lien entre les morts et les vivants, elle porte la joie, la douleur, la mélancolie et l'amour sur les sommets de l'émotion (GATLIF, 2004 *apud* ROARK, 2008).

Porém, não é apenas em *Exils* que a música desempenha um papel essencial. Como coloca Blum-Reid (2013), Gatlif faz questão de se afirmar enquanto músico, bem como vê a música como ponto de partida para os seus filmes. *Gatlif* compõe as partituras originais para os seus filmes, bem como reorganiza melodias tradicionais junto com a sua banda de músicos. Essas partituras acabam por estruturar os filmes “and becomes part of its very fabric; his musical compositions are rich and layered with messages delivered in multiple languages” (BLUM-REID, 2013, p. 207). No processo criativo de *Geronimo*, por exemplo, Gatlif (2014b) conta que primeiro compôs as músicas para só depois tecer o roteiro do filme, que, como dito anteriormente, se transformou após o encontro com a atriz Celine Sallette. Para *Exils*, sublinha Blum-Reid (2013,) o cineasta compôs sete das treze músicas que fazem parte do filme, incluindo a música “Manifeste” que toca logo no início de *Exils*,

pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos. La voz es lo que recoge, en el rodaje, la toma de sonido, que es casi siempre, de hecho, una toma de voz; y la voz es lo que se aísla en la mezcla como instrumento solista del que los demás sonidos, músicas o ruidos, no serían sino el acompañamiento. Pues, por supuesto, no se trata de la voz de los gritos y de los gemidos, sino de la voz como soporte de la expresión verbal” (CHION, 1993, p. s/p).

cuja letra é composta em múltiplas línguas e que fala imperativamente da necessidade de se *falar dos ausentes*. Essas músicas contam ainda com diferentes inspirações musicais, incluindo música flamenca, árabe, jazz manouche, bem como música eletrônica e techno.



Em *Exils*

De todo modo, a música não é importante apenas para Gatlif, mas também para os seus personagens, assim como é central nos seus filmes como um todo. Em *Exils*, por exemplo, Zano fala algo parecido com aquilo que Gatlif comentou na entrevista citada acima. Quando Zano e Naima estão no Marrocos e acompanham o vendedor ambulante que lhes ajudará a encontrar quem indique como atravessar a fronteira para a Argélia, o rapaz pergunta qual a religião de Zano que prontamente responde: “Minha religião é a música”. No filme Zano aparece como uma violinista que deixou de tocar depois da morte dos pais. Durante o decorrer do filme escutamos junto com os dois protagonistas as músicas que tocam nos seus fones de ouvido, e é também através da música que Zano se conecta com os seus ancestrais. Na última cena do filme na qual Zano e Naima partem do cemitério onde o avô de Zano está enterrado, o homem deixa para trás o seu aparelho de som e os seus fones encaixados nos “ouvidos” da cruz que emerge do tumulo do avô. Em *Gadjo Dilo* a música é o ponto de partida para o filme e o que motiva Stéphane a andar. O homem chega naquela região da Europa Oriental com o objetivo de encontrar Nora Luca, cujas músicas embalam as memórias que ele tem do pai. Segundo conta Stéphane, o pai “não conseguia ficar parado” e voltava sempre para casa munido de fitas e gravações. Mas se a vontade de encontrar Nora Luca é o ponto de partida para o filme,

mesmo quando Stéphane se dá conta de que não encontrará a mulher, ele continua, junto com Sabina e Izidor, circulando por vários ambientes musicais que irrompem nas proximidades da vila cigana. Seja em bares, seja em festas tradicionais como o casamento. Em *Latcho Drom*, por sua vez, as músicas e as performances musicais de vários grupos ciganos é o que dá corpo para o filme como um todo, não se tornando possível pensar o roteiro fílmico sem pensar o roteiro de viagem feito pelo/no filme, bem como as sonoridades que irrompem nestes diferentes espaços. *Geronimo* é outro dos filmes de Gatlif no qual a música é central. Apesar do filme se estruturar no contexto de uma fuga matrimonial, durante todo o decorrer do filme é, em grande parte, através da música e da dança que as famílias disputam e resolvem aquela questão de honra. Em *Korkoro* os ciganos que protagonizam o filme são músicos. Além de trabalharem na colheita de frutas, é através de performances musicais que eles se sustentam. Em *Vengo* a música flamenca não pode ser separada da própria concepção e composição do filme como um todo, conforme já discutido acima. E em *Swing* esse papel é assumido pelo jazz manouche.

Na discussão que tece sobre os filmes de Gatlif, Vanderschelden (2014) comenta que o cineasta opta nas suas obras por abandonar o diálogo convencional em prol de outras formas de expressão para “transmitir emoção”, dentre as quais a autora destaca a música e a dança. Para a autora, em *Exils*, por exemplo, é através das músicas que as emoções dos personagens ecoam, culminando na cena do transe, bem como é através da música que se constrói os estágios da viagem percorrida por Zano e Naima. Por exemplo, “cheerful electronic sounds emphasize Zano and Naïma’s appetite for life, sex, and adventure in the early stages of the journey, while more melancholic music closes the film, suggesting that their experience has changed them” (VANDERSCHULDEN, 2014, p. 117).



**Música, mú-si-ca,
procuro música.**

Em Gadjoo Dilo

Não acho que na reflexão sobre a centralidade da música nas obras de Gatlif, pensá-la como algo que simplesmente *transmite emoção* seja o suficiente. E isso porque as músicas parecem se constituírem nos filmes não apenas como o *veículo* de emoções, algo através do qual as emoções são expressas. As músicas e não apenas elas, mas as sonoridades como um todo, são exploradas de maneira a sublinhar os seus aspectos expressivos, criativos e poéticos. Numa entrevista sobre *Korkoro*, Gatlif comenta sobre a primeira sequência do filme, na qual uma cerca de arame farpado toca uma melodia triste no contato com o vento. Segundo o cineasta, a canção lhe veio com as primeiras duas linhas do roteiro:

The sounds you hear are the strings of a guitar and a cymbalum vibrating in the wind, in the void. Because there are no longer any people in the concentration camp. The music becomes the film: if you remove it, you just have a stupid shot of barbed wire. Music gives feeling and emotion to this scene which transcends the simple cinematographic viewpoint (GATLIF, 2010 *apud* BLUM-REID, 2013, p. 215).

As músicas, seja na cena em questão, bem como em outros momentos dos filmes de Gatlif, são criativas, elas *fazem coisas* e não apenas transmitem. Interligada a essa questão, destaco também o fato de que as músicas nos/dos filmes não poderem ser compreendidas apenas como parte da finalização dos filmes, como algo que teria como função

ou objetivo apenas acrescentar ou reforçar o sentido da imagem visual (VEDANA, 2011). As músicas não figuram como apenas um “acompanhamento” a ser agregado à composição visual, mas elas antes “co-irrigam” e “co-estruturam” os filmes (CHION, 1995). De todo modo, tais características não dizem respeito apenas às músicas nos filmes. E nesse sentido, apesar de alguns dos filmes de Gatlif contarem com álbuns de trilha sonora que são comercializados separadamente dos filmes, o próprio conceito de *trilha sonora* não parece fazer sentido na reflexão das composições sonoras das suas obras. E isso porque, dada a aproximação da ideia de trilha sonora apenas ao conjunto de músicas que compõe as obras cinematográficas, como bem ressalta Vedana (2011), acabamos por relegar ao segundo plano outras sonoridades que fazem parte da composição de sons de um filme. O caráter estruturante, bem como expressivo e criativo das músicas tão bem discutido por Chion pode, como o próprio autor o faz, ser expandido para pensar outros tipos de sonoridades que não apenas os sons na forma de música. Chion (1993), por exemplo, destaca o papel das sonoridades na criação do *fora de campo*.

No caso dos filmes de Gatlif, as múltiplas sonoridades, os passos dos corpos que andam pelas estradas arenosas ou congeladas, o grunhidos das máquinas, trem, carros, navios, o canto e o bater das asas dos pássaros, dos insetos, os latidos dos cachorros, o estalar dos galhos, os chocalhar das folhas de uma árvore, os assobios do vento, o vai e vem das ondas do mar, contribuem para a criação de um espaço fora de campo, mas, igualmente da criação do espaço construído *no quadro*, dos *territórios sonoros* como um todo¹⁵³. Como bem reflete Vedana (2010), ao pensar os territórios sonoros no Arroio Dilúvio em seu curso através da cidade de Porto Alegre, os territórios sonoros se caracterizariam pela “delimitação de um certo espaço a partir dos sons que lhe são peculiares, ao mesmo tempo que evoca enraizamentos temporais de práticas e sentidos” (2010, s/p). Segundo a autora, o território sonoro está ligado a uma paisagem sonora de múltiplos planos, mas se refere às sonoridades mais corriqueiras que se constituem como formas de expressão de um espaço vivido em comum. No caso dos filmes de Gatlif, os territórios sonoros articulados numa relação dialética aos territórios visuais, não

¹⁵³ - Até porque, como bem coloca Chion (1993, s/p), a própria característica dos sons de “extenderse, como un gas, a todo el espacio disponible”, faz com que mesmo o som do apito policial que ressoa alto no início de Exils e que não vemos em cena, por exemplo, faça parte também da constituição do campo imediato.

apenas delimitam, mas produzem os espaços que aparecem em cena, praticam os lugares (DE CERTEAU, 1998) tal como os passos que inscrevem caminhos pelo chão, ou dos relatos ambulatórios que tecem histórias.







Em Mondo

No capítulo anterior, no qual pensei os lugares praticados, citei a sequência no início de *Gadjo Dilo* na qual Stéphane aparece caminhando numa estrada congelada em algum lugar em que o inverno se derramava imponente. De todo modo, aquele espaço gélido não é composto apenas através de elementos visuais. O som dos passos que estralam na estrada repleta de neve, o som do roçar dos pés do homem com as pernas no intuito de esquentar um pouco os dedos, a voz abafada pela fumaça que sai das entranhas do homem resultado do encontro do ar quente de dentro com o ar congelado de fora, contribuem para a criação daquele espaço invernal. No mesmo subcapítulo comentei que o filme *Mondo* inicia com o menino caminhando pela cidade. A cidade, porém, não é feita apenas da textura do asfalto, dos tijolos, dos bancos das praças, das cores que colorem as fachadas, as casas, do movimento visual das pessoas que caminham atrasadas para os seus afazeres, ou dos carros que passam, ou das ondas que batem nas pedras do mole. A cidade, mais especificamente Nice que é o lugar por onde *Mondo* caminha, é apresentada e criada a partir, também, das múltiplas sonoridades que ressoam do encontro do mar com as pedras, dos pés com o solo -arenoso, ou asfáltico -, dos carros que freiam, buzina, das conversas, risadas, das rodinhas da estante de pão que a funcionária da padaria coloca para o lado de fora do comércio, das máquinas de fazer bala, dos latidos dos cães, da sirene da carrocinha, das gotas de chuva que explodem no encontro com outras texturas, da mordida de Mondo no sanduíche que o garoto divide com o seu amigo pescador.

São também as sonoridades que contribuem na composição do ambiente rural em *Korkoro*, urbano em *Les Princes* e praiano em *Gaspard et Robinson*. E ainda, como destaca Steven Feld (1997) na sua

reflexão sobre a acustemologia¹⁵⁴ Kaluli, as sonoridades, em alguns contextos etnográficos – e aqui digo que também nos filmes de Gatlif – são fundamentais igualmente para o modo como os lugares são evocados sensorial e poeticamente. Lembro de uma sequência em *Gaspard et Robinson* que se passa logo após os homens terminarem de construir o bar de beira de praia que passam o filme fazendo emergir. Eles espalham as cadeiras e as mesas que arrumaram e pintaram na areia, andam por entre os móveis vazios de clientes, mas sorriem enquanto que junto ao canto das gaivotas, dos sons das ondas do mar e do vento, se ouve risadas, cochichos, a voz de uma criança pequena. Logo após, como num sonho, na tela começam a se derramar inúmeras moedas que são mostradas sonora e visualmente. Seja os sons das vozes, dos corpos dos fregueses que os dois sonham em ter, seja as moedas que o filme *visualiza* e que pagam pelos serviços feitos pelos dois, fazem parte daquilo que os dois esperam e imaginam para aquele lugar. E é interessante notar que esse sonho é povoado primeiramente por sonoridades dos corpos que animam, dão vida ao lugar. A final de contas, mesmo que cheio, um bar se silencioso pode parecer tudo menos animado e prospero.

Mas as sonoridades nos filmes de Gatlif não apenas criam espaços e os evocam poeticamente. Elas destacam o fato de que os corpos – dos homens, mulheres, crianças, das coisas no geral, do mundo –, são sonoros, bem como permitem pensar o som também como um corpo fílmico que afeta e se afeta no encontro com outros corpos. Seja com os corpos que fazem parte do filme, humanos, ou não, gasosos ou terrenos, seja ainda com a imagem que, como bem ressaltou Del Rio (2008), também é um corpo¹⁵⁵.

¹⁵⁴ - Feld (1997; 2013) diz querer destacar através da noção de *acustemologia* a união entre a acústica e a epistemologia “e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (FELD, 2013, p. 222).

¹⁵⁵ - Sem contar com os corpos do mundo extra fílmico, já que faz parte da experiência cinematográfica na contemporaneidade assistir filmes em ambientes que não são tão bem preparados acusticamente como as salas de cinema. Durante o meu trabalho de campo, por exemplo, os sons dos filmes de Gatlif se misturaram a outros sons referentes ao *território sonoro* da minha casa. As sonoridades maquinicas da lavadora de roupa, do motor da geladeira, dos carros que passavam velozes no lado de fora. O chiado da panela de pressão que adiantava o almoço. Os sons dos cachorros dos vizinhos, do interfone que avisava a chegada do carteiro na casa ao lado, ou mesmo ruídos de suas

A questão da materialidade do som, que aqui chamo de *corpo do som* para frisar seu caráter afetivo, vem sendo anotada por uma série de teóricos que se propuseram a pensar os sons. Chion (1993), por exemplo, aponta que o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som está ligado não apenas a explicação causal que lhe atribuímos, mas também às suas qualidades de timbre, de textura, de vibração. Feld (2004; 2010), por sua vez, afirma que nas suas pesquisas se preocupa tanto com a materialidade, quanto com a sociabilidade do som. Lidando com a *percepção sônica*, mas isso através da consideração do caráter predominantemente multissensorial da experiência perceptual, Feld (1997) demonstra como não apenas os lugares fazem sentido, mas como os *sentidos fazem lugares*. Apesar do autor se preocupar com os aspectos simbólicos do som, ele entende que os mesmos não apenas representam coisas, mas agem pragmaticamente no mundo. Para Feld (2013) os sons emanam dos copos e também os penetram e essa reciprocidade da reflexão e da absorção:

constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados (FELD, 2013, p. 222, grifos do autor).

Nos seus trabalhos sobre a questão da “escuta”, Jean-Luc Nancy (1997; 2007), por sua vez, ao se debruçar sobre materialidade do som, se propõe a pensar não o “conteúdo” do som, mas o seu *corpo*. Nancy diferencia o processo de ouvir (*entendre*), do processo de escutar (*écouter*), e isso porque, para o autor, enquanto o primeiro denota entendimento e compressão - e até mesmo a ideia de “verdade” -, escutar, por sua vez, remeteria a uma abertura de sentido, uma inquietação, uma curiosidade, um esforço para “captar ou para surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem” (NANCY, 2013, p. 162). Para o autor, talvez seja necessário que o sentido não se conforme apenas com *ter sentido (logos)*, mas antes que *ressoe*. Dessa

conversas. Sem contar as inúmeras interrupções, em alguns momentos, da doce voz do meu filho, Antônio, e dos comentários do meu companheiro, Rafael.

maneira, soar se constitui para o autor como o ato de vibrar em si ou por si: “não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si” (NANCY, 2013, p. 164). Nesse estender-se, transporta-se, nesse *ressoar*, o sonoro remeteria à ordem do *methésico* – a despeito da ordem mimética que se ligaria o visual -, ou seja, da ordem da participação, da partilha e do contágio¹⁵⁶.



¹⁵⁶ - Mas, como bem destaca Nancy (2013), tais tendências (methésica e mimética) podem coincidir na imagem e no som.



Em Latcho Drom

As sonoridades nos filmes de Gatlif parecem instigar que se *ouça*, assim como se *escute*. Instiga que em alguns momentos se preste atenção à mensagem do que está sendo dito, que se compreenda, por exemplo, que *é preciso falar dos ausentes*, ou ainda que se compreenda determinada sonoridade através de uma relação interpretativa (o som da sirene da carrocinha da qual Mondo foge como se fosse também um cão); ao mesmo tempo que instiga que se *escute* no sentido atribuído por Nancy, e que nessa abertura à sonoridade mesma, nesse encontro com o *corpo do som*, ambos os corpos que estabelecem aí uma relação de ressonância se *afetem*. Quando presencio a sequência final de *Vengo* narrada no início desse subcapítulo, o modo como os elementos visuais e sonoros são montados, o modo como Gatlif explora sonoridades mecânicas, de molas, válvulas, arranques, sonoridades do escapamento que treme, vibra e que cospe fumaça, do martelo que explode contra a placa de ferro, a atmosfera que é criada em conjunção com elementos visuais como a água da chuva a lama o sangue a graxa, e corpo estirado e desmontado, quase nunca filmado inteiro mas aos pedaços, o corpo que luta para funcionar tal como a máquina, instiga um tipo de engajamento sensorial com o material audiovisual que não se preocupa

apenas em interpretar ou julgar, mas que faz estabelecer antes uma relação visceral entre o filme e o espectador.

Na sequência do transe em *Exils*, de maneira parecida, as sonoridades são exploradas de maneira a não instigar aqueles que assistem a estabelecer apenas uma relação de entendimento com aquilo que se ouve e se vê. Assim como os movimentos bruscos e repetitivos da câmera-corpo, dos desfoques e granulações, as sonoridades que emanam dos instrumentos, dos corpos dos homens e mulheres, instiga um tipo de engajamento sensorial por parte dos personagens, como dos espectadores, uma abertura, um encontro não apenas entre o som – onda física – e o ouvido/mente humana, mas entre o corpo do som e o corpo do ouvinte, um encontro onde um dá vida para outro, ou melhor, onde um traz o outro de volta à ida.

