

Na noite da noite escura: Figuras da noite no cinema brasileiro contemporâneo¹²

Pedro RENA³

Resumo

A partir de uma reflexão sobre a noite na poesia de Carlos Drummond de Andrade, neste ensaio discutiremos um conjunto de três filmes brasileiros contemporâneos que são feitos apenas com imagens noturnas — *Adormecidos*, *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* e *A noite através* — e um filme que é o avesso da noite — *Nunca é noite no mapa*. Pensaremos sobre a noite como índice de um tempo sombrio, mas também como possibilidade de ver povoações que surgem desse vazio, longe das luzes opressivas do espetáculo, do capitalismo, da vigilância, da razão. Por um lado, a ausência de um astro que ilumine e dê uma referência e um sentido transcendente para o mundo e para as imagens, por outro, a noite como espaço e regime de visibilidade que possibilita uma luz própria e imanente aos sujeitos que re-existem nas imagens.

Palavras-chave: noite; cinema brasileiro; máquina do mundo; Carlos Drummond de Andrade.

1. Introdução

Diversos filmes brasileiros contemporâneos — a exemplo de *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017), *Baixo Centro* (Ewerton Belico, Samuel Marotta, 2018), *Os Sonâmbulos* (Tiago Mata Machado, 2018), *Tremor Iê* (Elena Meirelles, Livia de Paiva, 2019) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) — são compostos predominantemente por cenas noturnas. Se, por um lado, essas imagens captam o espírito sombrio de nosso tempo tomado pelas forças reacionárias da extrema-direita, por outro, encontram na noite povoações que escapam das opressivas luzes do capitalismo, da razão, da vigilância e do espetáculo. Recobremos, pois, o filósofo Giorgio Agamben (2009) quando diz que o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Reconhecendo essas trevas, portanto, os filmes buscam novas

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Esta pesquisa em curso é financiada pela agência FAPEMIG.

³ Mestrando do Curso de Comunicação Social do PPGCOM-UFMG, e-mail: todeschi.pedro@gmail.com.

maneiras de ver sob outra luz, como se buscassem a força luminosa da escuridão. São filmes que operam em um regime de visibilidade que não é governado por luzes excessivas, por sentidos claros e homogêneos, por estereótipos hipervisíveis e super-expostos.

Neste ensaio, exploraremos como os realizadores desses filmes, numa tentativa de responder ao tempo presente, criam imagens e sentidos para a experiência no mundo que não se confundem com significações hegemônicas. De um lado, a resistência às máquinas do capitalismo contemporâneo que oferecem uma visibilidade total e transparente, como em *Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016); de outro, filmes que, no coração da noite, figuram o espaço e as povoações que surgem na escuridão, em outro regime de visibilidade, resguardando a opacidade da imagem, a exemplo de *Adormecidos* (Clarissa Campolina, 2011), *A noite através* (Gustavo Jardim, 2020) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito, 2018). Antes da análise dos filmes, traçaremos uma breve reflexão sobre o tempo presente e a “máquina do mundo” do capitalismo contemporâneo, caracterizada por uma *visão total* e homogênea do mundo, assim como pela figuração da noite na poesia de Carlos Drummond de Andrade

2. Trevas do presente

Em seu ensaio “O contemporâneo”, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) escreve que contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo. Ser contemporâneo de sua época, portanto, corresponderia a não aderir às significações e aos sentidos unívocos e dominantes.

Essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo (...). Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias (...). Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

No poema “Mãos dadas”, Carlos Drummond de Andrade escreve sobre o (não) pertencimento à sua época, sobre a prisão irrevogável ao seu tempo. Com a escrita, o

poeta mineiro se defende e se dirige *contra* o seu tempo caduco, com suas ordens e leis sem sentido, realizando, então, “um poder necessário de resistência, de crítica, de *oposição*, em suma, à realidade social e política do tempo” (CAMILLO, 2001, p. 160):

Não serei o poeta de um mundo caduco
Também não cantarei o mundo futuro
Estou preso à vida e olho meus companheiros (...).
O presente é tão grande, não nos afastemos
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas (...)

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes
A vida presente.

