



**Músculos, Exu e axé no
realismo performativo
de *Esse amor que nos
consume***
*Tactility and animism in
performative realism of
Esse amor que nos consume*



Ruy César Campos Figueiredo¹

¹ Artista e pesquisador. Desenvolve projetos com videoarte, performance e instalação. Tem destacado fluxos discretos de circulação de dados e materialidades, performatado paisagens infraestrutural e ambientalmente contaminadas, abordado materialidades midiáticas no contexto do Antropoceno, explorado epistemologias da arte e da arqueologia das mídias e investigado modos de corporificação em vídeos compartilhados. Atualmente é doutorando em Tecnologias da Comunicação e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Participou de bienais, exposições e festivais de videoarte. E-mail: czr.campos@gmail.com

Resumo: Analisam-se cenas e se destacam eventos do filme *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, a partir de uma abordagem fenomenológica e tátil dos estudos fílmicos presente em autoras como Laura Marks, Vivian Sobchack e Jennifer Barker. Tal abordagem chama atenção para a corporificação, que no filme aqui analisado ganha características peculiares do modo afro-brasileiro de se relacionar com o corpo, considerando outras ontologias no relacionamento com a realidade e sua performance cinematográfica.

Palavras-chave: visualidade háptica; realismo performativo; fenomenologia; Exu.

Abstract: Film scenes and events of the Brazilian film *Esse Amor que Nos Consome* (2011), by Allan Ribeiro, are analyzed based on a film studies phenomenological and tactile approach found in authors such as Laura Marks, Vivian Sobchack and Jennifer Barker. This approach focuses on the body and in embodiment issues, here gaining peculiar characteristics of the Afro-Brazilian mode of relating with the body. This article considers other ontologies in their relation with reality and cinematographic performance.

Keywords: haptic visuality; performative realism; phenomenology; Exu.

O grupo segue em permanência no prédio ainda hoje, sete anos depois de lançado o filme. Conforme o diretor cinematográfico diz em entrevista audiovisual dada para a *Revista Moviola* e transcrita para o artigo:

[Gatto Larsen] foi até a mãe de santo, que é o início do filme, perguntar o que que ela achava, porque ele estava com muitas dúvidas, mas que ele sentia, nesse espaço, que eles podiam criar raízes ali, levar o grupo, se instalar naquele lugar. Conclusão: hoje eles tão nesse espaço privilegiado de três andares, e estamos todos nós amigos de equipe desesperados no Rio de Janeiro, querendo fugir dali, porque tá impossível, os aluguéis tão aumentando absurdamente, tá todo mundo sendo despejado de suas casas, e eles tão ótimos ali, super instalados. Após o filme, o proprietário falou que eles não vão sair. (ALLAN..., 2013)

O que o Ifá afirmou no ponto de partida se fez realidade após uma das primeiras exposições públicas da narrativa cinematográfica. O filme agenciou essa conquista. Esse fato curioso, portanto, é o mote especulativo que estabelece uma base para o objetivo do presente artigo. Objetiva-se aqui, nesse sentido, gerar reflexões sobre agências animistas que se incorporam do audiovisual para atingir certos fins. O filme será objeto de reflexão pautada nas teorias de cinema sobre visualidade háptica, enfatizando a visceralidade de sua visualidade e de questões teóricas que envolvem corporificação e animismo.

A interseção entre visualidade háptica, corporificação e animismo para tratar de cinema contemporâneo afro-brasileiro consegue, acredita-se aqui, exercitar caminhos para se posicionar diante das imagens em uma reflexividade mais apta para lidar com os fenômenos que escapam de um enquadramento marcado pelo distanciamento crítico, objetivo e racionalista.

O conceito de corporificação escapa desse enquadramento por ser melhor definido mais abstratamente do que através de uma referência fixa e segura à representação dada por um teórico específico ou um conjunto de teóricos: é um conceito conduzido pela experiência perceptiva do corpo, sempre em movimento. Ainda assim, seguindo Reichert (2016), destaca-se que ao evocar a corporificação se está fazendo oposição ao dualismo cartesiano mente-corpo e reafirmando o humano em relações de materialidade que se constituem na experiência vivida e na presença sensível do corpo inteiro, perceptivelmente atento e reflexivo na constituição do tempo e do espaço.

