



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

MATHEUS VIANNA MATOS

CONFLITOS EM TELA: UMA TRAMA DE RELAÇÕES
ENTRE TERRITORIALIDADES E VIOLÊNCIAS NOS CINEMAS
BAIANOS

Salvador
2020

MATHEUS VIANNA MATOS

**CONFLITOS EM TELA: UMA TRAMA DE RELAÇÕES
ENTRE TERRITORIALIDADES E VIOLÊNCIAS NOS CINEMAS
BAIANOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2020

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradecer muitíssimo à minha orientadora, Itania Gomes, referência na minha trajetória acadêmica e com quem aprendi os caminhos para poder ser um professor que instiga os alunos a pensar sobre o mundo, suas virtudes e suas dificuldades. Foram muitos os debates e sugestões, sempre muito valiosos, que transformaram esse trabalho no que ele se tornou.

Ao TRACC, por ser o melhor grupo de pesquisa do mundo, com tantas leituras e cuidado com o trabalho do outro. Assim como com outros antes de mim e com os próximos a terminarem suas pesquisas, essa é uma produção coletiva e em constante formação. Obrigado, Ju, por ter me colocado nesse caminho desde a graduação e com que sempre aprendo muito. Obrigado, Val e Manuca, pela generosidade de partilhar conhecimento em todos os momentos, seja na sala de aula, na reunião do grupo ou mesmo em um café no intervalo. Obrigado a todos que compartilharam, mesmo que apenas trechos, dessa jornada, especialmente Ítalo e Caio, por toda troca de experiências.

À meu amigo-irmão, David, pela amizade sempre presente em todos os momentos, principalmente os mais difíceis. Espero que possamos retomar o mais rápido possível nossas idas constantes ao cinema. Agradeço a Paulo e Nanda, por todos os momentos legais que tivemos e mal posso esperar para estarmos juntos novamente, seja num domingo de série ou qualquer outra coisa.

À minha sogra, Andrea, e meu sogro, Vilmário, por todo carinho e acolhimento que sempre tiveram comigo e que eu tenho a sorte de ter também como família.

Aos meus irmãos, Dani, Rafa e Lucas (com quem partilho o apelido Teco, para desespero de nossa sobrinha Lili), por todo afeto e carinho que tive desde meu primeiro sopro de vida e que juntos passamos por uma perda muito difícil. Às minhas cunhadas, Mel e Aninha, e ao meu cunhado, Jorge, que foram outros três irmãos que ganhei nessa vida e que tenho a sorte de partilhar veraneios e muitas outras coisas. Aos meus sobrinhos lindos, Tatá, Mila e Lili, a alegria de vocês me faz ver o tanto de coisa boa que tem nesse mundo. Amo muito todos vocês

À minha companheira de vida, Tata, não tenho palavras o suficiente para descrever o amor e a sorte de ter você ao meu lado sempre e espero que tenhamos ainda muitas aventuras, viagens e comemorações pela frente. Esse trabalho não seria possível sem você ao meu lado durante todos os momentos e com todo carinho e compreensão que qualquer pessoa poderia sonhar. Te amo demais mesmo.

Ao meu avô, José, que partiu nesse momento difícil de pandemia pelo qual todos estamos passando, mas que sempre será uma referência de tranquilidade e caráter para todos que o conheceram. À minha vó, Marizé (ou vóvis), que sempre esteve presente em minha vida com muito amor e carinho. Tenho a sorte de ser o caçulinha dela.

À minha mãe, Isabel, que sempre foi a melhor mãe do mundo e que é referência para mim em tudo na vida, seja dentro de casa ou na universidade. Você sempre terá um canto especial no meu coração por tudo que você fez e continua fazendo por mim, com muito amor e carinho sempre. Te amo monks e espero ainda aprender muito com você!

Por fim, dedico esse trabalho ao meu pai, Arthur, uma pessoa especial que se despediu da família que ele tanto amava de forma inesperada, mas que sempre estará no coração de todo nós. São as memórias boas de veraneios, ensinamentos, bom humor, carinho e atenção que ficarão guardadas sempre no fundo do meu coração. Termina com uma sugestão dele: vamos mudar o mundo?

RESUMO

Este trabalho constrói uma articulação entre cinemas baianos, territorialidades e violências, ideias-chave na pesquisa. Buscamos, então, conceber nossa própria filmografia a partir das formas de compreender territorialidades e violências em filmes baianos, num movimento de desestabilizar e reconstruir contextos. É devido à construção do nosso problema de pesquisa que se torna importante o movimento de contextualização radical, proposto por Lawrence Grossberg (2010), que busca dar conta de mapear as relações em um processo cultural e realizar desarticulações e rearticulações a partir desses contextos construídos na pesquisa. Ao apresentarmos territórios e violências a partir de suas múltiplas dimensões, tanto físicas quanto simbólicas, trabalhamos com uma rede de relações que se manifestam nas mais diversas formas e entre os variados elementos sociais. Todo esse movimento nos levou a construir os três eixos que compõem a trama analítica: Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe; Enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas; Violências de estado. O modo de olhar nossa questão foi a partir de uma trama analítica, em que cada um dos eixos elaborados sejam constituídos por atravessamentos e inter-relações que nos dizem de diferentes contextos, sem que haja uma hierarquia ou separação entre eles. Defendemos uma abordagem inserida nos Estudos Culturais e com uma proposta de compreender os processos culturais a partir de suas múltiplas temporalidades. A partir dessa posição política e científica, vamos de encontro ao estabelecimento de marcos e ciclos, enquadramento recorrente na bibliografia sobre o cinema brasileiro. Portanto, este trabalho mapeia as disputas dos cinemas baianos, a partir de nossa preocupação com uma articulação entre territórios e violências. Compreendemos território a partir da aproximação com o trabalho de Rogério Haesbaert, que o discute tanto numa noção do simbólico, com marcas das experiências cotidianas, quanto uma noção funcional, do espaço físico onde são possíveis essas vivências. Como um desdobramento dessa abordagem, apostamos no conceito de territorialidade enquanto uma ideia-chave, compreendendo o conceito como algo presente na vida cotidiana e que permeia entendimentos sobre territórios. Assim como as territorialidades são múltiplas e coexistem, as violências e os conflitos sociais também. A partir da ideia foucaultiana de microfísica do poder, José Vicente Tavares dos Santos propõe uma microfísica da violência, que atinge diversas camadas sociais. Uma chave importante que convocamos aqui é a articulação de um tratamento do exótico e preconceituoso, que são violências simbólicas que perpassam as territorialidades também atuais, uma historicidade de violências que não pertencem apenas a um passado estático. Essa compreensão está em estreita relação com as diversas dimensões das violências em torno do gênero, raça, classe e religião. As dinâmicas de apropriação e disputas em torno da cultura popular, lutas simbólicas e físicas por territórios sagrados ou de comunidades tradicionais e tentativas de sobrevivência frente a discriminações raciais, de gênero ou classe foram algumas das questões que deixamos ver a partir da nossa trama analítica.

Palavras-chave: Cinema Baiano; Violências; Territorialidades; Microfísica da Violência; Contextualização radical; Estudos culturais

ABSTRACT

This work builds an articulation between Bahian cinemas, territorialities and violence, key ideas in the research. We seek, then, to conceive our own filmography from the ways of understanding territorialities and violence in Bahian films, in a movement to destabilize and reconstruct contexts. It is due to the construction of our research problem that the movement of radical contextualization, proposed by Lawrence Grossberg (2010), which seeks to map the relationships in a cultural process and perform dislocations and rearticulations from these contexts built in search, is important. When presenting territories and violence from its multiple dimensions, both physical and symbolic, we work with a network of relationships that manifest themselves in the most diverse forms and among the various social elements. All this movement led us to build the three axes that make up the analytical plot: Articulations between racial, gender and class discrimination; Confrontations and incorporations in popular culture and its practices; State violence. The way of looking at our question was based on an analytical plot, in which each of the elaborated axes is constituted by crossings and interrelations that tell us from different contexts, without there being a hierarchy or separation between them. We defend an approach inserted in Cultural Studies and with a proposal to understand cultural processes from their multiple temporalities. From this political and scientific position, we go against the establishment of milestones and cycles, a recurring framework in the bibliography on Brazilian cinema. Therefore, this work maps the disputes of Bahian cinemas, based on our concern with an articulation between territories and violence. We understand territory from the approximation with the work of Rogério Haesbaert, who discusses it both in a notion of the symbolic, with marks of everyday experiences, and a functional notion, of the physical space where these experiences are possible. As a result of this approach, we bet on the concept of territoriality as a key idea, understanding the concept as something present in everyday life and that permeates understandings about territories. Just as territorialities are multiple and coexist, so are violence and social conflicts. Based on the Foucauldian idea of microphysics of power, José Vicente Tavares dos Santos proposes a microphysics of violence, which affects different social strata. An important key that we call here is the articulation of a treatment of the exotic and prejudiced, which are symbolic violence that permeates also current territorialities, a historicity of violence that does not belong only to a static past. This understanding is in close relationship with the various dimensions of violence around gender, race, class and religion. The dynamics of appropriation and disputes around popular culture, symbolic and physical struggles for sacred territories or traditional communities and attempts to survive in the face of racial, gender or class discrimination were some of the issues that we see from our analytical plot.

Keywords: Bahian Cinema; Violences; Territorialities; Microphysics of Violence; Radical contextualization; Cultural Studies

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena do filme “A cor do trabalho” (2014).....	65
Figura 2: Cena do filme “Esses moços” (2004).....	73
Figura 3: Cena do filme “Capitães da Areia” (2013).....	75
Figura 4: Cena do filme “Jardim das Folhas Sagradas” (2011).....	83
Figura 5: Cena do filme “Tenda dos Milagres” (1977).....	86
Figura 6: Cena do filme “Quincas Berro D’Água” (2010).....	96
Figura 7: Cena do filme “Quincas Berro D’Água” (2010).....	97
Figura 8: Cena do filme “Ó paí ó” (2007).....	101
Figura 9: Cena do filme “Ó paí ó” (2007).....	102
Figura 10: Cena do filme “Quilombo Rio dos Macacos” (2017).....	106
Figura 11: Cena do filme “Sinais de Cinza – A peleja de Olney contra o Dragão da Maldade” (2013).....	110
Figura 12: Cena do filme “Superoutro” (1989).....	115
Figura 13: Cena do filme “Tungstênio” (2018).....	116
Figura 14: Cena do filme “Tungstênio” (2018).....	118
Figura 15: Cena do filme “Tropa de Elite” (2007).....	119

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. POR UMA CONSTELAÇÃO DE CONCEITOS: TERRITORIALIDADES, VIOLÊNCIAS E TEMPORALIDADES.....	21
2.1 Cultura e vida cotidiana a partir dos trabalhos de Raymond Williams e Lawrence Grossberg.....	23
2.2 Território e territorialidades: disputas de poder em dimensões físicas e simbólicas.....	32
2.3 Uma abordagem foucaultiana: discurso, poder e uma microfísica da violência.....	42
3. CINEMAS BAIANOS E AS ARTICULAÇÕES POSSÍVEIS PARA PENSARMOS TERRITORIALIDADES E VIOLÊNCIAS.....	52
3.1 Possibilidades de uma filmografia baiana a partir das disputas em torno dos seus marcos e ciclos.....	52
3.2 Trama analítica em torno das relações entre territorialidades e violências no cinema baiano contemporâneo.....	62
3.2.1 Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe.....	63
3.2.2 Enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas.....	80
3.2.3 Violências de estado.....	105
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
5. REFERÊNCIAS.....	129
6. FILMOGRAFIA.....	139

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo contextualizar radicalmente o cinema baiano, tomando como estratégia conceitual a articulação entre as ideias-chave de territorialidades e de violências. O que seria um cinema baiano? Ainda, é possível falarmos de um cinema regional? A partir de qual abordagem podemos formar uma filmografia baiana? Essas questões mobilizam esta pesquisa e, como abordaremos ao longo da dissertação, os movimentos da desestabilização e da reconstrução de contextos nos ajudam a defender uma posição que foge de definições estáticas ou limitadoras.

O movimento de contextualização radical, proposto a partir de Lawrence Grossberg (2010), busca dar conta de mapear as relações em um processo cultural e realizar desarticulações e rearticulações a partir desse contexto radicalmente construído na pesquisa. O autor propõe que esse movimento de intensa relacionalidade seja central para uma pesquisa nos Estudos Culturais, buscando assim articular os diversos eventos e práticas de forma a ser possível uma compreensão sobre determinada realidade social que dê conta de suas mudanças e disputas constantes. A construção de uma contextualidade complexa perpassa a própria elaboração do nosso problema de pesquisa.

Portanto, a proposta aqui não será de definir o cinema baiano e, sim, mapear as disputas. Com base em nossa abordagem inserida nos Estudos Culturais e com uma compreensão sobre os processos culturais a partir de suas múltiplas temporalidades, vamos de encontro ao estabelecimento de marcos de início e fim de ciclos e buscamos construir nossa própria filmografia a partir das formas de compreender territorialidades e violências nessas obras.