(ANDRADE, 2015)

Discutindo o conceito de contemporâneo junto à Agamben, Didi-Huberman (2011) escreve: “não falar dos acontecimentos para melhor lhes responder, para melhor lhes opôr seu desejo (seu lampejo na noite)” (p. 140). No livro *Claro enigma* (1951), Drummond se afasta dos acontecimentos imediatos de seu tempo (como se colocando à distância, numa *ilha*) e resgata formas fixas clássicas da poesia, com versos metrificados e a citação de autores canônicos da poesia portuguesa, como Sá de Miranda, Fernando Pessoa e Luís de Camões, operando montagens anacrônicas — “um obstinado confronto do presente (...) com outros tempos, o que é um de reconhecer a necessidade de *montagens temporais* para toda reflexão consequente sobre o contemporâneo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 71). Os poemas engajados dos livros anteriores, como *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), dão lugar a uma poesia reflexiva e especulativa, meditativa e pensante, “classicizante e formalista” (CAMILO, 2001, p. 163), acerca de temas filosóficos e metafísicos como a chegada da noite, passagem do tempo e a finitude da vida.

O professor Abel Barros Baptista (2011) caracteriza em *Claro enigma* um Drummond *antimoderno*. Ressaltamos a atitude negativa do prefixo *anti*, como um gesto de se voltar contra seu tempo. Talvez um modernismo crítico à sua época, consciente da devastação da Terra provocado pelo progresso promovido pela mineração; consciente do colapso e fracasso da razão e das luzes frente aos inúmeros impasses sociais e políticos da segunda metade do século XX.

No livro *Maquinação do mundo* (2018), José Miguel Wisnik nos mostra, porém, como o poema “A máquina do mundo”, que dá nome ao título da última parte de *Claro Enigma*, é atravessado pela história do século XX, marcada pela mineração em Itabira e

pela inserção do Brasil na indústria bélica mundial da Segunda Grande Guerra. Pensando junto com Agamben, podemos dizer que, para falar sobre o seu tempo e se dirigir à história, Drummond tomou distância das formas poéticas correntes em sua época que respondiam aos eventos circunstanciais de seu tempo. Tomando distância, com sua *máquina de anti-história*, no entanto, Drummond abordava com grande densidade “a mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-guerra”, como escreve Wisnik (2018, p. 217).

Em sua visão totalizante da “máquina do mundo”, o poeta antevia os mecanismos e os dispositivos de dominação do capitalismo contemporâneo, onipresentes no nosso mundo de hoje. Sublinhando a atualidade do pensamento do poeta, Wisnik comenta que em sua

máquina de produzir anti-história, Drummond vislumbrava o mundo do segundo pós-guerra, momento de manifestação de uma virtualidade técnica que se atualizará posteriormente nos sistemas de satélites, no GPS e no Google Earth. (...) [como] Os dispositivos de comunicação onipresentes, que alteram radicalmente a situação do indivíduo no espaço-tempo [...] dispositivos contidos todos eles, por sinal, no atual iPhone. (WISNIK, 2018, p. 219–221)

O ensaísta chama a atenção para discussão acerca das questões relativas à visibilidade total da máquina do mundo, à visibilidade das máquinas contemporâneas da sociedade de controle que são as da informática e da comunicação, como os notebooks e os smartphones, conforme notado por Gilles Deleuze (2013, p. 223): “as sociedades de controle operam por (...) máquinas de informática e computadores”; assim como o big data e a vigilância distribuída, como demonstram as análises do filósofo Byung-Chul Han (2012), sobre a nossa era da transparência e do dataísmo contemporâneo, em que tudo que existe deve se submeter à visibilidade e, portanto, ao controle dos monitoramento de dados. O sul-coreano afirma, categoricamente: “Um mundo que consistisse apenas de informações e cuja comunicação fosse apenas circulação de informações, livre de perturbações, não passaria de uma máquina” (p. 12).

Pensando numa associação da reflexão de Han sobre a hipervisibilidade com a poesia de Drummond, Abel Barroso (2011) aponta que a recusa do poeta à oferta maravilhosa (e enganosa) da “máquina do mundo” é uma negação à visão total: “Trata-se de não ver. É essa a recusa básica: baixar os olhos e não ver o que se impõe à visão” (p. 50).