O modo como Gatlif explora tanto a sonoridade dos corpos, bem como o corpo dos sons, constrói ambos como parte de uma relação de *ressonância*, onde a comunicação se inscreve não apenas como transmissão, mas como *afeto* e *partilha*. O som deixa de ser, como bem nota Ingold (2008), apenas vibração mecânica do meio, ou somente algo que é registrado apenas dentro de nossas cabeças. Nem um fenômeno do mundo material, nem um fenômeno da mente, o som se constitui antes como uma *experiência* ligada à nossa imersão e mistura no/com o mundo em que nos encontramos¹⁵⁷.

Gostaria ainda de destacar que as músicas nos filmes não aparecem apenas através de formas extra-diegéticas, mas são comumente parte de performances que ocorrem “ao vivo” nos filmes. Em *Exils*, por exemplo, Zano e Naima ouvem flamenco e outros ritmos que fazem parte do contexto musical andaluz na casa de shows na qual visitam na Espanha. Assim como a música árabe sufi é tocada no ritual no qual os dois participam na Argélia. Músicas ciganas que *fazem* parte do contexto musical dos Balcãs são tocadas em múltiplas performances em *Gadjo Dilo*, bem como em *Transylvania*. Em *Vengo* e em *Swing* performances de artistas ciganos aclamados fazem parte da composição das obras, dentre os quais Tchavolo Smith que interpreta Miraldo em *Swing* e ainda La Paquera de Jerez e La Caíta em *Vengo*. Músicas ciganas também são tocadas nos bares frequentados por Nara em *Les*

¹⁵⁷ - Por esse motivo Ingold (2008, 2015) prefere não pensar os sons enquanto uma *materialidade*. De todo modo, como penso o corpo do som, tal como nenhum dos corpos que compõe a tese, como invólucros, mas justamente como *entre-lugares*, partes de relações, não vejo problema em conjugar essas discussões.

Princes e por Gaspard em *Gaspard et Robinson*. De todo modo, mesmo as músicas extra-diegéticas não podem ser pensadas como uma produção que é anexada *a posteriori*. Apesar de eu ter utilizado o termo “extra-diegético” para me referir a algumas músicas durante a narração das cenas que compõe a tese, é difícil pensar as músicas nas obras de Gatlif a partir desse termo. E isso porque, por exemplo, se num primeiro momento uma música parece não ser diegética, em outro momento é escancarada na tela a caixa de som de onde ela ressoa, como em *Indignados*, ou os fones de ouvido, como em *Exils*¹⁵⁸.

De todo modo, mesmo as músicas cuja fonte não aparece no filme, são constantemente compostas em conjunto com sonoridades diegéticas. Sons do encontro dos passos com o solo, do ranger do trem que se locomove veloz, das freadas dos carros, das gotas de chuva, ou de um cano que escorre, do canto dos pássaros, do tintilar de garrafas de vidro, cochichos, palmas, buzinas; bem como, compostas em diálogo com elementos visuais.

Anteriormente narrei uma sequência de *Exils* na qual Zano e Naima tomam banho, se ensaboam, lavam os cabelos numa fonte na área central de uma pequena cidade. Uma música extra-diegética toca, começa a chover, a música se apressa conforme os pingos de chuva também se tornam mais contínuos e velozes até que enquanto Zano e Naima correm para fugir da chuva um trovão estoura e a música se cala. Logo em seguida os dois se encontram pela primeira vez, embaixo da marquise de uma construção, com Leila e o irmão.

No início de *Exils* outra sonoridade é usada de maneira parecida. Logo após o título do filme, pintado de vermelho, surgir sobreposto às centenas de pessoas em marcha pelo deserto, Zano aparece empunhando um pé de cabra quebrando os tijolos acinzentados de uma parede. A mesma música que tocava na sequência anterior continua. E os sons que ele produz nos seus gestos abruptos se juntam àqueles da música. A música vaza de um quadro ao outro, de uma sequência à outra. “Piiii”,

¹⁵⁸ - As dificuldades em se pensar os sons no cinema através de noções como diegético/extra-diegético, in/off, e fora de campo são exploradas por Chion (1993). O autor, por exemplo, argumenta que mesmo para um som que se percebe claramente como fora de campo, bastaria fechar os olhos diante do filme para perceber que “sin la visión, los sonidos fuera de campo reaparecen tan presentes, tan definidos -a veces incluso más - en el plano acústico, como los sonidos in. Nada permite ya, en todo caso, distinguirlos” (CHION, 1993, s/p).

um apito estoura alto. Através dos outros sons que compõem o fora de campo imagino que seja a polícia. Zano se vira abrupto em direção ao ruído. A música no mesmo instante para. Se cala por alguns segundos interpelada pelo aviso policial. Mas ela não se foi. Zano continua quebrando os tijolos. Em close-up vejo o buraco aumentar de tamanho, como uma ferida aberta no corpo da construção. Zano joga água numa vasilha, mistura o líquido ao pó acinzentado para produzir cimento. Na fenda que abriu guarda um violino e um molho de chaves. Não sei se é um cofre, ou um túmulo. Em plano detalhe vejo a massa de cimento ser arremessada por Zano na superfície esburacada. O som produzido pelos gestos contínuos do homem, ao pegar e arremessar o cimento segue o mesmo ritmo da música interrompida pelo apito do policial.

Esse tipo de composição sonora, contudo, não faz parte apenas de *Exils*. Em *Korkoro*, quando a família cigana ainda não tinha chegado na vila francesa, a câmera foca na estrada, que mais parece uma trilha no meio da floresta. Uma carroça puxada por um cavalo negro logo aparece e estaciona. Várias pessoas, mulheres, homens e crianças surgem por detrás da carroça e no meio do burburinho vemos dois homens cochichando em romanes, “Eu o vi”, um deles diz. “Ele não está longe”, o outro responde. Os dois homens abruptamente começam a correr no meio da floresta no mesmo momento que uma música tensa e frenética começa a tocar. A música continua no mesmo ritmo, àqueles homens se juntam outros, todos correm velozmente, se esquivando de folhas e galhos. A câmera tenta acompanhar a velocidade, mas perde constantemente o foco, granula. Eles estão perseguindo alguém que depois descobrirei que é Claude. Um dos homens para de súbito e no mesmo momento em que faz um sinal com as mãos para que os outros homens se detenham e se silenciem, a *música igualmente para e se cala* como se fosse ela também um dos personagens em perseguição.

Em *Geronimo*, por sua vez, no início do filme uma música extradiegética toca no momento em que a noiva fugitiva está escapando, veloz, junto com o amado numa moto. Em determinado instante, porém, no momento em que na música soa o toque de uma bateria, a mulher batuca as costas do homem como se fosse ela a produzir aquele som. Os exemplos são muitos e o que eles fazem ver, e ouvir, é que nos filmes de Gatlif a imagem e o som estão ligados, um fazendo parte da composição poética do outro. O cineasta comenta que na cena inicial de *Korkoro* não fosse a música o que preenchia a tela, ela seria apenas a fotografia de um arame farpado. De todo modo, se fechássemos nossos olhos e apenas ouvíssemos a música, sem fazer a correlação da cerca como um

instrumento musical que toca com o movimento do vento, a expressividade da música também não seria a mesma. Se conforme, aponta Chion (2013) o som pode funcionar como um “valor añadido”, isto é, como um valor expressivo e informativo que enriquece uma imagem dada, no caso dos filmes de Gatif a lógica contrária também se faz presente¹⁵⁹.

A “interdependência e dialética” entre som e imagem nos permite pensar, também, que na percepção audiovisual a percepção visual e a percepção sonora influem uma na outra, bem como que transforma uma a outra: “no se «ve» lo mismo cuando se oye; No sé «oye» lo mismo cuando se ve” (CHION, 1993, s/p)¹⁶⁰. Chion, destaca o caráter multissensorial da percepção cinematográfica, refletindo que “no hay dato sensorial delimitado y aislado desde un principio: los sentidos son canales, caminos de paso, más que campos o tierras” (CHION, 1993, s/p). Ingold é outro teórico que destaca esse aspecto e isso porque, conforme destaca o autor, as visões e os sons são “comumente tão emaranhados em sua experiência que não é fácil descrevê-los separadamente” (INGOLD, 2008, p. 02). Ingold cita a experiência comentada por Stravinsky que diz que não ouvimos bem com os olhos fechados e isso devido ao fato de que a “visão dos gestos e movimentos de várias partes do corpo produzindo música é fundamentalmente necessária se ela é para ser apreendida em sua totalidade” (*apud* INGOLD, 2008 p. 37). Ao abriremos os olhos, argumenta Ingold, deixamos de apenas consumir o som e nos juntamos ao processo de sua produção: “A audição é despertada de sua letargia e se torna ativa e envolvida” (INGOLD, 2008, p. 37). Para o autor isso nos leva a

¹⁵⁹ - A relação entre som e imagem, porém, não pode ser apreendida, segundo argumenta Chion (1993), como parte de uma harmonia natural. Ela é produzida no processo de composição do filme.

¹⁶⁰ - Essa “interdependência e dialética” entre som e imagem é um dos motivos que faz com que o autor argumente sobre a inexistência de banda sonora em produções audiovisuais: “Al formular que no hay banda sonora, queremos decir, pues, de entrada, que los sonidos de la película no forman, tomados aparte de la imagen, un complejo dotado en sí mismo de unidad interna, que pueda confrontarse globalmente con lo que se llama banda de imagen. Pero queremos decir también que cada elemento sonoro establece con los elementos narrativos contenidos en la imagen -personajes, acción-, así como con los elementos visuales de textura y decorado, relaciones verticales simultáneas mucho más directas, fuertes y apremiantes que las que ese mismo elemento sonoro puede establecer paralelamente con los demás sonidos, o que los sonidos establecen entre sí en su sucesión” (CHION, 1993, s/p).

percepção de que se a audição é um modo de engajamento participativo com o ambiente “não é porque se opõe, nesse aspecto, à visão, mas porque ‘ouvimos’ tanto com os olhos quanto com os ouvidos” (INGOLD, 2008, p. 37). E é, para o autor, justamente a incorporação da visão ao processo de percepção auditiva que transforma ouvir passivamente em escutar ativamente. Assim como o oposto.

De todo modo, não é apenas a percepção do som e da imagem que estão interligadas. Conforme já pontuado na parte anterior da tese através da discussão de Gibson, com quem Ingold dialoga em conjunto com Merleau-Ponty, “os sentidos existem não como registros distintos, cujas impressões separadas são combinadas apenas em níveis mais altos do processo cognitivo”, os sentidos se constituem antes “como aspectos do funcionamento do corpo todo em movimento, integrados na própria ação de seu envolvimento com o ambiente” (INGOLD, 2008, p. 22). O fato de que ouvimos não apenas com os ouvidos, mas *com o corpo todo*, é pontuado também por Feld – conforme já citado anteriormente -, bem como por Nancy (2003, p. 75), que afirma que no processo de escuta todo o corpo está colocado nesse jogo de “tensiones, destellos, alturas, movimientos, esquemas rítmicos, granos y timbres”. E ainda como comenta belamente Serres ao refletir sobre os cinco sentidos, no contexto de escuta:

the whole body or organism raises up a sculpture or statue of tense skin, vibrating amid voluminous sound, open-closed like a box (or drum), capturing that by which it is captured. We hear by means of the skin and feet. We hear with the cranial box, the abdomen and the thorax. We hear by means of the muscles, nerves and tendons. Our bodybox, stretched with strings, veils itself within a global tympanum. We live amid sounds and cries, amid waves rather than spaces the organism moulds and indents itself. I am a house of sound, hearing and voice at once, black box and sounding-board, hammer and anvil, a grotto of echoes, a musicassette, the ear's pavilion, a question mark, wandering in the space of messages filled or stripped of sense...I am the resonance and the tone, I am together the mingling of the tone and its resonance (*apud* SIMPSON, 2010, p. 233)

Há ainda uma última questão sobre as sonoridades nos filmes de Gatlif que eu gostaria de abordar. Em *Gadjo Dilo*, após Stéphane entender que não encontraria Nora Luca, mas sim uma diversidade de músicos e composições nas quais a canção da cantora adorada pelo pai também ressoaria, passou a se interessar por gravar essas canções em fitas k7. Numa dessas sessões de gravação, no momento em que os músicos sentados ao redor de uma mesa começam a tocar e a cantar, Sabina, movida e afetada pela música, começa a dançar. Ela dança, animada, interage com Stéphane, que tudo o que faz é apontar para os pés da mulher. Ele pede silêncio dando a entender que os *ruídos* que ela fazia estavam comprometendo a gravação. Como bem destaca McGregor (2008), dançar faz parte da experiência musical cigana, o que não é compreendido pelo gadjo já que as sonoridades que produz contrastam, por exemplo, com os padrões ocidentais de gravação. Conforme o filme avança a experiência *quase etnográfica* de Stéphane muda. Se num primeiro momento ele deixa de buscar Nora Luca após entender o que Izidor quis dizer ao falar que “existem canções como essa por todos os lados”, o modo como o gadjo vai lidar com o que a princípio entendia como *ruído* também muda. Como atenta Rosello (2012), o gadjo descobre que a dança, o canto, e os eventos sociais como o casamento e os rituais de luto são inseparáveis das letras das canções e, aqui eu acrescento, que o contexto emergente no qual as performances musicais ocorrem também são inseparáveis do que é música e de como se ouve música naquele lugar.

De todo modo, Gatlif também instiga uma experiência de escuta parecida através de outros meios, isto é, através de uma expansão, de um extravazamento sonoro. Seja ao fazer os múltiplos corpos em cena soarem volumosos – mulheres, homens, insetos, cachorros, trens, navios, carros, portas, janelas, torneiras, sacolas, painéis, copos, instrumentos, cercas, pães, tomates –, seja ao montar esses sons, ao *tocá-los* de maneira a fazer com que eles componham um ritmo, uma harmonia, uma melodia. Por exemplo, os sons mecânicos no final de *Vengo* que acompanham a morte de Caco, ou os movimentos com a pá e o cimento no início de *Exils* que compõe junto com outras sonoridades a música que toca. Ingold (2000, 2015) fala através dos diálogos com Merleau-Ponty sobre um tipo de visualidade típica do pintor que não é físico-óptica, que não enxerga apenas as coisas prontas no mundo e forma uma representação delas, mas que antes estabelece uma relação de nascimento continuado, como se a cada instante os olhos se abrissem para as coisas do mundo pela primeira vez. Lembro que o close-up no cinema, para Balázs (1983a, 1983b), instiga uma experiência parecida.

Os filmes de Gatlif, porém, não apenas possibilitam despertar o “delírio que é a própria visão” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 281), mas igualmente o *delírio que é a própria audição*, e isso ao trazer para perto, para dentro de nossos corpos, agitando nossas moléculas, sonoridades comumente relegadas ao papel de ruídos.





Em Exils

Engajamento háptico

Walter Benjamin nos seus escritos sobre cinema expõe que essa forma de arte que “corresponde aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (1986a, p. 192), corresponde, igualmente, a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo. Ao refletir sobre o cinema, Benjamin está interessado em pensar quais os impactos e as consequências das revoluções técnicas

sobre as obras de arte, bem como sobre a receptibilidade dessas novas formas de artes na sociedade. Acerca do primeiro ponto, Benjamin assinala que o novo processo de reprodutibilidade técnica da obra de arte ocasionou, entre outras coisas, um declínio da autenticidade (seu *aqui e agora*) e da unicidade (seu caráter único), em suma, do ser aurático da obra de arte, e isso, fundamentalmente, devido a sua reprodutibilidade. Sobre o segundo ponto, Benjamin demonstra que os recursos decorrentes do avanço técnico nos abrem um novo espaço perceptivo¹⁶¹, podemos ver um homem caminhar em câmera lenta, ou ainda o dia virar noite em segundos através da aceleração da imagem, através de um close-up nos deparamos com as minúcias de corpos de todos os tipos. Enfim, a câmera com seus incontáveis recursos nos possibilita, pela primeira vez, adentrar no novo mundo aberto pelo *inconsciente ótico*¹⁶² (BENJAMIN, 1986a, 1986b).

Assim como a “aura” das obras de arte estaria extinguida na era da reprodutibilidade técnica, para Benjamin a arte de narrar também estaria em vias de extinção. No artigo “O narrador”, datado de 1940, ele nos diz que: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1986c, p. 197). Segundo o autor o desaparecimento da figura do narrador seria devido ao empobrecimento da experiência comunicável desde o pós Primeira Guerra Mundial, bem como devido a não possibilidade de comunicação da experiência depois do advento do romance e da informação.

Enquanto que a narrativa está ligada ao coletivo, o romance acaba por segregar o indivíduo nas suas leituras solitárias. Enquanto a narrativa não é de todo acabada, colocando o narrador e o ouvinte num fluxo narrativo, a informação advinda da imprensa procura esgotar em si

¹⁶¹ - Assim, apesar do gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos ser familiar “nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito (BENJAMIN, 1986a, p. 189).

¹⁶² - Dessa maneira, se com as *obras de arte na era de sua função ritual* a “produção artística começa com imagens a serviço da magia” (BENJAMIN, 1986a, p. 173); com as *obras de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é a magia da câmera que está a serviço da imagem, e aqui não só se aumenta a exponibilidade das obras, mas se revelam detalhes e minúcias “suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos”, fazendo-nos perceber que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1986b, p. 95).

mesmo os sentidos de sua história. Enquanto a narrativa é uma forma “artesanal de comunicação”, que “imprime na história a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”, (BENJAMIN, 1986c, p. 205) a informação está interessada em transmitir o “puro em si da coisa”. Enquanto os narradores juntam nas suas histórias o saber do passado (o camponês sedentário), com o saber que vem das terras distantes (o marinheiro comerciante), isto é, a experiência de *outrem*; a origem do romance é o indivíduo isolado. Enquanto que para a narrativa importa a moral da história, para o romance o que interessa é o sentido da vida. Enquanto na narrativa “a alma, o olho e a mão estão inscritos no mesmo plano” (BENJAMIN, 1986c, p. 220), na era do romance e da informação a coordenação entre estes três elementos nos deixou de ser familiar.

Retomando esta discussão de Benjamin, Taussig (1992, 1993)¹⁶³ vai expor que o narrador seria aquele que encarnaria a situação de êxtase e de movimento no qual o mais longe foi trazido para o “aqui e agora”, arquetipicamente onde o viajante voltou e se encontrou com os que ficaram em casa.