Nesse primeiro momento, propomos uma discussão sobre as diversas relações entre violência e as produções audiovisuais no contexto brasileiro. Essa breve entrada atravessa não somente as obras cinematográficas em diversos momentos, mas também busca trazer elementos que se fazem presentes em narrativas televisivas e jornalísticas.

É marcante na produção cinematográfica brasileira a presença de diversos casos da crônica policial e também na adaptação de diversos romances que apresentavam esse tipo de abordagem, seja baseado em casos reais ou não. No período entre 1908 e 1911, quando as produções se concentravam nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São

Paulo, a produção brasileira colocou o foco na questão da violência urbana ao adaptar os casos mais excêntricos. Somente um crime famoso, cometido por um homem apelidado de Chico Picadinho em São Paulo, ganhou quatro versões, sendo duas chamadas “A mala sinistra” e duas chamadas “O crime da mala” (BERNADET, pg. 87, 1995).

Essa abordagem em torno de casos criminais e do submundo do crime nas metrópoles ganhou relevância nas discussões de crítica e público no fim da década de 1960, com o movimento de um cinema ‘sujo’, recheado de iconoclastia, que disputava uma abordagem distinta dos dramas sociais: o Cinema Marginal. Nessas obras, “a tônica dominante é de errância por um espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é violência e corrosão, sofrimento que não se redime” (XAVIER, pg. 33-34, 2001).

Filme de destaque desta estética ‘marginal’, *O bandido da luz vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla, trouxe, assim como nas primeiras produções brasileiras, uma adaptação de crimes reais e com grande impacto na imprensa de seu período. O enredo do filme foi baseado nos crimes de um famoso assaltante da capital paulista. Em um momento de Ditadura Militar no Brasil, essa estética suja, que trazia as violências articuladas ao sexo e à prostituição, foi constantemente censurada e se encontrava às margens do circuito exibidor. Exemplos como “*Meteorango Kid, o herói intergaláctico*” (1969), de André Luiz de Oliveira, “*Caveira my friend*” (1969), de Álvaro Guimarães, “*Akpalô*” (1970), de José Frazão, e “*O anjo negro*” (1972), de José Umberto, foram médias e curtas realizados na Bahia que convocam esses ideais de irreverência, anarquia, descrença na política, iconoclastia.

Figura importante nessa abordagem em torno do policialesco e de uma violência urbana marcada pelo ambiente de degradação é o escritor Rubem Fonseca. Foi roteirista da adaptação cinematográfica de um conto seu, “*Lúcia McCartney, uma garota de programa*” (1971), além de também escrever “*Relatório de um homem casado*” (1974) e “*A extorsão*” (1975). Já na década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, viu

diversos de seus livros e contos serem adaptados para o cinema e para a TV, cerca de sete adaptações¹.

No aspecto do reconhecimento por parte da crítica e festivais internacionais, o cinema brasileiro, a partir da década de 1950, passou a ser entendido como possibilidade de produções artísticas que deixassem ver o país em suas desigualdades e também potência de mudanças. Nesse sentido, é marcante a importância do lançamento de “Rio, 40 graus” (1955) e “Rio, Zona Norte” (1957), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. As obras traziam inspirações em movimentos europeus do pós-guerra, como o neorealismo italiano, colocando o enfoque nos problemas sociais do país, com destaque para a desigualdade social e a violência urbana. Essa preocupação com os problemas do país é articulada a uma aproximação com uma cultura popular que serviria de motor de transformação da sociedade.

Nas transformações e reiteraões dessa preocupação, o movimento do Cinema Novo e sua ‘Estética da Fome’ se destacou no início da década de 1960, tendo como um de seus principais representantes o baiano Glauber Rocha. “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1965). Os principais filmes do movimento, como “Vidas secas” (1963), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Os fuzis” (1964), colocavam a violência enquanto força expressiva para representar a desigualdade social e situação de miséria em que vivia grande parte da população brasileira.

No fim da década de 1960, surgiria o movimento de um cinema ‘sujo’, recheado de iconoclastia, que rejeitava a abordagem de dramas sociais dos cinemanovistas: o Cinema Marginal. Nessas obras, “a tônica dominante é de errância por um espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é violência e corrosão, sofrimento que não se redime” (XAVIER, 2001, p. 33-34).

Filme de destaque desta estética ‘marginal’, “O bandido da luz vermelha” (1968), dirigido por Rogério Sganzerla, retomou ainda uma herança criminal do cinema nacional do início do século. O enredo do filme foi baseado nos crimes de um famoso

¹ Matéria que recupera suas adaptações no audiovisual brasileiro: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/rubem-fonseca-tambem-alcancou-sucesso-ao-levar-sua-obra-para-o-cinema-e-a-tv.shtml> Visitado em: 26/04/2020

assaltante da capital paulista. Em outros formatos, com destaque para curtas e média-metragem, e com investimentos mais modestos, a Bahia seguiu produzindo filmes, dessa vez inspirados no movimento marginal. Exemplos como “Meteorango Kid, o herói intergaláctico” (1969), de André Luiz de Oliveira, “Caveira my friend” (1969), de Álvaro Guimarães, “Akpalô” (1970), de José Frazão, e “O anjo negro” (1972), de José Umberto, convocam esses ideais de irreverência, anarquia, descrença na política, iconoclastia.

Foi nesse campo das temáticas sociais, com o destaque para as favelas e o sertão enquanto espaços de conflito, que a violência conquistou espaço no cinema brasileiro a partir do início da década de 1990, o que foi estabilizado, na crítica e na pesquisa sobre o cinema nacional (ORICCHIO, 2003; RAMOS, 2018), como período da Retomada. Filme ícone deste período e causador de muitas polêmicas entre críticos, “Cidade de Deus” (2002) trouxe uma visão sobre a favela carioca onde o tráfico de drogas e a violência estavam em todos os espaços daquele universo, permeavam todas as situações e relações sociais. A obra ainda foi baseada no romance homônimo escrito por Paulo Lins, autor que foi morador da comunidade abordada e colheu diversos depoimentos para o livro, tendo participado ainda da produção de série e filme “Cidade dos Homens” (2002-2007).

Ainda mais do que o livro de Paulo Lins, o filme Cidade de Deus galvanizou a opinião crítica num acirrado debate sobre realismo, realidade brasileira e cultura do espetáculo. Desautorizado por vários críticos como o filme que estetiza a favela por meio de movimentos de câmera publicitários e videoclipes, exaltado por outros como filme realista que conseguiu inusitada verossimilhança na atuação de atores das comunidades carentes e na retratação do desmanche social das favelas nas grandes cidades, criticado, por ainda outros, que cobraram uma retratação mais ampla da favela, Cidade de Deus tornou-se um marco na cinematografia brasileira. Para o famoso rapper de Cidade de Deus, MV Bill, as qualidades estéticas do filme beneficiam apenas seus realizadores, por que a comunidade em si seria ainda mais estigmatizada como um inferno em forma de favela (JAGUARIBE, 2007, pg. 113).

Importante ressaltar aqui a importância do Rap, enquanto movimento musical marcado pela denúncia das desigualdades sociais e violências nas periferias, além de suas aproximações e disputas com o samba. Sobre os dois gêneros musicais, “pode-se dizer que o conjunto se move em torno da experiência e da noção de que samba e rap são formas de sociabilidade e de consciência negras periféricas” (GARCIA, 2018, pg. 218).

Mesmo com essa força de trazer em suas produções os modos de vida das periferias e daqueles mais pobres na sociedade brasileira, as divergências são destacadas na pesquisa de Walter Garcia:

A divergência teria se formado na soma de quatro questões: a) o choque entre a militância antirracista dos rappers paulistanos e a opinião por eles partilhada de que “o carnaval, maior expressão das Escolas de Samba, é hoje [...] a melhor prova do alheamento frente à discriminação que o negro sofre em nossa sociedade”; b) a crítica, [...] de que os rappers praticam uma cultura que “não é brasileira”; c) as disputas entre três visões das relações étnicas implicadas na prática do samba: o entendimento de dirigentes de escolas de que “o samba atualmente é mais respeitado e frequentado pelos brancos, mas continua sendo uma ‘cultura negra’”; a crítica do movimento hip-hop de que o samba “era uma cultura negra”, mas atualmente não é mais; e a noção, defendida pelo conjunto do Movimento Negro, de que o samba permanece sendo “uma cultura negra”; d) a questão geracional, uma vez que, para os dirigentes das escolas de samba, “a maioria dos rappers estão na faixa dos vinte anos de idade”, em conexão com as diferenças entre “a história muito longa” do samba, a qual justificaria “as suas posições atuais”, e a experiência recente da cultura hip-hop (GARCIA, 2018, pg. 221).

MV Bill, rapper crítico em relação ao filme “Cidade de Deus”, dirigiu, ao lado de Athayde, o documentário “Falcão: meninos do tráfico”, e que foi lançado em 2006 em um especial no programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão. O rapper, ao lado de Athayde e Nega Gizza, ainda foi responsável pela fundação da Central Única das Favelas (Cufa), no ano de 2000. “A Cufa tornou-se uma das principais organizações nacionais voltadas ao apoio ao Hip Hop e a questão social das favelas, reforçando a importância de uma das tônicas formadoras do movimento Hip Hop: o conhecimento” (VERGNE, 2018, pg. 26).

Analisado de forma tão extremada em críticas e trabalhos acadêmicos e com grande repercussão midiática internacionalmente, alcançando quatro indicações ao Oscar de 2004, “Cidade de Deus” configura uma sociedade extremamente desigual, injusta e marcada por diversas violências quanto ao gênero, raça e posição social. Mesmo que não apresente elementos de outros setores sociais que fazem parte e retroalimentam esse ‘mundo cão’, não compreende essas disputas em torno de divisórias rígidas, apostando em alguma mobilidade. Em seu livro que articula violência e audiovisual no Brasil, Beatriz Jaguaribe aposta nesse aspecto do filme: “Entretanto, a despeito disso tudo, trata-se de uma cidade porosa, uma cidade onde as influências culturais desestabilizam

fronteiras, onde há uma hibridação contínua fertilizando trocas culturais, imaginários simbólicos e sonhos de vida” (JAGUARIBE, 2007, pg. 114).

A autora busca essa compreensão em torno da tragédia social do país e suas manifestações violentas, trazendo como exemplos também “O invasor” (2001), “Amarelo Manga” (2002) e “Carandiru” (2003), que configuram “com maior ou menor profundidade psicológica ou enfoque naturalista, a intensidade da tragédia e impasse de histórias de vida de pessoas que não podem viver além dos fragmentos do presente” (JAGUARIBE, 2007, pg.108). A relação entre as violências e a circulação dessas relações sociais é um elemento destacado na crítica em torno do “O invasor”:

Uma interpretação possível para tanta movimentação é a de que algo circula livremente entre os vários andares da pirâmide - a violência. Não haveria mais focos de violência a ser combatidos e, eventualmente, extintos. Ela passou a ser uma espécie de moeda comum, que atravessa e une todos os estratos sociais. Passou a ser um denominador comum nacional (ORICCHIO, 2003, pg. 179).

Esse fortalecimento e discussões em torno de filmes, ficcionais ou documentários, biografias e livros reportagem não é algo restrito a esse período no âmbito nacional, como apontamos aqui anteriormente. Entretanto, é marcante a preocupação em compreender esse crescimento da violência urbana nas grandes metrópoles, suas relações com o tráfico de drogas, as respostas violentas do Estado, a forma como esses elementos são estruturadores em nossa sociedade e como tudo isso é configurador em nossas relações sociais na vida cotidiana. Essas narrativas são articuladas também com toda presença constante das coberturas televisivas sobre esses conflitos sociais (JAGUARIBE, 2007, pg. 110).

Em seu trabalho que investiga as relações entre cultura e conflitos nos telejornais brasileiros, tendo como local de análise a cobertura do Jornal Nacional sobre a ocupação policial em favelas no Rio de Janeiro, Jussara Maia observa como o olhar jornalístico destacou como problema central os usuários de drogas e não tensiona as adversas condições sociais em que sobrevivem:

O gancho (newspeg) e o modo de organização do relato noticioso silenciam acerca da ausência ou existência de problemas na oferta, naquelas comunidades, de serviços básicos do Estado - a exemplo de educação, saúde, coleta de lixo e eletrificação formal, entre outros. Na reportagem, não há moradores, apenas policiais, armas e pessoas entorpecidas em decorrência do uso de drogas. Não há sonoras dos

moradores da comunidade, nem de organizações não governamentais, nem a opinião da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro ou do governador do estado. As únicas vozes que interpretam o mundo são as do apresentador e do repórter, que falam em nome da sociedade, das suas instituições e da Rede Globo, que reivindica o vínculo do jornalismo com a noção de interesse público, historicamente constituído como o valor que a autoriza a representar as múltiplas forças sociais (MAIA, 2014, pg. 125).