A aparição da “máquina do mundo” no poema se dava quando a “treva mais estrita já pousara”. Como Agamben escreve, “contemporâneo é aquele que escreve com as penas mergulhadas nas trevas do presente”. O professor Vagner Camillo descreve a passagem na poética drummondiana da *Rosa do povo* à *Rosa das trevas*, em que *Claro Enigma* (1951) evoca “a descida da noite e o mergulho nas trevas”. Pensamos, junto com Wisnik, esse intervalo sombrio que se configurava no pós-guerra com o surgimento dos novos sistemas tecnológicos que estavam se desenvolvendo na Guerra Fria integrando todo o mundo em uma grande maquinação geopolítica. Para nos aproximarmos de nosso contemporâneo, portanto, buscamos fazer uma certa *montagem temporal* comparando reflexões da poesia de Drummond dos anos 1950 — acerca da noite, da visibilidade, da maquinação — com questões relacionadas aos filmes do cinema brasileiro da última década.

Discutiremos a seguir como as novas trevas do capitalismo tardio e do neoliberalismo estão associadas, paradoxalmente, ao *fim da noite*, assim como à consolidação da sociedade da transparência e da positividade, conectadas a uma visibilidade total e à superexposição proporcionadas pelas novas técnicas de poder. Pensaremos se os filmes analisados retomam uma certa *negatividade* da noite que se coloca, justamente, contra os excessos de visibilidade do capitalismo contemporâneo. Filmes que operam na contramão da obscena hipervisibilidade contemporânea, como analisada pelo filósofo Byung-Chul Han (2012):

Obscena é a hipervisibilidade, à qual falta qualquer traço de negatividade do oculto, do inacessível e do mistério. A absolutização do valor expositivo se expressa como tirania da visibilidade. O problemático não é o aumento das imagens em si, mas a coação icônica para tornar-se imagem. Tudo deve tornar-se visível; o imperativo da transparência coloca em suspeita tudo o que não se submete à visibilidade. E é nisso que está seu poder e sua violência. (HAN, 2012, p. 33-34).

No livro *Capitalismo tardio e o fim dos sonhos*, Jonathan Crary (2016) associa o avanço do capitalismo contemporâneo com o fim da noite enquanto interrupção do processo de trabalho diurno. O autor nos fala sobre a invenção da luz elétrica no século XIX, que possibilitou que os operários trabalhassem nas fábricas durante a noite, assim como sobre a introdução da lâmpada no ambiente noturno doméstico que interferia diretamente na diminuição do sono. Crary aborda projetos de satélites do final do século XX que iluminariam cidades em todo o ciclo do tempo, banindo a escuridão, o descanso, a pausa, o sonho: “Um mundo sem sombras, iluminado 24/7, é a miragem capitalista final

do exorcismo da alteridade” (CRARY, 2016, p. 19). A defesa da *noite* e das *sombras*, portanto, pela *alteridade* — como direito das diferenças, das coisas e seres heterogêneos e não uniformizados — e pela *opacidade* — em defesa daquilo não se conhece e se compreende totalmente (GLISSANT, 2008), daquilo que mantém suas zonas de incerteza e inderteminação, em defesa do que não se reduz à uma explicação racional e resguarda seu lado enigmático.

Em 1952, no livro *Passeios da ilha*, Drummond fazia uma dura crítica ao progresso tecnológico associado à destruição da noite e ao esquecimento do indivíduo, defendendo uma *certa penumbra*:

O progresso técnico teve isso de retrógrado (...) Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de quilowatts será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra. (ANDRADE, 2011, p. 17)

3. Nunca é noite no mapa

Como contraponto aos filmes noturnos, em *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto Carvalho realiza um filme sobre o regime de visibilidade da vigilância que nega a noite, e afirma que tudo deve estar visível, mapeado, controlado. No filme, Carvalho se apropria das imagens do Google Maps — esse imenso banco de dados imagético multinacional, um arquivo do poder — para dar a ver a violência policial e a vertiginosa urbanização e modernização da cidade de Recife na última década para a recepção dos megaeventos mundiais, como a Copa do Mundo e as Olimpíadas.