Em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*, a teórica feminista Laura U. Marks (2000) associa corporificação e cinema para

promover um outro tipo de engajamento, menos oculocêntrico, com a imagem em movimento. Sua atitude enfatiza o que não se resume à visão, marcando uma *virada para os sentidos não visuais que foi, em parte, uma resposta para o imperialismo perceptivo da visão e o alinhamento da informação visual com conhecimento e controle* (MARKS, 2000, p. 194, tradução nossa). O toque, o sentido tátil, o exercício da tatilidade ou de uma visualidade háptica são um meio de negociar a experiência corporificada cinematográfica em relação à tradicional preponderância da visão nas reflexões sobre o cinema e seus outros. Em outras palavras, o encontro com o corpo e sua dimensão tátil se torna, nessa abordagem, um fundamento para se redefinir o sistema de representação.

E quando pensamos em corpo a partir de uma abordagem afro-brasileira devemos considerar que não existe corpo nem matéria sem axé. Em outras palavras, toda materialidade contém uma potência vital que pode ganhar agência (SODRÉ, 2017). Essa agência possível do que não está visível, mas presente nas relações de materialidade, é o que preliminarmente entenderemos aqui como animismo.

No decorrer do artigo, as relações entre corporificação, cinema, visualidade háptica e animismo serão abordadas a partir da análise fílmica da obra *Esse amor que nos consome*, colaborando para ampliar o escopo de leituras possíveis sobre o cinema brasileiro contemporâneo a partir da potencialidade dos gestos de costurar, caminhar, filmar, performar, requebrar e sentir através da imagem em movimento.

A costura de Barbot no tecido urbano

Destaca-se, primeiramente, uma sequência que tem início em torno dos 34 minutos de filme, com um plano médio de Rubens Barbot costurando longos tecidos, de perfil, do lado direito. O som inicialmente é extradiegético, consistindo na música de uma sequência anterior, que tinha como ação a performance de dois bailarinos da companhia diante do mar, a dançar na Baía de Guanabara. A música da vivência da dança transpõe o plano e segue naturalmente para o espaço doméstico, no casarão ocupado pela companhia.

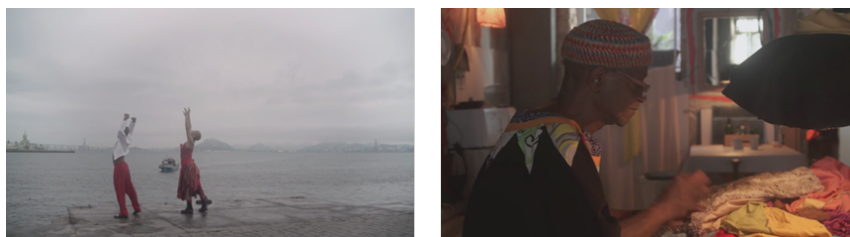


Figura 1: Frames de *Esse amor que nos consome*.

a partir de um plano conjunto do lado esquerdo de Gatto, a possível compradora acompanhada do vendedor, que nos diz que o lugar onde Gatto está sentado será o lugar onde um elevador será instalado. O foco é alternado entre os visitantes no campo de fundo e o diretor da companhia de dança no campo frontal.

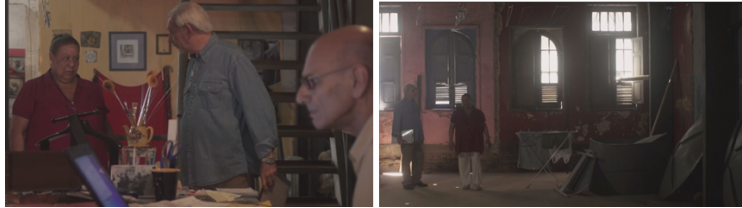


Figura 2: Frames de *Esse amor que nos consome*.

Durante quatro minutos de filme somos introduzidos ao clima de convivência da ocupação com a iminência e a incerteza de seu deslocamento. Acentuando o fato, o diretor rapidamente nos leva ao andar de cima, em um plano geral, onde agora estão o vendedor e a possível compradora, que elogia o espaço, mesmo mostrando certa desilusão diante do que idealiza.