Portanto, as condições básicas para a vida cotidiana dessa população sem estabilidade econômica não são oferecidas pelo Estado. Ainda, continuamente sofrem enquanto território em constante disputa violenta entre as forças policiais e o poder paralelo representado pelo tráfico de drogas, instalado nas comunidades. Enquanto às forças de segurança é atribuído o símbolo de poder para ‘vencer’ o crime, as dificuldades sociais daquelas pessoas envolvidas nessa ‘guerra’ é apresentada nas imagens filmadas, mas sem espaço nas discussões e na própria voz que possa ter espaço na reportagem. Essa questão deixa ver como a desigualdade social configura vivências distintas dessas violências, mesmo que elas sejam estruturadoras da sociedade e que perpassem nossa forma de viver, nosso modo de vida, nesses territórios.

“O relato se desdobra com imagens espetaculares, captadas do helicóptero, colocando o telespectador como uma testemunha de visão privilegiada da guerra urbana que se encerra na dicotomia polícia x bandido” (MAIA, 2014, pg. 127). Entretanto, mesmo que a transmissão construa uma posição de testemunha privilegiada para o telespectador, essa relação com a cultura do medo (PASTANA, 2007), a favela, a desigualdade, a circulação na cidade e sua própria configuração territorial, tudo isso é atravessado pela violência. Essa violência estrutural diz da forma como vivemos em nossas cidades, em como construímos relações sociais nesses espaços.

A partir dessa preocupação em compreender as diversas relações e abordagens em torno das violências e narrativas audiovisuais, principalmente no cinema, propomos uma aproximação com o cinema baiano e suas possibilidades de existência. É marcante nas propostas de definições dos estudos sobre cinema baiano, assim como acontece com análises sobre o cinema brasileiro, o estabelecimento de certos marcos e fechamentos em ciclos. Como já apontamos anteriormente, a filmografia abordada nesta pesquisa foi construída para compreender nosso problema de pesquisa e não por estar inserida em algum período estabelecido.

Um desses marcos iniciais que estabelece, para diversos autores (CARVALHO, 2007; SETARO, 2014; R. CARVALHO, 2013; MENDES, GUSMÃO, 2018), o ponto de começo do que se poderia chamar de cinema baiano e do Ciclo Baiano de cinema é o lançamento de “Redenção” (1959), primeiro longa-metragem com produção baiana e dirigido por Roberto Pires. Sendo criador da própria lente utilizada nas gravações, Pires passou cerca de três anos na produção do filme.

Roberto Pires o filma nos finais de semana e o roteiro, imaginado e pré-visualizado em 1955, tem suas filmagens iniciadas no ano seguinte. A equipe técnica, trabalhando nos dias úteis em outras atividades para sobreviver, só se encontra disponível aos sábados e domingos. Assim, a fita é rodada a prestações, até que um ilheense apaixonado por cinema, Élio Moreno de Lima, decide aplicar mais recursos, injetar mais verbas para o aceleração da produção que, afinal, só fica pronta em 1959 (SETARO, 2010, pg. 18-19).

A obra trazia em seu enredo mistérios e assassinatos, uma abordagem sobre questões que seriam ainda trabalhados na filmografia do diretor e que remetiam às obras iniciais do cinema brasileiro. “Redenção” é alçado como o filme-evento para um ciclo de produções baianas, com Roberto Pires, Glauber Rocha e os produtores/roteiristas Rex Schindler e Braga Neto como principais nomes desse período. Esse momento de efervescência e com produções também em cidades do interior, como Feira de Santana e Ilhéus, passou a ser chamado de Ciclo Baiano de cinema, ou também Nova Onda Baiana. Autora com extenso trabalho sobre esse período e um de seus principais personagens, Glauber Rocha, Maria do Socorro Carvalho coloca como ponto de término desse ciclo o lançamento de “Tocaia no asfalto” (1962), também dirigido por Roberto Pires.

Entre esses dois marcos, além de um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos mais cinco filmes de longa-metragem, todos de ficção. É um fenômeno que chama a atenção. De repente, em um lugar sem história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários do pioneiro Alexandre Robatto Filho (...), surge um movimento de cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores (CARVALHO, 2007, pg. 2).

Em acordo com nossa proposta de enxergar processos e disputas, gostaríamos de ressaltar o trabalho de Alexandre Robatto Filho. Importante ressaltar ainda que figuras como Diomedes Gramacho e José Dias da Costa já haviam realizado curtas, só que acabaram perdendo suas obras devido a incêndios, com o material utilizado à época sendo altamente inflamável. Iniciando em 1938, Robatto realizou 25 curtas, que

tratavam sobre diversas expressões artísticas, festas regionais e acontecimentos marcantes para a Bahia daquele período. Além do cinema, ele produzia literatura e poesia, tendo grande amizade com diversos artistas do período como os artistas plásticos Mario Cravo e Carybé, além do escritor Jorge Amado.

Outra figura importante para compreendermos o cinema na Bahia, o advogado e crítico de cinema Walter da Silveira criou o Clube de Cinema da Bahia em 1950, exibindo e discutindo filmes que não encontravam espaço no circuito comercial, dominado pelas produções norte-americanas. Por meio de consulados e embaixadas, Silveira buscava filmes de países distantes como Rússia e Japão. Por anos, o seu clube exibia filmes nas manhãs de sábado no antigo Cine Guarani (hoje Espaço Itaú Glauber Rocha) e chegava a receber cerca de mil convidados. Obras como “O encouraçado Potemkin” (1925), de Sergei Eisenstein, e “Ladrões de bicicleta” (1948), de Vittorio De Sica, foram assim apresentadas pela primeira vez em terras baianas.

Portanto, já existiam produções em cinema, com os curtas de Gramacho e Da Costa, e discussões sobre cinema, com a criação do Clube de Cinema, antes do lançamento de "Redenção" (1959) e por isso refutamos essa noção de marco, ou algo surgido em algum lugar sem qualquer referência prévia de cinema. O filme faz parte de um processo cultural que envolve diversos movimentos artísticos, mesmo fora do cinema, e que aos poucos iria garantir destaque para figuras como o próprio Roberto Pires e Glauber Rocha. Mesmo nesse período de lançamentos de longas-metragens baianos, diretores e equipes de outros locais passaram a filmar na Bahia, que se tornava um ambiente favorável para produções cinematográficas inclusive internacionais.

Outra proposta de marco que autores (CARVALHO, 2007; SETARO, 2014; LIMA, LOIOLA, 2009) apontam como início de uma Novíssima Onda se localiza em 2001, quando a Bahia voltou a produzir e lançar no circuito um longa-metragem, com “3 Histórias da Bahia”, que acabou por reunir três curtas dirigidos por Edyala Iglesias, José Araripe Jr. e Sérgio Machado. Mesmo com dificuldades para chegar ao circuito comercial, o estado passou a contar com um número mais constante de longas realizados, seja com o apoio dos editais, seja com parte de sua produção realizada em outros estados, movimentos que se articulam com o crescimento do número de produções nacionais de uma forma geral a partir da segunda metade da década de 1990.

Parte dessa filmografia baiana contemporânea buscou discutir sobre as questões da desigualdade social e conflitos, principalmente no ambiente urbano, em articulação com as discussões a partir de obras no cenário nacional. Sem ficar restrito a períodos ou ciclos, buscamos abordar os filmes sempre em relação às territorialidades e violências, convocadas analiticamente em conjunto e em suas multiplicidades.

De forma a deixar claro nossa aposta em territorialidades, é fundamental para nosso problema de pesquisa o trabalho de Rogério Haesbaert, que compreende território tanto numa noção do simbólico, com marcas das experiências cotidianas, quanto uma noção funcional, do espaço físico onde são possíveis essas vivências. Ambos os aspectos são marcados por sua relação com poder, permeando tanto uma dominação explícita quanto uma apropriação mais simbólica. O autor defende que essa relação entre território e poder não deve ser reduzida apenas à esfera jurídico-administrativa, mesmo que essa tenha sua importância. Ao partir de uma matriz teórica ligada a Michel Foucault e Gilles Deleuze, Haesbaert também compreende que nas relações de poder existem sempre movimentos de dominação e resistência.

Como um desdobramento dessa abordagem, apostamos no conceito de territorialidade enquanto uma ideia-chave para construir nossa pesquisa. Compreendemos não apenas enquanto uma abstração analítica, mas algo existente e que permeia entendimentos sobre territórios. Nesse sentido, nos voltamos para a discussão que Michel Foucault propõe sobre a relação entre conceito e vida, onde o autor afirma que “formar conceitos é uma maneira de viver , e não de matar a vida ; é uma maneira de viver em uma relativa mobilidade e não uma tentativa de imobilizar a vida” (FOUCAULT, 2000, pg. 364).

Portanto, é a partir das articulações entre as esferas políticas, econômicas e simbólicas que compreendemos as territorialidades. Estas estão sempre em disputa, atravessadas por relações de poder que são configuradoras em determinados contextos sócio-históricos, reforçando o aspecto de mobilidade presente nessa abordagem sobre os territórios. Essa noção de territorialidade que inter-relaciona os domínios do político, econômico e cultural encontra ressonância no extenso trabalho do também geógrafo Milton Santos. Em seu livro *Espaço do cidadão*, o autor concebe o território não como algo estritamente funcional, onde trabalhamos e circulamos, mas também em sua dimensão simbólica.

Assim como as territorialidades são múltiplas e coexistem, as violências e os conflitos sociais também. A partir da ideia de microfísica do poder, defendida por Michel Foucault, onde uma rede de poderes circula entre os diversos elementos da sociedade e não está presente em um ponto fixo, José Vicente Tavares dos Santos propõe uma microfísica da violência. Portanto, trabalhamos aqui com uma rede de violências que se manifestam nas mais diversas formas e entre os variados elementos sociais. Nessa abordagem, compreendemos as diversas violências como formas múltiplas de poder caracterizadas pelo dano ao outro, que se manifestam nas relações sociais em distintos contextos.

A partir dessa abordagem foucaultiana, Tavares dos Santos defende sua proposta de microfísica da violência como “uma rede de exercício de poder marcada pela força, pela coerção e pelo dano, em relação a outro; não deixando de considerar as composições macrosociais de tais relações de excesso de poder, pois a violência também alicerça uma sociedade dividida” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 40). Outro importante aspecto desse conceito de microfísica da violência é o de sua multidimensionalidade, já que aponta para as várias formas como vivenciamos as violências, sejam elas nas formas materiais, como a derrubada de moradias, no corpo, como os estupros e feminicídios, ou simbólicas, como o racismo ou a homofobia. A proposta da microfísica ganha força ao pensarmos nas articulações e atravessamentos entre essas violências.

Em articulação entre territórios e violências nas cidades modernas, ressaltamos novamente o trabalho de Beatriz Jaguaribe que discute a presença de uma cultura do medo nesse contexto social:

Além da desterritorialização, da circulação de bens de consumo global, da presença formidável de novas tecnologias e dos meios de comunicação, as cidades contemporâneas também são territórios minados pela presença de uma cultura do medo forjada pelo risco, incerteza e violência. Esta cultura do medo, por sua vez, dissemina-se não apenas pela comprovação empírica da ocorrência de assaltos, roubos, violações, ataques terroristas, bombas, balas perdidas e seqüestros, como também por meio dos imaginários midiáticos e enredos ficcionais televisivos, fílmicos e literários que propiciam a divulgação destas notícias, bem como a invenção de histórias, personagens e crimes (JAGUARIBE, 2007, pg. 98).

Ao pensarmos nessa relacionalidade entre os diversos elementos que envolvem nossa pesquisa, propomos uma contextualização radical, defendida por Lawrence Grossberg. Importa para esta pesquisa o movimento de mapeamento das relações para a construção

e reconstrução de contextos e suas diversas disputas. O que propomos aqui, a partir dos trabalhos de Grossberg e outros autores (GOMES, ANTUNES, 2019; FERREIRA, 2019), é uma busca por desestabilizar relações já estabelecidas e propor outras entradas a partir do nosso olhar. Portanto é a partir dessa contextualização radical que configuramos nossa investigação sobre as articulações possíveis entre territórios e violências a partir de uma filmografia baiana, colocando este trabalho inserido na perspectiva dos Estudos Culturais e suas preocupações centrais em torno da cultura e sociedade.

Nossa formação e início de aproximação teórico-metodológica com os Estudos Culturais se deve a uma abordagem muito cara a esta pesquisa desde sua formulação inicial que são os estudos de Raymond Williams, em especial no seu modo de tratar a cultura como processos históricos não-lineares, e com distintas temporalidades que se sobrepõem.

Em seu livro '*Cultura e Sociedade*' e também em suas investigações sobre palavras-chave, Williams busca em diversos contextos históricos as transformações dos usos e definições da palavra cultura. Tendo como ponto central de seus estudos a classe trabalhadora e suas práticas, o autor buscou em tradições literárias e no próprio marxismo discussões que pudessem evidenciar uma cultura da classe trabalhadora sem restringi-la a uma 'baixa cultura'. Portanto, o principal local de disputa para o autor era definir a cultura como um todo modo de vida, e não apenas como o conjunto de produções artísticas e intelectuais de uma determinada sociedade.

Toda essa inserção e discussão convocadas a partir dos Estudos Culturais tem estreita relação com nosso ingresso no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia - PósCom/UFBA. O TRACC propõe a análise e reflexão dos mais diversos objetos comunicacionais, seja televisão, música, cinema, a partir de um olhar sobre seus processos históricos de formação e transformação, posição marcadamente vinculada aos Estudos Culturais.

