

## O gesto de filmar o luto e a distribuição desigual de sentido de vida: pensando a partir da “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlan<sup>1</sup>

Leandro Silva LOPES<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

### RESUMO

É a partir da experiência da sabedoria popular de separar os mortos entre aqueles de morte morrida ou de morte matada, que se pretende operar a compreensão de como um cineasta consciente da sua precariedade, lida com suas ruínas. Como o gesto de filmar o luto de Cristiano Burlan, a partir da sua trilogia fílmica se relaciona com a noção de “precariedade” de Judith Butler e “necropolítica” de Achille Mbembe? Como, afinal, é possível capturar a distribuição desigual de sentido de vida? Assim, este trabalho busca perseguir as operação de um documentarista que aponta a lente em um tom denunciativo e, assim, realiza uma escrita do “nós”.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; análise fílmica; linguagem e estética cinematográfica; luto; necropolítica.

No sertão da Bahia, especificamente em Serrinha, a morte traz consigo um aparato de hábitos. Não cabe aqui a sistematização de todos. Alguns, porém, parece encaixar-se no esforço argumentativo que se segue. O primeiro é a praxe da procissão. O velório é serpenteante. Percorre-se as ruas em um zigue-zague quase dançante. Aos comerciantes é atribuído o dever de abaixar suas portas pela metade. Um gesto de respeito ao corpo carregado que se vai. Há cantorias, há predominância do preto e há, sempre e todo o tempo, a aproximação de alguém que pouco ou nada conhece dos familiares que efetuam o trajeto. Este acercamento é sempre carregado de um questionamento que nos parece inaugural da problemática que esse trabalho persegue: “foi de morte morrida ou de morte matada?”

Para o sertanejo existe uma profunda dessemelhança entre morrer e ter sido matado. Heidegger (1985) diz que “desde que nasce, um homem é suficientemente velho para morrer” (HEIDEGGER, 1985 apud MORIN, 1997, p. 277). Porém, para o

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema (DT 4 – Comunicação Audiovisual), XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, e-mail: [leandroslopes.ba@gmail.com](mailto:leandroslopes.ba@gmail.com). Como aluno bolsista, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil - CAPES.

povo do sertão, talvez ninguém nunca seja suficientemente velho para ser matado. É justamente isso, a morte matada, em perspectiva fílmica, que interessa a este trabalho. Perseguiremos, por meio do documentário, a compreensão de como um cineasta envolto a presença constante de mortes matadas, lida com o que resta, com o que se perde, com aquilo que falta, enfim, com suas ruínas. E, de que modo, opera sua realização fílmica a partir de uma reverberação social, denunciativa e, assim, promove o que chamaremos de uma escrita do “nós”.

Neste sentido, Judith Butler (2019) e sua noção de precário, assim como Achille Mbembe (2018b) e todo o seu pensamento em torno da ideia da necropolítica serão fundamentais para se criar um campo de diálogo entre cinema e filosofia, dores empíricas e análise fílmica.

### **PRECARIEDADE, SUSTÂNCIA DE NECROPOLÍTICA**

É a partir da ideia de sermos passíveis de morte que a filósofa Judith Butler desenvolve seu pensamento a respeito da precariedade da vida. Para a autora, somos seres sociais dependentes dos outros, de instituições e de ambientes sustentados e sustentáveis e, portanto, dependentes do que está fora de nós (BUTLER, 2018). “Isso implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos.” (BUTLER, 2018, p. 31). Ela alerta para o fato de que é comum se pensar que a precariedade é algo constituído, mas é preciso compreender que, por sermos sociais e, portanto, dependentes um dos outros, a precariedade é inerente ao ser humano. O nascimento é, por definição, precário. (BUTLER, 2018). Mas também é precário todo a rotina do viver. Para reafirmar a precariedade, Butler insiste em dizer que não há vida sem uma condição que a sustente e tais condições são dadas por meio das relações sociais. “A questão não é saber se determinado ser é vivo ou não.” (BUTLER, 2018, p. 32). “Trata-se de saber, na verdade, se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não possíveis.” (BUTLER, 2018, p. 32).

São as “condições sociais”, que determinam as “operações de poder”. Entendendo isso, a pergunta que poderíamos arriscar é: afinal, quem ou o quê opera as condições sociais e quem ou o quê define as operações de poder? É neste âmbito que circunstâncias “se desenvolvem historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros.” (BUTLER, 2018, p. 15). E, quando isso

é dado, se estabelece uma “condição precária” capaz de elaborar uma distribuição desigual de sentido de vida.