Num gesto de contravigilância, alternando a lógica de quem vê e quem é visto, Carvalho dirige seu olhar e filma em flagrante o carro da Google, essa máquina que produz imagens com uma câmera acoplada no teto, em um ponto de vista *maquínico*, como a narração nos diz: “o mapa é um olho desincumbido de um corpo”. Carvalho retoma criticamente as imagens do aplicativo — para as quais tudo deve estar exposto e submetido à luz dos dispositivos de dominação de um regime de visibilidade em que *sempre é dia*, em que tudo deve ser visível — recolocando em cena um olhar subjetivo que transita dentro das imagens objetivas do mapa.

No meio do caminho de sua rua, o cineasta se encontra com o carro da Google e entra com ele em um confronto: com sua câmera de celular, que o defende como um

escudo, trava um embate com o carro que transforma a cidade em dados georreferenciados. O mapa “abstrato, livre, imaterial”, aparece nas imagens fotografadas pelo cineasta materializado em uma viatura. Carvalho dá a ver a máquina de controle que se quer invisível, recolocando uma certa separação da visão homogeneizante do dispositivo, se distanciando da visão extra-humana do mapa. O vigia que caminha ao lado do carro do mapa é ele próprio um corpo mecânico, uma peça de engrenagem do sistema, que, como nos diz o filme, está ali para proteger o mapa: “o guarda era como a própria viatura do mapa, profissional, organizado, diligente”.

O gesto de cartografar a cidade, que antes se relacionava com um corpo que percorria o espaço e criava uma representação com seu próprio engenho, é agora feita por um mecanismo que prescindia do olhar humano, e que oferece, posteriormente, o espaço a ser explorado virtualmente. Como a professora Fernanda Bruno (2013) escreve, sobre as relações “entre a cartografia e a vigilância”:

No âmbito visual, os mapas (...) encarnam uma perspectiva de sobrevoos, cara ao olhar vigilante (...). As linhagens etimológicas também cruzam o ato de vigiar à produção de mapa, especialmente explícito na palavra “survey”, que vem do latim *supervidere* (super-visão) e que a partir do século XVI passa a significar também o ato de produzir mapa. (BRUNO, 2013, p. 137-138)

Contra a *super-visão* do mapa, que se “esqueceu do indivíduo”, Carvalho repõe seu olhar subjetivo e humano que coloca em xeque a imparcialidade do dispositivo. Ao somo de Ravi Shankar, que evoca um clima de suspense ao filme, o cineasta refaz os caminhos de sua cidade através do Google Maps enfrentando criticamente a violência dos mecanismos de dominação com sua narração que interpela as imagens e encontra nelas documentos da repressão policial e da transformação da cidade em um deserto por parte das “viaturas da nova cidade” — cidade bem policiada, cidade bem mapeada. As casas, com suas arquiteturas singulares, são destruídas para dar lugar a um espaço homogêneo e planejado.

“Todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante ao mapa”, nos diz a máxima enunciada pela narração, repetida duas vezes, enquanto as imagens mostram as batidas policiais, em suas operações que visam eliminar toda *diferença* e *alteridade* dos corpos negros na cidade superexposta. Ao contrário ao olhar indiferente, onipresente e inumano do mapa, que promove um apagamento do sujeito, Carvalho contrapõe um ponto

de vista situado e subjetivado, singularizando o território capturado pela máquina e pelo dia sem fim.

Para a lógica da Google, tudo deve ser transformado em dados e informação, em prol do controle digital e do monitoramento das populações. Como escreve Bruno (2013, p. 145), “toda vigilância, como se sabe, implica não apenas observação de indivíduos e populações, mas a produção de um saber que permita governar as condutas”. Na sua falsa imparcialidade, porém, o dispositivo flagra a agressividade cometida pela polícia e pelo capital contra a cidade e as pessoas que ali re-existem. Nas palavras de Jonathan Crary (2016), assistimos a um projeto de poder que pretende “inundar de luzes os espaços a fim de suprimir as sombras e criar condições de controle graças à visibilidade completa” (p. 21).