Desde a monografia na graduação, intitulada "Favela na tela: Disputas das representações das comunidades populares a partir das versões de "Cinco vezes favela"

(1962) e “5x favela – Agora por nós mesmos” (2010)”, buscamos aproximações entre questões vinculadas ao cinema brasileiro e uma abordagem inserida na perspectiva dos Estudos Culturais. Desde esse momento de leituras, a obra de Raymond Williams e sua compreensão de cultura como modo de vida se tornou central para a forma como compreendemos os processos culturais e de que forma se relacionam com os aspectos sociais, econômicos e políticos dos contextos em que estão inseridos.

Para o projeto de mestrado, trouxemos uma questão que se destacou a partir do trabalho analítico da monografia que foi a relação entre violência e o audiovisual brasileiro. Desde o início, a proposta da pesquisa foi elaborada de forma a articular essa questão a partir de um olhar próximo sobre o cinema baiano, de forma inclusive a entender as possibilidades de formação ou não de uma filmografia regional. No processo do mestrado, tivemos o acréscimo importante da compreensão em torno de território e territorialidades, a partir do trabalho de Haesbaert, além de um aprofundamento em torno das múltiplas dimensões da violência, com a proposta da microfísica da violência de Tavares dos Santos.

Como estrutura dessa dissertação, apostamos no segundo capítulo na construção de uma constelação de conceitos (HAESBAERT, 2014a), sendo o espaço de formação da própria proposta da pesquisa. É nesta elaboração teórico-metodológica que não somente pretendemos sustentar as principais escolhas, e compreender como as relações e disputas a partir dessas abordagens são configuradoras da trama analítica proposta para a segunda parte do trabalho.

No terceiro capítulo articulamos nossas questões com as materialidades do panorama de filmes baianos formado para esta pesquisa. Esta parte, portanto, propõe essa trama analítica que perpassa diversas obras e que convoca para nosso olhar múltiplas dimensões de territorialidades e violências, como viemos abordando e discutindo nesta pesquisa desde seu início. Devido a essa multiplicidade de configurações em torno da nossa entrada nos conceitos de território e violência, afirmamos e defendemos apresentá-los sempre no plural.

Acreditamos que a pesquisa oferece um olhar sobre os cinemas baianos que recusa seu enquadramento em ciclos e marcos históricos, o que acaba por tornar os filmes em discursos estáticos, numa perspectiva linear, cronológica. Nossa entrada acontece a

partir de nossa questão de pesquisa, uma articulação entre territorialidades e violências, sem que nossa trama analítica seja constituída a partir de enquadramentos cronológicos prévios.

Essa compreensão se deve pela proposta de realizar uma contextualização radical, como apontada por Grossberg, de forma que buscamos rearticular e reconstruir contextos. Portanto, não estamos presos aos filmes e suas classificações prévias, mas partimos de suas discussões e materialidades para compreendermos os atravessamentos entre territórios e violências que dizem da forma como vivemos na Bahia. Todo esse movimento nos levou a construir os três eixos que compõem a trama analítica: Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe; Enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas; Violências de estado. São eixos que foram possibilitados a partir das nossas escolhas para esta pesquisa, possivelmente seriam outros se partíssemos de outras questões.

A elaboração dessa trama analítica nos mostrou as diversas formas como os três eixos se relacionam, sempre pensados em seu conjunto e sem ordem hierárquica. Portanto, as questões e configurações das violências e territorialidades não são aqui divididas em categorias estáticas, são elas mesmas que constroem a trama a partir de determinadas chaves analíticas adotadas nesse trabalho.

Uma chave importante foi a articulação de um tratamento do exótico e preconceituoso, que são violências simbólicas que perpassam as territorialidades também atuais, uma historicidade de violências que não pertencem apenas a um passado estático. Nesse trabalho, compreendemos historicidade como algo que foge de uma cronologia e se trata de uma abordagem que reúne pesquisas de diversos grupos de pesquisa, inclusive o TRACC, na Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais. Nesse sentido, além de levar em conta os pilares tempo e espaço, são destacadas “outras questões teóricas referentes aos argumentos inseridos na historicidade: rastros e vestígios, memória, ação humana, mediadas de forma privilegiada pelas narrativas” (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017, pg. 40).

Essa compreensão está em estreita relação com as diversas dimensões das violências em torno do gênero, raça e classe. Numa articulação com violências raciais e sociais, nas obras analisadas aqui uma juventude negra muitas vezes aparece inserida na condição

de precarização socioespacial. Uma construção simbólica que permanece com força sobre a cidade de Salvador e a Bahia, com destaque para a noção de ‘baianidade’, configurada também a partir da literatura ou da música.

Na sequência dos trabalhos realizados no TRACC, partimos das materialidades para buscar um movimento de construção e reconstrução de contextos. Nossa pesquisa traz como contribuição a realização da contextualização radical a partir de uma construção de historicidades em torno dos cinemas baianos, questionando inclusive as próprias condições de existência de um filme baiano. São os problemas, que articulam violências e territorialidades, que guiam nosso olhar para as obras e de que forma elas nos ajudam a entender as diversas configurações de Bahia convocadas aqui.

2. POR UMA CONSTELAÇÃO DE CONCEITOS: TERRITORIALIDADES, VIOLÊNCIAS E TEMPORALIDADES

Acreditamos ser importante nesse breve momento introdutório trazer uma compreensão conceitual em torno do que Lawrence Grossberg, pesquisador dos Estudos Culturais, propõe enquanto contextualização radical. Tratado pelo autor como ponto central das pesquisas nos Estudos Culturais, uma intensa relacionalidade entre os diversos eventos e práticas é que faz ser possível uma compreensão sobre determinada realidade social que dê conta de suas mudanças e disputas constantes.

Começa com uma suposição de relacionalidade, que compartilha com outros projetos e formações, mas é preciso que a relacionalidade implique, ou mais precisamente, seja equivalente à reivindicação aparentemente mais radical da contextualidade: que a identidade, a importância e os efeitos da qualquer prática ou evento (incluindo práticas e eventos culturais) são definidos apenas pelo complexo conjunto de relações que o envolvem, interpenetram e moldam, e fazem dele o que é. Nenhum elemento pode ser isolado de suas relações, embora esses relacionamentos possam ser alterados e estejam em constante mudança. Qualquer evento só pode ser entendido relacionalmente, como uma condensação de múltiplas determinações e efeitos (GROSSBERG, 2010, pg. 20).

Portanto, ressaltamos aqui a importância do mapeamento das relações para a construção e reconstrução de contexto e suas diversas disputas. Essa busca se torna central para a formação do problema de pesquisa e a própria estrutura das análises, no capítulo seguinte.

Se o contexto pode ser compreendido como as relações que foram construídas como relações de força, no interesse de certas posições de poder, a luta para mudar o contexto envolve a luta para mapear essas relações e, quando possível, desarticulá-las e rearticulá-las, construindo outras conexões possíveis (GOMES, ANTUNES, 2019, pg. 19).

Aliado a esta proposta de contextualização radical está o conceito de articulação proposto pelo autor. “A articulação nomeia os processos básicos da produção da realidade, da produção de contextos e poder (isto é, determinação ou efetividade) e a prática analítica dos estudos culturais” (GROSSBERG, 2010, pg. 21). Nesse sentido, se coloca enquanto prática de construir, destruir e reconstruir contextos, de traçar novas conexões mas também de recuperar antigas relações entre objetos e práticas que possam contribuir para aquele movimento específico de contextualização radical.

A articulação começa descobrindo a heterogeneidade, as diferenças, as fraturas, no todo. Mas não pode terminar aí, na negatividade da crítica, porque a heterogeneidade nunca permanece pura e simplesmente ali como heterogeneidade. É sempre rearticulado em outros conjuntos; esse é o próprio ser da relação de vida e poder (GROSSBERG, 2010, pg. 22).

O que propomos aqui, como apontado por Grossberg e outros autores (GOMES, ANTUNES, 2019; FERREIRA, 2019) inseridos na perspectiva dos Estudos Culturais, é um constante movimento de construção e reconstrução, uma busca por desestabilizar relações já estabelecidas e propor outras entradas a partir do nosso olhar. Essa é a proposta teórico-metodológica da articulação, como colocam Itania Gomes e Elton Antunes:

A articulação demanda movimentos de desconstrução e de reconstrução, pois é preciso desconstruir o modo como contextos são apresentados como um todo harmonioso, sem rachaduras, e evidenciar suas contradições, as peças diversas e divergentes que o constituem. Desestabilizar essas peças seria a própria definição de uma análise contextual radical nos estudos culturais. Assim, certos tipos de luta política e de construção de possibilidades podem ser mais bem abordados, analiticamente, como a descrição de uma formação social cindida e conflituosa, constituída na tentativa de estabelecer um equilíbrio ou assentamento temporário no campo de forças, por meio de várias práticas e processos de luta e negociação (GOMES, ANTUNES, 2019, pg. 19).

A partir dessa entrada que configuramos nossa investigação sobre as articulações possíveis entre territórios e violências a partir do cinema baiano, colocando este trabalho inserido na perspectiva dos Estudos Culturais e suas preocupações centrais em

torno da cultura e da sociedade. “Assim, estudos culturais podem ser vistos como uma análise contextual de como os contextos são (ou melhor, como contextos específicos) feitos, desafiados, desfeitos, transformados, refeitos, etc., como estruturas de poder e dominação” (GROSSBERG, 2010, pg. 23).

Antes de seguir, importante destacar aqui como a formação e elaboração do problema de pesquisa deste trabalho passa pela própria construção desse capítulo, que aponta uma constelação de conceitos (HAESBAERT, 2014a), onde não somente buscamos sustentar as principais apostas teórico-metodológicas, mas como as relações e disputas a partir dessas abordagens são configuradoras de toda concepção da dissertação. Essa construção de problemas e sua necessária contextualização é destacada nessa proposta defendida por Rogério Haesbaert:

É claro que essa ‘constituição de problemas’ é geo-historicamente situada, pois cada momento da história em cada espaço geográfico (re)coloca seus próprios problemas. Toda proposição conceitual, portanto, profundamente mutável, é sempre contextualizada geográfica e historicamente através de sujeitos específicos que a mobilizam e como que ‘lhe dão vida’. Como indicam Deleuze e Guattari na citação com que abrimos este capítulo, os conceitos devem ser constantemente reavaliados, transformados e, quando utilizados, demarcada claramente sua ‘paternidade’, reconhecendo-se não apenas o(s) autor(es) que o formulou(aram), mas também o contexto geo-histórico dentro do qual ou para qual foram elaborados (HAESBAERT, 2014a, pg. 28).

Portanto, construímos aqui uma constelação de conceitos que busca articulações e desestabilizações que nos ajudam a constituir e investigar o problema aqui proposto. Retomando ainda Michel Foucault, autor também importante nesta pesquisa, compreendemos que formar conceitos “é mostrar, entre esses milhares de seres vivos que informam seu meio e se informam a partir dele, uma inovação que se poder á julgar como se queira, ínfima ou considerável: um tipo bem particular de informação” (FOUCAULT, 2000, pg. 364).

De forma a iniciar a construção dessa constelação, propomos uma abordagem muito cara a esta pesquisa desde sua formulação que são os estudos de Raymond Williams, autor fundador dos Estudos Culturais, em especial no seu modo de tratar a cultura em um processo histórico não-linear, pensada a partir das distintas temporalidades que se sobrepõem numa análise cultural. Além disso, nos aproximamos também do trabalho de

Grossberg a partir de sua proposição de uma diagrama, que apresenta como vértices Política, Corpos e Vida cotidiana.

2.1 Cultura e vida cotidiana a partir dos trabalhos de Raymond Williams e Lawrence Grossberg

Em seu livro *Cultura e Sociedade* e também em suas investigações sobre palavras-chave, Williams busca em diversos contextos históricos as transformações dos usos e definições da palavra cultura. Tendo como foco de seus estudos a classe trabalhadora e suas práticas, o autor buscou em tradições literárias e no próprio marxismo discussões que pudessem evidenciar uma cultura da classe trabalhadora sem restringi-la a uma ‘baixa cultura’.

A cultura que [a classe trabalhadora] produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estádios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável (WILLIAMS, 1969, pg. 335).

Portanto, o principal local de disputa para o autor era definir a cultura como um todo modo de vida, e não apenas como o conjunto de produções artísticas e intelectuais de uma determinada sociedade. Mesmo com a definição de modo de vida já tendo sido abordada pela Antropologia e em outros autores, Williams aprofunda o conceito a partir de um contexto marxista, em que a “organização econômica básica não podia ser separada e afastada de suas implicações morais e intelectuais” (Ibidem, 1969, pg. 289). A partir dessa intrínseca relação, o autor vai defender que a diferença central entre a cultura da burguesia e da classe trabalhadora:

deve ser buscada no modo total de vida e, ainda aí, não devemos limitar-nos a evidências tais como a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer. A produção industrial tende a impor uniformidade nesses campos. A distinção vital se coloca em nível diferente. O elemento básico da distinção na vida inglesa, a partir da Revolução Industrial, não é a língua, nem a vestimenta, nem o lazer – pois tudo isso tende, indubitavelmente, para a uniformidade. A distinção crucial está em formas alternativas de se conceber a natureza da relação social (Ibidem, 1969, pg. 333).