Existe assim uma operação social e política determinante que deságua na resposta para um questionamento essencial que o filósofo Achille Mbembe (2018b) nos traz em outro texto fundamental para o que perseguimos nesse trabalho. Ele pergunta: “sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, deixar viver ou expor à morte?” (MBEMBE, 2018b, p. 6). Afinal, se morrer de morte morrida é menos uma escolha, morrer de morte matada é uma quase pré-condição de alguns seres viventes. E quando essa determinação é institucionalizada, sobretudo, por uma decisão do Estado, vemos a operacionalização do que Achille Mbembe (2018b) chama de “necropolítica”.

Tendo como ponto de partida o pensamento de biopolítica de Michel Foucault e explorando sua relação com as noções de soberania e o estado de exceção, Mbembe (2018b) promove uma reflexão sobre os modos e formas pelas quais o poder político, de diferentes maneiras, se apropria da morte como instrumento de gestão, ou, nas suas palavras “formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. (MBEMBE, 2018b, p. 10-11).

O filósofo nos lembra que a necropolítica é operacionalizada não apenas para fazer morrer ou produzir a morte, mas também a partir da gestão de condições mortíferas. Trata-se, por exemplo, de estabelecer um controle em uma determinada região de uma cidade com o objetivo de oferecer níveis mínimo de manutenção de uma população viva e ativa. “Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)?” (MBEMBE, 2018b, p. 6-7).

É a partir da formulação foucaultiana, mas não apenas, que Mbembe encontra respostas para essas e outras questões que o texto levanta. A noção de biopoder pode colaborar nesta compreensão na medida em que ela parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. “A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo” (FOUCAULT, 1987 apud MBEMBE, 2018a, p. 70). Na leitura que Mbembe faz de Foucault é no biopoder que se estabelece uma divisão entre os vivos e os mortos capaz

de produzir uma distribuição da espécie humana em grupos e subgrupos a partir de uma censura biológica entre uns e outros. É nesse campo que reside o racismo.

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’.<sup>3</sup> Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado (MBEMBE, 2018b, p. 18).

Segundo Mbembe (2018b), Foucault afirma que o direito soberano de matar é inerente ao funcionamento dos Estados modernos. Oferece-nos como exemplo completo, neste sentido, o Estado nazista. Porém, lembra que as premissas materiais de extermínio do antissemitismo alemão também podem ser encontradas no imperialismo colonial. Recorrendo a Enzo Traverso, Mbembe (2018b) afirma que a execução em série transformou-se em um procedimento técnico. “Esse processo foi, em parte, facilitado pelos estereótipos racistas e pelo florescimento de um racismo de classe” (MBEMBE, 2018b, p. 21). Criou-se assim, uma ideia binária entre “as classes trabalhadoras e o ‘povo apátrida’ do mundo industrial aos ‘selvagens’ do mundo colonial” (MBEMBE, 2018b, p. 21).

A leitura de Mbembe (2018b) a partir do racismo<sup>4</sup> como dispositivo está em completo diálogo com o pensamento de Judith Butler (2019). Segundo ela, a biopolítica nos termos foucaultianos é a base que fundamenta as operações de morte que, por sua vez, são justificadas pelo bem da maioria. Mas quem determina o que é fazer o bem? Mbembe (2018b), ao analisar as violências praticadas durante a colonização, nos mostra que uma ferramenta fundamental da “ocupação colonial” se deu no campo da produção de imaginários culturais, reforçando, por exemplo, a ideia de “selvagem”.<sup>5</sup> “Aos olhos do conquistador, vida selvagem é apenas outra forma de vida animal” (MBEMBE, 2018b, p. 35). Modos de operações do imaginário que permanecem nas visões contemporâneas de mundo. Para além disso, Mbembe (2018b) nos mostra que o

<sup>3</sup> FOUCAULT, 1997 apud MBEMBE, 2018b, p. 18.

<sup>4</sup> A empreitada específica da noção de racismo será proposadamente evitada aqui. Trata-se de um tema merecedor de outros longos trabalhos. Propomos nos ater a questão mais circunscrita da biopolítica.