A ação segue no campo de fundo do plano sonoro da sequência, e novamente retornamos para o plano de Rubens costurando, com seu companheiro ao fundo, no laptop. No primeiro plano do campo sonoro o costureiro afirma: “Eles podem vir quinhentas vezes, Mãe Iansã disse que essa casa aqui ia ser minha. Nossa! Lá embaixo tem Exu esperando eles”. Ao soar a última frase, há um fade in do som de tambores, antecipando a ação do plano que virá: um plano médio de Exu sentado na escada, olhando para cima, a fumar seu charuto, com tecidos pretos e vermelhos envolvendo o corpo.



Figura 3: Frames de *Esse amor que nos consome*.

As cenas externas que não se ausentam das cenas internas em *Esse amor que nos consome* constituem uma experiência de cidade em que interesses econômicos colidem contra interesses afetivos socialmente marginalizados. É o Rio de Janeiro distópico contemporâneo que negocia o espaço urbano com seu corrupto aparato político, jurídico, paralelo e midiático.

Ocupar prédios abandonados e gerir arte nestes espaços, assim como ocupar a cidade com corpos performáticos e contestadores, destoando do ritmo ditatorial da especulação sobre a vida (da qual a especulação imobiliária é só um aspecto) são gestos de uma cidadania cultural afro-brasileira que se manifesta cinematograficamente. Cito o trabalho de Stevenson (2003, p. 57, tradução nossa), *Cultural citizenship: cosmopolitan questions*, para expandir a questão:

Os contornos da cidadania são progressivamente formados pelo tecido social e político da cidade. Como argumenta Castells (1996), crescentemente a economia global é organizada através de centros de comando de cidades globais como Tóquio, Paris, Londres e Nova York. Essas cidades informacionais tendem a ser espaços e lugares de poder político, controle midiático e elite administrativa. Cidades globais são espaços urbanos onde a globalização se faz; são nódulos da rede que é globalmente interconectada, enquanto simultaneamente é desconectada localmente.

Os contextos urbanos dessas cidades, das quais o Rio pré-Copa e pré-Olimpíadas era um grande expoente, são expostos no trabalho de Stevenson como espaços voltados para o consumo de uma elite global e cosmopolita, ao mesmo tempo em que testemunham divisões socioeconômicas crescentes e a atração de migrantes e imigrantes globais (vale dizer que Gatto Larsen nasceu na Argentina e Rubens Barbot no Sul do Brasil).

Allan Ribeiro e seu montador Ricardo Pretti costuram um olhar sobre a cidade a partir de seis sequências que duram cerca de quatro minutos, trazendo planos do centro do Rio de Janeiro com sua arquitetura e com a presença de máquinas de construção civil, planos de personagens caminhando pelas ruas com a câmera os acompanhando pelas costas ou em conversas despreziosamente longas em praças públicas, bem como estetizando (com o corpo em performance de dança) as críticas à lógica de desenvolvimento que despreza o humano.

É construída, assim, uma alternativa visual à propaganda da “cidade maravilhosa” antes dos grandes eventos que a marcaram na década de 2010, assim como se apresentam outras formas de se relacionar com o espaço público:

As duas questões que devemos ter capacidade para responder sobre a cidade são: quem constrói as imagens visuais que representam a cidade e quem determina acesso para os espaços públicos de interação social? Em resposta a essas questões, Sharon Zukin argumenta que os espaços públicos estão sendo progressivamente mercantizados para satisfazer as necessidades das elites capitalistas. Enquanto isso, inevitavelmente as cidades estão cada

vez mais se tomando espaços de contestação e polarização, e pode-se argumentar que a economia cultural também oferece novas possibilidades para as cidades responderem ao declínio industrial e reinventarem a imagem projetada da cidade. (STEVENSON, 2003, p. 58, tradução nossa)

Curiosamente, o poder econômico (o valor de 1 milhão para que alguém busque lucrar com o prédio velho onde corpos negros dançam) é desafiado por quem está “esperando por eles lá embaixo”, pela fumaça do charuto de Exu, contestador e provocador de disrupções no que busca se afirmar como uma ordem natural e teleológica de progresso. É com músculos, suor, requebros, é com o movimento do corpo que se mobiliza o axé, assim como teorias recentes sobre a imagem em movimento.