A partir dessa proposta de Williams, central para os Estudos culturais, Grossberg defende o conceito de cultura como modo de vida e aponta como se torna importante compreender o espaço que perpassa o modo de vida, compreendido como algo fraturado, com múltiplos contextos e formas de disputas. Para este autor, essa proposta se relaciona com o que chama de conjuntura, “uma articulação complexa de discursos, da vida cotidiana e do que Michel Foucault chamaria de tecnologias ou regimes de poder” (GROSSBERG, 2010, pg. 25).

Esse atravessamento de espaços e modos de vida proposto por Grossberg, aproxima a forma de Williams compreender a cultura e a abordagem sobre territórios e territorialidades, discutida neste trabalho sempre a partir de uma perspectiva múltipla e desestabilizada, sempre em construção e transformação. É nesse sentido, portanto, que buscamos estabelecer uma constelação de conceitos para a compreensão do problema de pesquisa, sendo este as múltiplas relações entre territórios e violências compreendidas a partir do cinema baiano.

Na sequência da ideia de cultura como um modo inteiro de vida, Williams passa então a ter como foco a relação entre mudanças culturais e mudanças sociais, destacando o lugar da cultura enquanto importante fator de inovação e revolução dentro da sociedade. “Eu acredito que o sistema de significados e valores que a sociedade capitalista gerou tem que ser derrotado no geral e no detalhe pelos mais sistemáticos tipos de trabalho intelectual e educacional” (WILLIAMS, 1989, pg. 76).

Preocupado também com as transformações e com as relações entre cultura e política, Grossberg elabora no livro *Cultural Studies in the Future Tense* (2010) um diagrama para compreender a política a partir de uma articulação complexa entre Estado, corpos e vida cotidiana. Nenhum desses vértices podem caracterizar de forma isolada o âmbito político, sendo “na justaposição desses vértices que vivemos a política culturalmente, sem, entretanto, confundir política e cultura” (FERREIRA, 2019, pg. 20).

Nesse mesmo livro, Grossberg diferencia política e cultura, mesmo indicando que há relações entre ambas. Para ele, a primeira é resultado, conforme dissemos, da relação entre Estado, corpos e vida cotidiana; enquanto a cultura perpassa a relação entre esses pontos, mas está efetivamente relacionada à vida cotidiana, à expressão dos afetos nos nossos modos de vida, destacando, nesse processo, o lugar fundamental da cultura popular. Ou seja, há diferenças, mas há o reconhecimento de que ambas se inter cruzam, já que não é possível tomar a cultura popular sem considerar as reiterações e disputas que

deixam ver relações de poder que se mostram nas formas como as pessoas vivem suas vidas (FERREIRA, 2019, pg. 20).

Mesmo que tenha uma atenção à relação entre vida cotidiana e cultura popular, característica dos trabalhos inseridos nos Estudos Culturais, Grossberg faz questão de ressaltar que nesse diagrama para compreender o campo da política nenhum ponto se estabelece como poder central, nenhum determina o político. “Além disso, o espaço constituído por esses três locais, o espaço entre eles, por assim dizer, é o espaço transversal no qual as realidades da política conjuntural são articuladas” (GROSSBERG, 2010, pg. 234).

O diagrama, portanto, aponta não apenas para a multiplicidade de locais e relações do político, mas também para a complexidade de qualquer ponto do diagrama, para cada ponto, cada linha, toda relação dentro do campo político é sempre híbrida, sempre construída, sempre mediada por sua passagem pelo espaço multidimensional da conjuntura e por suas articulações - mapeadas no diagrama - entre as linhas que emanam dos aparelhos nos três vértices. Não há evento político primordial ou simples, momento de fundação e nenhuma manifestação singular de poder ou resistência. Mesmo os vértices não podem ser entendidos como eventos primitivos, porque, de um ângulo, eles aparecem como pontos de ancoragem do diagrama, de outro ângulo, são o produto da interseção das linhas que “circunscrevem” o diagrama (GROSSBERG, 2010, pg. 236).

Ao tomar uma posição crítica frente ao afastamento do Estado da política na euro-modernidade e levando em conta os estudos de Deleuze e Guattari, Grossberg destaca o Estado em seu diagrama como algo que faz parte da política (FERREIRA, 2019). Importante ressaltar que o autor não busca reduzir essa compreensão de Estado apenas em torno do institucional, mas aposta numa concepção de Estado como algo territorializante. “O Estado é uma máquina territorializante que usa máquinas codificantes para produzir ou apropriar e inscrever uma rede de auto-identificação através de um território e uma população, sobre a qual ele reivindica poder” (GROSSBERG, 2010, pg. 237).

Grossberg ainda afirma que a partir dessa ação territorializante do Estado, todos elementos e práticas passam a operar sob um “regime signifiante” (GROSSBERG, 2010, pg. 237). Portanto, o autor aponta um processo de sobrecodificação, que “usualmente opera com códigos organizados em torno de um centro, um signifiante mestre que põe tudo que ele toca sob um signo comum” (GROSSBERG, 2010, pg.

237). Esse ponto central pode ser um monarca, um código de leis ou mesmo uma população (cf. FERREIRA, 2019).

Para o vértice que envolve os corpos, Grossberg faz questão de ressaltar que não está buscando uma formação de individualidades biológicas, mas a constituição e organização da vida. Essa abordagem é construída a partir de uma articulação com a ideia de biopolítica proposta por Foucault:

Foucault usa o termo para se referir a tecnologias euro-modernas específicas (por exemplo, disciplina, biopoder, governamentalidade) que controlam a conduta da vida humana em si. Quero expandir a categoria para me referir a qualquer tecnologia que se dedique ao estabelecimento e à distribuição da vida (corpos vivos) - humanos e não humanos - como locais de poder. A própria vida não é apenas uma condição, mas também uma consequência do poder. Em sua forma mais geral, a biopolítica produz (conjunturalmente, ou talvez epocalmente) uma distribuição específica dos vivos e dos não-vivos (GROSSBERG, 2010, pg. 238).

Portanto, o autor compreende corpos como elementos de organização da vida, que são atravessados pela noção de poder, e com isso abordar as máquinas de individualização e agregação. “As primeiras produzem o indivíduo como um ser vivente, mas sempre como articulação das estruturas de corporificação, processos de sujeição e subjetivação, regimes de agenciamento e formações discursivas” (GROSSBERG, 2010, pg. 238). Essa compreensão busca relação ainda com identidades, que na euro-modernidade são configuradas pela diferença, sempre a partir de uma visão negativa (FERREIRA, 2019).

Já no vértice que completa este diagrama, a produção da vida cotidiana, Grossberg indica um conjunto de aparelhos territorializantes, do mesmo modo como fez em torno da compreensão sobre Estado. Nessa aposta que compreende a vida cotidiana como multiplicidade de espaços-tempos, o autor reafirma o caráter de mobilidade deste vértice:

A vida cotidiana descreve uma organização de espaços de mobilidade e colocação, ou o que chamei (Grossberg 1992; 1997) de mobilidade estruturada. Ele define ou mapeia as possibilidades de onde e como as pessoas podem se mover, como podem parar e se colocar e como podem ocupar esses espaços e lugares. Tais lugares são pontos temporários de pertença e identificação, de orientação e instalação (GROSSBERG, 2010, pg. 242).

Com esse destaque para a mobilidade na vida cotidiana, em diálogo com seu aspecto territorializante, Grossberg discute não apenas lugares ou territórios fixos, mas sim as

trocas, os acessos e suas diversas intensidades nesses processos. “A vida cotidiana é um mapa da circulação de práticas e corpos, recursos e utilidades, valores e afetos, poder e política, através do espaço e do tempo, e dos efeitos e restrições dessa circulação” (GROSSBERG, 2010, pg. 243).

Portanto, a proposta de Grossberg para o diagrama que busca compreender política aposta na multiplicidade, tanto de vértices quanto de suas constantes articulações. Retomando o trabalho de Thiago Ferreira, em relação às políticas e fluxos audiovisuais em transformação, compreendemos também o papel do afeto, conceito central para Grossberg e que vamos discutir ao pensarmos a ideia-chave de territorialidade também enquanto engajamento.

Referimo-nos às políticas que se mostram no intercruzamento desses distintos vértices e linhas. As análises dos fluxos audiovisuais, nos próximos capítulos, mostram a pertinência de observar os fenômenos políticos a partir do diagrama e discussões elaboradas por Grossberg, na consideração das diferentes relações entre Estado, corpos e vida cotidiana; entre macro e micro-políticas, tendo afeto como um modo de engajamento importante para a articulação dessas instâncias (FERREIRA, 2019, pg. 69).

Trazemos essa proposta de Grossberg de forma que construímos nosso olhar sobre as disputas no cinema baiano que envolve não somente a vida cotidiana, mais diretamente relacionada às práticas culturais, mas também com as máquinas territorializantes do Estado e os corpos em seus atravessamentos com regimes de poder.

A partir da investigação sobre espaços de transformação, autores dos Estudos culturais como Stuart Hall e Grossberg apontam a cultura popular como esse terreno de lutas, nunca restrita apenas a textualidade ou a vida cotidiana, mas a todo um conjunto de práticas, manifestações, atividades e experiências. “O popular incluía não apenas a cultura popular, mas também as linguagens e lógicas que as pessoas usavam para dar sentido, para se localizar e calcular suas escolhas, em suas vidas cotidianas e no mundo social. O popular aponta não apenas para o cotidiano, mas também para um domínio do senso comum (em um sentido gramsciano) como um terreno de luta” (GROSSBERG, 2010, pg. 208).

Para fugir de um determinismo marxista sobre a análise cultural, no qual a cultura (superestrutura) é determinada pela infraestrutura econômica, Williams vai propor que a relação existente a partir dessas duas categorias é a fixação de limites e a existência de

pressões. Com isso, o autor reconhece a força da estrutura econômica no modo de vida das pessoas, ao mesmo tempo em que não reduz a cultura ao simples produto da base, da economia. De forma a sintetizar a articulação entre modos de vida, mudança social e a noção de limites e pressões, o estudioso propõe uma de suas principais hipóteses que é a de estrutura de sentimento.

Como afirma o próprio Williams, este é um termo difícil, já que relaciona algo “[...] tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade.” (WILLIAMS, 1961, pg. 48). A ideia, portanto, é analisar os processos culturais a partir da relação entre seus aspectos de disputa e tensão nas mudanças sociais e seus aspectos do sensível, em como os significados são vivenciados por cada um de nós. “Uma convenção, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita” (GOMES, 2011a, pg. 40). Fica claro, então, que estrutura de sentimento é algo em processo contínuo, nunca definitivo, e que uma análise cultural precisa reconhecer e relacionar as novas convenções que são formadas com as convenções estabelecidas, o que o autor irá chamar de dominante.

Retomando o trabalho de Itania Gomes, interessa para Williams entender:

o processo através do qual sujeitos sociais incorporam valores e sentidos que não são meras abstrações, que não podem ser entendidos apenas como imposição ideológica abstrata, mas que configuram suas práticas e expectativas de vida – e esse é exatamente o processo que configura uma cultura como cultura dominante. Por outro lado, existem valores, sentidos, atitudes e opiniões alternativas e oposicionais, que podem ser toleradas ou acomodadas dentro de uma determinada cultura dominante, mas que não são parte da cultura dominante (GOMES, 2011a, pg. 41).

Para dar conta de compreender as transformações nas estruturas de sentimento e como tais mudanças são percebidas nas práticas cotidianas, o autor vai relacionar diretamente essa hipótese com possíveis temporalidades presentes em valores e aspectos culturais. Em *Marxismo e Literatura*, Williams elabora elementos que convocam um movimento analítico para uma compreensão das distintas temporalidades presentes em cada processo cultural. Nesse sentido, o autor busca compreender a cultura a partir de elementos arcaicos, residuais, dominantes, novos e emergentes, sem que sejam excludentes ou que exista alguma hierarquia entre eles.

Portanto, a riqueza de uma análise cultural está nos estudos das inter-relações presentes em todo um contexto cultural, necessitando que retomemos a força e posição do hegemônico, mas “temos também de falar, e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do ‘residual’ e do ‘emergente’, que em qualquer processo real (...) são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do ‘dominante’” (WILLIAMS, 1979, pg. 125). Essa proposta convoca nosso olhar para a construção de historicidades complexas e múltiplas, que foge de uma linha temporal estática e que lida com as temporalidades sobrepostas, em disputas.

O dominante se torna então todos os processos e convenções em nossa cultura que estão de alguma forma alinhados ao pensamento socioeconômico hegemônico em nossa sociedade, mesmo que comporte em sua própria estrutura certas ‘quebras’. Entretanto, como afirma o autor, o conceito ganha forma à medida que se compara com o residual e emergente. O residual, para Williams, é caracterizado como uma convenção formulada e estabelecida no passado, que em alguma medida, quer seja pela tradição ou por resquícios em novos formatos, ainda se faz presente em nossas práticas. O autor ainda diferencia este do arcaico, que seriam processos configurados no passado e que não encontram mais nenhum tipo de presença na vida social que não seja pela memória.