<sup>5</sup> Sobre a ideia de “selvagem”, Mbembe faz uma leitura irônica do pensamento de Hannah Arendt. Citamos: “Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que ‘quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime’ (ARENTE, 2012 apud MBEMBE, 2018, p. 36).

monopólio deste tipo de gestão deixou de ser de exclusividade do Estado e passou a fazer parte da rotina de uma série de outros atores sociais, como os narcotraficantes e as milícias. A partir disso, não é necessário um labiríntico esforço teórico para afirmar que existe muito mais morte matada do que o imaginário popular é capaz de perceber.

A necropolítica é uma ferramenta do agora. Trata-se de um dispositivo de poder que o cineasta Cristiano Burlan conhece bem. Nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ele viveu boa parte da adolescência no Capão Redondo, região sudoeste do município de São Paulo. Burlan, que presenciou a morte de dezesseis amigos antes dos 20 anos, também conviveu com o fato de perder o pai, o irmão e sua mãe, sendo que os dois últimos foram assassinados. Fez disso, filmes, lançando o que ele chama de “Trilogia do Luto”, com *Construção* (2006), sobre seu pai, Vânio; *Mataram meu irmão* (2013),<sup>6</sup> sobre Rafael, seu irmão; e, *Elegia de um crime* (2018), sobre o feminicídio de Isabel, sua mãe.

Burlan, ao colidir com a tradição da produção fílmica e artística da finitude e ao documentar a morte do seu pai e os assassinatos do seu irmão e mãe, aponta uma reflexão a respeito da precariedade da vida dos seus familiares. “Onde meu irmão foi assassinado era conhecido como o triângulo da morte. Nos anos 90, morria mais gente lá do que na Faixa de Gaza.<sup>7</sup> Então, essa construção da Butler sobre situações de guerra diz muito do meu lugar”.<sup>8</sup>

Faremos um breve recorrido conceitual para trazer um outro pensamento que também diz muito da formulação deste trabalho. Em um seminário intitulado “Arte e descolonização”,<sup>9</sup> a artista visual Jota Mombaça, ao afirmar que é preciso relembrar

---

<sup>6</sup> Vencedor de dois prêmios no Festival É Tudo Verdade.

<sup>7</sup> De acordo com o Index Mundi ([www.indexmundi.com](http://www.indexmundi.com)), na Faixa de Gaza, 44% da população tem menos de 14 anos e a média de idade no país é de 17, uma das mais baixas do mundo. Segundo o relatório anual do Escritório de Coordenação de Assuntos Humanitários – Ocha/ONU, só em 2014, durante a operação “Barreira de Proteção” promovida pelo exército israelense, mais de 1.500 civis foram mortos, 11.000 ficaram feridos e 100.000 deslocados.

<sup>8</sup> Cristiano Burlan fala sobre o assunto durante uma entrevista concedida a nós para um trabalho preparatório para este artigo. A conversa gerou o curta-metragem “butler em extracampo com burlan”, de 11 minutos. Disponível em <https://vimeo.com/346962314>. Acesso em: jul. 2020.

<sup>9</sup> O projeto “Arte e descolonização” é realizado em conjunto pelo MASP e pelo Afterall - centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres. Em 2019, o evento aconteceu entre nos dias 15 e 16 de outubro, com a participação de nomes como Jota Mombaça, Gabi Ngcobo, Nana Adusei-Poku, Robert Aldrich, Lília Moritz Schwarcz e Luiz Felipe de Alencastro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fdb5Hw7sWhI>. Acesso em: Ago. 2020.

constantemente que vivemos assentados no valor histórico do trabalho colonizado<sup>10</sup>, apresenta, a partir das suas leituras da filósofa Denise Ferreira da Silva, um questionamento em torno da noção de valor. Para ela, aquilo que percebemos como valor está diretamente ligado a “uma espécie de bússola ética da modernidade que constitui, por exemplo, o modo como nos relacionamentos com a ideia de humano”.<sup>11</sup> “O valor se tornou um dispositivo capaz de determinar se uma vida vale mais ou vale menos”.<sup>12</sup> Essa determinação é fundamental para o pensamento butleriano a respeito da precariedade. Porém, Jota nos apresenta um caminho perspicaz para tal compreensão. Segundo ela, essa bússola é constituída durante todo a colonização. “O processo colonizador é fundador dos valores que determinam qual vida é mais importante”.<sup>13</sup> Essa frase da Jota é capaz de agregar noções presentes em Mbembe, nas discussões fundantes do pensamento do precário em Butler e ainda nas composições filmicas trabalhada por Burlan, como veremos a seguir.