Taussig também nos lembra que para Benjamin a estória vive na memória do ouvinte e assim torna-se repetível, sendo que para ele existe pouco ou quase nada de “contemplação” no encontro entre o narrador, o ouvinte e a estória. “Contemplação”, vale lembrar, é o tipo de atenção identificada com as obras de arte “auráticas” e que contrasta com a atenção tátil e distraída associada ao *inconsciente ótico*. Existe assim uma aproximação entre as estórias contadas pelo narrador, com aquelas contadas pelo cinema, já que frente a ambas o público não age de modo contemplativo, mas de modo relaxado, com um estado de espírito que se aproxima do tédio: “Indeed, ‘boredom’ he notes [Benjamin], ‘is the dream bird that hatches the egg of experience’, and the storyteller is, above all, the force that shapes that most precious substance, experience itself” (TAUSSIG, 1992, p. 25).

Desta maneira, parece haver uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que na “life forged by modernity” (TAUSSIG, 1992, p. 25) a experiência e a capacidade de comunica-la é bloqueada, essa mesma

¹⁶³ - Apesar do artigo “Physiognomic aspects of visual worlds” (TAUSSIG, 1992) ser muito parecido com o segundo capítulo do livro “Mimesis and alterity” (TAUSSIG, 1993), eles não são idênticos. Como levei em consideração a leitura de ambos na explanação dessa discussão de Taussig, cito ambos.

modernidade oferece o novo maquinário mimético, o cinema, que até certo ponto reproduz a arte do contador de histórias.

O cinema, enquanto o narrador moderno inscreveria novamente no mesmo campo a mão, a alma e olho, coordenação esta que é encontrada sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 1986c, p. 221). Para Benjamin, nos lembra Taussig, na arte de contar histórias a voz não trabalha sozinha, “Interacting with one another, hand, soul, and eye form a practice” (TAUSSIG, 1992, p. 25). Esta prática, contudo, depois que o papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, deixando vazio o lugar que a mão ocupava na narração, é aquela com a qual não estamos mais familiarizados. Mas este não é o caso do cinema, esse moderno contador de histórias: “This preserves – indeed reinvigorates – the gesticulating hand in the form of the tactile eye, in that the new constellation of hand, soul, and eye, provided by the opening of the optical unconscious (TAUSSIG, 1993, p. 36).

Mas o que seria esse olho tátil do qual nos fala Taussig, e que é, segundo ele, um dos responsáveis por fazer do cinema a figura do narrador moderno?

Para Benjamin, “a história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (BENJAMIN, 1986a, p. 190). Para o autor, o dadaísmo seria um exemplo já que tentou produzir através da pintura os efeitos que buscamos hoje no cinema. Preocupados em tornar suas obras impróprias para qualquer utilização contemplativa, a despeito de assegurar sua utilização mercantil, os dadaístas, ao provocar o escândalo, asseguravam uma *distração intensa* através de suas obras que, como um tiro, “atingia, pela agressão, o espectador” (BENJAMIN, 1986a, p. 191). Segundo Benjamin o dadaísmo colocou de novo em circulação o lado tátil da percepção artística e com isso favoreceu a demanda pelo cinema, cujo modo de percepção baseado na distração é de ordem fundamentalmente tátil, isto é, “baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” (BENJAMIN, 1986a, p. 192). No ato de interromper continuamente as ideias dos espectadores através das mudanças de imagens, o cinema tem seu “efeito de choque”.

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu

cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do eleito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1986a, p. 194, grifos do autor).

Susan Buck-Mors atenta que através de Benjamin retorna-se ao sentido etimológico original da palavra “estética”, que longe de remeter à trindade filosófica da arte, beleza e verdade, se refere àquilo que é “perceptivo através do tato”. “*Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material” (BUCK-MORS, 1996, p. 13). Para Benjamin, reflete ainda Buck-Mors, o aparato sensorial humano na modernidade não pode ser pensado sem levar em consideração a experiência do choque – que se liga à percepção cinematográfica. Nesse contexto, o sistema sinestésico ocupado em desviar-se da sobrecarga de estímulos do choque perceptual acaba por inverter o seu papel, erige-se uma “crise na percepção” e o sistema cognitivo da sinestésica torna-se um sistema de *anestésica*. Aí, “já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a ‘perceptibilidade’” (BUCK-MORS, 1996, p. 24).

No contexto de transformação da perceptibilidade ocasionada pelas modificações técnicas, a tela do cinema, para Buck-Mors, pode ser pensada como uma prótese, como um órgão artificial de cognição que “não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma a sua natureza” (2009, p. 13). Nesse sentido, o espectador diante do choque cinematográfico sujeita-se a uma dupla modificação: de um lado uma intensificação extrema dos sentidos, de outro uma neutralização da sensação, um certo entorpecimento que para a autora é equivalente à anestesia corpórea. Somando-se a esse fato que “a imagem do cinema é o traço cinético gravado de uma ausência” (2009, p. 15), é, para Buck-

Mors, o que torna possível ao cinema uma espécie de violência e aos espectadores a realização de certas operações cognitivas que seriam intoleráveis de outra forma – para os espectadores e para os corpos filmados. A abertura do inconsciente ótico, para Buck-Mors, possibilitou uma representação da realidade infinitamente mais significativa que a pictórica. Mas essa revolução, “esse avanço cognitivo”, diz Buck-Mors, “não veio sem um preço”, que, para a autora é a ruptura, o *corte entre cognição e ação*.

O cinema do qual fala Benjamin nos seus escritos não é o mesmo cinema produzido por Gatlif. Se, conforme argumenta Benjamin, o cinema permitiu uma metamorfose profunda nos meios de percepção, primeiramente temos que nos perguntar a respeito das transformações que se operaram sobre a transformação primeira (que, mesmo Benjamin já ressalta, não explodiu do nada, mas que é reflexo das modificações técnicas que se operaram durante um longo contexto). Como bem ressalta Miriam Hansen (2012), muitas das qualidades estéticas que Benjamin atribui ao cinema não têm como base nem o cinema da década de 1930, mas são característica de um modo pré-clássico de prática cinematográfica que Tom Gunning chama de “cinema das atrações”. Por exemplo, o caráter de *distração*, em oposição à recepção contemplativa das obras de arte tradicionais, pressupõe um tipo de experiência cinematográfica “still patterned on the variety format, that is, the programming of shorter films (interspersed with or framed by live performances) on the principle of maximum stylistic or thematic diversity” (HANSEN, 2012, p. 86). As imagens que assaltam os espectadores através do choque e de maneira tátil, por sua vez, fazem mais sentido, argumenta Hansen, se pensadas em relação ao estilo de apresentação dos primeiros filmes e da montagem soviética, do que em relação ao estilo representacional do cinema clássico:

Whereas the former tend to organize their space frontally and thus appear to directly address a collective audience in the theater space, the latter resorts to strategies derived from the proscenium stage and the well-made play, offering the viewer (virtual) access to a closed diegetic world through continuity editing, narrative absorption, and focalization on psychologically motivated characters (HANSEN, 2012, p. 86).

Os filmes de Gatlif, conforme venho discutindo no decorrer da tese, possuem, mas de maneira diferente aos filmes pensados por Benjamin, um caráter *tátil*. No capítulo anterior falei sobre a série de encontros que acontecem nos/atravs dos filmes. Encontros entre personagens, entre atores e personagens, entre os atores, os personagens, o cineasta e os lugares, encontro com as coisas do mundo e nos filmes enquanto coisa, encontros com corpos ausentes que preenchem a tela com os seus corpos tão diferentes uns dos outros. Trago de volta essa questão para ressaltar desde logo que o caráter não apenas tátil, mais sensorial dos filmes de Gatlif, possibilita um outro tipo de encontro, também encarnado, qual seja, entre os espectadores e os corpos nos filmes e das imagens como um corpo. E é através desses encontros táteis, de engajamento sensorial, mas também a partir de uma experiência distinta de *choque* que de alguma maneira os filmes de Gatlif parecem romper com a alienação e anestesia sensorial da qual Buck-Mors fala.



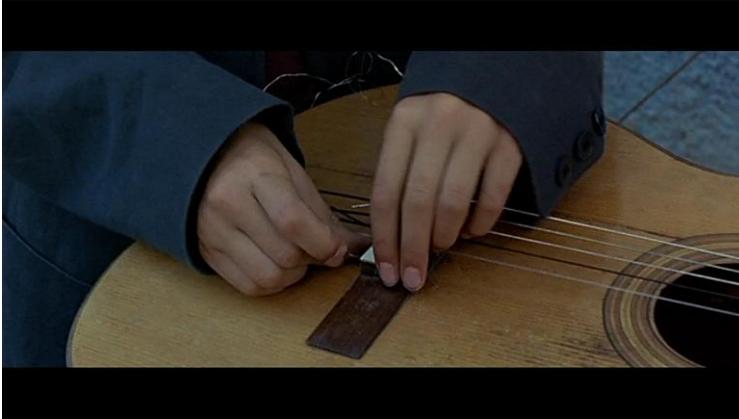
Em *Mondo*

Não penso o choque nos filmes de Gatlif, de todo modo, através das contínuas mudanças de lugares, ângulos que golpeiam os espectadores e interrompem continuamente as suas ideias através das mudanças de imagens. Obviamente Gatlif faz uso de técnicas e de composições desse tipo, em *Mondo*, por exemplo, em alguns momentos é através da irrupção de planos curtos que são mostrados os diversos personagens que fazem parte do evento temporal. Em algumas sequências de *Indignados*, por sua vez, a montagem parece ser inspirada no estilo soviético. Mas ao mesmo tempo os filmes escapam de um

estilo audiovisual contemporâneo discutido por Comolli (2007) nos quais prevalecem o *jump cut*¹⁶⁴, produções nas quais a duração média de um plano é de quatro segundos, uma cintilação de imagens que impede qualquer possibilidade de olhar: “Triunfo do pulsional: restam apenas batimentos” (2007, p. 18). Ao mesmo tempo, conforme discutido no terceiro capítulo, os filmes de Gatlif se diferenciam de um cinema clássico de imagem-movimento, onde independente da duração dos planos eles são construídos, entre outras coisas, de modo a ter uma função, um objetivo bem estabelecido na trama fílmica.

Nesse sentido, na medida em que Gatlif permite e incentiva os filmes a serem interrompidos, atravessados pelo acaso, pelo acidental; na medida em que os seus filmes inscrevem os corpos no fluxo do cotidiano, que exploram esses corpos a partir de seus aspectos dinâmicos e cinéticos através dos recursos possibilitados pela abertura do inconsciente ótico; bem como instiga uma experiencição dilatada do tempo que é percebido enquanto duração - seja através de longos planos que permitem aos espectadores tatear e ocupar os espaços, seja através da criação de atmosferas sensoriais, de espaços-tempo intensivos que possibilitam aos espectadores um tipo de engajamento sensorial -; e ainda através do contraste que esse tipo de composição estabelece em relação às experiências audiovisuais cotidianas do nosso presente “saturado de telas, de publicidade, de simulacros” (COMOLLI, 2007, p. 19), de telas em que as imagens não se fixam mas que pulsam, velozes, cindidas, fragmentadas, “toda uma explosão de planos curtos” (COMOLLI, 2007, p. 15), que “toca em tudo para não tocar em nada” (COMOLLI, 2007, p. 16), onde *saltar* se torna uma forma de *evitar*; os filmes de Gatlif acabam por possibilitar uma outra experiência sensorial, que *choca* e golpeia os espectadores ora através do *supérfluo*, ora através da *lentidão*.

¹⁶⁴ - Quando os planos montados são fragmentos da mesma tomada de cena, “eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 265). A impressão dada pelo *jump cut* é que o que está sendo mostrado *salta*.



Em Swing

Conforme argumenta Hansen (2012), assim como os escritos de Benjamin sobre a arte atentam para o caráter prejudicial dos meios tecnológicos quando associados à alienação dos sentidos e à paralização da agência política (estetização da política), Benjamin também tece uma previsão mais otimista, e isso ao atribuir ao cinema a possibilidade de desfazer a alienação e o entorpecimento sensorial (politização da arte). O cinema, reflete Hansen, permite tanto um reconhecimento da auto-alienação sensorial humana, quanto um uma adaptação não-destrutiva das tecnologias miméticas. Tem-se ainda que, conforme expõe a autora, através da abertura do inconsciente ótico abre-se um novo *campo de ação*, ou uma *nova sala para jogar*: como uma “dinamite” os filmes podem desnaturalizar o “mundo prisional” expondo diante dos olhos dos espectadores, por exemplo, os espaços em que as pessoas vivem de maneira compreensível, significativa e apaixonada, bem como pode desfazer a aparência de imutabilidade, “and makes its scattered ruins available for mimetic transformation and reconfiguration” (HANSEN, 2012, p. 159).

É num sentido parecido que penso os filmes de Gatlif. Acredito que os usos que o cineasta faz das possibilidades abertas pelo inconsciente ótico promovem e instigam um engajamento sensorial por parte dos espectadores que tem *um potencial terapêutico para combater* (HANSEN, 2012) a alienação sensorial da qual Benjamin e Buck-Mors falam. Além do esforço para combater a alienação do Outro, estrangeiro e marginalizado de seu próprio corpo e voz perante a generificação e

objetificação corporal promovida, também, por uma sociedade que transforma tudo em *espetáculo*¹⁶⁵.

Dentre os usos que Gatlif faz do inconsciente ótico para instigar um engajamento sensorial com o filme estão a câmera-corpo, a exploração do corpo do som e o engajamento *háptico* sobre a qual quero me deter agora.

Em “The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses”, Laura Marks (2000) diz que o cinema intercultural invoca a memória dos sentidos a fim de representar as experiências das pessoas que vivem na diáspora. Para pensar as obras do cinema intercultural, argumenta Marks, se torna necessário entender como o significado ocorre no nível do corpo e não apenas dos signos. Dado que para a autora as obras do cinema intercultural visam expor estilos de percepção dos sentidos que não aqueles das sociedades euro-americanas modernas¹⁶⁶, onde a visualidade óptica tem sido atribuída uma supremacia única¹⁶⁷, ela se propõe a pensar na sua obra como o cinema evoca os sentidos “irrepresentáveis”, como tato, olfato e paladar.

No que concerne ao tato, que é o que me interessa neste momento, Marks discorre que certas imagens apelam a uma visualidade

¹⁶⁵ - Gatlif certamente conhece a discussão acerca da “sociedade do espetáculo” dado a sua proximidade à Guy Debord.

¹⁶⁶ - No que concerne a antropologia visual, Sarah Pink (2006) argumenta que a antropologia dos sentidos tem repensado a relação entre o visual e os outros sentidos, tanto nas sociedades modernas ocidentais, como em outras sociedades, bem como revisto a premissa que prevê que o visual é necessariamente o sentido dominante em culturais ocidentais, dando lugar a uma abordagem que explora o modo como as categorias de experiência sensoriais se relacionam e figuram na vida dos informantes. Na revisão bibliográfica realizada pela autora no que concerne esse repensar sobre a experiência sensorial, Pink observa que três temas inter-relacionados se destacam: “cross-cultural comparison and the oculo-centricity of the west, the sensory as embodied experience, and the interconnectivity of the senses” (PINK, 2006, p. 44).

¹⁶⁷ - De todo modo, como bem reflete Ingold na sua crítica à antropologia dos sentidos, a atribuição aos “outros” não-ocidentais de sensibilidades auditivas, táteis, olfativas, etc. aguçadas, em contraposição à visão, podem às vezes refletir mais sobre as preconceções de analistas antropológicos do que sobre a experiência sensoriais de outros povos. Para o autor, a comparação entre o perfil sensorial dos Inuit, dos Umeda, dos Songhay ou Suyá com o do Ocidente, por exemplo, pode indicar que o que está em jogo não é apenas “a predominância da visão sobre a audição, mas o entendimento da própria visão” (INGOLD, 2008, p. 12).

tátil que invocam uma resposta encarnada do espectador, facilitando a experiência de outros modos de impressão sensorial, bem como que através da visualidade tátil é estabelecido um contato com a presença material destas coisas, que se dá a partir de uma relação de co-presença¹⁶⁸.



Em Indignados

A autora reflete sobre esse tipo de visualidade através da noção de visualidade háptica, que segundo Marks (2000) é usualmente definida como a combinação de funções táteis, sinestésicas e proprioceptivas, isto é, a maneira como experimentamos o toque tanto na superfície, quando dentro de nossos corpos¹⁶⁹. Através da visualidade háptica, os nossos olhos funcionam como órgãos de toque, e o olhar tende a se mover sobre a superfície do objeto a despeito de mergulhar na profundidade ilusionista¹⁷⁰. Para Deleuze e Guattari (2012), “háptico” é

¹⁶⁸ - Mas se o cinema háptico encoraja uma relação corporal entre o espectador e a imagem, o fato desse cinema ser percebido como háptico, explicita Marks (2000), pode ser um efeito do trabalho do cineasta, ou uma predisposição do espectador. A autora diz que os filmes com os quais ela está dialogando possuem qualidades hápticas, às quais o espectador pode ou não responder. Da mesma forma, ela continua, pode haver períodos históricos em que o cinema é percebido mais ou menos óptica ou hápticamente.

¹⁶⁹ - Gibson chama “The sensibility of the individual to the world adjacent to his body by the use of his body” (1966, p. 97) de sistema háptico. Este é, segundo o autor, o sistema perceptivo através do qual os indivíduos entram *literalmente* em contato com o meio ambiente.

¹⁷⁰ - A diferença entre a visualidade háptica e a óptica, contudo, é para Marks

um termo melhor que tátil por não opor dois órgãos de sentido, deixando supor que “o próprio olho pode ter essa função que não é óptica” (2012, p. 217). De todo modo, continuam os autores, o olho não é o único órgão a possuir essa capacidade. Nesse sentido, dado que o filmes de Gatlif invocam uma *resposta encarnada* no espectador, bem como dado que os sentidos, como sistema perceptuais, não só estão interconectados entre si¹⁷¹ (PINK, 2006; 2011; INGOLG, 2000, 2011a, 2011b, 2015), mas que é uma atividade do organismo como um todo no seu ambiente (GIBSON, 1966; 1986), acredito ser mais interessante tomar como ponto de partida a ideia de um *engajamento háptico* (INGOLD, 2015) para pensar essas questões que não se limitam apenas a um tipo específico de *visualidade*.