Enquanto uma análise que busca compreender as mudanças e transformações, é a partir dos elementos emergentes que o autor traz de forma clara essa preocupação teórico-metodológica, mesmo que os movimentos e relações entre as distintas temporalidades sejam centrais para compreender a cultura. Essa ênfase nos processos e nos elementos “evidencia a preocupação de Williams com o processo ativo de produção de sentido na cultura e com seu esforço, ao mesmo tempo teórico e político, de valorizar a mudança cultural” (GOMES, 2011a, pg. 46). Aqui, Williams diferencia também o ‘novo’, que compreende inovações que não recusam, de nenhuma forma, o estabelecido pelo dominante.

[...]o emergente é correlato, mas não é idêntico ao inovador. Alguns tipos de inovação [...] são movimentos e ajustamentos dentro do dominante e tornam-se suas novas formas [...]. Não há análise mais difícil do que aquela que, em face de novas formas, deve procurar determinar se essas são novas formas do dominante ou se são genuinamente emergentes. Na análise histórica, a questão já está assentada: o emergente torna-se o emergido [...] e depois, muitas vezes, o dominante. Mas na análise contemporânea, exatamente devido às relações complexas entre inovação e reprodução, o

problema se encontra em nível diferente (WILLIAMS, 1992, pg. 202-203).

O emergente é tão caro ao autor porque é a partir de práticas emergentes que se torna possível uma transformação que mude radicalmente o *establishment* socioeconômico:

O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estruturas de sentimento (WILLIAMS, 1979, pg. 129).

Importante ressaltar aqui que partimos dessa proposta de Williams para nos aproximarmos de nosso problema de pesquisa a partir de uma preocupação com a ideia de distintas temporalidades, que muitas vezes se sobrepõe em um mesmo processo cultural. Nesse sentido, nossa abordagem investe em uma análise cultural complexa, que busca destacar os processos de transformação em cada contexto sociocultural. É, portanto, no sentido de análise histórica que abordamos as diversas relações entre territorialidades e violências no cinema baiano.

Compreender a mudança implica uma forte ênfase na análise histórica. Destacamos um aspecto importante da compreensão da análise da cultura nos termos de Raymond Williams: sua crucial vinculação com a história não visa a compreender o passado, no sentido estrito, mas a descobrir as tendências, identificar os movimentos que regem a mudança. Williams afirma que o analista precisa considerar as diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura e estar atento a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado, de articulações complexas entre esses elementos dominantes e os residuais e emergentes (GOMES, ANTUNES, 2019, pg. 18).

O trabalho de Williams, portanto, é colocado aqui como central para um estudo dos processos de mudanças e matrizes das produções fílmicas em torno das configurações sobre a Bahia. A partir destes conceitos torna-se possível uma análise cultural acerca desse contexto, construindo e discutindo a historicidade do tema.

Em confluência com outro conjunto de autores preocupados com as relações entre história e Comunicação, compreendemos que “pensar historicamente é destacar a visão

processual do mundo e pensar as práticas e processos comunicacionais como próprios de um dado momento e lugar” (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017, pg. 41). Nessa visão processual sobre a relação entre historicidades e processos culturais, importa para o pesquisador a noção de rastros e vestígios, que proporciona uma compreensão sobre temporalidades a partir de construções próprias das materialidades convocadas pelo analista da cultura.

Quando se fala em refletir sobre a dimensão histórica, não é necessariamente realizar estudos históricos, mas considerar aspectos fundamentais na teoria da história para empreender análises dos processos e das práticas de comunicação. Entre esses fundamentos, enumeramos além dos dois pilares centrais da análise que leva em conta a historicidade dos fenômenos – tempo e espaço – outras questões teóricas referentes aos argumentos inseridos na historicidade: rastros e vestígios, memória, ação humana, mediadas de forma privilegiada pelas narrativas (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017, pg. 40).

Portanto, nos importa destacar aqui que essa abordagem processual e que leva em conta uma visão historicizada faz parte da própria construção do problema de pesquisa investigado aqui. Perpassa toda a nossa entrada analítica e construiu questionamentos acerca dos processos culturais abordados neste trabalho. Passamos então para uma investigação sobre os conceitos centrais e que permeiam todo este trabalho: territorialidades e violências. Buscamos então evidenciar as diversas abordagens que são estruturais para a construção e investigação sobre o problema de pesquisa, que também foi formado ao longo de todo processo de discussões e leituras das disciplinas do mestrado.

2.2 Território e territorialidades: disputas de poder em dimensões físicas e simbólicas

Passamos agora para um dos principais eixos teóricos e que, seguindo as metáforas espaciais da constelação de conceitos, orbitará e jogará luz sobre nosso problema de pesquisa e também os outros eixos teóricos. Já com extenso trabalho sobre as questões que envolvem o conceito de território, Rogério Haesbaert (2004a, 2004b, 2007, 2014a, 2014b) é um importante autor para este trabalho, na medida em que traz uma abordagem ampla que permite pensar o território em sua dimensão funcional e simbólica, levando em conta sempre as relações de poder inseridas nesses processos.

O autor defende que essa relação entre território e poder não deve ser reduzida apenas à esfera jurídico-administrativa, mesmo que essa tenha sua importância numa dimensão funcional. Ao partir de uma matriz teórica ligada a Michel Foucault, autor que trabalharemos mais detidamente adiante, Haesbaert aponta que nas relações de poder existem sempre movimentos de dominação e resistência e que aqueles que se encontram numa posição subalterna “estão sempre também reconstruindo suas territorialidades, ainda que relativamente ocultas” (HAESBAERT, 2014b).

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação ("posse", "propriedade"), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais objetivo, funcional e vinculada ao valor de troca (HAESBAERT, 2014a, pg. 57).

Nessa proposição, o autor enfatiza a dinâmica que constantemente modifica os territórios – desterritorialização e reterritorialização – e como essa dinâmica passa por processos além das relações jurídico-administrativas, sem apagar a importância destas. Ainda apoiado no trabalho de Lefebvre, dominação e apropriação estão sempre relacionadas e para o autor a última deveria ganhar importância frente a primeira, “mas a dinâmica de acumulação capitalista fez com que a primeira sobrepujasse quase completamente a segunda, sufocando as possibilidades de uma efetiva “reapropriação” dos espaços, dominados pelo aparato estatal-empresarial e/ou completamente transformados em mercadoria” (HAESBAERT, 2004b, pg. 2).

Autor dos Estudos Culturais e também essencial para este trabalho, Grossberg também traz uma discussão sobre o território, em articulação com sua proposta de trabalho de pensar o afeto enquanto engajamento e não apenas como um sentimento individual sobre algo. Nesse sentido, o território se organiza enquanto expressão de investimentos sócio-espaço-temporais, que acaba por configurar um espaço-tempo em algo habitável através de toda sua rede de relações e articulações.

O território ou o que podemos chamar de lugar é o contexto da realidade vivida. Descreve uma realidade afetiva, ou melhor, um complexo conjunto de articulações e registros afetivos que constituem diferentes modos de viver em locais já socialmente determinados, diferentes possibilidades de formas e configurações de investimento, colocação e orientação, mudança e segurança, atenção e importância, prazer, desejo e emoções. Estabelece relações complicadas entre

pertencimento e alienação, identidade e identificação e subjetivação (GROSSBERG, 2010, pg.34).

Nesse sentido de uma dinâmica própria dos territórios, o autor defende ser impossível pensar a identidade de um território apenas por seu interior, já que as fronteiras móveis com seu exterior são reorganizadoras do próprio lugar. “Não é um pouco de espaço-tempo, mas uma articulação através dos espaços-tempos para produzir outra coisa” (GROSSBERG, 2010, pg. 32). Apenas a partir dos limites e articulações com o exterior que o território cria sua existência. “É a organização de um espaço limitado, um local dinâmico para realizar ações e produzir um sentimento de pertença (uma morada)” (GROSSBERG, 2010, pg. 32).

Portanto, mesmo que sob perspectivas distintas e problemas de pesquisa que não são os mesmos, o conceito de território reafirma, em ambos os autores, sua mobilidade, articulações e recriações enquanto um espaço-tempo dinâmico. A partir dessa entrada, os trabalhos se tornam complementares e fogem de uma noção estática ou puramente funcional sobre o território e suas possibilidades de transformação. Reafirmando a importância de uma constelação de conceitos, ambas abordagens jogam luz sobre o problema de pesquisa enfrentado neste trabalho: as múltiplas relações entre territorialidades e violências no cinema baiano.

Como um desdobramento dessa abordagem sobre território como algo dinâmico e atravessado por relações de poder, apostamos no conceito de territorialidade enquanto uma ideia-chave para construir e compreender nossa pesquisa. Haesbaert defende abordar a territorialidade em uma dimensão imaterial que “existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território, pelo menos nos moldes a que se refere, não esteja concretamente manifestado” (HAESBAERT, 2014a, pg. 64), oferecendo ainda como exemplo a construção da territorialidade judia da “Terra Prometida”, mesmo que não existisse uma dimensão funcional e concreta desse território.

A territorialidade, além de incorporar uma dimensão estritamente política, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está “intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar” (Sack, 1986) (HAESBAERT, 2004b, pg. 3).

Outro autor que Haesbaert vai trazer para discutir abordagens sobre territorialidade é Raffestin, que numa visão ampla sobre o conceito, considera territorialidade “o conjunto de relações estabelecidas pelo homem enquanto ser pertencente a uma sociedade, com a exterioridade e a alteridade através do auxílio de mediadores ou instrumentos” (RAFFESTIN, 1988, pg. 265).

Essa noção de territorialidade que relaciona os domínios do político, econômico e cultural encontra ressonância no extenso trabalho do também geógrafo brasileiro Milton Santos, referência para a área no país e também internacionalmente. Em seu livro *Espaço do cidadão*, o autor compreende o território não como algo estritamente funcional, onde trabalhamos e circulamos, mas também em sua dimensão simbólica. É a partir dessa amálgama que Santos vai falar de territorialidade:

Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos. O cimento regional obtém-se tanto via solidariedade orgânica, quando o essencial da divisão do trabalho é praticado na área, como via solidariedade funcional regulada, isto é, quando a coesão das pessoas – por intermédio da produção social, do provimento de bens e serviços sociais e da circulação social - exige a interferência de dados especificamente institucionais, que se superpõem aos dados propriamente produtivos e asseguram o posicionamento social (SANTOS, 2007, pg. 82).

Portanto, é a partir das articulações entre as esferas políticas, econômicas e simbólicas que apostamos no conceito de territorialidades. Estas estão sempre em disputa, atravessadas por relações de poder que constroem e/ou causam rupturas em determinados contextos sócio-históricos, reforçando o aspecto de mobilidade presente nessa abordagem sobre os territórios.

Nessa aproximação com o conceito de territorialidade, a partir dos trabalhos de Haesbaert e Santos, propomos uma articulação com a aposta central de Grossberg na investigação sobre o afeto, entendido enquanto engajamento e que marcam as linguagens e práticas que as pessoas usam para viver suas vidas (GROSSBERG, 2010, pg. 195). Em sua tese, Thiago Ferreira, pesquisador inserido na abordagem dos Estudos Culturais, traz uma preocupação em compreender a proposta de Grossberg em torno das formações afetivas e a realidade vivida:

Ou seja, o eu são modos de engajamento específicos inseridos em certos entornos. Por outro lado, são os aparatos culturais que articulam a relação entre as formas de afeto, o desejo e as formações neurais.

—Em outras palavras, o cultural é a relação entre a produção do habitual e das modalidades afetivas específicas ou organizações (e significação, importância, interesse) da realidade vivida (GROSSBERG, 2010, p. 199) (FERREIRA, 2019, pg. 47).

Outro pesquisador que aprofunda a discussão sobre afeto e territorialidades é Daniel Farias, a partir da articulação entre produção e consumo sonoro e imagético e metáforas espaciais (cf. JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018, pg. 8), gêneros musicais e territórios:

Essas articulações compõem os afetos que aproximam os gêneros musicais dos territórios, que, frequentemente, se desdobram em disputas dentro das comunidades musicais. Expandindo mais ainda o campo de visão, percebe-se que, além das territorialidades locais e experiências diversas, embates sócio-culturais e políticos de larga amplitude (contradições do capitalismo, apropriações simbólicas e relações de poder), também emergem desse processo no qual o gênero musical ora é centro da discussão, ora é o pano de fundo (FARIAS, 2018, pg. 46).

Essa aproximação entre afetos e territorialidades é defendida neste trabalho como uma aposta nesta relação que configura formas possíveis de se reconhecer cinemas baianos. Portanto, deixar ver as disputas como consequência das transformações de imaginários culturais e formas de realidade vivida que emergem a partir dos diversos filmes e os engajamentos convocados ali.