Tatilidade, musculatura e vísceras na imagem em movimento

A sequência anteriormente analisada nos apresenta longos planos de Rubens Barbot trabalhando delicadamente com suas mãos um gigante retalho que, no encerramento do filme, será utilizado por toda a companhia para cobrir o prédio, imantando-o com a energia investida por meio do contato e da gestualidade de quem costura. Exu, nesse encerramento do filme, solta sua fumaça enquanto observa a colcha de retalhos que cobre o prédio e a placa de “Vende-se”.

Em uma abordagem de teoria filmica distinta das que se imaginam em uma linhagem de progressão linear do conhecimento, bem como das que entendem o filme como um exterior a ser analisado com distanciamento, as teorias pautadas nas relações táteis operam mais orientadas pela produção de ambivalências e de contatos somáticos diretos, como o contato provocado pela costura de Barbot, que agrega retalhos não lineares na delicadeza da mão, durante todo o filme, para apenas no plano final revelar o propósito dessa ação.

A visualidade háptica se delinea, de acordo com Marks (2000, p. 160), reduzindo os fossos que separam o que é percebido de quem percebe, aproximando do corpo as sensações e a experiência, posicionando os olhos como órgãos do toque, pensando o tocar como um sentido localizado na superfície do corpo, forçando o visualizador a contemplar a imagem em si mesmo em vez de apenas ser empurrado para uma narrativa. A visualidade háptica não exclui a visualidade óptica, o que é exemplificado por situações práticas: “é difícil olhar de perto para a pele de um amante com a visão óptica; é difícil dirigir um carro com uma visão háptica” (MARKS, 2000, p. 163, tradução nossa). Não se trata, seguindo com Elsaesser (2015, p. 140), de complementar o visual com o tátil dos sentidos para uma *Gesamtkunstwerk*²,

um trabalho total de arte, mas de ensinar uma configuração alternativa de agendas para a imagem em movimento, a percepção e a experiência perceptiva.

Na teoria fílmica da visualidade háptica a comunicação acontece a partir do contato corporal entre o filme e o espectador, através da experiência corporificada em estruturas que são compartilhadas audiovisualmente, uma situação na qual a consciência da corporificação de si é a condição radicalmente irredutível de empatia com o Outro ou com uma situação que não é a sua (ELSAESSER, 2015, p. 129). Nesse sentido, a teoria difere das abordagens sobre cinema chamadas por Elsaesser de “neoforalistas”, que buscam pôr pistas para sugerir um certo alinhamento cognitivo ou emocional das personagens do filme com o espectador.

Em *Esse amor que nos consome*, esse ressoar leva corpos familiarizados a se entregarem à dança, ao requebrar, tricotar, costurar, caminhar, conversar encostando um no outro, ao brincar, ao estar junto, ao mutirão, gestos que atravessam constantemente o filme, entrecortados por primeiros planos de mãos.

Autoras conhecidas por estabelecerem uma teoria de cinema tátil, Jennifer Barker (2009), Laura Marks (2000) e Vivian Sobchack (2000) estabelecem críticas a um modelo onde a visão é privilegiada como parâmetro para as outras percepções. Com sua orientação feminista, afirma-se que o toque, por ser o primeiro sentido a ser experimentado pelo feto, deveria ser a fundação sob a qual a experiência sensorial é constituída na relação entre sujeito, o mundo e suas imagens.

Enquanto nas abordagens fílmicas pautadas pela psicanálise lacaniana se dá o encontro entre o sujeito fundamentalmente em falta na figura do espectador e o objeto fundamentalmente em falta do filme, a ênfase na tatilidade busca uma troca entre um sujeito corporificado em constante transformação e o seu intercessor corporificado (o cinema). Nossos corpos não são objetos passivos em que os significados se inscrevem, eles são fontes de significado em si mesmos: a natureza da experiência cinematográfica é corporificada, tanto para os corpos fílmicos projetados quanto para os que se colocam diante da projeção. O cinema é, assim, percebido pelo corpo inteiro, e a visão é inseparável dos outros sentidos.