### **FILMAR O LUTO, EDIFICAR UMA COMOÇÃO**

A partir dos três filmes que compõem a trilogia do luto, *Construção* (2006); *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), Cristiano Burlan materializa um debate sobre o reconhecimento de uma “vida” nas palavras de Butler ou do “valor” da vida, segundo Jota Mombaça. E, o que nos parece ainda mais importante, se essas vidas, no caso do seu pai, irmão e mãe, são reconhecíveis como passíveis de luto. Embora presente nos três filmes, tal questionamento é posto de maneira evidente apenas nos dois últimos. *Construção* (2006), ao nosso ver, é um ensaio-poético de memória, que remonta, a partir das imagens que ambientam as lembranças de um pai, tendo como paisagem poética um canteiro de obras, onde Vânio Porto trabalhava como pedreiro e, provavelmente, onde ele também morreu. Não se sabe até hoje se de morte morrida ou morte matada.

---

<sup>10</sup> Palestra proferida por Jota Mombaça no projeto “Arte e descolonização”, São Paulo, 15 out. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fdb5Hw7sWhI>. Acesso em: Ago. 2020.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

São nos trabalhos posteriores, *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), que Burlan assume uma postura ativa, produzindo documentários como quem elabora uma busca. Uma procura por lembranças objetivas, no caso do Rafael Burlan, ou por explicações significativas, no caso de Isabel Burlan, sua mãe. Ou, em outra análise, como perseguimos, uma busca pela seguinte resposta: seriam essas, enfim, vidas passíveis de luto?

Para Roberta Veiga (2014), o segundo filme da trilogia realiza um retorno à experiência passada não de dentro “por uma expressão interior que se manifeste durante todo o filme, mas pelas bordas” (VEIGA, 2014, p. 3), operando uma realização fílmica a partir de elementos não evidentes. Segundo ela, a figura de Rafael irmão, marido, sobrinho, amigo “só poderá ser construída pelos depoimentos, reservando à força indicial da imagem de tornar presente um ausente para um único lugar: a de um rapaz morto na periferia.” (VEIGA, 2014, p. 5). Excasso de imagens em vídeo, resta ao realizador a memória, a fala sobre as lembranças. Esse é o tom narrativo de todo o filme. Como a primeira sequência, em tela preta, quando Burlan conversa ao telefone com uma atendente do Crematório e Memorial Parque Paulista, onde, supostamente, o corpo do seu irmão está enterrado. É o momento de apresentação de um personagem que, até aqui e durante quase todo o filme, é apenas um nome, mas é também muitas memórias: “Rafael Burlan da Silva”, responde Cristiano a atendente que o pergunta sobre o nome da “pessoa falecida”. O realizador então descobre que o corpo do seu irmão foi exumado: “por enquanto está no ossário”, responde a voz ainda em tela preta.

O que esse diálogo inicial do filme sugere assim como a sequência seguinte - um plano que mostra carros percorrendo um túnel em uma avenida da cidade de São Paulo, é de que se trata de uma elaboração de busca por um corpo, mas o que o documentário vai tecendo, pouco a pouco, é o que Veiga (2016) chama de processo de filmagem de uma “experiência no presente sobre outra, passada.” (VEIGA, 2016, p. 197). É a memorização que se deseja. Reminiscência da hora da ligação da mãe que o avisa do assassinato, de qual filme passava naquele exato momento ou do livro que se lia. Imagens da última troca de olhares, do pedido de desculpa, de uma quase despedida.