Esse sentido de território que traz essas dinâmicas e movimentos, inseridos em relações de poder, ganha também novas particularidades no contexto contemporâneo. A partir da compreensão de que vivemos numa sociedade cada vez mais informatizada e vinculada a redes materiais de energia, Haesbaert afirma que nesse momento a relação espaço-tempo tem como característica preponderante múltiplas formas de organização territorial:

A principal novidade é que hoje temos uma diversidade ou um conjunto de opções muito maior de territórios/territorialidades com os quais podemos "jogar", uma velocidade (ou facilidade, via internet, por exemplo) muito maior (e mais múltipla) de acesso e trânsito por essas territorialidades - elas próprias muito mais instáveis e móveis - e, dependendo da nossa condição social, também muito mais opções para desfazer e refazer constantemente essa multiterritorialidade (HAESBAERT, 2004a, pg. 344).

Portanto, o autor defende que as relações de poder no território, seja de dominação no sentido funcional ou de apropriação no sentido simbólico, devem ser compreendidas em

seus aspectos multidimensionais, “que só pode ser devidamente apreendido dentro de uma concepção de multiplicidade, tanto na perspectiva da convivência de múltiplos (tipos) de território quanto da construção efetiva de multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2014a).

Em sua trajetória de estudo sobre o território, Haesbaert destaca o aspecto relacional desse conceito, estabelecido na articulação entre processos sociais e espaço material. Esse aspecto deixa a ver o território como movimento, conexões e disputas, contrário a um sentido de estabilidade (HAESBAERT, 2007). Nesse sentido de disputas, os processos de desterritorialização e a formação de aglomerados recebem destaque na discussão proposta pelo autor:

Da mesma forma como identificamos dois sentidos principais para a desterritorialização – um sentido amplo e mais analítico, como saída ou destruição de território, e um mais estrito, que enfatiza a desterritorialização em uma perspectiva social, associada a processos de precarização socioespacial, também devemos distinguir duas leituras possíveis e igualmente pertinentes para os aglomerados. Num sentido mais geral e analítico, ‘aglomerados humanos’ (denominados ou não ‘de exclusão’) configuram situações de instabilidade e insegurança marcadas espacialmente por uma ‘ilógica’ ou confusa condição territorial, quando é impossível distinguir domínios/apropriações espaciais em termos de lógicas zonais e/ou reticulares mais claramente delineadas. Num sentido mais estrito, ‘aglomerados’ dizem respeito a situações de intensa precarização social – e, conseqüentemente, também territorial, quando os grupos e/ou classes sociais, especialmente os mais pobres, perdem grande parte do controle sobre seus territórios e se veem envolvidos em contextos de profunda insegurança, como no caso de conflitos e disputas acirradas com e pelo espaço (HAESBAERT, 2014a, pg. 190).

Devido à grande importância dessa relação entre distintos territórios e as formações de aglomerados no trabalho de Haesbaert, o autor propõe destacar três tipos ideais, que não se concretizam em sua forma absoluta, mas que funcionam como categorias analíticas para pensar essas relações. Os três tipos para ele são o território-zona, território-rede e os aglomerados.

Podemos resumir, então, falando de três "tipos ideais" em relação às formas de organização espaço-territorial: os territórios-zona, mais tradicionais, forjados no domínio da lógica zonal, com áreas e limites ("fronteiras") relativamente bem demarcados e com grupos mais "enraizados", onde a organização em rede adquire um papel secundário; os territórios-rede, configurados sobretudo na topologia ou lógica das redes, ou seja, são espacialmente descontínuos, dinâmicos (com diversos graus de mobilidade) e mais suscetíveis a sobreposições; e aquilo que denominamos "aglomerados mais

indefinidos, muitas vezes mesclas confusas de territórios zona e territórios-rede, onde fica muito difícil identificar uma lógica coerente e/ou uma cartografia espacialmente bem definida (HAESBAERT, 2004a, pg. 306).

Portanto, a ideia sobre os aglomerados passa pela busca de compreender outros tipos de espaços que não se aproximam nem de uma lógica zonal, nem de uma lógica reticular, em rede. “As redes participam de um jogo ambivalente com os "fluidos", ao mesmo tempo tentando canalizá-los e/ou sendo desestruturadas por eles. No nosso ponto de vista, as massas crescentes de despossuídos parecem cada vez mais induzidas a este tipo de comportamento "fluido" e imprevisível” (HAESBAERT, 2004a, pg. 311).

O autor vai definir os aglomerados de exclusão como um processo, diversas vezes temporário, e não como algo espacialmente definido. “Se preferirmos, trata-se de uma condição complexa e dinâmica, mesclada sempre com outras situações, menos instáveis, através das quais os ‘excluídos’ tentam a todo instante se firmar (se territorializar)” (HAESBAERT, 2004a, pg. 327).

De forma a pensar as diversas práticas que configuram os des-ordenamentos territoriais, Haesbaert defende abordá-las a partir dos sujeitos envolvidos, levando em conta tanto um ordenamento hegemônico quanto outras possibilidades, contra-hegemônicas. Colocar as diversas possibilidades de um des-ordenamento, fugindo de uma visão estritamente funcional e de dominação, essa abordagem reafirma a multiplicidade que é essencial para uma compreensão ampla sobre as territorialidades e como elas se constroem e reconstroem constantemente, seja por disputas hegemônicas ou resistências contra-hegemônicas.

A desordem não seria o oposto da ordem, mas uma espécie de sua face “não conservadora”, no sentido da mudança que ela pode promover, tanto num sentido positivo quanto negativo, o momento da desordem visto também como o momento da mudança. Isso lembra os processos de desterritorialização a que nos referimos há pouco (HAESBAERT, 2014b, pg. 6).

Além de pensar a desordem enquanto lugar possível de resistência e disputas contra-hegemônicas, Haesbaert propõe também desestabilizar a noção de que delimitações territoriais e as lutas a favor dessas questões sejam necessariamente relacionadas a uma sociedade retrógrada e conservadora (HAESBAERT, 2014b). Em um cenário amplo de América Latina, o autor propõe uma entrada mais progressista a partir dos movimentos dos povos tradicionais, compreendidos aqui os indígenas, quilombolas e agrupamentos

semelhantes. Vale ressaltar que tais lutas sociais não se restringem apenas às delimitações territoriais, mas que tomam um grau de centralidade. Estas lutas estão necessariamente também vinculadas a uma contenção territorial relacionada à herança colonialista do continente latino-americano.

Tomemos como exemplo agora um caso que está mais ligado ao mundo agrário, rural – o dos chamados povos tradicionais. Conjugam-se aí dinâmicas de contenção com (contra)lógicas subalternas de dominância zonal. Aqui, é importante lembrar que essas zonas às quais são relegados muitos grupos “tradicionais”, que à primeira vista parecem ser conquistas desses grupos, são também e sobretudo resquícios, espécie de resíduo ou sobra após a devastação brutal que o colonialismo promoveu em território americano. Nesse sentido, também podem ser vistas como formas de contenção territorial, na medida em que contêm a expansão desses grupos e tentam confiná-los em áreas muitas vezes periféricas e/ou extremamente precarizadas (HAESBAERT, 2014b, pg. 11).

Importante destacar ainda como tais lutas voltadas às delimitações zonais são características de um momento social contemporâneo que trata o território muito pelo seu valor econômico e funcional, já que tais povos, mesmo que compreendendo seu valor funcional, não estabeleciam no passado delimitações e espaços fechados, como afirmam diversos estudos. Por essa característica anterior, Haesbaert defende que, sejam nações indígenas, nômades ou não, ou mesmo quilombos, essas comunidades constroem suas territorialidades a partir de abordagem mais sobre territórios-rede, descontínuos mas articulados, do que territórios-zona (HAESBAERT, 2014b).

O território-zona só se definiria como tal pela predominância das dinâmicas "zonais" sobre as "reticulares", mas não pela sua dissociação. Ou seja, território-zona não estabelece em momento algum uma relação dicotômica ou dual com sua contraparte, o território rede. Aliás, é muito importante destacar, de saída, que ao utilizarmos as denominações "territórios-zona" e "territórios-rede", trata-se muito mais de referenciais teóricos, espécies de "tipos ideais" que não são passíveis de ser identificados separadamente na realidade efetiva (HAESBAERT, 2004a, pg. 286).

Nessa linha de abordagem sobre disputas territoriais, contenção e resistência ao pensar os movimentos sociais ligados aos povos tradicionais, discutimos neste trabalho dois documentários que convocam questões dessas lutas: Quilombos da Bahia (2004) e Quilombo Rio dos Macacos (2017). Nas gravações dos depoimentos e também das atividades cotidianas nas diversas comunidades indicam essa centralidade da questão territorial levantada por Haesbaert, tanto em seu aspecto funcional quanto simbólico, pensada também a partir de uma historicidade de lutas pela liberdade dos escravos.

Seja pelas forças estatais ou econômicas, convivem com as disputas e ameaças cotidianas, que carregam ainda a força do preconceito racial e as dificuldades de acesso às necessidades básicas como água, saneamento e locais de plantio. Mesmo diante dessas diversas violências, essas comunidades conseguem construir relações econômicas e culturais com cidades vizinhas e associações de outros quilombos e organizações sociais, construindo redes que possibilitam formas de sobrevivência e resistência. Este trabalho busca deixar ver essas disputas que articulam territorialidades e violências a partir de diversas obras do cinema baiano.

Para Milton Santos, o território está em articulação com a própria noção de cidadania, pela necessidade de acessos a bens e serviços, como discutimos nas disputas dos quilombolas:

É impossível imaginar uma cidadania concreta que prescindia do componente territorial. Vimos, já, que o valor do indivíduo depende do lugar em que está e que, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços, sem os quais a vida não será vivida com aquele mínimo de dignidade que se impõe. Isso significa, em outras palavras, um arranjo territorial desses bens e serviços de que, conforme a sua hierarquia, os lugares sejam pontos de apoio, levando em conta a densidade demográfica e econômica da área e sua fluidez. Num território onde a localização dos serviços essenciais é deixada à mercê da lei do mercado, tudo colabora para que as desigualdades sociais aumentem (SANTOS, 2007, pg. 144).

Outro debate que Haesbaert traz é sobre a relação entre território e segurança no contexto social contemporâneo, relacionada a essa desigualdade social que dificulta o próprio estabelecimento de uma cidadania (SANTOS, 2007) e que contribui para dinâmicas territoriais excludentes. Para o autor, para os mais diversos espectros políticos, dos mais conservadores até os progressistas, a segurança diz da própria garantia da vida, “envolvendo os riscos e/ou a violência que colocam em jogo a própria sobrevivência física, a nossa condição de ‘viventes’ que, no seu extremo, buscam a ‘segurança’ de, simplesmente, continuar vivendo” (HAESBAERT, 2014a).

Caberá ao ‘Estado de segurança’, fundamentalmente, promover apenas medidas paliativas de contenção, técnicas/procedimentos de evitação ou de repressão, atacando não as fontes, mas tentando simplesmente dirimir os efeitos (entre eles o da violência) dessa dinâmica social precarizadora e excludente. Como ele não dá conta nem mesmo de uma condição de ‘Estado policial’, acaba promovendo/estimulando, de fato, a terceirização e a própria ilegalidade, com a proliferação, por exemplo, principalmente em

Estados periféricos como o nosso, de milícias paramilitares, de seguranças privadas, quando não ele próprio, enquanto Estado, transforma-se em ‘Estado de exceção’, como denomina Agamben, decretando medidas excepcionais que, em nome de uma pretensa segurança (o ‘combate ao terrorismo’, por exemplo), e com o indispensável beneplácito da mídia, acabam por ser aceitas (ou mesmo desejadas) pela maioria da população e por se tornarem, se não legítimas, pelo menos ‘legais’ (HAESBAERT, 2014a, pg. 216).

Essa dinâmica social excludente e que constrói possibilidades para a forte presença da violência urbana, principalmente nas grandes capitais, encontra na força policial do estado a tentativa de contenção e repressão dessa problemática. Ganha força no ambiente midiático, por exemplo, o jornalismo policial, que:

seria aquele que historicamente remete ao chamado “mundo-cão”, que se vale das histórias de crime e violência que atingem o cotidiano do homem comum e pobre. Mas numa perspectiva contemporânea, esse aspecto histórico é suprimido para alinhar-se a convenções em torno do telejornalismo e assim, legitimar-se socialmente (ARAÚJO, 2014, pg. 177).

O tema passou a ocupar também de forma expressiva o cenário cinematográfico do país neste século XXI. Comumente associado ao tráfico de drogas e seus confrontos com as forças policiais, o tema ganha relevo numa diversidade de filmes: “Ônibus 174” (2002), “Cidade de Deus” (2002), “O invasor” (2002), “Baixio das Bestas” (2006), “Tropa de Elite” (2007), “Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro” (2010), “2 coelhos” (2012), “Serra Pelada” (2013), “Alemão” (2014), “Mundo Cão” (2015).

Em articulação com a proposta do trabalho de pensar as relações entre territorialidades e violências no cinema baiano, um dos filmes abordados na análise, Tungstênio (2018), se destaca para pensar essa relação entre força policial, violência urbana e dinâmicas territoriais excludentes. Ao longo da obra somos apresentados a diversos flashbacks do policial Richard, que evidenciam diversas ações policiais repressivas, especialmente em bairros periféricos, e também uma violência que perpassa sua vida doméstica com sua esposa Keira.