Sobchack é um nome frequentemente referenciado para se estabelecer relações entre cinema, corpo e percepção nas quais o filme não é uma ilusão, mas uma extensão da existência corporificada do visualizador. Marks (2000, p. 152) relaciona essa concepção de cinema com Merleau-Ponty, filósofo para quem a linguagem não era uma substituta para o ser, mas sua extensão. Não é, então, só através de signos que o cinema comunica, mas pela experiência do corpo, provocando nos sujeitos uma relação de alteridade de criações e permeabilidades mútuas.

Barker (2009) avança com esse projeto ao tratar a visualidade tátil a partir de outras camadas do corpo: *musculatura* e *vísceras*. Musculatura aí faz referência a estruturas espaciais particulares, modos de se mover, de estender o espaço, a partir de agência, empatia e desejo; já *vísceras* teriam ligação com ritmos em profundidades diversas do corpo, de maneira que as estruturas temporais fílmicas teriam modos particulares de tempo experimentado, compreendido e corporificado, que podem gerar uma “ressonância visceral” entre filme e espectador.

A tatilidade cinemática, então, é uma atitude geral em direção ao cinema que se realiza por caminhos particulares do corpo humano: hapticamente, na superfície afetuosa do corpo; sinestesticamente e muscularmente, na dimensão intermediária dos músculos, tendões e ossos que vão em direção ao e atravessam o espaço cinemático; e visceralmente, nos recessos obscuros do corpo, onde coração, pulmões, fluidos pulsantes e sinapses disparadas recebem, respondem e atuam os ritmos do cinema. (BARKER, p. 2, 2009, tradução nossa)

Esse amor que nos consome está repleto de referências a um cotidiano visceral e muscular de uma companhia de dança e dos sujeitos que a gestam, ao cotidiano do prédio, da cidade e da imagem que ocupam: prédio corporificado, cidade corporificada, imagem corporificada e entidades fantasmagóricas corporificadas. A teoria tátil do cinema reposiciona o corpo no campo dos estudos sobre imagem, mas como isso se coloca quando pensamos o corpo a partir do corpo afro-brasileiro?

Dando procedência à análise da sequência, logo após o plano de Exu sentado na escada no campo visual ao soar dos tambores no campo sonoro, temos um plano conjunto dos percussionistas e dançarinos da companhia, batucando e rebolando a música que se inicia quando Rubens afirma a presença do Orixá. O plano de câmera estática é longo, atravessando a virada dos quarenta minutos de filme.



Figura 4: Frames de *Esse amor que nos consome*.

Percebe-se nesse plano a potência da “musculatura” como referência a estruturas espaciais particulares, modos de mover, de estender o espaço com empatia,

agência e desejo, bem como a potência da ressonância visceral entre os corpos fílmicos, tanto os que estão na imagem quanto os que a percebem. Cidade, Exu, cotidiano, músculos, pixels e vida se combinam invocando um olhar para essa obra a partir não da potência de seus signos ou de suas interpretações psicanalíticas, mas de suas ressonâncias táteis, musculares e talvez mesmo extra-humanas (pelo menos na sessão que contou com a presença do proprietário, agenciando a conquista do prédio, que poderíamos especular ser extra-humana).

No corpo de *Esse amor que nos consome* se inscreve a ação de Exu, representado sentado na escada. Conforme Machado (2013, p. 109), é ele quem detém a responsabilidade sob os mistérios da comunicação. Foi este orixá quem ensinou o Ifá – jogo divinatório dos búzios – aos humanos para que estes pudessem se comunicar com as energias da vida.

Exu seria um dinamismo espaçotemporal presente em humanos, peixes, árvores, nas águas, na comida, nos cabos, nas mídias, no cinema. Para Sodré, o sujeito do pensamento nagô não toma o *Eu* como figura de fundamento da subjetividade, e sim uma unidade diferencial e pré-individual (Exu) investida de uma potência (Axé), cuja intensidade se desdobra no desenvolvimento ontogenético do indivíduo. Tampouco as representações desse pensamento são absolutas, mas o que o autor chama de “infraproposicionais”, posto que inscritas num movimento aleatório não determinista (SODRÉ, 2017, p. 176).