Burlan vai percorrendo suas recordações para elaborar suas ruínas. Nos apresenta o seu modo de perceber o Capão Redondo, nos permite acompanhá-lo na

trajetória labiríntica da sua memória dos outros.<sup>14</sup> Ouvimos e vemos uma tia, um primo, uns versos, uma irmã, um choro, uma pergunta: por que ter virado estatística? Um amigo, um mar, outro amigo, um diagnóstico psicossocial, outra indagação: é justo? A lembrança da chegada ao local, um silêncio, um corpo, uma vala, outro questionamento: por quê? Enfim, uma foto, depois, uma voz, um outro irmão, outra pergunta: o que você lembra dele? Uma pipa, uma esposa, umas fotos que não vemos, um filho, uma filha, uma questão: sente falta dele? Uma canção, um choro, dois abraços. O luto, enfim, é escancarado. Ao final do filme, com uma tensa trilha sonora, Rafael, enfim, em imagens. Apenas um corpo. Retorcido, baleado, morto de morte matada. As fotografias da divisão de homicídio, com legendas: “Aspecto geral do local”, “Aspecto geral da vítima”, “Detalhamento dos ferimentos”, enfim, coloca em evidência um gesto fílmico que nos atira para a percepção da distribuição desigual de sentido de vida.

Imagens comuns a um cotidiano de um bairro como o Capão Redondo, circunscrito com a invasão televisiva de programas policiais que distancia a possibilidade de uma reflexão humanizada sobre corpos e fatos. Imagens que despercebidamente podem parecer um sinal de tentativa de distanciamento sentimental entre cineasta e “objeto” retratado. Porém, ao que nos parece, o gesto é potencialmente inverso. O que faz Cristiano Burlan é justamente colocar em crise essa técnica televisiva predominante de observação de mundo.

Ninguém quer saber quem é aquele ‘Zé Mané’. Aquilo é só para você passar meia hora do seu dia assistindo uma carnificina e fazendo seus julgamentos. Pra gente que viveu com essa história, que conviveu com assassinato, com violência, com questões tão estúpidas, com mortes extremamente estúpidas, é diferente. São figuras que ficam em um álbum de retrato. Na televisão eles passam, eles são instantâneos, mas pra gente eles não são instantâneos, a gente conhece a vida dessas figuras, a gente sabe o caminho dessas figuras, a gente sabe o que levou essas figuras a isso ou aquilo e a gente sabe se aquilo que aconteceu é justo.<sup>15</sup>

Propomos uma atenção as imagens oralmente projetadas no pensamento de Tiago Luna descrita acima, sobretudo, no que diz respeito a “álbum de retrato”. Nisto

<sup>14</sup> Para que não exista dúvida: a ideia de “memória dos outros” é uma forma de pensar a elaboração fílmica de se montar suas próprias lembranças a partir dos depoimentos de outros, no caso, de outros parentes e amigos. Assim, Burlan nos apresenta a imagem do seu irmão.

<sup>15</sup> Trecho do depoimento de Tiago Luna, amigo de infância da família, no filme MATARAM meu irmão. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo, 2013 [minutagem: 37’15” – 38’07”]



reside uma cena do reconhecimento fundamental para a reflexão sobre noção de vida. Um enquadramento capaz de ecoar o que Butler (2018) chama de “trajetória de comoção”. Aprofundaremos sobre isso adiante. Antes, porém, vamos ao terceiro e último filme da trilogia, lançado cinco anos depois, em 2018.

Para chegar nele, é preciso percorrer uma constatação: “Mataram meu irmão”, finalizado em 2013, é uma ponte explícita entre o primeiro filme, “Construção”, de 2006, e o último. No documentário sobre Rafael Burlan são diversos os momentos que teiam os três acontecimentos trágicos da vida do cineasta. Ouvimos sobre Vânio Porto, seu pai, e nos intrigamos com os questionamentos em torno da sua mãe, Isabel. Em um determinado momento, enquanto a viúva de Rafael elabora seu depoimento, se escuta: “Sua mãe tava nova, forte, bonitona. Esse cara que fez isso com ela está preso?”. Cristiano responde: “está foragido”. Podemos nos perguntar: o que aconteceu com a mãe do documentarista? No filme seguinte, ele nos responde.

Já no primeiro plano do documentário “Elegia de um crime” (2018) vemos uma estrada sendo percorrida e ouvimos Burlan lendo uma carta à mãe onde diz recordar da sua vontade de filmá-la durante o enterro e o quanto isso o perturbava. “Filmar pode ser muito violento”, diz. Porém, outros a filmaram e no dia do seu assassinato. Um outro programa policialesco. Uma repetição do *modus operandi* cotidianamente brutal das regiões carentes brasileiras. Um mesmo enquadramento social agressivo que nos atravessa ao final da história de Rafael, seu irmão, é o que nos inicia na narrativa de Isabel, sua mãe. Sobre a memória sensacionalista da TV, Burlan diz: “Essa imagem me atormenta constantemente”. E, por isso, nos evidencia o que pretente nas sequências fílmicas que se seguem: “Meu desejo é de eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história. [...] Começa aqui uma jornada em busca do seu passado. Um mergulho na nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel”.<sup>16</sup> Guardemos mais uma explanação-chave: “reconstruir a nossa história” na mesma “caixa” do “álbum de retrato” pontuado anteriormente. Chegaremos lá.