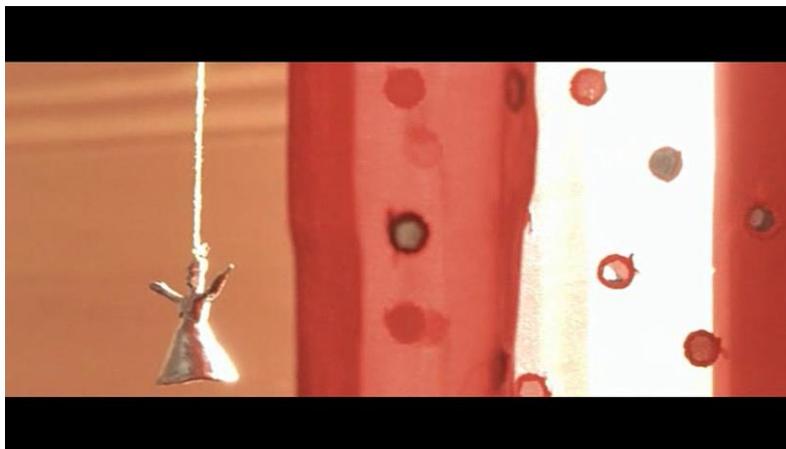
Para pensar os corpos ausentes discuti sobre o uso do close-up nos filmes de Gatlif. Comentei que através do uso constante dessa técnica cinematográfica na composição de seus filmes, Gatlif acaba por escancarar na tela os rostos ausentes e nada banais daqueles que, conforme canta a música em *Exils*, “vivem sem democracia em geral”. De todo modo, o modo como Gatlif explora o close-up, não apenas dos rostos humanos, acaba por desencorajar o espectador de apenas distinguir os objetos, de observar esses corpos a partir de um olhar ora desinteressado, ora controlador, instigando antes uma aproximação a estes corpos, bem como o estabelecimento de uma relação sensória com a tela como um todo. Ao explorar o caráter háptico do cinema, Gatlif faz com que se estabeleça um tipo de percepção mais próxima à imagem, instiga que a toquemos, que nos lancemos nos buracos negros e nas superfícies brancas das faces rostificadas¹⁷², como se fosse possível adentrar a pele tal como Mondo o faz com a luz solar. De todo modo, não apenas o close-up pode ser pensado a partir de um envolvimento e

uma diferença de grau. E isso porque ambos os processos estão envolvidos nas nossas práticas visuais, “in a dialectical movement from far to near” (MARKS, 2000, p. 163). E, argumenta Marks, precisamos de ambos os tipos de visualidade. Já que, por exemplo, é difícil olhar, proximamente, a pele de um amante com visão óptica; do mesmo modo como é difícil dirigir um carro com visão háptica.

¹⁷¹ - Que, conforme aponta Ingold através da leitura de Merelau-Ponty, “não reside na fusão mental de imagens fundadas em diferentes registros de sensação, mas na sinergia corporal dos sentidos em sua convergência rumo a um objetivo comum” (2008, p. 22).

¹⁷² Penso aqui na discussão de Deleuze e Guattari (1996) sobre “rostitude” no volume 2 de “Mil Plátos”.

aproximação háptica e sensorial.



Em Vengo

Em *Indignados*, após Betty ser enviada da França de volta à Grécia, a mulher consegue se esconder embaixo de um caminhão que no porto é colocado dentro de um navio que posteriormente descubro que foi para a Espanha. Sem ainda saber em que lugar fora parar Betty, sei ao menos que ela não fora pega. Seus pés aparecem em primeiro plano caminhando apressados, com passos largos, sobre um solo arenoso. A proximidade e a velocidade do movimento fazem a imagem desfocar levemente. A câmera sobe na vertical. A mulher sua. Está cansada. Uma música extra-diegética começa a tocar. Mais animada, mais esperançosa que a da sequência anterior. A mulher sai da estrada e senta no mato rasteiro que se espalha pelas suas margens. Sons de pássaros se misturam aos da música. “Piiiiipiiiiipi”. Em close-up ela olha para o alto. Com a câmera subjetiva vejo os pequenos pássaros que voam, livres, pelo céu. A imagem corta. A câmera está no meio de uma mata. A imagem chacoalha, desfoca, balança. Não sei se é mostrada a visão da mulher que por ali anda através de uma câmera-subjetiva, ou se é a câmera-corpo que oscila sobre as ondulações do solo. O volume da música vai diminuindo. Seu ritmo também diminui no momento em que ao invés da mata, depois de um corte seco, vejo a tela coberta pelo movimento da água de um pequeno riacho. “Shhhhhuuuaa”. O som da água vai entrando em primeiro plano, o da música vai se distanciando até desaparecer por completo.

A água corre fresca, límpida, tão transparente que se vê os

detalhes das pequenas pedras que se espalham pelo fundo. A câmera se ergue. Em plano geral é mostrado por um instante outros detalhes daquele lugar. O contraste das pedras esbranquiçadas que emergem da água com o verde que pinta os morros distantes. O plano corta. A mulher lava as mãos na água do rio. E depois o seu rosto, os seus braços, o seu colo, os seus cabelos. Betty ainda veste a mesma camisa vermelha com a qual a vi emergir do mar.

Nas proximidades do riacho a mulher encontra restos de um acampamento. Se aproxima, estuda o ambiente e depois larga as suas coisas por ali. Um corte seco. Vejo o cume de grandes árvores. As folhas escurecidas pela baixa luminosidade risca o céu acinzentado. A imagem roda. Roda. Roda. Ouço a respiração da mulher se misturar às sonoridades do rio e da mata. O plano corta. Vejo a mulher dançando embalada pelo som de seus passos e de sua respiração. Ela está com os olhos fechados. Move as pernas. O tronco. Os braços. As expressões de seu rosto são serenas. Quase sorri. Parece estar em transe. Vejo novamente o topo das árvores. Que rodam. Para a direita e para a esquerda, sobrepondo no mesmo instante movimentos diferentes. A mulher continua a dançar, ofegante, sob o chão de folhas e pedras. Seus olhos continuam fechados, mas logo em seguida vejo novamente as árvores rodopiantes. O céu aparece ao fundo, nublado, em tons de cinza que me fazem não saber se a bola iluminada é a lua ou o sol. Uma sonoridade de águas agitadas começa a cantar alto. Ela está dançando próximo ao riacho. Mas a sonoridade é de ondas quebrando na praia. O céu nublado volta a aparecer, mas agora sem a sobreposição das árvores. A mulher move rapidamente os braços, com os ruídos de água, parece que está nadando. O som do mar se esvai. Os braços continuam a se mover, velozes. Tão rápidos que ressoam, uivam ao cortar o ar. O modo como a imagem e som são montados dá a impressão de que ela voa. A mulher despenca. Em close-up fico por alguns instantes a observá-la respirar. Ela olha para o alto. O mesmo céu da cena anterior aparece. Conforme as nuvens passam e se distanciam da bola iluminada ela brilha mais e mais. Resplandece tanto que agora eu sei que é o sol. “Tudo ficará bem... Tudo. Tudo”, ouço a voz da mulher falar sem que a boca se mexa.

Quando Betty corre pela mata na primeira sequência do filme, ou quando ela dança meio as árvores na sequência que narrei logo acima, outras técnicas que não apenas o close-up e o hiper close-up instigam um engajamento háptico e sensorial como a mudança de foco dos seus pés e pernas que caminham rapidamente pela estrada de pedra, ou dos

cumes das grandes árvores na mata onde ela se embrenha, as granulações da imagem, as sobre-exposições do céu, das árvores, que giram para lados opostos, o jogo entre superexposição e subexposição que não deixam saber logo de cara se é a lua ou o sol quem ilumina o céu. O espectador aqui não está inerte, não é simplesmente bombardeado pelas imagens cinematográficas cujo sistema sensorio está anestesiado. Esse tipo de imagem, tal como aquelas refletidas por Marks (2000), requer que o espectador trabalhe para constituir a imagem, para trazê-la à latência. E nesse engajamento tanto o sujeito que vê quanto o objeto que é visto constituem-se um ao outro. Para Marks, nessa troca mutualmente constitutiva encontra-se o germe de um erotismo intersubjetivo¹⁷³, onde o espectador “relinquishes her own sense of separateness from the image—not to know it, but to give herself up to her desire for it” (MARKS, 2000, p. 183).

Passei algum tempo no início de *Exils* tentando compreender o que eu via. Que textura era aquela que recobria a tela e que a fazia pulsar como a fina lamina que cobre um tambor? Em outro momento de *Exils*, quando Zano e Naima contam suas histórias a partir de suas cicatrizes, que narrei no início dessa parte da tese, a pele volta a ficar em primeiro plano, tão próxima que eu não soube num primeiro momento discernir de que parte do corpo ela fazia parte. Em vários momentos de seus filmes Gatlif enquadra os corpos, dos personagens, do mundo, de maneira tão próxima que os torna irreconhecíveis. Lembro novamente da sequência na qual a câmera quase entra nas entranhas do gramofone em *Swing*, como se a proximidade permitisse fugir das outras sonoridades que interrompiam a música que Miraldo escutava. Em outros momentos esses corpos são desenquadrados, desfigurados pelas bordas do quadro que não os deixam caber por inteiro. Ou ainda retorcidos, como o rosto de Naima em *Exils*, visto por detrás de uma garrafa de vidro logo após uma briga entre a mulher e Zano na Espanha. E ainda o corpo de Zano visto a partir do reflexo de água no fundo de poço em *Exils*. Ao olhar para essas imagens é necessário não apenas se

¹⁷³ - O erotismo do qual Marks (2000) fala, porém, não se refere a uma espécie de voyeurismo. E isso porque enquanto o voyeurismo se baseia na manutenção de uma distância, o erotismo suspende essa distância e envolve o espectador no visto. De todo modo, esse envolvimento não se dá a partir de uma relação de posse. Marks segue a noção de erotismo de Levinas, que o entende como um deleite na alteridade que resiste no outro erótico. Assim, apesar de que através dessa relação erótica o objeto de visão permaneça inescrutável, ainda assim o objeto continua implicado na relação mesma.

posicionar diante delas distanciadamente, mas imergir nas suas texturas, formas, tateá-las vagorosamente a fim de compreendê-las a partir de um engajamento háptico. E o domínio e o controle do espectador óptico sobre o que está vendo é substituído por um certo descontrolo e descentramento.





Em Indignados

Dessa maneira, apesar do espectador se relacionar com a imagem, o envolvimento háptico, conforme reflete Marks, implica uma espécie de luto fundamental do corpo ou do objeto ausente, que remete aos limites do conhecimento sensorial, ao invés da completude requerida pelo engajamento óptico. Ao mesmo tempo que o envolvimento háptico reconhece que não pode conhecer plenamente aquele outro, ele tenta aproximá-lo através de um engajamento intensamente implicado com a presença desse outro. Numa dinâmica através da qual o outro é exposto, dele se aproxima, mas apenas na condição de que sua incognoscibilidade permaneça intacta. Para Marks (2000), esse tipo de engajamento, pode ser pensado como um tipo de “yielding-knowing” do qual fala Taussig em resposta ao apelo de Horkheimer e Adorno acerca de um conhecimento que não dobre o seu objeto à sua vontade.

Não posso deixar de notar, contudo, que se para Marks (2000) a visualidade háptica nos filmes interculturais sobre os quais ela reflete se difere da postura brechtiana do espectador ativo, o engajamento háptico e mais amplamente sensorial nos filmes de Gatlif parece se configurar de maneira distinta. Marks comenta que a visualidade háptica requer um espectador ativo que se recusa a ser seduzido pela ilusão cinematográfica. Mas para a autora, enquanto o espectador ativo brechtiano é um espectador explicitamente crítico, na verdade um espectador *suspeito*, o espectador háptico por sua vez estabelece uma relação desejante e muitas vezes prazerosa com a imagem e é através dessa relação que a crítica é produzida. Nos filmes de Gatlif, porém, apesar dos espectadores serem instigados a estabelecer uma relação desejante e prazerosa com as imagens, tal como discute Marks, em alguns momentos essa relação é cindida, atravessada por uma postura de *estranhamento*. Tanto a relação desejante, quando essa relação de estranhamento, contribuem para a *desalienação dos sentidos* discutido

acima.

Cardoso e Head fazem uso da discussão de estranhamento de Brecht no artigo em que refletem sobre as matérias nebulosas, “dimensões ambíguas do estado das *coisas* e das coisas que acontecem – ou podem acontecer – numa festa de exu” (2015, p. 165). Conforme expõem os autores, seja num evento teatral ou numa ocorrência cotidiana, o estranhamento se refere à introdução de uma fissura na “presumida identidade da coisa observada”, o que interrompe a identificação do observador e dessa coisa, transformando-a desse modo “de algo ordinário, familiar, imediatamente acessível, em algo peculiar, marcante e inesperado” (BRECHT, 1964 *apud* CARDOSO e HEAD, 2015, p. 171). O que, de todo modo, não remeteria a um olhar desapegado, ou a alguma forma de observação desincorporada. Para Cardoso e Head (2015, p. 174), a noção de estranhamento remete a um modo de aproximação, mas uma aproximação que não elimina a “estranheza das coisas abordadas”¹⁷⁴.

Em várias cenas de *Indignados* os imigrantes encaram a câmera, seja numa postura quase fotográfica, seja para falar com ela. De todo modo, esse olhar que estabelece quase que um *jogo do siso* com os espectadores não aparece apenas nessa obra. No final de *Gaspard et Robinson*, Gaspard encara a câmera e pede que ela pare de segui-lo. Posteriormente através da montagem vemos que para onde ele olha está um cachorro, o que deixa a compreensão da cena dúbia, ele falou com o bicho, com a câmera, ou comigo que estou assistindo? De maneira parecida em *Je Suis ou d'une Cigogne* os personagens encaram a câmera, em alguns momentos falam com ela, a provocam. Em *Korkoro*, nas sequências nas quais os ciganos aparecem no campo de

¹⁷⁴ - Destaco que para os autores, se o estranhamento, por exemplo do ato de fumar numa peça de teatro, possibilitaria aos “membros da audiência distanciar-se da ação dramática e assim reaproximar-se da *realidade* – tanto no teatro quanto fora dele – agora *desnaturalizada*”, no contexto etnográfico no/sobre o qual eles escrevem, a fumaça não permitiria tal distanciamento. De todo modo, eles refletem que “A presença daquela fumaça e das outras matérias nebulosas ao nosso redor deslocou o estranhamento brechtiano rumo a um certo estranhamento do próprio olhar etnográfico: um duplo estranhamento, no caso, produzido não apenas pela presença das entidades ou pelo princípio de indeterminação incorporado em Exu, mas igualmente pelos índices de *outros tempos*, de outras *histórias* deslocadas às margens da História, que as *coisas* dos exus murmuravam naquela noite – e ainda murmuram em festas semelhantes” (CARDOSO e HEAD, 2015, p. 183).

concentração eles também olham para a câmera, quase sempre sem piscar, interpelando os espectadores. Esses olhares que olham e são vistos colocam em relevo, escancaram e rompem com os mecanismos de ficção e através disso introduzem novamente a distância na proximidade sensorial.

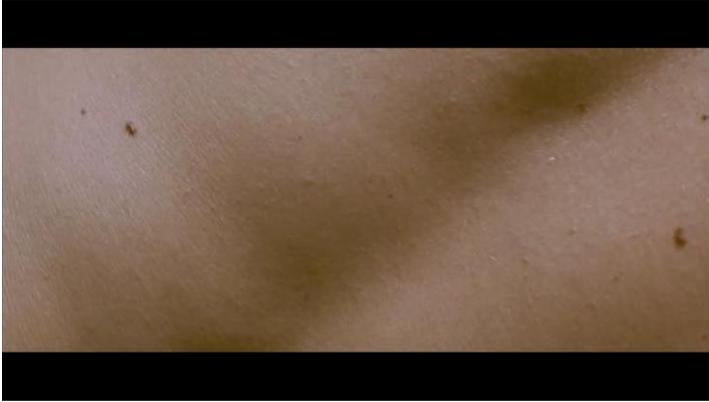
De todo modo, é não apenas com o olhar que se enxerga sendo visto que Gatlif instiga nos seus filmes um distanciamento da ação dramática, mas igualmente através de certos tipos de composições sonoras. Anteriormente, no momento em que pensava o corpo-do-som narrei algumas sequências as quais quero retornar agora. Conteí que no início de *Exils*, no momento em que Zano cimentava as suas chaves de casa e o seu violino na parede o som do apito policial que ressoou alto fez a música que tocava desde a sequência anterior se calar. “Piiiiiii”, a música para abrupta, assim como Zano que até então se movia de maneira repetitiva e alheio a o que acontecida ao se redor. Ainda sobre *Exils*, volto à sequência na qual no momento em que Zano e Naima corriam da chuva um trovão estoura fazendo a música que até então tocava se calar, ao mesmo tempo que marca o momento de um corte seco. Esse tipo de composição sonora, contudo, não faz parte apenas de *Exils*. Em *Korkoro*, por sua vez, a câmera-corpo assim como a música parecem fazer parte da perseguição na qual os personagens estão envolvidos. Tanto é que no momento em que Taloche pressente que encontrou o que procurava ele sinaliza com as mãos pedindo que todos parem, ato esse que inclusive a música obedece. Ela se cala abrupta.

A maneira como nos filmes as músicas são compostas em diálogo com as sonoridades diegéticas, bem como atravessadas, rompidas, caladas de maneira brusca seja, por exemplo, pelo apito policial, pelo trovão ou pelo gesto do homem que meio ao ritmo intenso e compenetrante da perseguição, introduz uma fenda (ou um foço) no envolvimento sensorial estabelecido entre o espectador e os elementos que compõem a cena. No caso da sequência em *Korkoro*, por exemplo, não só a perseguição enquanto tema, mas os desfoques, a granulação, o ritmo acelerado. E no caso do banho em *Exils*, não apenas a música, mas a sonoridade da água, à aproximação aos corpos, aos toques que deslizavam espumosos na pele, nos cabelos. Tanto estas explosões sonoras que rompem bruscamente com a dinâmica das músicas que tocam, como o olhar que encara a câmera e que nesse ato denuncia o olhar do *outro* que assiste, ou ainda a indeterminação a respeito de quem olha, ou através de quem olhamos, instigada pela câmera-corpo, fazem, por vezes, com que o espectador se distancie da ação dramática, ou ainda da tela como corpo a ser tocado, e nesse ato de estranhamento –

tal como discutem Cardoso e Head (2015), e se *reaproxime da realidade* mas agora *desnaturalizada*. Ou em outras palavras, na mesma medida que os filmes incentivam uma aproximação através de engajamento háptico e sensorial, eles lembram constantemente não só que uma aproximação total não é possível, como não eliminam a estranheza e, acrescento igualmente, a *diferença* (no sentido de *différance*) de quem ou daquilo com quem se encontram.