Conforme Sodré, embora explicitada por nagôs, essa amplitude não está distante de correntes no círculo da filosofia que evocam epistemologias da diferença ou do movimento, posto que Exu se movimenta em um plano de comunicação que conecta heterogeneidades. Nessa lógica, Sodré busca dar lugar ao comum, entendendo os processos de comunicação como acontecimentos dados em uma dimensão vinculativa ou relacional, constituindo uma textura organizativa do pensamento cuja compreensão é “derivativa com estratos semânticos complexos, cuja decifração jamais esgota, a exemplo das camadas descascadas de uma cebola, que redundam a zero” (SODRÉ, 2017, p. 178). Ainda, acrescentando com Machado (2013, p. 109):

O pensamento africano se caracteriza pela ideia do corpo comprometido com os fenômenos da natureza. Nessa perspectiva, nos colocamos na relação com as energias da natureza e do cosmo de modo a vivenciá-las também no próprio corpo. Exu Obará, Exu, rei do corpo, é o que anima, embeleza e revitaliza. É ele que mantém vivo nas pessoas o impulso para troca de afetos e o desejo de gozos para que jamais se acabe a vida na terra. [...] O que não se renova e não se recria continuamente apodrece e morre. É preciso mover-

se e se aquecer sempre para manter aceso o pavio da vida. Ele é o absurdo, é o sol que não deixa apodrecer o juízo.

A música, a dança e a festa são, na abordagem afro-brasileira, performances que descentralizam, improvisam e modificam a suposta coerência orgânica do corpo, fazendo-o tempo, espaço e lugar sagrado. O prédio que se encontrava abandonado e que passa a ser ocupado por corpos dançantes ainda é objeto de especulação imobiliária, mas tanto a companhia quanto Exu se engajam em garantir que aquilo não apodreça e não morra, fazendo da imagem em movimento gesto muscular e visceral de dançar para gerar Axé, a força sagrada que está presente em todas as coisas.

Realismo performativo

MacDougall (2005), em *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*, relaciona filmes etnográficos que se debruçam sobre relações entre corporificação e narrativas de fantasmas, apontando que por mais fantasmagóricos e evanescentes que sejam, a imagem cinematográfica e a experiência com espíritos também são corporais para os nossos sentidos. A presença destes corpos fantasmagóricos não seria uma ilusão, mas uma alucinação que é verdadeira em seus efeitos, reforçando ligações entre trabalhos artísticos e a vida, ou, como Bazin sugere, a “arte é uma linha de vida entre o mundo físico e os nossos eus físicos [*physical selves*]” (MACDOUGALL, 2005, p. 12, tradução nossa).

O campo que envolve corpo, imagem e movimento e espiritualidade é estudado por Ingawani (2015) a partir do premiado cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, destacando a consonância de Apichatpong com um realismo que estimula a percepção do espectador através do som e da ttilidade, possibilitando que seres alterados ou de existência incerta sejam apresentados como reais ou “normais”, o que a autora relaciona com o termo “animismo”, a animação vitalizante que as pessoas, animais e algumas coisas possuem e que sustenta toda atividade, os sentidos vitais à percepção e à comunicação, e que não se confunde com a alma humana. Trata-se do que aqui no Brasil chamamos de “axé”, e que teria como valor a habilidade de intercomunicação entre diversos elementos da natureza em um relacionamento interdependente com o mundo material. Similarmente, presenças supernaturais, fantasmas e espíritos em Apichatpong são pensados por Marrero-Guillamón (2011, tradução nossa) como vinculados às formas de se aprender a falar com a alteridade:

Seus filmes criaram os espaços hospitalares onde fantasmas de um passado silenciado podem ser convocados, e com eles suas

estórias subalternas podem ser proferidas. Nesse sentido, sua simplicidade discreta é enganosa, pois tais filmes são na verdade monumentais em sua ambição de abrigar qualquer coisa e todas as coisas: fantasmas, sonhos, memórias, experiências, não humanos, seres transubstanciados que alertam “os espectadores para o movimento de forças da vida imperceptíveis em outros lugares do mundo que existe”.

Rompe-se, nessas abordagens, com um modo indicativo e descritivo de cinema realista. Daí emerge um cinema especulativo que ao invés de capturar ideias e relações preexistentes através de técnicas de representação, torna-se veículo para uma invenção de um modo de engajamento com os sujeitos e objetos do mundo, bem como com os mundos desses sujeitos e objetos, através dos quais eventos, conhecimentos e encontros imprevisíveis podem ser produzidos.