“Elegia de um crime” (2018) nos lembra, em vários momentos, o filme anterior, sobretudo na montagem. Aqui também assistimos ao cineasta realizando uma ligação telefônica. Dessa vez, porém, no lugar da tela preta do documentário pregresso, Cristiano Burlan se faz presente, em quadro. Nesse plano, ele nos apresenta a história de

<sup>16</sup> Trecho do off de Cristiano Burlan ao iniciar o filme ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 2’20” – 2’44”].

feminicídio da sua mãe. Na conversa, dessa vez com um policial, nos armadilha a pensar que mergulharemos em uma narrativa de busca, de captura do assassino da sua mãe. É visível uma precipitação na sua voz, uma urgência. “Meu objetivo é que ele seja preso. Pouco importa o filme”, diz o diretor. Sem sucesso, Burlan suspira indignado.

No plano seguinte, uma sequência de fotos nos apresenta uma Isabel feliz, entre filhos e festas. É a história sendo reconstruída, plano a plano, como nos prometeu Burlan no início do documentário. É nítido também a presença do cineasta. Antes, no documentário sobre Rafael, tímido e pontual. Agora, constante. Presente no abraço da irmã e no choro partilhado da história da adoção, no manusear dos álbuns de fotografias, nos encontros com os irmãos, que pouco a pouco nos apresentam seus universos ambientados por atravessamentos de violências. Um tio relembra a imagem que viu pela televisão: “Eu vi uma imagem do corpo dela, deitado, né, com marca no pescoço. Eu vi assim, de relance também. [...] É feio. E quando é um parente da gente é pior ainda, né?”<sup>17</sup> Para Burlan, dói e reverbera. O cineasta, de um modo indireto, tira satisfação da reportagem. Conhecemos, então, a realizadora do programa policialesco que publicizou o feminicídio na época. A jornalista Cássia Bomfim concede entrevista e divide o quadro com Burlan enquanto revê a reportagem. Ela reflete sobre as responsabilidades éticas do seu trabalho. O cineasta observa. A repórter usa um termo que nos parece caro, ainda que seus significados pareçam diferente. “É a comoção. É o choque. É aquela coisa de você chocar”.<sup>18</sup> Aqui também podemos adotar uma outra explanação-chave que encontrará fluidez adiante. Propomos guardá-lo: “comoção”. Seguimos. Destacamos agora um outro trecho da obra, desta vez, tal qual um sertanejo, um outro tio de Cristiano Burlan reflete sobre o peso da morte matada e transparece uma indignação.

A sensação de ter ela morrido não foi tão forte como o jeito como ela morreu. Porque a morte é concebível, é uma coisa certa que nós temos. Não escapa ninguém. Mas o jeito que tu morre, é que mexe com o vivente, entende? Se é uma morte por doença, se é uma morte... acidente, se tu pega um câncer... agora, morte tipo assassinato, esquartejamento, enforcamento, isso aí mexe com o vivente. Isso aí machuca [...] quantas coitadas perde a vida por vagabundo aí?<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Trecho do depoimento de Albino Burlan no filme ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 13’12’’- 13’37’’].

<sup>18</sup> Trecho do depoimento de Cássia Bomfim no filme ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 30’22’’- 30’26’’].

De posse de uma pista onde possa estar o assassino, Burlan faz dos planos seguintes, como quem busca responder ao tio, uma caça. O cineasta, entre memória afetivas com a irmã e histórias doloridas com o irmão, vai, em paralelo, montando uma estratégia para capturá-lo. Primeiro a delegacia da cidade. Depois, volta ao local do crime e, por meio das lembranças da irmã, reconstitui a cena. Acessa os dados do processo: arma do crime e anexos fotográficos. Pratica tiros, como quem organiza uma investida. Pega estrada. Tudo se ambienta com uma trilha tensa ao fundo. A repórter do programa policiaisco o acompanha. Eles chegam a um assentamento. A câmera, do carro, registra tudo que consegue. O áudio revela: o assassino esteve ali. Já não está.