Os filmes de Gatlif estão cheios de corpos. Estes corpos, porém, não apenas respondem a esquemas sensório-motores, não se orientam a partir de um drama que pré-estrutura a narrativa fílmica, mas irrompem conforme o filme avança. Os corpos, nos filmes, se fazem a partir do encontro com outros corpos, com o corpo dos outros personagens, com o corpo do mundo, com a câmera-corpo, com o corpo do som, com os corpos ausentes. São zonas de intensidades, territórios de irrupção dos afetos. Ou ainda, pensando na discussão de Jean-Luc Nancy (2000), os corpos nos filmes de Gatlif não são nem significante, nem significado, mas se constituem antes como “arqui-tectónica do sentido” (NANCY, 2000, p. 25). E como tal, antes de obrigá-los a significar, Gatlif lembra que é preciso deles se aproximar.

Através do uso constante do close-up Gatlif mostra que existe *alguém* nos rostos estrangeiros. Mas, através do uso de um engajamento háptico, faz com que esses sujeitos não sejam vistos a partir de um olhar óptico, distanciado, que domina e que controla aquele que está sendo visto. O poder representacional da imagem é deixado de lado, em favor de outro que privilegia a presença material da imagem. Através da exploração do engajamento háptico, Gatlif instiga uma aproximação, um encontro, desprovido de posse, do espectador com esses *outros*, “sempre tão anônimos”. Encontros estes que não se constituem apenas como uma das temáticas dos filmes, através do engajamento sensorial, possibilitado também pelo encontro com a câmera-corpo e com o corpo-do-som, o encontro com a *alteridade* é inscrito na própria poética das obras, aproximando não apenas a câmera aos corpos, mas os espectadores ao corpo do outro, bem como à imagem enquanto pele. De todo modo, através de técnicas que rompem com o engajamento sensorial provisoriamente os filmes não deixam de destacar que estas aproximações nunca se efetivarão totalmente, bem como que a incognoscibilidade e a diferença sempre estarão presentes.



Em Exils

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “Vai dar... Vai dar...”



Em Latcho Drom

A tela está preenchida pelas mãos de Naima que em close-up descascam uma laranja. Os sons da casca que se desprende da fruta madura ressoam alto. “Clec, clec”. Iluminado e radiante, a composição do quadro contrasta com os tons escuros, pesados e fantasmagóricos da longa sequência anterior que foi a do evento de música, de dança e de transe sufi. Zano aparece em primeiro plano. Através do que parece ser uma câmera subjetiva vejo que ele, do alto, observa a cidade que se derrama morro abaixo até chegar ao mar. Vejo o seu rosto em close-up novamente. E depois Naima através do olhar de Zano. “Ferdinand Boulanger, meu avô. Era um cara legal”, ele fala para Naima. “Foi o meu primeiro professor de Rouba”. Zano se aproxima da lápide do ancestral e coloca os fones do aparelho de música portátil na cruz de concreto que se ergue do túmulo. “Por muito tempo... Ficamos sozinhos, sem notícias”, canta uma voz masculina. A música continua, com sonoridades, *palmeios* e ritmos flamencos, enquanto vejo em close-up Naima terminar de descascar a laranja. As mãos da mulher estão úmidas do líquido que escorre da fruta. Zano se senta ao seu lado e a mulher divide a fruta com ele. “Esquecemos do cheiro do jasmim. E seus jardins. E pouco a pouco... Esquecemos a língua... aquela de nossas mães”, a música continua a tocar. Depois de um corte seco o túmulo que veste os fones de ouvido fica em primeiro plano, enquanto que Zano e Naima partem, se distanciando cada vez mais para o fundo do quadro,

não se sabe indo para onde. A música, mais animada, continua: “Para cantar para você a nossa dor... Para te pedir para cuidar... Dos que continuam perto de nós”. E, de maneira parecida com a sequência inicial, aos poucos o título do filme aparece grandiosos pintando a tela de vermelho: *EXILS*.

No primeiro capítulo da tese comentei sobre como boa parte dos filmes de Gatlif não possuem um final fechado. Zano e Naima voltarão para Paris? Continuarão por mais um tempo, quanto?, na Argélia? Não se sabe. O final do filme, tal como o *de Les Princes, Gaspard et Robinson* e *Gadjo Dilo* é marcado pela abertura da estrada, para a abertura à vida que Gatlif nos seus filmes apresenta/cria de maneira a borbulhar incontida.

Inspirada pelo caráter expansivo dos filmes proponho que esta tese - na qual busquei durante toda a sua tessitura algum tipo de contágio com a poética dos filmes - também não tenha um final fechado, mas que termine de alguma maneira apontando a possibilidade (e a potência) de caminhos, e de desvios, tal como fazem as estradas.

Nesse sentido, gostaria de sintetizar duas questões. A primeira delas diz respeito a um colocar em diálogo mais aproximado duas das discussões que permearam a tese como um todo: a faceta peregrinatória e de fluxo que fazem parte da composição dos filmes conforme discutido mais longamente na segunda parte da tese, bem como a quebra do fluxo, o interromper dos caminhos, o erguer das fronteiras de um mundo onde o mar pode também ser um muro. A segunda questão que quero discutir nesse momento final, por sua vez, refere-se ao modo como Gatlif explora nos seus filmes a *diferença cultural*, bem como possibilita aos espectadores experienciar de alguma maneira a estrangeiridade que permeia os filmes.

Comentei anteriormente sobre a cena na qual Mondo fala para a doceira que encontrou no elevador do prédio que o que ele faz ali é “dar uma volta”. Como dito, dar uma volta foi justamente o que fiz durante o decorrer do filme junto com Mondo, assim como fez parte da experiência de encontro com outros dos filmes de Gatlif. O menino anda por ruas, becos, ruínas, jardins, pela orla da cidade de Nice. No seu caminho encontra rostos amigáveis, a mulher do elevador, o pescador, o carteiro. Mondo conversa, sorri, interage e em cada uma de suas paradas, seja para ajudar os feirantes em troca de comida e algumas moedas, seja para observar uma família fazer compras no supermercado, é um momento de tensão e não de conclusão. Nesse “dar uma volta”, poderíamos pensar que o menino realiza não um movimento de “transporte”, mas de “peregrinação” (INGOLD, 2007; 2015).

Os praticantes do transporte, conforme dialoga Ingold, é fundamentalmente orientado por um destino. Movendo-se *através* de uma superfície, suas trajetórias podem ser pensadas como linhas pontilhadas que formam rotas, onde as linhas servem como conectores ponto-a-ponto. Na modalidade de transporte o viajante não se move, “ao contrário, ele é movido, tornando-se um passageiro em seu próprio corpo” (INGOLD, 2015, p. 221). Mondo, porém, como um peregrino, “está continuamente em movimento. Mais estritamente, ele é seu movimento” (INGOLD, 2015, p. 221, grifos do autor). Ao invés de atravessar o mundo de um ponto a outro, ele traça um movimento *ao longo* do caminho que percorre. Seus passos inscrevem *no* mundo um emaranhado de linhas que não tem começo e nem fim.

Mas a “peregrinação” não é uma característica apenas de *Mondo*. Em *Exils, Transylvania, Swing, Korkoro, Gaspard et Robinson, Gadjo Dilo*, por exemplo, os personagens, e mesmo a câmera enquanto uma câmera-corpo, praticam a “experiência corporificada deste movimento de perambulação” (INGOLD, 2015, p. 2019) que faz parte do próprio processo de *habitar* o mundo, tal como discutido no terceiro capítulo através das reflexões de Ingold.

Gatlif explora nos seus filmes as práticas de movimento de maneira a frisar o caráter perigrinatório, bem como de *habitação*, de fluxo, não apenas através do modo como os personagens se apresentam e se criam, mas também através de elementos poéticos e estéticos, do modo como compõe os filmes como um todo. Nos seus filmes, afirma o cineasta, *a vida borbulha*. Essa vida, porém, não é a vida enquanto *verdade*, já que a vida da qual ele fala não existe alheia ao próprio ato de procurar por ela. De procurar, bem como de se deixar ser atravessado pelo contingente, pelo inesperado, pelo acaso, pela série de *afetos* que transformam a vida em *potência de vida*. E se a vida não preexiste, tampouco os personagens possuem nos filmes um perfil previamente traçado, e nem mesmo o filme deixa de se transformar e de se criar no caminho percorrido para a sua realização, inclusive na *sala qualquer* na qual o filme e o espectador também se encontram e se tocam.

No decorrer dos filmes a vida da qual Gatlif fala é explorada pelos personagens e pelos filmes – e também pela câmera-corpo e pelo corpo do som - de maneira a destacar suas facetas evocativa, criativa e sensoria. A vida não é algo que surge num mundo que preexiste, que está acabado, pronto e alheio à circulação e à experiência humana. A vida faz parte antes do processo incessante do vir a ser do mundo (INGOLD, 2015), no qual corpos de todos os tipos e não apenas os

humanos coexistem no mesmo “plano de imanência” (DELEUZE e GUATTARI, 1997) ou, para usar o termo discutido por Ingold, no mesmo “ambiente” (INGOLD, 2000; 2011a; 2015). E nesse sentido, os personagens, e mesmo o filme como coisa, não *ocupam* um mundo cheio de objetos, mas antes *habitam* o mundo, ou seja, se juntam ao próprio processo de formação. O mundo nos filmes de Gatlif, por sua vez, não se apresenta apenas como parte de um cenário onde as ações dos personagens ocorrem, mas faz parte, junto com os personagens, de uma mesma textura, de um fluxo movente, rítmico e poético. Os personagens e os filmes a despeito de *ser no mundo* estão *com o mundo*.

O encontro que se dá entre os filmes e quem os assiste não fica alheio à composição estética e poética que busca explorar e tocar a vivacidade das coisas do mundo, o que faz com que a pergunta sobre o que está acontecendo, o que vai acontecer, ou o que aconteceu nos filmes dê lugar a um tipo de engajamento que se liga à experiencição sensoria, e aos aspectos plásticos e expressivos do que, nos planos, vem à existência.

De todo modo, apesar de Gatlif explorar nos seus filmes esses modos de *habitar o mundo*, de ser *com o mundo*, bem como as texturas, os sons, os afetos e tudo o mais que emerge da série de encontros que ocorrem nos/atraves dos filmes, esses mesmos filmes lembram que para alguns sujeitos não é possível *habitar o*, nem *peregrinar pelo* mundo do mesmo jeito que para outros. Ou seja, ao mesmo tempo que Mondo, por exemplo, costura o seu caminho pelo mundo, e experiencia o ambiente através do sensorio, a malha que é tecida é constantemente rompida, cortada, fendida. O filme não deixa esquecer que aquela é uma criança em situação de rua e que apesar dela *habitar o* mundo ela não tem onde *morar*.

No decorrer do filme o menino passa por uma série de situações que o ameaçam. Ele aprende o alfabeto com o seu amigo pescador, ganha um pão logo que o dia amanhece da padaria local, uma bala da doceira, ele é cuidado por Thi-Chin quando adoecer, mas essa série de bons encontros não apagam os maus encontros, e o menino sente fome, sente frio, se sente desamparado meio à multidão de gigantes, adultos que andam em marcha pela rua preocupados com seus afazeres diários e que não enxergam Mondo. E o *delírio da visão* que o filme instiga através da sobrevalorização de um engajamento sensorio é contraposto à presença de uma criança que apesar de estar ali, com o mundo, *não é vista por aqueles que a rodeiam*. E, quando é visto, muitas vezes o é por sujeitos que lhe causam medo e pavor, como o homem que o persegue

no estacionamento do supermercado, ou ainda pelos guardas que não o permitem circular pela cidade.

Dadi é o velho morador de rua um amigo de Mondo. Durante o filme conhecemos um pouco de sua história. Sei que ele tem duas pombas brancas as quais chama “Pilou” e “Zoé”, que recebe esmolas e que gosta de ouvir a mulher que canta na beirada da janela para o seu bebê. Quando o filme se aproxima do seu final, Mondo encontra uma das pombas de Dadi no chão de uma das ruas de Nice sozinha. O que ela faz ali sem o velho homem? Mondo a apanha e começa a correr pelas ruas, chamando por Dadi, procurando o seu amigo. A sequência segue com essa busca. Planos curtos que focam no menino procurando o velho homem por ruas, praças, pela orla. Mondo está desorientado. O seu rosto de criança em close-up franze de preocupação. Com o veterinário que havia cuidado de uma das pombas de Dadi, Mondo descobre que o senhor havia sido levado. “Para onde?”, o menino pergunta. “Para o hospital, eu acho”. Mondo desaba com a notícia. Anda cabisbaixo por uma calçada movimentada. Como se não tivesse mais forças ele se encosta na parede e desmorona. A mesma música extra-diegética que tocou no momento em que Mondo fugia do policial que o avistou na feira, bem como noutros momentos em que o menino se sente ameaçado volta a tocar. Mondo está deitado na calçada que se estende abaixo da marquise de uma construção. Os transeuntes passam, olham para o menino e continuam os seus caminhos sem se importar. Em *plongée* Mondo respira dificultosamente. Depois de algum tempo, finalmente pedestres param. “O que há de errado? Está doente?”, uma senhora pergunta. “Onde está a sua família?”. Mondo se ergue e com dificuldade continua a andar. Depois de um corte seco a câmera foca nos seus pés andando com passos lentos por uma superfície acimentada. Numa montagem de planos curtos, pedaços do seu corpo – as pernas, depois uma mão, depois o tronco – mostram o menino caindo outra vez. O rosto de Mondo aparece em close-up com os olhos abertos. Estão estáticos. Eles não piscam. Não se movem. Está cena é articulada com outras que mostra imagens já vistas noutros momentos do filme. Como a do barco que se solta das amarras no deck e que parte no mar iluminado pelo sol. O pescador se despede novamente, “Até logo, Mondo!”.

A lembrança se esvai e Mondo aparece novamente enquadrado em ângulo aberto, caído, estirado, desmaiado. Seus olhos estão abertos, os vejo em close-up. Vejo através do que parece ser a sua perspectiva, na altura do chão, as pernas de um homem se aproximar. E depois de uma mulher. E ainda de outras pessoas. Nesta sequência de curtos

planos Mondo aparece deitado, cercado por uma infinidade de pernas. Em roda um grupo de pessoas olha curiosas para o menino desmoronado. Vejo em close-up o rosto do menino. Logo em seguida através da montagem paralela o rosto de um cão deitado no mesmo lugar. O mesmo que cruzou com Mondo na feira e que recebeu os primeiros pingos da chuva antes do temporal. A cena corta, num ângulo alto vejo a roda de pessoas observarem o cão da mesma maneira que olham para Mondo. Um velho homem toca no cachorro. A cena corta. Vejo duas mãos enrugadas encostar no rosto de Mondo. "Volte", o homem diz. A voz daquele senhor, como das outras pessoas que falam naquele momento está embaçada, como se a câmera-corpo, assim como Mondo, estivesse com dificuldades em ouvir. A sequência continua até que em montagem paralela Mondo aparece sendo levado por uma ambulância enquanto o cão é levado pela carrocinha.

Mondo é levado, é capturado por um dos aparelhos estatais que mais o amedrontava e do qual fugia com a gana que os cães fogem da carrocinha: a assistência social. Thi-Chin na busca por Mondo conversa com um funcionário do Estado, um burocrata que diz que Mondo era um "selvagem", "vagando pelas ruas com mendigos e vagabundos", "comendo qualquer coisa, dormindo em qualquer lugar". Thi-Chin se preocupa, parece entender os motivos de Mondo não querer ficar naquele lugar, mas o funcionário responde as preocupações da mulher afirmando que se Thi-Chin quer cuidar de Mondo é possível, mas um possível cheio de barreiras, "Se quiser cuidar dele, terá que se candidatar, abrir um processo. Não pode fazer isso da noite para o dia. Por hora, deixe o Estado cuidar dele". O Estado, porém, que não sabe nem o nome da criança sob a qual tem tutela não consegue cuidar de Mondo. O mesmo homem, noutro momento, visita Thi-Chin para perguntar se Mondo estava por ali. "O seu Mondo...", ele diz, "partiu". "Partiu?", vejo em close-up o rosto da senhora se contorcer. "Partiu, desapareceu". A câmera foca nas mãos de Thi-Chin que despencam da porta. "Não viu ele? Ele está aqui? Ele pôs fogo ao seu colchão e no pânico conseguiu fugir. Por isso pensei que talvez o tivesse visto. Thi-Chin chora e em *plongée*, do auto de sua autoridade, o homem pede que ela o avise caso o veja de novo. "Vocês entenderam tudo errado! Arruinaram tudo!", a mulher declara. "Já te disse antes, ele é selvagem!", o homem responde impaciente.

Mondo não aparece mais. A narradora que falou no começo do filme volta e em *voz-over* diz que Thi-chin "sabia que a criança nunca voltaria, não no dia seguinte, nem em nenhum outro dia". A mulher cuja cantoria inebriava Dadi aparece sendo despejada pela polícia junto com

o seu marido, o mágico, o trapezista que ensinou Mondo a se equilibrar sobre a linha do horizonte. “O verão estava para começar, ainda assim parecia que fazia frio”, a narradora continua, enquanto o carteiro desolado aparece e derruba sua pasta repleta de cartas, “todos aqui na nossa cidade sentiram”, ela diz. O sumiço de Mondo rompe com o fluxo, com a circulação de afetos da qual os encontros do/com o menino fazia parte. Na continuação desta sequência outras pessoas que compartilharam momentos com Mondo aparecem. A padreira queima a fornada de pães. O pescador quebra a vara de pesca. A doceira perde a voz enquanto canta junto com outros fiéis o coro na igreja que se ouve no decorrer destas cenas. A narradora prossegue: “Pessoas continuaram indo e vindo, comprando e vendendo. Mendigos continuaram pedindo esmola encostados nas paredes, na Prefeitura e em portas de igrejas”. A câmera passeia pela cidade, meio a pés e rostos anônimos. Chove. “Mas não era o mesmo. Como se uma nuvem invisível cobrisse a terra e impedisse que a luz penetrasse. Anos, meses, dias, passaram agora sem Mondo. Foi um tempo muito longo e muito breve, ao mesmo tempo, e muitas pessoas na nossa cidade esperam por alguém, sem ousar dizer e sem perceber. Procuramos por ele em multidões, em esquinas, em portas. Procuramos nas pedras brancas da praia e no mar que parece um muro”. Essa procura, porém, nunca é satisfeita. E se eles não encontram Mondo, também não encontram Mondo no rosto, nos atos de outros sujeitos como ele. Mendigos continuaram pedindo esmoladas... Mas não era o mesmo, a narradora diz. No filme Mondo deixa de ser a criança em situação de rua genérica, ora interpelada como uma vítima desumanizada atrás de estatísticas e dados, ora como um sujeito problemático, um desvio na ordem estatal que precisa ser controlado.