Em *Nunca é noite no mapa*, Carvalho explora a operação concatenada das viaturas da polícia, do Google e do Estado; agenciando os mecanismos de poder das máquinas da repressão, da vigilância e da urbanização, que operam conjunta e violentamente na homogeneização do campo do visível e do espaço da cidade. O cineasta coloca em questão a atuação silenciosa da vigilância, com suas luzes opressivas, defendendo um espaço em que possa existir a noite e as povoações que nela habitam e se manifestam.

4. Povoações surgem do vácuo

*Venha, então, a noite,
o sono.*
João Cabral de Melo Neto

No poema *Dissolução*, que abre o livro *Claro Enigma*, Drummond nos diz:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

[...]

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

(ANDRADE, 2015)

Comentando sobre a “total imanência da noite” no poema *Dissolução*, assim como na poesia de Drummond do pós-guerra, Vagner Camillo (2001) se utiliza de uma expressão cara à Didi-Huberman — “*apesar de tudo*” — na tentativa de observar no poema a “aceitação da noite”, numa certa “organização do pessimismo”, após a perda dos referenciais utópicos do socialismo dos anos 1940:

A total imanência na noite do pessimismo e do desengano, sem qualquer possibilidade de evasão e sob a ameaça do fim pairando no ar, parece, *apesar de tudo*, trazer um certo alento, na medida em que, de acordo com a estrofe seguinte, liberta o sujeito lírico da opressão causada por “aquele agressivo espírito que o dia carrega consigo”. (CAMILLO, 2001, p. 179)

Na perda dos referenciais transcendentais, cabe aos sujeitos encontrarem um sentido próprio e imanente à experiência da vida. A recusa da “máquina do mundo”, portanto, é uma negação ao sentido último da vida imposto verticalmente. Percebemos que existe, em Drummond, uma defesa da contingência e da historicidade da experiência, provocada pelos encontros próprios do sujeito com a realidade no mundo. Nos filmes que analisamos neste ensaio, buscamos observar os encontros imanentes dos sujeitos com o mundo, seja no confronto particular aos mecanismos e dispositivos de poder, seja na figuração singular de povoações que re-existem na máquina.

João Adolfo Hansen (2018) sustenta que a noite em Drummond “não é só noite física, mas também noite existencial, noite moral, noite política, noite histórica, noite metafísica e noite do conhecimento” (p. 209). Na ausência de um astro que iluminasse o sentido último e transcendente da vida — no contexto do vazio de referenciais políticos —, o poeta, assim como os cineastas que discutiremos a seguir, exploram um sentido próprio, contingente e imanente à vida e à experiência singular dos sujeitos e dos povos figurados. Aceitando a noite, Drummond diz que novas “povoações surgem do vácuo” — como se algo aparecesse nesse vazio —, momento em que as fronteiras fixas entre os sujeitos e os povos se dissolvem, num espaço de indeterminação e abertura, onde as hierarquias e separações rígidas são diluídas. Se, por um lado, existe uma força de

desintegração na noite e, alegoricamente, no mundo moderno, por outro, acreditamos que coexista uma potência criativa de reintegração proporcionada pela arte.

Nos livros anteriores à “aceitação da noite” de *Claro Enigma*, podemos observar o “princípio de corrosão” operando fortemente no tempo noturno como no poema “Elegia 1938” (*Sentimento do mundo*, 1940), em que Drummond escreve: “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra”; ou no poema “Anoitecer” (*Rosa do povo*, 1945), em que o eu-lírico afirma repetidamente ao final de cada estrofe: “desta hora tenho medo”. Se em “A noite dissolveu os homens”, Drummond escreve “A noite anoiteceu tudo... O mundo não tem remédio...”, no livro *A verdade da poesia*, Michael Hamburger (2007) escreve que “a literatura fornece um remédio; ela tem o poder de fazer novas associações entre as coisas que, na vida, tendem cada vez mais a ‘desintegrar-se’.” (p. 40). O professor Gustavo Silveira Ribeiro (2015) nota a ambivalência entre destruição e criação presente no livro *Claro Enigma*:

trata-se aqui de dar visibilidade, pela lírica, ao colapso da tradição, dos fundamentos e mitos que sustentam o edifício (ficcional) em que habitamos: o eu, a linguagem, a família, a comunidade, a pátria. Tudo o que se desintegra (o próprio corpo, a razão, a vontade-de-saber, a paixão, o clã patriarcal) pode ser lido como parte desse esforço de dar expressão (verdadeiramente dramática) à destruição, fazendo dela matéria e princípio criativo.⁴