Ingawani (2015, p. 252) aponta a inadequação do termo “realismo fantástico” para conceituar tal fenômeno que aqui associamos com *Esse amor que nos consome*, pois tal termo estaria pautado em um “drama de descrença”, atuando numa vacilação entre o encantamento e o científico, com eventos supernaturais cuja ilusão pode ser cientificamente explicada.

Esse amor que nos consome é afetuosos, animado por Exu e repleto de planos de mãos costurando, quadris requebrando, pele negra suada, fumaça de cachimbo, modulando relações entre o humano, o mundo material e o contexto urbano do Rio de Janeiro no começo dos anos 2010. Como obra audiovisual apreendida não apenas pela leitura da sua forma, mas também pela ênfase no seu processo, Exu se destaca como um possível agente que afirma no começo do filme seu objetivo, ao lado de Iansã, de possuir aquele prédio para o corpo da dança. Seu objetivo foi alcançado após uma das primeiras exibições públicas do filme, com a presença do proprietário.

A curadora e pesquisadora Ingawani pontua, então, um outro termo que julga mais adequado para refletir sobre esses filmes: “realismo performático”, um termo que aceita o fato de que existem eventos no mundo que desafiam explicações racionalistas, inclusive eventos cinematográficos. Um cinema povoado por fantasmas que desempenham uma performatividade elementar de realismo, estabelecendo mundos diegéticos sobrepostos em camadas habitadas por imaterialidades materiais, como fantasmas, percebidas como reais:

Para nossa finalidade, o etnógrafo Ashley Thompson, escrevendo sobre possessão espiritual no Camboja, propôs uma definição altamente sugestiva. Práticas animistas de possessão e mediunidade engendram uma realidade de natureza performativa: “uma realidade que desaparece no ar tão logo ela deixa de ser uma

experiência real”. Este fundamento epistemológico é o mesmo que está na base de Apichatpong quando ele sobreposição mundos diegéticos em que imaterialidades materiais são percebidas como reais. (INGAWANIJ, 2015, p. 246, tradução nossa)

Antropólogos têm visto nessas relações criadas por meio do dispositivo cinematográfico uma resposta ao desafio posto por Viveiros de Castro, de se levar a sério as ontologias objetificadas no exercício disciplinar da antropologia, tratando-as como mundos experienciados objetivamente (VIVEIROS DE CASTRO, 2010), e não como “visões de mundo” ou apenas “opiniões”. Para Viveiros de Castro apenas reconhecendo a existência de ontologias alternativas e se engajando nelas como sistemas metafísicos próprios a antropologia pode encarar o desafio prático e teórico de descolonizar o pensamento, escapando da linguagem da representação (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 140).

Podemos, então, pensar a agência de Exu em *Esse amor que nos consome* conectando-o com o fenômeno de animismo observado no histórico *Les maîtres fous* (*Os mestres loucos*, 1955), de Jean Rouch. O filme nos ajuda a pensar sobre animismo por ter partido de um convite dos Hauka, seita que existiu na cosmopolita e urbana Accra, no período colonial. A seita findou junto com a realização de seu objetivo: o fim do colonialismo em Senegal.

Em ritos Hauka, africanos de diferentes origens da África Ocidental que migraram para a cosmopolita Accra da década de 1950 se juntavam ocasionalmente e eram possuídos por espíritos de colonizadores. Esse culto foi perseguido pelo aparato de segurança colonial de então, por provocar rebeliões de possessos com força incomum e por se alastrar rapidamente pela população imigrante. Seus praticantes convidaram Jean Rouch a registrar um ritual que realizavam anualmente, vindo no cinema uma possibilidade de ação transcendental de resistência anticolonial. Os Hauka se apropriavam de símbolos e elementos do poder colonial para poder controlá-los em seus próprios termos, e o cinema seria a apropriação

de mais um elemento ocidental, que não é, diga-se de passagem, um elemento qualquer, mas sim dotado de grande valor a um só tempo simbólico e tecnológico, dado pela capacidade de reproduzir imagens em movimento e veiculá-las a um grande público. O cinema era, na época em que Rouch filmava em Accra, um dos signos mais fortes da modernidade: apropriar-se dele era claramente um modo de exibir controle sobre a situação e, principalmente, de tornar visível uma situação que permanecia invisível. Máquina de sonhos, o cinema poderia materializar, como na possessão, aspectos invisíveis do cosmos, criando um

novo contexto de interação. (SZUTSMAN, 2005, p. 120)

Em *Les maîtres fous*, o aparato cinematográfico foi visto por agências que se posicionaram socialmente e politicamente como transeuntes entre distintos planos da existência humana, apropriando-se deste aparato para uma ação anticolonialista.