A quebra do fluxo, porém, não aparece apenas em *Mondo*. Penso igualmente em *Exils*. No caminho que Zano e Naima tecem até a Argélia eles recorrentemente se encontram, se chocam com imigrantes “ilegais”. Os dois fazem o caminho inverso de sujeitos que fogem dos problemas sociais, econômicos e políticos que assolam os locais onde vivem. Contudo, se Zano e Naima, por exemplo, ao se depararem com policiais num acampamento de trabalhadores não documentados na Espanha, podem seguir viagem livremente após apresentarem o passaporte europeu, o casal de irmãos argelinos só escapa das autoridades policiais ao fugir agarrados no estepe de um caminhão. Nara em *Les Princes*, por sua vez, mesmo tendo papeis, tendo nascido na França, continua a ser interpelado de maneira parecida com os imigrantes não documentados. Aos olhos do Estado que o despeja de

sua casa, ou do homem com o qual ele briga no bar, ele não deveria estar ali. Mondo, Leila, Nara, ou mesmo Betty em *Indignados*, por exemplo, independente do tipo de relação que estabelecem com o mundo *não podem*, com seus corpos estranhos e estrangeiros, *habitá-lo* da mesma maneira que Zano, Naima, Stéphane. Dessa maneira, apesar de Gatlif explorar nos seus filmes a prática nômade (DELEUZE e GUATARRI, 2012), ou peregrinação (INGOLD, 2007; 2015), o cineasta escancara recorrentemente o corte da malha, o estancamento do fluxo. A final de contas, para os múltiplos ausentes dos quais Gatlif fala o mar não é apenas “devir” e “fluxo”, mas, como disse a narradora de “Mondo”, *o mar parece um muro*.

Nas suas “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said (2003) se pergunta como pode o exílio ter se transformado facilmente num assunto tão poderoso na cultura moderna. Atentando que o exílio é algo interessante sobre o qual se pensar, mas terrível de se experimentar, Said se posiciona de maneira a criticar a romantização e a estetização do exílio que esquece de suas “mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’” (SAID, 2003, p. 46). Seja a literatura, ou a religião, argumenta Said, às vezes acabam por ocultar o fato de que o exílio é algo *irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico*, o produto de ações de seres humanos sobre outros seres humanos.

O nomadismo, ou melhor, o nomadismo estetizado e desistoricizado, conforme discutido anteriormente, pode igualmente ser pensado enquanto um assunto poderoso e em circulação pela modernidade (Kaplan, 1996). Na literatura pós-moderna o nomadismo recorrentemente é associado a ideias de liberdade, de contestação da ordem vigente, de um relacionar-se de maneira intensiva com/no mundo. Gatlif nos seus filmes, porém, retira o nomadismo de um lugar meramente estético, e isso ao explorar diferentes maneira de lidar com o movimento, seja nos contextos ciganos ou não, bem como ao mostrar que as fronteiras podem não ser apenas linhas imaginárias, ou contornos desfocados num mundo globalizado e em constante contato, mas que podem ser igualmente concretas, reais, bem como perigosas para algumas pessoas que tentam atravessá-las.

Porém, essa desterritorialização e reterritorialização não é feita, por parte de Gatlif, apenas ao que concerne à noção de nomadismo, mas igualmente de *exílio*. *Exils* é o título escolhido pelo cineasta na nomeação de um filme no qual são apresentadas diferentes experiências de estrangeiridade, nenhuma porém, tradicionalmente compreendida como *exílica* por excelência. Nem Zano e Naima, nem mesmo Leila e o

irmão, ou ainda os outros imigrantes com os quais eles se encontram, ou os ciganos, têm seus deslocamentos facilmente associados a uma condição de exílio. Said argumenta que o exílio nasceu da antiga prática de desterro, bem como que ele se liga a uma experiência mais individual e solitária, ao passo que o refúgio seria uma criação do Estado do século XX, ligada a um tipo de deslocamento coletivo e de massa. De maneira parecida, Clifford (1997) e Tölölyan (2006) falam do exílio como tendo um foco mais individualista, ao contrário da diáspora que tem um foco coletivo. A experiência de estar em exílio, como bem ressalta Malkki (1992), não é unívoca e é apreendida de maneira distinta em diferentes contextos etnográficos. De todo modo, a diferenciação corrente que liga o exílio a experiência de pessoas *específicas* parece ser profícua para pensar a escolha do título por parte de Gatlif. Se o exílio é pessoal e o refúgio, a diáspora, ou mesmo a circulação cigana é grupal, ao nomear essas experiências distintas de deslocamento com o termo *exílio*, Gatlif destaca o movimento operado pelo filme de *aproximação* à singularidade dos corpos estrangeiros. Mas, ao colocar o termo no plural, *exílios*, ele destaca aí também o caráter coletivo, ligado a *pluralidade* e a *diferença* de experiências distintas de ser/estar no estrangeiro.

Contudo, assim como Gatlif frisa na composição de seus filmes tanto o aspecto de fluxo, quanto o de quebra de fluxo, tanto o borrar quanto o erguer de fronteiras, os filmes também instigam um tipo de engajamento sensorial e aproximado com o filme, uma relação prazerosa com a imagem, ao mesmo tempo que instiga uma prática de estranhamento que não deixa esquecer que qualquer aproximação é não apenas provisória, mas também que ela nunca se efetivará totalmente. Nesse movimento de aproximação e de distanciamento os filmes acabam por fazer dos *encontros* com os *outros*, estrangeiros, não apenas algo que ocorre entre os corpos diegéticos, nem mesmo algo que se refere apenas a uma das temáticas dos filmes. Gatlif inscreve os encontros com a alteridade na própria poética das obras, aproximando a câmera aos corpos e os espectadores aos corpos dos outros, bem como à imagem enquanto pele. Mas nesses encontros com os *outros*, os filmes de Gatlif instigam também que os espectadores experienciem de algum maneira um *estar estrangeiro* e isso através, por exemplo, no modo como o cineasta lida e joga com a *estrangeiridade da língua* nos seus filmes.

A música que toca no início de *Exils* fala em inglês e em espanhol, enquanto os dois personagens conversam em francês. No

caminho para a Argélia os dois arriscam em alguns momentos se comunicar em espanhol, como Zano no momento em que tenta comprar sapatos numa pequena loja e a senhora que o atende gargalha e se diverte com as dificuldades do homem com o idioma. O árabe também é falado no filme, mas apesar de ser uma língua conhecida pelos ancestrais dos dois, tanto Zano como Naima se sentem perdidos e deslocados quando inseridos num contexto no qual se fala árabe. Como bem atenta Blum-Reid (2013, p. 211), é “a common trope in Gatlif’s films that switch between places and languages”, e nos seus filmes não apenas o francês, o inglês, o espanhol e o árabe aparecem, mas também o alemão, como em *Korkoro* e em *Je suis né d'une cigogne*, o romanes, como em *Korkoro* e em *Gadjo Dilo*, o romeno, como em *Gadjo Dilo* e *Transylvania*¹⁷⁵.

O uso de diversas línguas faz com que nos filmes a presença de personagens que agem como tradutores seja recorrente. Leila traduz as conversas com Naima, Zano e o irmão para o francês e para o árabe, bem como ensina Naima a se comunicar em árabe. Em *Je suis né d'une cigogne*, Louna conversa em alemão com o possível parente da cegonha a qual ajuda junto com os amigos a atravessar a fronteira da França com a Alemanha. Em *Transylvania*, Zingarina e Marie contratam uma mulher que fala romeno para ajudá-las a encontrar, no começo do filme, o amor de Zingarina. Em *Indignados* nos momentos em que Betty é capturada a figura de tradutores está presente. Em *Gadjo Dilo* é Sabina quem auxilia na comunicação entre Stéphane, Izidor e os demais ciganos. De todo modo, a tradução aqui não se refere apenas ao idioma *per se*, mas a *linguagem* no seu sentido mais amplo e contextual já que aprender vocábulos em romanes, por exemplo, não é o suficiente naquele processo de aprendizado e de comunicação.

Anteriormente narrei a sequência na qual Séphane no ato de gravação da música de um dos grupos romani tenta *limpar* a série de sonoridades - os passos, os estalos, os aplausos, os movimentos da dança de Sabina - que entende, naquele momento, como *ruídos parasitários* que comprometem a qualidade da gravação de seu *objeto*

¹⁷⁵ - Naficy (2001) na sua obra sobre cinema acentuado atenta que nos filmes com sotaque prevalece um caráter bilíngue, ou mesmo multilíngue, multivocal e multiacentuado, ao contrário do “sotaque oficial” que prevalece em Hollywood e em produções jornalísticas “considered to be standard, neutral, and value-free” (NAFICY, 2001, p. 23). De todo modo, o caráter multilíngue também pode ser pensado no que concerne a alguns contextos etnográficos ciganos, como destaca Silverman (2012).

de estudo. De todo modo, Stéphane acaba por perceber que o que ele considerava ruído na verdade era parte constituinte das práticas e da percepção musical naquele contexto. Esse aprendizado, contudo, não se refere apenas às práticas musicais. No tempo que Stéphane fica junto aos romanis ele acaba por aprender uma série de palavras em romanes, seja através do auxílio de Sabina, seja através das crianças, lembrando o aprendizado da *língua nativa* em contextos etnográficos narrados em pesquisas antropológicas¹⁷⁶. Nos entremeios do filme ele brinca com as crianças na floresta tomada pela neve. Durante essas andanças as crianças mostram, apontam uma série de coisas e falam os respectivos nomes em romanes enquanto Stéphane repete interessado. “Árvore, como se diz árvore?”, ele pergunta e as crianças que não falam francês entendem apenas quando o homem também aponta com as mãos. As crianças o auxiliam e nesse processo zombam, brincam com o gadjo. Se aproveitando da falta de compreensão de Stéphane, entre uma ou outra palavra que ensinam, as crianças conduzem o homem a dizer expressões como “lamba sua xana” ou “coma meu pau com polenta” e depois riem da chacota, da pegadinha que pregam no gadjo. De todo modo, Stéphane aprende não apenas como se diz *árvore*, ou *xana*, ou *pau com polenta*, mas aprende também a como usar os insultos naquele contexto, bem como sobre o uso dos termos sexualizados. No momento em que Sabina lhe contava sobre Ceaucescu, logo após ele e a mulher repassarem as informações obtidas *em campo*, nas conversas que teve com os romanis de outras famílias da região, Sabina pela janela vê que Izidor se aproxima e fala para Stéphane: “Insulto-o! Insulte-o!”. Stéphane entende o que a mulher diz, se levanta e grita em romanes: “Onde vai, seu monte de merda?!”. Todos que ouvem riem, inclusive Izidor. Como bem atenta Rosello, “Stéphane learns how to recognize that ritual insults are one of the codes, and when he learns how to use what now appears to be a specific register, he is ready to fully participate” (2012, p. 314).

O jogo entre compreensão e incompreensão, contudo, não se limita a experiência vivida pelo personagem do/no filme, mas Gatlif acaba por instigar que também o espectador experimente, de alguma maneira, a condição de estrangeiridade. Em determinados momentos de *Gadjo Dilo* é fornecida a tradução das falas de Izidor através de legendas, enquanto Stéphane não entende o que o homem diz. De todo modo, neste e em outros filmes por vezes a legenda também nos falta - seja a tradução de trechos das músicas que compõem os filmes, ou

¹⁷⁶ - Ver, por exemplo, Seeger (1980).

mesmo da fala de algum dos personagens. Nesses momentos não apenas observamos o encontro entre dois estranhos, mas somos colocados também numa perspectiva estrangeira. Nos sentimos deslocados, perdidos, também sem entender o que o outro fala. A não indicação prévia e fácil do lugar onde se está, como em *Indignados* ou em *Exils*, ou ainda as aproximações extremas através dos close-up, ou os desfoques e granulações, contribuem, igualmente para a sensação de estrangeiridade, de não saber onde se está ou o que se enxerga, por exemplo.

De todo modo, assim como os personagens aprendem ou se esforçam para se comunicar em outros idiomas, bem como assim como os personagens circulam por contextos culturais distintos, aos espectadores também é possibilitado tanto um aprendizado, mínimo que seja, no que concerne a um idioma estrangeiro e estanho como o romanes (“Gadjo Dilo” é *estrangeiro louco*, “Korkoro” é *liberdade*, “Latcho Drom” é *viagem segura*, “Mistu” é obrigada/o), como também lhes é aberta a possibilidade de, junto aos personagens e aos filmes, entrar em contato, bem como de se engajar com outras *perspectivas* e com outros modos de percepção. Assim, por exemplo, ao mesmo tempo que somos apresentados, no caso de *Gadjo Dilo*, aos insultos que fazem parte da interação cotidiana naquele contexto romani, ou ainda a uma estética cigana e as performances de emoções, também somos instigados à experienciar um outro modo de percepção musical que busca não calar sonoridades que não aquelas produzidas apenas pelos músicos nos momentos das performances artísticas. Os passos de Sabina, em *Gadjo Dilo*, fazem parte da música que toca, assim como as sonoridades dos trens, garrafas, da chuva, do remexer do cimento, fazem parte de composições musicais em *Exils*, por exemplo.

Nesses processos o cineasta acaba por explorar não a *diversidade cultural*, ou as diferenças entre as culturas como objetos de curiosidade - e ligado a uma noção de autenticidade - a ser exibido nos filmes tal como num museu de cera. Na série de encontros que ocorrem nos seus filmes, Gatlif parece explorar antes a *diferença cultural* de modo a ressaltá-la não como um produto final, um atributo de certos sujeitos específicos numa situação de *estar estranho ao lar*, “unhomeliness” (BHABHA, 1998; 2002), ou de estar *estranho ao meu lar*, mas como parte de um processo em andamento produzido nos *entre-lugares*, num *terceiro espaço*, ambivalente, contraditório, enunciativo, híbrido que aponta que o significado e os símbolos da cultura não possuem uma unidade ou fixidez primordial (BHABHA, 1998, p. 68), mas que “as significações sociais estão elas mesmas sendo

constituídas no próprio ato de enunciação” (BHABHA, 1998, p. 230) e de tradução cultural.

De todo modo, não apenas a *diferença* no que concerne aos ciganos, ou aos árabes, os outros na perspectiva ocidentalizada, é colocada em destaque, mas igualmente dos personagens ocidentalizados. Lembro que Izidor exhibe Stéphane como o “meu francês” para os romenos, ao mesmo tempo que as práticas daquele Gadjo Dilo são *estranhadas e refletidas* pelos ciganos. Se em outros momentos do filme Gatlif lida através da ironia com estereótipos que circulam no imaginário ocidental sobre os ciganos, como quando os roms acusam Stéphane de roubo e de bruxaria, nesse momento a ironia pode ser pensada no que tange, por exemplo, as relações que se estabelece entre pesquisadores e pesquisados, entre antropólogos e nativos.

Roy Wagner (2010) na sua obra “A invenção da cultura” destaca que a tanto a “cultura” do antropólogo com a “cultura” do nativo não são dadas *a priori*, mas que são o efeito da relação estabelecida entre estes atores, bem como que ela é tornada visível através do “choque cultural”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de “cultura”. De todo modo, argumenta Wagner, se na sua prática antropológica o antropólogo faz uso de significados por ele conhecidos para dar sentido ao outro, os povos por ele estudados fazem o mesmo, inventam uma cultura para os antropólogos nos seus termos, ou seja, a questão não é mais “somos todos nativos”, mas antes “somos todos antropólogos¹⁷⁷”.

Gadjo Dilo é um filme no qual parece pulular vários cacoetes etnográficos. Lembro que o ator que interpreta Stéphane “entrou em campo” sem nenhuma preparação ou contato prévio com os roms, bem como que Stéphane tem um “diário de campo” – assim como Max, em *Swing* -, no qual anota informações, detalhes, histórias que emergem no seu dia-a-dia com os ciganos. Ele se esforça para aprender o idioma romanes e grava em fitas k7 as músicas que ressoam naquele lugar. A cena final do filme na qual Stéphane após ver a vila romani ser incendiada destrói as fitas k7, bebe vodca e dança tal como fez Izidor num momento de luto, é emblemática e amplamente discutida entre aqueles que se propuseram a pensar o filme de Gatlif¹⁷⁸. Ao meu turno,

¹⁷⁷ - De todo modo, não podemos esquecer que Wagner não está supondo que a antropologia do antropólogo e a antropologia do nativo seriam operadas da mesma maneira

¹⁷⁸ - Por exemplo, Blum-Reid (2005), Homer (2006), McGregor (2008), Rosello (2012), Vanderschelden (2014)

penso que o modo como Gatlif explora a vivência de Stéphane meio aos ciganos, essa experiência *quase etnográfica*, aliada ao modo como os ciganos estranham, igualmente, as práticas do *gadjo dilo* acaba por destacar o caráter criativo e inventivo da “cultura” sobre o qual comenta Wagner (2010). Num primeiro momento Stéphane grava e cataloga as canções de maneira a impor a sua agenda cultural ocidental, uma atitude “orientalist, and self sabotaging, attempt to manipulate the ‘capture’ of a cultural event that will later be claimed as a ‘genuine’ cultural ‘artefact’” (MCGREGOR, 2008, p. 78); os ciganos, suas músicas e seus modos de vida eram *usados* de modo a ser mais alguns *exemplares de cultura* vista como “sala de ópera” tal como comenta Wagner (2010), ou seja, enviesados na direção da própria imagem do *gadjo* e dos seus interesses. A destruição das fitas num segundo momento, por sua vez, está, também, aliada à compreensão de Stéphane a respeito de como a limpeza de ruídos apaga a próprio modo como os ciganos praticam música - ou ainda como inventam a sua própria cultura -, bem como se liga a uma recusa de exportar a cultura cigana simplesmente como uma mercadoria exótica. Ou ainda, como bem destaca Homer (2006), se refere ao entendimento da própria impossibilidade de capturar uma *imagem autêntica* do que seria a *Cultura* cigana.