No prefácio do livro *A queda do céu* (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Eduardo Viveiros de Castro retoma a imagem da “máquina do mundo” constatando que, “se as profecias justificadamente pessimistas de Davi se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver. Aí então poderemos, como Drummond, ‘avaliar o que perdemos’.” Por outro lado, o antropólogo sustenta que devemos “perceber “a máquina do mundo” como um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado” (p. 14). Em uma conversa recente sobre a poesia de Drummond, dialogando sobre o desastre das barragens de Mariana e Brumadinho, Wisnik diz a Ailton Krenak: “A natureza falou ali, e tornou visível para nós aquilo que passava por invisível, aquilo que era invisível pro Brasil urbano até pouco tempo.”

⁴ Disponível em: <https://espantalhosdesamparados.wordpress.com/2015/04/23/expressao-lyrica-de-um-mundo-em-colapso/>. Acesso: 10 de outubro de 2020.

Se, por um lado, o Brasil é um país complexo composto por diversas máquinas — de dominação, controle, exploração, extermínio —, também é um superorganismo sempre renovado por diversos seres e sujeitos que re-existem na máquina, na sociedade, nas imagens. Notamos que nas leituras de Viveiros de Castro e de Wisnik — assim como na de Abel Barros — o que está em jogo no poema “A máquina do mundo” é justamente uma questão de *visibilidade*: o que se esconde e se encobre da destruição da exploração capitalista do Planeta Terra, o que se dá a ver pela criação poética e pelo discurso crítico. Nos filmes noturnos, também se coloca uma questão de visibilidade: é justamente *na noite da noite escura*, na baixa luminosidade da escuridão, que conseguimos enxergar o lampejo dos povos, daqueles que são frequentemente invisibilizados e silenciados pelos poderes e discursos dominantes.

Notamos que essas “povoações que surgem” — para o poeta e também nos filmes analisados a seguir — não estão dadas de antemão. Essa “ordem outra de seres e coisas não figuradas” necessitam de um gesto criativo — poético e político — para re-existirem no mundo social e nas imagens. Como Gilles Deleuze (1987) diria, no final de sua palestra sobre *O ato da criação*: “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (p. 14).⁵ Filmes que aceitam a noite como território de invenção do sonho e da fabulação, na força que a imaginação tem de expandir o campos dos possíveis para a intervenção no real. Aceitar a noite como espaço dos mistérios e dos enigmas, das imagens e dos povos que não se deixam apreender como informação transparente e racional, irredutíveis a uma explicação lógica ou à sua transformação em dados categorizáveis pelos dispositivos de controle e dominação.

Em *Adormecidos* (2011), Clarissa Campolina filma uma cidade noturna, que sonha, onde os solitários personagens dos cartazes publicitários nos devolvem seus melancólicos olhares. O filme termina com outdoors em branco: imagens que — a partir da escuridão e do vazio — nos convidam a imaginar e sonhar uma outra ordem de seres e coisas que ainda não existem. Ao contrário da cidade diurna que vemos em *Nunca é noite no mapa*, em *Adormecidos* vemos uma cidade completamente noturna, sombria, misteriosa. Como comenta Denilson Lopes, a respeito do filme: “A luz se multiplica, se alastra e dissolve a cidade. (...) aqui a luz é fraca diante da imensidade da noite. (...) Vagalumes na imensidão. Em breve virá o dia. Veremos outras coisas. Nada mais

⁵ Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

veremos. Cegos pelo excesso de luz, excesso de imagem e excesso de informação.” (LOPES, 2014, p. 5). No poema *Passagem da noite*, Drummond escreve:

Sinto que nós somos noite,
que palpitamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.