Uma nova ligação nos revela que ainda existe esperança em prendê-lo. Capturá-lo é um modo de fazer justiça. Fazer justiça é uma maneira de aliviar uma dor. Aliviar uma dor é um método de reconstruir uma história. Fazer um filme é uma possibilidade para se vingar. “Conheço o seu assassino e essa consciência me dilacera”, diz ele no início do filme. “A sua morte define a minha vida”, afirma ao final.

Assim, plano a plano, Burlan compõe, como versos, sua elegia de um feminicídio. Elabora seu luto, inspira e respira sua dor, mas, acima de tudo, compõe o que Butler (2018) define como “trajetória de comoção”, reconstituindo uma história e desvelando álbuns de retratos capazes de enquadrar uma cena do reconhecimento. Aqui, podemos enfrentar nossas explanações-chave: “reconstruir a nossa história”, “álbum de retrato” e “comoção”. Palavras entre várias possíveis na trilogia que formatam uma teia de montagem e que propomos como dialógicas para composição da nossa abordagem conceitual. Permita-nos aprofundar.

Vida, no contexto de Butler (2018), é entendida como mecanismo pertencente ou não dos meios seletivos de organização social e política. “Há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente - ou, melhor dizendo, nunca - são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2018, p. 17). Assim, em um gesto de revisão da ontologia social, a autora nos mostra que toda vida e, necessariamente, toda morte, tem relação com um determinado enquadramento constituído pelas operações de poder.

“Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida” (BUTLER, 2018, p. 33). Vidas como a de

---

<sup>19</sup> Trecho do depoimento de Valdir Burlan, o “Tio Gordo”, de Cristiano Burlan no filme ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 40’34’’ – 41’17’’].

Rafael ou Isabel Burlan, irmão e mãe do realizador, dentro dos enquadramentos descritos por Butler, não são reconhecíveis como vida. E, não sendo vidas, não são passíveis de luto. Porém, existe uma possibilidade de deslocar alguns enquadramentos. Para Butler, as fotografias de guerra e a poesia do cárcere dos poetas de Guantánamo são exemplos de algo que escapa ao controle e são capazes de constituir uma trajetória de comoção. O movimento da imagem ou do texto fora do confinamento é uma espécie de “evasão”.

Embora nem a imagem nem a poesia possam libertar ninguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência (BUTLER, 2018, p. 26-27).

Neste sentido, Cristiano Burlan, ao operar o seu luto para reverberações denunciativas, torna sua narrativa fílmica também um modelo capaz de ecoar uma “trajetória de comoção”, capaz de nos alertar para as operações de poder vigentes e injustas. É perfeitamente possível equiparar seus filmes aos exemplos oferecidos por Butler em seu texto. Ao filmar o seu luto, Burlan reivindica o reenquadramento do seu irmão e da sua mãe como vidas e torna-os, escapando-os, para vidas passíveis de luto. O cineasta localiza sua escrita fílmica para todo e qualquer ouvido atento às questões sociais. E, assim, realiza uma escrita para nós. Em “Elegia de um crime” (2018), dois momentos são evidentes para tal constatação. Primeiro a irmã, ao ser perguntada sobre o que ela achava da feitura do filme, afirma que o documentário poderá ser capaz de fazer algumas mulheres “acordarem”. “Se o cara está sendo agressivo, que elas saiam disso. Também pode servir como alerta”.<sup>20</sup> Assim como seu tio, Valdir Burlan: “Eu não vi, até hoje, um cara ser julgado e condenado a 30 anos de cadeia porque matou uma mulher”.<sup>21</sup>

Para Veiga, o cinema, embora não possa encerrar os superlativos, pode deslocar, “de forma a dar a ver o quanto a imagem faz sobreviver o espírito de um tempo, o quanto o pessoal guarda de político.” (VEIGA, 2014, p. 12). O nós narrado no cinema

<sup>20</sup> Trecho do depoimento da irmã, Kelly Cristina Burlan da Silva, no filme ELEGIA de um crime. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 31’56’’ – 32’00’’].