O contexto, os processos e os lugares são totalmente distintos, mas aqui se especula se não haveria uma similaridade com *Esse amor que nos consome*, se pensarmos que os orixás podem ter assumido uma agência que se corporificou nas imagens do cotidiano afetivo dos sujeitos audiovisualizados, atuando politicamente ao afirmar uma outra afetividade possível para esses espaços, ao se utilizar do meio cinematográfico como instrumento de ação e expressão contra a especulação sobre a vida no Rio de Janeiro.

Ficção ou realidade, gerou-se um modelo criador e produtor de verdade desvinculada da representação em seu caráter documental de experiência do real, tornando-se o dispositivo cinematográfico um gatilho de concatenação de relações entre coisas que culminaram no objetivo estabelecido no primeiro plano do filme: possuir o prédio que estava emprestado e transformado em objeto de consumo pela especulação imobiliária.

Conclusão

Com o artigo, buscou-se observar a linha que costura esse retalho de elementos do cinema na contemporaneidade, em sua relação direta com a vida, seu potencial ensaístico sobre a cidade a partir de uma ênfase no tato, no movimento dos músculos, na presença de energias vitalizadas e projetadas nos encontros entre corpo, aparatos técnicos e desejos de permanência, de habitar e de criar, bem como na performance da diferença ontológica cada vez mais cara a áreas de conhecimento que vieram de claros projetos colonizadores europeus, como a antropologia.

O espaço conquistado pela Companhia Rubens Barbot continua resistindo nesse tempo marcado por intensas transformações: nem o Brasil nem o cinema são mais os mesmos. Esse realismo que escapa do real já se tornou algo amplamente reconhecido e estudado, e desde o começo da década anterior vem sendo premiado e discutido em pesquisas e festivais pelo Brasil e pelo mundo.

Todavia, as peculiaridades do Brasil racista, marcado pela cultura de fundamentos africanos, ainda precisam ser mais discutidas, pensadas e destacadas. Com a ênfase crescente que o corpo e a experiência corporificada ganharam nos estudos fílmicos, torna-se urgente especificar as particularidades dos corpos

cinematográficos em suas diferenças. A experiência corporificada presente no cinema de Apichatpong tem proximidades e diferenças da experiência corporificada do afro-brasileiro no cinema de Allan Ribeiro. Proximidades de caráter mais universal, mas diferenças que partem da experiência corporificada marcada por poderes territoriais e identitários historicamente diferentes.

Esse amor que nos consome necessita de mais reconhecimento como uma emblemática obra cinematográfica brasileira da década de 2010, especialmente para pensar como o cinema nacional deu respostas com a vida para as transformações pretendidas e frustradas de desenvolvimento objetificadas nos grandes eventos que marcaram esse período. Essas respostas têm caráter epistemológico que ainda deve ser mais bem estudado. A obra é especialmente emblemática para o Rio de Janeiro, palco singular de megaeventos marcantes da década: Copa das Confederações, gigantescas manifestações de rua, Copa do Mundo, Olimpíadas, Copa América, escândalos de corrupção envolvendo a construção civil, o assassinato da política negra e lésbica Marielle Franco, a crescente perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras com a destruição e expulsão de terreiros das favelas e o fortalecimento institucional do neofascismo com obscuros vínculos com o poder paralelo na cidade.

Referências

ALLAN Ribeiro. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Aristeu Araújo. Disponível em: <https://vimeo.com/74003469>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BARKER, J. M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELSAESSER, T. *Film theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2015.

INGAWANIJ, M. A. “O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul”. In: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015. p. 245-267.

MACDOUGALL, D. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MACHADO, V. *Pele da cor da noite*. Salvador: Edufba, 2013.