No livro *Oráculo da noite* (2019), Sidarta Ribeiro nos diz que os sonhos — para além da forte relação com a memória e o passado — têm uma conexão particular com o futuro, uma função importantíssima ligada à imaginação do por vir. Um espaço onde as simulações dos possíveis, daquilo que podemos vir a ser — enquanto sujeitos e coletividades — acontecem. A memória como promessa de futuro. Sidarta Ribeiro escreve: “No seu melhor, os sonhos são a própria fonte de nosso futuro. O inconsciente é a soma de todas as nossas memórias e de todas as suas combinações possíveis. Compreende, portanto, muito mais do que o que fomos — compreende tudo o que podemos ser” (p. 140). Venha, então, a noite, o sono, a fabulação. Acreditamos que os filmes, assim como os sonhos, elaboram e inventam formas de futuro, modos particulares de viver junto nas cidades, habitadas por povoações visíveis e invisíveis.

Em uma de suas *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak (2019) escreve:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. (KRENAK, 2019, p. 21)

Pensando junto com Sidarta Ribeiro, Jonathan Crary e Ailton Krenak, o fim dos sonhos, projetado pelo capitalismo tardio, corresponderia ao fim da imaginação do futuro, ao fim da imaginação dos mundos dissidentes possíveis, com a consolidação de um único mundo consumista e capitalista, hegemônico e homogêneo. Observamos, porém, como o pensadores e artistas resistem ao fechamento neoliberal de horizontes,⁶ dando visibilidade a povoações que re-existem na sociedade, que sonham e imaginam comunidades,

⁶ Lembremos o lema TINA de Margareth Thatcher, *There is no alternative*, leia-se: não há alternativas ao mundo neoliberal.

particularmente em cenas noturnas, como analisaremos nas obras a seguir. Filmes que reivindicam a noite como lugar do desejo e da invenção, filmes que atuam no alargamento do campo das possibilidades do viver junto justamente no território da escuridão.

Com as luzes de suas lanternas que se confundem com as luzes da cidade ao fundo, os sujeitos do filme *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* ocupam um território vazio da cidade, povoando a imagem. Nos apropriamos dos versos da música “Cidade submersa”, de Paulinho da Viola, para pensar sobre o filme: os militantes do MLB erguem, em silêncio, como piratas perdidos, uma bandeira vermelha e se assentam. Mexem e remexem (que histórias enterradas ali? Quem ali já ocupou, resistiu, construiu?), se perdem e se adormecem nas ruínas da cidade submersa. Sonham um lar que não conhecem, como não conhecem as ondas de seus corações, numerosos. Em paralelo ao gesto de escavação da terra para erguerem suas barracas, os sujeitos das ocupações urbanas realizam também uma arqueologia dos personagens que fazem parte de sua história de luta e resistência: Dandara, Eliana Silva, Carolina Maria de Jesus, Paulo Freire: restaram que nem cinzas, renasceram nomeando as ocupações. Como se pergunta Drummond, no poema “Mundo grande”: “Renascerão as cidades submersas?! Os homens [e as mulheres] submersos — voltarão?”.

Vagarosamente, caminhamos para dentro do filme junto aos personagens. A câmera — ela mesma um corpo, que respira, se abaixa, treme — filma os corpos com proximidade, de um ponto de vista submerso na luta. O fazer da imagem como um gesto relacionado às outras tarefas de resistência da ocupação. A montagem também realiza um gesto anacrônico de aproximação entre momentos diversos de diferentes ocupações, criando uma constelação de imagens. Os espectadores são convidados a submergir naquelas situações, experimentando cinematograficamente a tensão e a suspensão, o espaço e o tempo do processo de ocupação. Imersos na noite, os sujeitos se tornam vagalumes. Em um gesto ritualístico — que exige silêncio, sintonia, confiança e coletividade — aqueles corpos ocupam o território, exigindo sua sobrevivência. Como escreve Vinícius Andrade (2016), o filme opera “na intermitência das fontes luminosas, como lanternas, responsáveis por repartir o que se vê e o que não se vê, fazendo os ocupantes assemelharem-se a uma horda de seres brilhantes trabalhando sob a escuridão” (OLIVEIRA, 2016, p. 179).