Essa impossibilidade, ou mesmo a negação a uma busca de uma *representação verdadeira*, porém, expande o contexto diegético de *Gadjo Dilo* e faz parte da prática cinematográfica de Gatlif como um todo. Seja no que concerne aos ciganos ou a outros contextos estrangeiros compostos e apresentados nos/atraves dos filmes. O que extrapola o contexto de produção de *Gadjo Dilo* e se configura como uma prática comum na composição de outros filmes de Gatlif é também um *colocar as perspectivas em relação*, um “trocar perspectivas” (STRATHERN, 1992) ou ainda pensando na discussão feita no sétimo capítulo da tese, um *tocar* perspectivas onde também o espectador está incluindo na mesa de jogo.

De todo modo, quero ainda pontuar que nos filmes a *diferença* também é destacada não apenas como parte de um processo estabelecido entre “sociedades” ou “culturas” distintas, mas também é ressaltado que, como refletem Gupta e Ferguson na reavaliação que fazem do conceito de “cultura” e de “diversidade cultural” na antropologia, “the ‘other’ need not be exotic or far away to be other” (GUPTA e FERGUSON, 1992, p. 14). Os franceses nos filmes podem ser também o *outro* não apenas quando circulam por territórios estrangeiros, mas na própria França, como em *Korkoro*, *Gaspard et Robinson*, *Je suis né d'une cigogne* e mesmo em *Exils*. Assim como os ciganos podem ser o *outro*

não apenas quando estão meio aos não ciganos. Seja através de mostrar a *não unidade do nós*, ou a *alteridade do outro*, ou ainda ao explorar diferentes modos de deslocamento, de comunicação por/entre as fronteiras que ora se desfazem, ora se erguem poderosas, os filmes de Gatlif acabam, igualmente, por destacar que a produção de diferença não é algo que se dá apenas entre “culturas”, mas que antes está inserida num processo histórico compartilhado que diferencia o mundo ao mesmo tempo em que o conecta (GUPTA e FERGUSON, 1992).

Tem ainda uma última ruela que quero dobrar antes de *interromper* a tese. Digo interromper para marcar o caráter de não chegada a algum lugar enquanto um destino final que não permitiria mais seguir adiante ou tomar outros rumos. E isso devido supor que as questões aqui discutidas não se encerram em si mesma e podem reverberar em outros diálogos, assim como devido saber que há questões que permeiam todas as discussões feitas na tese, ou ainda outras formas de engajamentos com/através dos filmes que não foram refletidas nesse momento e cujos caminhos podem ser retomados.

A ruela a qual me refiro é uma estrada parecida com a que foi renomeada por Gaspard em homenagem à Jeanne. Com o caminho estreito que leva Mondo, na colina de Nice, até a casa de Thi-Chin. E também com a esquina na qual Zano e Naima se encontraram com Leila e o seu irmão. Ou ainda com a estrada de terra onde Stéphane se encontrou com Izidor. É parecida, igualmente, com o atalho que corta o centro e a periferia da cidade percorrido por Max e Swing. Sem esquecer das ruas tomadas por manifestantes e percorridas por Betty em *Indignados*. O que esses espaços têm em comum não é uma característica geográfica ou geométrica, mas o fato de se constituem como lugares de *bons encontros*.

Na leitura que faz de Spinoza, Deleuze comenta que o filósofo em toda a sua obra não cessa de denunciar três espécies de personagens que se ligam às paixões tristes: “o homem das paixões tristes; o homem que explora essas paixões tristes, que precisa delas para estabelecer o seu poder; enfim, o homem que se entristece com a condição humana e as paixões do homem em geral” (DELEUZE, 2002a, p. 31). O que uniria esses personagens seria o ódio a vida, um ressentimento contra a vida. Homens de ressentimento para quem qualquer felicidade é uma ofensa. A crítica às paixões tristes, por sua vez, está ligada a teoria da afecção de Spinoza, e isso devido a apreensão do filósofo de que seria através da variação entre paixões tristes e paixões alegres impulsionadas e produzidas nos/pelos encontros que a força de existir ou a potência de

agir dos corpos diminuiria ou aumentaria. Deleuze (s/d) explica que os afetos de alegria são como um trampolim que nos impulsiona a passar através de alguma coisa pela qual jamais poderíamos passar se só existissem tristezas. Nesse sentido, enquanto que as paixões tristes remetem à impotência, as paixões alegres nos aproximam da possibilidade da *ação* e à *potência de vida*. E é nesse sentido que podemos pensar os maus e os bons encontros, os primeiros compostos por afetos que possuem a capacidade de paralisar ou de destruir os corpos, e os segundos que podem através desses encontros compor corpos ainda mais potentes (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Quando Spinoza pergunta, e quando Deleuze retoma a questão, sobre o que pode um corpo, o *poder* remete aqui à *potência*, o aumento ou a diminuição da capacidade de agir desses corpos.

Os filmes de Gatlif estão cheios de corpos. Estes corpos, porém, não podem ser pensados em separado da série de encontros que os atravessam. Seja o corpo dos atores e dos personagens, do cineasta e de toda a equipe de produção, seja o corpo do mundo – os espaços praticados e criados –, seja o corpo do som ou a câmera-corpo, seja o filme como coisa, ou ainda o corpo do filme e o corpo do espectador que também se encontram e se tocam, todos esses corpos que fazem parte da experiência cinematográfica estão inseridos e envolvidos num fluxo de afetos. Mas não apenas inseridos, os corpos são também criados, compostos, transformados a partir das forças e dos afetos que emergem desses encontros e desencontros.

Estes encontros nem sempre são bons encontros. O nazismo, por exemplo, que capturou e matou milhares de ciganos é abordado em diversos dos filmes de Gatlif. É o assunto sobre o qual versa *Korkoro*, mas também é abordado em *Les Princes*, em *Swing*, em *Latcho Drom*. O preconceito, o estigma, as práticas de biopoder e de necropoder que ameaçam a integridade dos corpos dos tantos “ausentes”, destes “que vivem sem democracia em geral” conforme canta a música que abre *Exils*, e que, no fim das contas, é sobre *quem* os filmes de Gatlif falam, também aparece em primeiro plano. Como dito acima, a malha constantemente tecida nos encontros entre estes diversos corpos pelo mundo é recorrentemente rompida, cortada, fendida, por exemplo, através daquilo que Deleuze e Guattari (2012) chamam de *aparelhos de captura estatal*.

Grobbel (2003) comenta sobre um corpo crescente de pesquisas sobre performances musicais e teatrais ciganas em campos de concentração nazista que revelam sobre o caráter subversivo destas performances. No seu trabalho sobre “Contemporary Romany

Autobiography as Performance”, a autora cita o livro da artista cigana Ceija Stojka que conta como os romanis usaram o canto como uma forma de resistência em campos nazistas. Por exemplo, usando de melodias de canções populares alemãs e modificando as letras para refletir sobre a situação do campo, ou para se comunicar secretamente. Stojka conta sobre um episódio no qual a sua irmã, Kathi, de maneira corajosa, cantou na presença dos soldados nazistas a famosa música popular “Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehen”, mas modificando o final para expressar a sua esperança de deixar Auschwitz e voltar para casa.

Os filmes de Gatlif, de maneira parecida, podem ser pensados como *atos de resistência*. Apesar dos maus encontros que Gatlif não apaga de seus filmes, ou melhor, que o cineasta faz questão de escancarar na composição dos mesmos, a forma como o cineasta compõe os seus filmes, estética e poeticamente, é feito de maneira a torcer, a subverter as *paixões tristes* de modo que elas não nos paralisem, que não interrompam a nossa capacidade de agir, mas, ao contrário, que sirvam como um trampolim que impulsiona os corpos adiante. “Vai dar... Vai dar...”, repete Betty insistente em *Indignados*. E esse tom esperançoso e desejoso, mas não inocente, é o afeto, a força que dá vida aos filmes de Gatlif. A vida que transborda, a vida excessiva, a vida que borbulha incontida. A vida que nos filmes de Gatlif é *potência de vida*.



Em Latcho Drom

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. Il volto. In: Mezzi senza fine. Note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. **Means without End**: Notes on Politics. trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDACHT, F. Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho. **Devires**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 42-61, 2007.

ANDERSON, B. Affective atmospheres. **Emotion, space and society**, v. 2, n. 2, pp. 77–81, 2009.

ANDERSON, Ben; HARRISON, Paul. The Promise of non-Representational Theories. In: ANDERSON, Ben; HARRISON, Paul (orgs). **Taking-place**: non-representational theories and geography. Ashgate Publishing limited, 2010.

ANGRISANI, Silvia; TUOZZI, Carolina. **Tony Gatlif**. Un cinema nomade. Torino: Lindau, 2003.

APPADURAI, Arjun. Putting Hierarchy in Its Place. **Cultural Anthropology**, v. 3, n. 1, Place and Voice in Anthropological Theory, pp. 36-49, 1988.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas: Papiros, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALÁZS, Béla. A face das coisas. In XAVIER, Ismael (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983a.

BALÁZS, Béla. A face do homem. In XAVIER, Ismael (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983b.

BAHL, Seema. Disability, Hybridity, and Flamenco Cante. **Women, Gender, and Families of Color**. v. 3, n. 1, pp 1–18, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, C. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Genre, intertextuality and social power'. **Journal of Linguistic Anthropology**, 2(2), pp. 131-172, 1992.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 8, n. 1/2, p. 185-229, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. IN: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. IN: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BENJAMIN, Walter. O narrador. IN: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986c.

BERLANGA, M. A. La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cânones. **La Nueva Alboreá**, n, 10, 2009.

BERLANGA, M. A. La originalidad musical del Flamenco: el compás. **Sinfonía Virtual**, Edição 26, pp. 1-26, 2014.

BHABHA, Homi. Culture's in-between, In: HALL, S; GAY, P (eds.), **Questions of cultural identity**; Londres: Sage, 1996.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BHABHA, Homi. The world and the home. In: McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella. ed. **Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial**. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 445-455, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

BLUM-REID, Sylvie Eve. The Elusive Search for Nora Luca: Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land. **Portal, Journal of Multidisciplinary International Studies**. v. 2, n. 2, 2005.

BLUM-REID, Sylvie. Gatlif's Manifesto: Cinema is Travel. In: GOTT, Michael; SCHILT, Thibault Orgs. **Open Roads, Closed Borders**. The Contemporary French-Language Road Movie. The University of Chicago Press, 2013.

BOLAÑO, Iván. Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes. **Revista Andaluza de Antropología**, v. 10, 2016.

BRAGANÇA, F. Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). **Cinética**, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em: fev/2018.

BRASIL, A. **A performance:** entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO DA COMPÓS - Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, 20, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 14 a 17 jun. 2011.

BRAZZABENI, M. Sounds of the Markets: Portuguese Cigano Vendors in Openair Markets in the Lisbon Metropolitan Area. In C. EVERS; SEALE (eds). **Informal Urban Street Markets:** International Perspectives. New York: Routledge, 2015.

BRAZZABENI, M; CUNHA, M. I; FOTTA, M (eds). **Gypsy Economy:** Romani Livelihoods and Notions of Worth in the 21st Century. New York: Berghahn, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestésica:** o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”. Travessia – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção.** Tradução: Ana Luíza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter:** On the Discursive Limits of “Sex”. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. “Performativity’s social magic”. In: SHUSTERMAN, R (org). **Bourdieu: A Critical Reader.** Oxford: Blackwell Publishers, pp.113-128, 1999.

BUTLER, Judith. **Lenguaje, poder e identidad.** Madrid: Síntesis, 2004.

CARDOSO, Vania Z. Narrar o mundo: estórias do "povo da rua" e a narração do imprevisível. **Mana** [online]. vol.13, n.2, pp. 317-345, 2007.

CARDOSO, Vania Z. O Espírito da Performance. **Ilha.** Revista de Antropologia (Florianópolis), v. 9, p. 197-213, 2009.

CARDOSO, Vânia Z; HEAD, Scott. Matérias nebulosas: coisas que acontecem em uma festa de exu. **Relig. Soc.** v .35, n. 1, 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2008.

CASTIEL, Élie. Tony Gatlif: le gitan dans l'âme et dans la conscience. **Séquences**: la revue de cinéma, n. 169, pp. 34- 35, 1994.

CICHOWICZ, Ana Paula C. **Palavras que caminham, passos que falam**: a construção do “sujeito-rom” nas estórias de viagens. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

CICHOWICZ, Ana. **“JESUS ERA UM BOM CIGANO!”**: as histórias bíblicas rom kalderash e a interface entre a romanidade e o evangelismo. 2013. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CHION, Michel. **La audiovisión**. Introducción a um análisis conjunto de la imagen y el sonido. Buenos Aires: Barcelona y Editorial Paidós, 1993.

CHION, Michel. **La Musique au cinema**. Paris: Fayard, 1995.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Arte. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James. **Itinerarios Transculturales**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Writing Culture**. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires**, Belo Horizonte, V. 4, N. 2, pp. 12-40, Jul/Dez, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONTRERAS, Francisco Javier Mora. **Las raices del duende**. Lo trágico y lo sublime en el canto jondo. Dissertation (Doctor of Philosophy) - The Ohio State University, 2008.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. 2016. 339 f. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CRESSWELL, T. In *Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. London: University of Minnesota Press, 1996.

CRESSWELL, T. Introduction: Theorizing Place. **Thamyris/Intersecting**, 9, pp. 11-32, 2002.

CSORDAS, T. J. E. **Body/Meaning/Healing**. New York: Palgrave, 2002.

CUNHA, E. F. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DADDESIO, Thomas. Representation of the Exotic Other in *Vengo* by Tony Gatlif. **Cincinnati Romance Review**, v. 24, 2005. Disponível em: <http://www.cromrev.com/volumes/vol24/vol24.html>. Acesso em: jan/2018.

DE CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. Spinoza. **Intégralité Cours Vincennes** (1978/1981). s/d. Disponível em: <http://lesilencequiparle.e.l.f.unblog.fr/files/2011/05/deleuzespinoza19781981.pdf>. Acesso em fev/2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002a.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002b.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol 2. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol 5. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: power of affection**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- DEVISCH, Ignaas. A trembling voice in the desert: Jean-Luc Nancy's rethinking of the space of the political. **Cultural Values**, v. 4, n. 2, 2000.
- DEVOS, Rafael Victorino. Resenha. Leviathan. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 16, n. 1, 2014.

DEVOS, Rafael Victorino. Patrimônio Ambiental? Para além da oposição natural/cultural nas paisagens litorâneas. **Ventilando Acervos**, v. 4, n. 1, 2016.

DEVOS, Rafael Victorino; VEDANA, Viviane; BARBOSA, Gabriel Coutinho. Paisagens como panoramas e ritmos audiovisuais: percepção ambiental na pesca da tainha. **Gis** – gesto, imagem e som. São Paulo, v. 1, n. 1, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DINIZ, F. M. X et al. **Espaços quaisquer em Café Lumière**: afecção e tempo. In: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2016, Curitiba. Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2016.

EDENSOR, Tim. Walking through Ruins. In: INGOLD, T; VERGUNST, J. L (eds.). **Ways of Walking**: Ethnography and Practice on Foot. Aldershot: Ashgate, pp. 123–141, 2008.

FAZITO, Dimitre. **Transnacionalismo e Etnicidade** – a construção simbólica da Romanesthàn (Nação Cigana). 2000. 191 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

FERRARI, Florencia. **O Mundo Passa**: uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros. 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FELD, Steven. Waterfall of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Feld, Steven and Basso, Keith (eds.). **Senses of Places**. Santa Fe: School of American Research, 1997.

FELD, Steven; Donald BRENNEIS. Doing Anthropology in Sound. **American Ethnologist**, v. 31, n. 4, pp. 461-474, 2004.

FELD, Steven. Reproducing acoustic landscapes. In GAGLIARDI, P; LATOUR, B; and MEMELSDORFF, P (eds). **Coping with the past: Creative perspectives on conservation and restoration**. Firenze: Olschki, 2010.

FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. **Revista Colombiana de Antropología**, 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. **Ditos e escritos**. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

FRASER, Angus. **The Gypsies**. Massachusetts: Basil Blackwell Inc, 1995.

GABRIEL, T. H. Thoughts on nomadic aesthetics and the black independent cinema: Traces of a journey. In: **Blackframes Critical perspectives on black independent cinema**. London: MIT Press, 1988.

GAY Y BLASCO, Paloma. A ‘different’ body? Desire and virginity among Gitanos. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 3, n. 3, 1997.

GAY Y BLASCO, Paloma. **Gitanos of Madrid**. Sex, gender and the performance of identity. Oxford: Berg Publisher, 1999.

GAY Y BLASCO, Paloma. **Gypsy/Roma Diasporas. A Comparative Perspective**. **Social Anthropology**, v. 10, n. 2, pp. 173–88, 2002.

GATLIF, Tony. **Biografia**. Disponível em: <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>. s/d. Acesso em: ou/2017

GATLIF, Tony. **History's Scapegoats**. New Internationalist. Paris, 1995. Entrevista concedida à Roger Morier. Disponível em: <https://newint.org/features/1995/04/05/history>. Acesso em: out/2017

GATLIF, Tony. **Retour d' « Exils » en Algérie**. Afrik, Paris, out 2004a. Entrevista concedida à Olivia Marsaud. Disponível em: <http://www.afrik.com/article7578.html>. Acesso em: out/2017

GATLIF, Tony. **“J'aime que la vie entre avec sa maladresse”**. L'humanité. Paris, 2004b. Entrevista concedida à Michaël Melinard. Disponível em: <https://www.humanite.fr/node/310978>. Acesso em: out/2017

GATLIF, Tony. **Tony Gatlif, l'étranger de partout**. Le Soir. Bruxelles, 2004c. Entrevista concedida à Fabienne Bradfer. Disponível em: http://www.lesoir.be/archive/recup/%25252Ftony-gatlif-l-etranger-de-partout-en-exils-sur-sa-terre_t-20040915-ZOPREG.html. Acesso em: jun/2017.