<sup>21</sup> Trecho do depoimento de Valdir Burlan, o “Tio Gordo”, de Cristiano Burlan no filme ELEGIA de um crime. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo, 2018 [minutagem: 41’49’’ – 42’00’’].

pode, muitas vezes, alinhar uma noção que transforma o luto privado em um luto coletivo e, no caso do Burlan, denunciativo. Para Butler (2019), o luto exhibe uma servidão na qual somos, desde o nascimento, entregues ao outro, assim como escancara as condições desiguais de vulnerabilidade.

Aprender tais condições é fundamental para uma mudança de postura diante do mundo. “Então poderíamos avaliar criticamente e nos opor às condições em que certas vidas humanas são mais vulneráveis do que outras e, assim, certas vidas humanas provocam mais luto do que outras” (BUTLER, 2019, p. 51). A habilidade de narrar a nós mesmos “pode realmente ajudar a expandir nossa compreensão das formas que o poder global assumiu” (BUTLER, 2019, p. 28). Do particular para o geral, do pessoal para o político. É nesse gesto que reside, no caso do Burlan, o reconhecimento da vulnerabilidade e o “reconhecimento exerce o poder de reconstituir a vulnerabilidade” (BUTLER, 2019, p. 65). É nisso que opera a “trilogia do luto”. Os três filmes criam a dinâmica de disputar os sentidos dos enquadramentos sociais de três acontecimentos trágicos que pouco ou nada teriam de visibilidade, mas que, a partir da produção fílmica, questiona, por meio da trajetória de comoção, o sentido de vida.

Acreditamos que as obras operam, deste modo, um reconhecimento da distribuição desigual de sentido de vida e enquadra, por meio do luto, por meio do reconhecimento da morte matada, como se diria no sertão, a possibilidade de serem passíveis de luto. É o escape, a evasão, a edificação de uma comoção que a trilogia produz.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Foi a partir de um conhecimento empírico da sabedoria popular, capaz de separar a vida e a morte entre morrida ou matada, que nos aventuramos pela compreensão da ideia de precariedade, caminhando, por um lado, pelo labirinto butleriano, e, por outro, pela ideia de necropolítica, proposta por Mbembe. Nele, aliás, entendemos que para as operações de poder não basta apenas produzir a morte, mas também gerir condições mortíferas. Nesse cenário, apresentamos o gesto do cineasta Cristiano Burlan, que apreendido tanto pela precariedade quanto pelas operações mortíferas – que constituem os campos da morte - instituídas pelas condições sociais em que vivia, assistiu a morte do pai, o assassinato do irmão e o feminicídio da mãe. Fazendo dos seus lutos, filmes.

E, ao realizar a “trilogia do luto”, questionou os enquadramentos, recriando uma outra ideia de valor, como reivindica a artista visual Jota Mombaça.

Detalhamos dois dessas operações fílmicas e mostramos alguns dos vários momentos possíveis em que o cineasta põe em crise os enquadramentos sociais estabelecidos para vidas que não são passíveis de luto. Criou assim, como vimos, uma trajetória de comoção e, por meio do seu gesto, narrou sobre a distribuição desigual de sentido de vida.

## CORPUS FÍLMICO

CONSTRUÇÃO. Direção: Cristiano Burlan. Produção: Bela Filmes. São Paulo, 2006. (48 minutos), son., color.

MATARAM meu irmão. Direção: Cristiano Burlan. Produção: Bela Filmes. São Paulo, 2013. (82 minutos), son., color.

ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. Produção: Bela Filmes. São Paulo, 2018. (92 minutos), son., color.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURLAN, Cristiano. **butler em extracampo com burlan**. [Entrevista cedida a Leandro Lopes.] Vídeo-trabalho-final para a disciplina "Políticas da Imagem", do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. 8 Jul. 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/346962314>. Acesso em: Ago. 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica:** Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018b.

MOMBAÇA, Jota. **MASP Seminário: Arte e descolonização.** São Paulo: MASP Museu de Arte de São Paulo, 21 out. 2019. 1 vídeo (2:22:28). Publicado por MASP Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/fdb5Hw7sWhI>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte.** Tradução: Cleone Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

VEIGA, Roberta. **O menor e o maior no cinema pessoal:** Diário de uma busca, Elena e Matará meu irmão. E-Compós, Brasília, V.17, n.3, set/dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1059>. Acesso em: Ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Por uma política da rememoração:** a potência histórica no cinema de experiência pessoal. Contracampo, Niterói, V.35, n.3, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17588>. Acesso em: Ago. 2020.