Em *A noite através* (2020), de Gustavo Jardim, lemos a cartela de uma história Guajajara sobre a criação da noite: “A criança foi ao centro da floresta e abriu a semente

da sapucaia. Num estalo, a noite saiu como um sopro por entre seus dedos. Maravilhada, a criança voou como pássaro para dentro da escuridão”. Com algumas luzes ao fundo, a câmera se aproxima dos corpos que estão de braços dados povoando a imagem em meio aos ensaios para o ritual da Festa do Mel — “a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas”, como escreve Didi-Huberman. Na indistinção da noite, porém, as fronteiras rígidas e discerníveis entre os sujeitos se rompem para dar espaço aos gestos coletivos e às alianças entres os corpos. Como se pergunta o filósofo francês:

Procuram-se ainda os vaga-lumes em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo da máquina*, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45)

Adormecidos, *Noite através* e *Conte isso* não possuem diálogos nem narração em off. Algumas cartelas no início e no final dos filmes situam parcialmente os eventos figurados. No decorrer das cenas, os (as) cineastas constroem as narrativas observando os espaços e seus aspectos sensíveis — as luzes intermitentes, os terrenos, as grades — configurando uma forte dimensão sonora que constrói o campo invisível do filme. Do espaço vazio de *Adormecidos*, diversos corpos povoam o terreno noturno dos outros dois curtas. Os filmes apostam na dimensão plástica dos ambientes e dos gestos, ao contrário de subordinarem uma fala que descreve o que acontece nas imagens. Como nos sonhos, os filmes resistem a uma explicação transparente que reduziria os acontecimentos visíveis à simples informação. A opacidade contra a transparência, “a sensação contra a significação, a figuração contra a narração” (OLIVEIRA, 2017, p. 14). Especulamos que, para além do viés documental dos filmes, que registram cenas do mundo e da experiência dos sujeitos, resiste neles a força sensível das imagens, que não se subordinam a um discurso prévio que as explicassem ou narrassem.

Perguntamo-nos se essas imagens resguardam uma dimensão de enigma e mistério, que permite, justamente, a liberdade do espectador para construir sentidos àquilo que se dá a ver nas imagens, mantendo em segredo o que é próprio e intransferível do adormecer, assim como do ritual de uma festa indígena ou de uma ocupação urbana. A noite, nesses filmes, pensada, portanto, como opacidade, como ausência mesma da luz como clareza, com seus sentidos unívocos, que atravessaria e sobredeterminaria as imagens e os corpos figurados. Como escreve Diawara, comentando a *opacidade* em

Edoaurd Glissant: “a opacidade é o que protege a diversidade. (...) É aquilo que abre a porta para o futuro, porque o sentido não é fixo ou transparente, mas sempre diferido.” (DIAWARA, *apud* FREITAS, 2020, p. 216).

Ao contrário de imaginar que *tudo está dominado* pelo capitalismo contemporâneo com seus dispositivos que *tudo* capturam e *tudo* controlam, buscamos observar nos filmes da última década processos subjetivos que resistem à dominação criando formas de viver em comunidade (seja em uma ocupação urbana ou em uma aldeia indígena, ou mesmo nas grandes cidades) que inventam formas de vida alternativas àquelas neoliberais, formas de vida que escapam das luzes opressivas do espetáculo e das trevas de nosso tempo presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Passeios na ilha**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Drummond antimoderno**. Lisboa: Angelus Novus, 2010.
- BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- CAMILLO, Vagner. **Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CRARY, Jonhathan. **24/7: Capitalismo tardio e o fim dos sonhos**. São Paulo: Ubu, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FREITAS, Kênia. **Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo**.
- GLISSANT, Edouard. “Pela opacidade”. In.: Revista Criação & Crítica, No .1: 53-55, 2008
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- HAMBURGER, Michel. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**. Belo Horizonte: Editora Âyne, 2018.
- HANSEN, João Adolfo. **Máquina do mundo**. Revista Teresa: 2018.
- RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- OLIVEIRA, Luiz Carlos. **Coringa esteve aqui! Poéticas da desfiguração no cinema e arte contemporânea**. REVISTA PASSAGENS - Volume 8. Número 2. Ano 2017.
- OLIVEIRA, Vinicius Andrade. **Quando vaga-lumes entraram em cena**: In: *Catálogo do 22º Festival do filme documentário e etnográfico – forumdoc*. Glaura Cardoso Vale; Junia Torres; Carla Italiano. (Org.). Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2018.
- WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Cia das Letras, 2018.