GATLIF, Tony. **Interview: Tony Gatlif, cinéaste de la Liberté**. Planetecampus, Paris, fev 2010a. Entrevista concedida à Ornella Lamberti. Disponível em: <http://www.planetecampus.com/culture/8040-interview-tony-gatlif-cineaste-de-la-liberte>. Acesso em: out/2017.

GATLIF, Tony. **Was ist Freiheit, Monsieur Gatlif?**. Frankfurter Allgemeine. Frankfurt am Main, 2010b. Entrevista concedida à Von Hansgeorg Hermann. Disponível em: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten-1/im-gespraech-tony-gatlif-was-ist-freiheit-monsieur-gatlif-1955568.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0. Acesso em: set/2017.

GATLIF, Tony. **Un combat sur un territoire fantastique**. UniversCiné. Paris, 2010c. Entrevista concedida ao site UniversCiné. Disponível em: <https://www.universcine.com/articles/tony-gatlif-un-combat-sur-un-territoire-fantastique>. Acesso em: set/2017.

GATLIF, Tony. **Indignados**. Journal Ventiló. Rubrique Cinéma , Mar 2012a.

Entrevista concedida a Daniel Ouannou. Disponível em: <http://www.journalventilo.fr/indignados-france-1h30-de-tony-gatlif-avec-mame-betty-honore-diallo-fiona-monbet/>. Acesso em: jan/2017

GATLIF, Tony. **Entrevista:** Tony Gatlif. Mostra Caravana Cigana. Originalmente publicado pela revista The Gypsy Chronicle, 2012b. Tradução de Tiago Jonas. Disponível em: <http://www.mostracaravanacigana.com.br/textos/entrevista-tony-gatlif%C2%B9/>. Acesso em: jun/2017.

GATLIF, Tony. **Geronimo:** um film de Tony Gatlif. Les films du losange, Paris, 2014a. Entrevista concedida à MéliSSa Bounoua. Disponível em: <http://www.filmsdulosange.fr/uploads/presskits/8153a90fe198c8dd030813f72a2ad6aa092e4879.pdf>. Acesso em: out/2017.

GATLIF, Tony. **Interviews.** Le Mauvais Coton, Lyon, out 2014b. Entrevista concedida à Guillaume Perret, Clemence Michalon e Jules Roeser. Disponível em: <https://www.lemauvaiscoton.fr/cinema/interview-tony-gatlif-celine-salletegeronimo/>. Acesso em: jan/2017.

GATLIF, Tony. **Tony Gatlif:** “Mon cinéma n’est pas populiste. Pas populaire non plus”. Slate. Paris, 2014c. Entrevista concedida à Ursula Michel. Disponível em: <http://www.slate.fr/story/93295/tony-gatlif>. Acesso em: jun/2017.

GATLIF, Tony. **Je suis un éternel exilé.** Youtube. Créations originales – Forum des images, set 2015. Entrevista concedida ao Forum des Images. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5X7fbXkbsP4>. Acesso em: jan/2017.

GATLIF, Tony. **Tony Gatlif:** "Avec 'Djam', je continue à chanter la liberté". L’obs. Paris, 2017. Entrevista concedida à François Forestier. Disponível em: <https://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20170809.OBS3173/tony-gatlif-avec-djam-je-continue-a-chanter-la-liberte.html>. Acesso em: out/2017.

GATLIF, Tony. **Boomerang. Ça tourne avec Tony Gatlif**. France Inter. Paris. jan 2018. Entrevista em áudio concedida por Augustin Trapenard. Disponível em:

<https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-19-janvier-2018>. Acesso em: mai/2018

GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1965.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GIBSON, James. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Houghton Mifflin, 1996.

GIBSON, James. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychology Press, 1986.

GIRGIS, Mina. **Latcho Drom for a Gadjo Dilo: The Problem with the Gypsy's Indian Origin in World Music**. 2007. Thesis (Master of Arts in Music) – University of California, Santa Barbara, 2007.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Introdução. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.

GONÇALVES, Marco Antonio. Sensorial thought: Cinema, perspective and Anthropology. **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 9, n. 2, 2012a.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: Vânia. Z Cardozo;

Marco. Antônio Gonçalves; Roberto Marques (Orgs.). **Etnobiografia:** subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012b.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (org.). **The affect theory reader.** Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

GROBBEL, Michaela. Contemporary Romany Autobiography as Performance. **The German Quarterly**, v. 76, n. 2, pp. 140-154, 2003.

GUPTA, A; FERGUSON, J. Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. **Cultural Anthropology**, v. 7, n 1, pp. 6-23, 1992.

GUZMAN, Adriana. Performance de la danza: el flamenco. **Diário de Campo**. INAH, n. 6-7, 2015.

HADJI, Asmâa. **Les musiques tziganes mises en scène:** Construction mémorielle et réappropriation de soi. Thesis (M.A. en études cinématographiques), Université de Montréal, Montréal, 2015.

HANKS, William F. **Língua como prática social:** das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2008.

HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and Experience.** Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Teodor W. Adorno. London: University of California Press, 2012.

HARAWAY, D. **Simians, cyborg, and women:** The reinvention of nature. New York: Routledge, 1991.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). **Devires imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HIKIJ, Rose Satiko G. Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, USP, ano 8, n. 7, p. 91-112, 1997/8.

HOLOHAN, Conn. Wrong Turns: Radical Spaces in the Road Movies of Tony Gatlif. **Transnational Cinemas**, v. 2, n. 1, pp. 21–35, 2011.

HOMER Sean. “The Roma Do Not Exist”: The Roma as an Object of Cinematic Representation and the Question of Authenticity”. **Journal of Theory and Criticism**, Greece, 2006.

IORLANOVA, Dina. **Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film**. Londres: Wallflower Press, 2003a.

IORLANOVA, Dina. Introduction. Cinematic Images of Romanies. **Framework: The Journal of Cinema and Media** 44.2, p.5-14, 2003b.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. **Pare, olhe, escute!** Visão, audição e movimento humano. Revista do NAU, ano 2, jul., 2008.

INGOLD, Tim.. Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes. **Social Anthropology** v. 19, n. 3, 2011a.

INGOLD, Tim. **Being Alive**. London: Routledge, 2011b.

INGOLD, T. **Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes**. *Social Anthropology* v. 19, n. 3, pp. 313–17, 2011.

INGOLD, Tim. Toward an ecology of materials. **Annual Review of Anthropology**, v. 41, 2012a.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 37, 2012b.

INGOLD, Tim. Bodies on the Run. In: **Making. Anthropology, archaeology, art and architecture**. New York/London: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JACKSON, Michael. Thinking through the body: An Essay on Understanding Metaphor. **Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice**, n. 14, pp. 127-149, 1983.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada. Curso de Pós-Graduação em Letras), Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACUVE, Jean-Luc. **Indignados**. Le Ciné-club de Caen. Mar 2012. Disponível em: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/gatlif/indignados.htm>. Acesso em: fev/2018

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002.

LANDBORN, Adair. **Flamenco and Bullfighting**: Movement, Passion and Risk in Two Spanish Traditions. Jefferson, NC: McFarland, 2015.

LATOURETTE, Bruno. **Reensamblar lo Social**: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOURE, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. São Paulo: EDUSC, 2002.

LE CLÉZIO, J.M.G. **Mondo et autres histoires**, Paris: Gallimard, 1978.

LEMON, Alaina. **Between two fires: Gypsy performance and Romani memory from Pushkin to post-socialism**. Duke University Press, 2000

LOTT, Tommy. Aesthetics and Politics in Contemporary Black Film Theory. In: ALLEN, SMITH (eds.) **Film Theory and Philosophy**. Oxford: Clarendon Press, 1997.

LOWRANCE, S. Was the revolution tweeted? Social media and the Jasmine Revolution in Tunisia. **Digest of Middle East Studies**, v. 25, n. 1, pp. 155–176, 2016.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image**. Film, Ethnography, and the senses. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

MACDOUGALL, David. “Significado e Ser”. In: BARBOSA, CUNHA & HIKIJI (orgs). **Imagem conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009.

MALKKI, Lisa. National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees. **Cultural Anthropology**, v.7, n. 1, Space, Identity, and the Politics of Difference, pp. 24-44, 1992.

MALKKI, Lisa. Refugees and Exile: From "Refugee Studies" to the National Order of Things. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, pp. 495-523, 1995

MALKKI, Lisa. Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. **Cultural Anthropology**, v. 11, n. 3, pp. 377-404, 1996.

MARKS, Laura. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MASSUMI, B. **Movement, affect, sensation: Parables for the virtual**. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

MCGREGOR, Andrew. 'French Cinema in Exile: Trans-National Cultural Representation in Tony Gatlif's *Gadjo Dilo*'. **New Cinemas: Journal of Contemporary Film**. V. 6, N. 2, p. 75-83, 2008.

MCLEAN, Stuart. Stories and Cosmogonies: Imagining Creativity Beyond 'Nature' and 'Culture'. **Cultural Anthropology**, v. 24, n. 2, pp. 213-45, 2009.

MERCIER, Denis. **Latcho drom: bonne route: un film de Tony Gatlif**. Paris: KG Productions, 1993.

MERIMÉE, Prosper. **Carmen**. Paris: Garnier Freres, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Textos Escolhidos**. Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

MIELUSEL, Ramona. **Langue, espace et (re)composition identitaire dans les oeuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal**. Thesis (PHD of Philosophy) - University of Toronto, Toronto, 2012.

MILLER, Carol. The Ideology of Defilement. In: REHFISCH, F. **Gypsies, Tinkers and other Travellers**. London: Academic Press, 1975.

NAFICY, Hamid. **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Veja, 2000.

NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Buenos Aires: La Marca Editorial, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **Ser Singular Plural**. Madrid: Arena Libros, 2006.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta. **Outra Travessia**. Florianópolis, n. 15, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação** – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

OKELY, Judith. **The Traveller-Gypsies**. Cambridge University Press, 1983.

OLIVEIRA JR, L. C. O cinema de fluxo e a *mise en scène*. 2010. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos audiovisuais) – Escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OVERING, Joanna. "The Aesthetics of Production: The Sense of Community among the Cubeo and Piaroa". **Dialectical Anthropology**, v. 14, 1989.

OVERING, Joanna. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. **Mana** [online]. vol.5, n.1, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **Cine de prosa contra cine de poesia**. Barcelona: Cuadernos Anagrama, 1970.

PASQUALINO, Caterina. **Dire le chant: les Gitans flamencos d'Andalousie**. CNRS éditions, 1998.

PEÑA FERNÁNDEZ, Pedro. **Los gitanos flamencos**. Córdoba: Almuzara, 2013.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIAULT, Marc-Henri. “Real e Ficção: onde está o problema?” In: KOURY, Mauro Gui-Iherme Pinheiro (Org). **Imagem e Memória: Estudos em Antropologia Visual**. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

PILE, Steve. Emotions and affect in recent human geography. Transactions of the. **British Institute of Geographers**. v.35, n.1, pp. 5-20, 2010.

PINNEY, Christopher. Seven theses on photography. **Thesis Eleven**. v. 113, n. 1, 2012, pp. 141-156.

PINK, Sarah. New sensations?: visual anthropology and the senses. In: **The Future of Visual Anthropology – engaging the senses**. New York: Routledge, 2006.

PINK, P. A multisensory approach to visual methods. In: MARGOLIS, E. & PAUWELS, L. (eds.), **The Sage Handbook Visual Research Methods**. London: SAGE Publications, 2011.

POHREN, D. E. **The Art of Flamenco**. Connecticut: The Bold Strummer Ltd, 2005.

POPAN, E. R. **The good, the bad, and the Gypsy**: constant positive representation and use of reversed negative stereotypes as 'sympathy triggers' in Gypsy cinema. Thesis (Master of Arts) - University of Texas, Austin, 2013.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RANCIERE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROARK, Erin Elizabeth. **Calo identity**: history, self-perception and self-expression as portrayed in Tony Gatlif's film, Vengo. Thesis (Master of Arts) - University of Nebraska, Kearney, 2008.

ROLDÁN, Cristina Cruces. **Más allá de la música**: Antropología y Flamenco. Sevilla: Signatura Ediciones, 2002.

ROSA, João Guimarães Rosa. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSE, M; WYLIE, J. "Animating landscape". **Environment and Planning**: Society and Space, v. 24, 2006.

ROSELLO, Mireille. French–Romani dialogues in Gadjo Dilo: who teaches European languages and minority cultures? **European Studies**, 29, pp. 307–23, 2012.

SAHLINS, M. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SAHLINS, M. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I). **Mana** - Estudos de Antropologia Social, Museu Nacional. Rio de Janeiro, v.3, n.1, UFRJ, 1997a.

SAHLINS, M. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte II)". **Mana** - Estudos de Antropologia Social, Museu Nacional. Rio de Janeiro, v.3, n.2, UFRJ, 1997b.

SAID, Edward W. **O Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós**: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SHOHAT Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, I. E. da. “Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do flamenco. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v.3, n.2, jul/dez. 2007.

SILVA, C. V. da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Rede Alcar, 2009.

SILVERMAN, Carol. Negotiating Gypsiness: Strategy in Context. **Journal of American Folklore**. v. 101, pp. 261–275, 1988.

SILVERMAN, Carol. Latcho Drom, film produced and directed by Tony Gatlif. **Ethnomusicology**. v. 44, n. 02, p.p 362-364, 2000.

SILVERMAN, Carol. **Romani routes: cultural politics and Balkan music in diaspora**. Oxford University Press, 2012.

SIMPSON, P. 2008, Chronic everyday life: rhythmanalyzing street performance. **Social and Cultural Geography** **9**, pp. 807-829, 2008.

SIMPSON, P. Falling on deaf ears: A postphenomenology of sonorous presence, **Environment and Planning A**, v. 41, pp. 2556–75, 2009.

SIMPSON, P. **Ecologies of Street Performance: Bodies, Affects, Politics**. Dissertation. PhD in the Faculty of Social Sciences and Law and the School of Geographical Sciences, University of Bristol, 2010.

SIMPSON, P. Ecologies of experience: materiality, sociality and the embodied experience of (street) performing. **Environment and Planning A**, vol. 45, no. 1, pp. 180–96, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Ed.). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader**. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993.

STEWART, Michael. **The Time of the Gypsies**. Oxford: Westview Press, 1997.

STEWART, Kathleen. Cultural Poesis: The Generativity of Emergent Things. In: N. Denzin and Y. Lincoln (eds). **Handbook of Qualitative Research**, London: Sage, 2005.

STEWART, Kathleen. Atmospheric attunements. **Rubric**, n. 1, pp. 1–14, 2010.

STEWART, Kathleen. Matter Poems. Excursions: Telling Stories and Journeys. Hayden Lorimer and Hester Parr (eds). **Special issue of Cultural Geographies**, 2013.

STRATHERN, Marilyn. **After nature**. English kinship in the late twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TONG, Diane. **Gypsies: A multidisciplinary Annotated Bibliography**. New York: Garland Publishing, 1995.

TAUSSIG, M. Tactility and Distraction, **Cultural Anthropology**. v. 6, n. 2, pp. 147–53, 1991.

TAUSSIG, M. Physiognomic aspects of visual worlds. **Visual Anthropology Review**. Vol. 8, n. 1, 1992.

TAUSSIG, M. **Mimesis and alterity**. New York: Routledge, 1993.

TÖLÖLYAN, K. A general introduction to exile. In: BERTHOMIÈRE, W; CHIVALLON, C. **Les diasporas dans le monde contemporain: un état des lieux**. Paris: Karthala, 2006 .

VANDERSCHULDEN, Isabelle. Looking Elsewhere to Film and Capture Life: Transnational Journeys, Nomadism, and Cultural Métissage in Tony Gatlif's Cinema. **Black Camera**. v. 6, n. 1, pp. 108–123, 2014.

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana”. **Iluminuras** (Porto Alegre), v. 11, p. 10, 2010.

VEDANA, Viviane. Diálogos sobre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **Ciberlegenda** (UFF. Online), v. 1, p. 29-42, 2011.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

VIEIRA JR, Erly. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. **Alceu**. v. 15. n. 29, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. **Mana Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro. v. 8, n. 1, pp. 113-148, 2002.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WASHABAUGH, W. The flamenco body. **Popular Music**, vol. 13, n. 1. Cambridge University Press, pp. 75-90, 1994.

ZANIN, Fabiano Carlos. **Aspectos gerais da música flamenca**. 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Curso de Musicologia, Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Filmografia

La Tête en Ruine (1975). Direção: Tony Gatlif. França. 1975. son., p&b.

La Terre au Ventre (1978). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. França. 1978. son., color.

Canta gitano. Corre gitano (1982). Direção: Tony Gatlif. Espanha. 1982.

Les Princes (1982). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música: Tony Gatlif. França. 1982. son., color.

Gaspard et Robinson (1990). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif, Marie-Hélène Rudel. Música: Michel Legrand. França. 1990. son., color.

Latcho Drom (1993). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. França. 1993. son., color.

Mondo (1995). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música: Gypsy Brass Band. França. 1995. son., color.

Gadjo Dilo (1997). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música original: Tony Gatlif. França. 1997. son., color.

Je suis Né d'une Cigogne (1999). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música original: Tony Gatlif. França. 1999. son., color.

Vengo (2000). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. França/Espanha. 2000. son., color.

Swing (2002). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música: Mandino Reinhardt, Tchavolo Schmitt, Abdellatif Chaarani, Tony Gatlif. França. 2002. son., color.

Exils (2004). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música original: Tony Gatlif, Delphine Mantoulet. França. 2004. son., color.

Transylvania (2006). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música original: Tony Gatlif, Delphine Mantoulet. França. 2006. son., color.

Korkoro (2009). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif, Lucy Allwood. Música original: Tony Gatlif, Delphine Mantoulet. França. 1982. son., color.

Indignados (2012). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música: Valentin Dahamani, Delphine Mantoulet. Direção musical: Tony Gatlif. França. 2012. son., color.

Geronimo (2014). Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Música: Valentin Dahamani, Delphine Mantoulet. Direção musical: Tony Gatlif. França. 2014. son., color.