De forma a pensar em conjunto com as múltiplas territorialidades e disputas territoriais, propomos compreender as diversas violências, sempre no plural, que tratam tanto de violências físicas quanto simbólicas e que não são realizadas a partir de pontos fixos, uma microfísica da violência (TAVARES DOS SANTOS, 2002). Uma abordagem foucaultiana que nos permitirá compreender os filmes analisados enquanto discursos e

suas formações discursivas, levando em conta sempre a força das relações de poder que perpassam esses discursos.

2.3 Uma abordagem foucaultiana: discurso, poder e uma microfísica da violência

Neste segundo tópico, buscamos aprofundar essa proposta de como entender os discursos, as formações discursivas e as relações de poder envolvidas a partir dos trabalhos de Michel Foucault. É a partir dessa construção de uma abordagem foucaultiana que passamos a pensar sobre as diversas violências em um contexto social, a partir da proposição de uma microfísica da violência, elaborada por José Vicente Tavares dos Santos.

Preocupado com a produção de conhecimento, principalmente na área das ciências humanas, através dos discursos produzidos sobre os mais variados objetos, Foucault elabora conceitos importantes para a compreensão desses discursos enquanto sentidos compartilhados socialmente, sem deixar de fora as relações de poder inseridas neste processo. O autor estabelece como linha principal de seu trabalho acerca do discurso, aqui estabelecido como uma categoria ampla de produções de sentido através da linguagem e práticas, a preocupação em como nos entendemos dentro da cultura e de que forma esta partilha acontece em distintos contextos históricos.

Antes de seguir para as demais proposições de Foucault, é central destacar como o discurso é entendido pelo autor. Ao abordar menos o caráter linguístico e mais as relações de poder presentes no discurso, Foucault defende que a produção discursiva vai definir de que forma certos temas vão ganhar espaço na partilha social e como são tratados neste espaço-tempo. Discurso aqui não se restringe a aspectos textuais ou imagéticos, mas perpassa toda uma gama de práticas e condutas estabelecidas dentro da sociedade. Portanto, ao abordarmos os filmes enquanto discursos, não entenderemos apenas enquanto linguagens, mas como perpassados por relações de poder e por isso partimos deles para compreender as diversas articulações entre territorialidades e violências numa contextualização da Bahia.

Recuperado também no trabalho de Stuart Hall, importante autor dos Estudos Culturais, discurso seria:

Um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo (HALL, 1992, pg. 291).

Discurso, nesta proposição foucaultiana, busca superar uma distinção ou dualidade entre linguagem e prática, já que relaciona ambas, perpassadas por relações de poder. “Define e produz os objetos do nosso conhecimento. Ele governa a maneira pela qual um tópico pode ser significativamente discutido e fundamentado. Também influencia como as ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta de outras pessoas” (HALL, 2016, pg. 80).

Assim como seu conceito de discurso enquanto categoria mais ampla, que inclui linguagem e práticas sociais, a ideia de poder para Foucault também assume um caráter que foge de uma visão estática. Contrário à visão comum de poder hierárquico, do topo para baixo, o filósofo defende que o poder circula e surge a partir de diversas fontes das relações sociais, operando nas mais distintas formações sociais, como família, casamento ou sexualidade. Portanto, o poder se torna ativo constantemente nas relações sociais. “Não pesa em nós como uma força que diz não, mas (...) atravessa e produz coisas, induz ao prazer, a formas de conhecimento, produz discurso. Ele precisa ser pensado como uma rede produtiva que penetra todo corpo social” (FOUCAULT, 1980, pg. 119).

Assim como em sua discussão sobre contextos e territórios, Grossberg também propõe uma desestabilização sobre o conceito de poder. Para o autor, o poder não controla e realiza todos seus desejos e sempre existem possibilidades de mudanças nas estruturas e organizações.

Não se pode descrever relações de poder nos simples termos de dominação e resistência, onde esta é sempre e apenas uma resposta que, na melhor das hipóteses, limita ao invés de moldar o próprio poder. As relações, dentro do poder, de formas de controle e contra-controle são elas próprias contextuais e complexas. Além disso, enquanto o poder opera nas instituições e no estado, também opera onde as pessoas vivem sua vida cotidiana e nos espaços onde esses campos se cruzam. Os estudos culturais estão sempre interessados em como o poder se infiltra, contamina, limita e fortalece as possibilidades de as pessoas viverem suas vidas de maneira justa, digna e segura (GROSSBERG, 2010, pg. 29).

Um dos pontos centrais da proposição de Foucault é a questão de como as relações de poder circulam e não se encontram em apenas um ponto fixo, das instituições ou do estado. O poder é compreendido a partir de suas mobilidades, conjuntos e contextualidades complexas, não é uma estrutura ou uma potência restrita a apenas alguns, “é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 1999, pg. 89).

Não há, portanto, uma hierarquia determinada para as relações de poder, uma oposição binária simples entre dominantes e dominados. Devemos pensar a partir de correlações múltiplas, que atravessam os diversos grupos sociais sejam das famílias, algo mais restrito, ou escolas e demais instituições. O poder circula e também não apenas enquanto algo opressor, mas uma força produtiva como afirma o autor.

Foucault afirma também que não podemos apenas separar as relações de poder das outras esferas sociais:

que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhes são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações; as relações de poder não estão em posição de superestrutura, com um simples papel de proibição ou de recondução (FOUCAULT, 1999, pg. 90).

O autor chama atenção para a presença constante da resistência frente ao poder e em como esses dois movimentos são simultâneos, nunca em posição de exterioridade. Nesse sentido, Foucault mais uma vez busca reafirmar o caráter relacional, evitando tratar o poder como algo que não se escapa ou aquele que sempre vence na história. Destacar a relacionalidade é também pensar numa multiplicidade de resistências, que são cruciais para o entendimento sobre as relações de poder numa sociedade.

Esse pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa - alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício (FOUCAULT, 1999, pg. 91).

Foucault então elabora uma microfísica do poder que circula, que não pertence a um grupo, que se encontra sempre em relação a posições de resistências e que perpassa as diversas formações sociais e conjunto de discursos, com especial destaque para a loucura e a sexualidade. A partir de algumas dessas discussões, pensamos as relações de poder para tentar compreender um domínio das diversas violências físicas e simbólicas.

Na sequência dessa aproximação, concordamos com Foucault ao pensar que as violências, assim como a sexualidade no trabalho do autor, não pertencem a apenas uma área científica, isolada e livre, mas que esse domínio somente pode ser entendido a partir de suas diversas relações de poder e os procedimentos discursivos investidos por esse poder que circula. Não existe, portanto, uma imanência, um sentido natural, mas sim construções que passam por discursos.

A abordagem foucaultiana defende ainda que para uma compreensão sobre certos domínios como a sexualidade, não devemos tentar identificar quem são os dominantes e os dominados, numa perspectiva estática. A ideia central é pensar num processo constante de mudanças nas correlações de poder.

As "distribuições de poder", e as "apropriações de saber" não representam mais do que cortes instantâneos em processos, seja de reforço acumulado do elemento mais forte, seja de inversão da relação, seja de aumento simultâneo dos dois termos. As relações de poder-saber não são formas dadas de repartição, são "matrizes de transformações" (FOUCAULT, 1999, pg. 94).

Mesmo que pensando numa microfísica do poder e buscando evitar generalizações sobre determinadas relações de poder, o autor defende um duplo condicionamento entre o micro e macro, onde o primeiro se insere em estratégias do segundo, mas de forma alguma apenas representa numa escala menor o que é colocado pelo macro:

Entre elas, nenhuma descontinuidade, como seria o caso de dois níveis diferentes (um microscópico e o outro macroscópico); mas, também, nenhuma homogeneidade (como se um nada mais fosse do que a projeção ampliada ou a miniaturização do outro) ; ao contrário, deve-se pensar em duplo condicionamento, de uma estratégia, através da especificidade das táticas possíveis e, das táticas, pelo invólucro estratégico que as faz funcionar. Assim, o pai não é o "representante" na família, do soberano, ou do Estado; e os dois últimos não são, absolutamente, projeções do pai em outra escala (FOUCAULT, 1999, pg. 95).

De forma a deixar claro o tipo de aproximação que realiza entre poder e discurso, conceitos caros ao autor como abordamos neste trabalho, Foucault recusa enxergar os discursos apenas enquanto projeção dos mecanismos de poder, apontando estes enquanto segmentos instáveis, descontínuos e passíveis de mudanças contínuas. “Mais precisamente, não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes” (FOUCAULT, 1999, pg. 95).

Em conjunto com as proposições de discurso e suas relações de poder, o autor compreende que, em determinados contextos históricos, um mesmo tema pode surgir em diferentes instituições e camadas sociais, construindo o que o filósofo denominou de formações discursivas. Para ele:

(...) no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007, pg. 43).

Um aspecto importante, abordado por Foucault, para compreender de que forma são formadas tais regularidades, é a partir de quebras e ‘batalhas’ de sentido, sendo então possível entender uma formação discursiva. “O conceito de formação discursiva se apresenta como uma possibilidade de descrever relações possíveis entre enunciados pela demarcação de pontos de dispersões no lugar de permanência através dos tempos ou da tentativa de individualizar, em ilhas de coerência interna, conjuntos enunciativos” (GUTMANN, 2014, pg. 65).

Longe de aceitar as continuidades trans-históricas das quais os historiadores gostam tanto, Foucault acreditava que mais significativas eram as quebras, rupturas e descontinuidades radicais entre um período e outro, entre uma formação discursiva e outra (HALL, 2016, pg. 85).

Desde o princípio de seus estudos sobre discurso, Foucault vai sempre reforçar a importância das relações de poder inseridas na produção de conhecimento, na produção de sentido. Em contraponto a uma ideia de discurso ligado unicamente à linguagem e o estudo de seus signos, o filósofo vai afirmar que “aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A

historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido” (FOUCAULT, 1984, pg. 6).

Foucault elabora também o conceito de regime de verdade, que retoma a questão das relações de poder dentro das formações discursivas. Tais regimes se definem a partir de articulações entre discursos, que acabam por estabelecer certo sentido acerca de determinado conhecimento ou prática, inibindo que discursos contrários àquela posição ganhem destaque em um contexto social. Em seu livro ‘Microfísica do poder’, o filósofo defende que:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1984, pg. 10).

A partir de regime de verdade, o filósofo evidencia ainda mais a relação entre discurso e poder, já que as ‘verdades’ são formadas a partir daqueles que têm o estatuto para tal. É a “definição de um estatuto próprio daqueles que geram e definem a verdade; portanto ligação circular entre verdade e poder: poder que produz verdade e a sustenta, verdade que produz efeitos de poder: é impossível desvincular verdade e poder” (LUIZ, 2008, pg. 199).

Pensar nessa relação entre verdade e poder em articulação com territorialidades na Bahia nos faz ver “uma vontade de verdade, apoiada e manifestada em políticas institucionais, em textos literários, em pesquisas acadêmicas e, especialmente, em músicas” (FARIAS, 2018, pg. 66) que trata de estabilizar uma visão hegemônica sobre uma cultura praieira, festiva, da felicidade e de uma suposta democracia racial. Em sua pesquisa que envolve gêneros musicais e territórios a partir da banda Baiana System, Farias discute formas de tensionamento dessa formação discursiva:

Por outro lado, essa concepção é disputada pelo BaianaSystem e parte dos seus fãs em diversos enunciados. Um processo que perpassa e integra, no contexto musical, territórios, gêneros e experiências dos soteropolitanos na própria cidade, em perspectivas que reforçam e/ou tensionam essa leitura. O Carnaval, por exemplo, é um lócus no qual esse embate se expressa ao colocar em relevo disparidades, separações, contradições. Algumas das disputas dos fãs do BaianaSystem que atravessam os três temas estão articuladas a uma

recondução desse processo, chamando em causa questões das desigualdades sociais, da exploração capitalista da cidade e de discussões e lutas identitárias (FARIAS, 2018, pg. 66-67).

Esta dissertação busca desestabilizar essa concepção hegemônica a partir de diversas obras da filmografia baiana construída aqui. Filme costumeiramente apontado como reprodutor de uma visão estereotipada sobre territorialidades baianas, “Ó paí ó” (2007) traz diversos conflitos que são configuradores daquele Pelourinho. Durante o Carnaval, temos a dona do prédio que sendo evangélica encara as festas como algo profano, além das constantes discriminações de pessoas de outras orientações religiosas e também de gênero. Além disso, jovens moradores de rua e pessoas que passam dificuldades para comer, como grande parte dos personagens no filme, desestabilizam essa Salvador ensolarada, turística, com destaque para a região de Pelourinho. Mesmo musical e festivo, é configurado ali um território extremamente desigual, sendo essa violência social também marcadamente mais forte sobre a população negra.

Tensionar e disputar essa formação discursiva ao mesmo tempo em que não nega elementos simbólicos pertencentes a esses territórios é algo destacado por Farias em sua investigação sobre Baiana System:

Constata-se que os territórios simbólicos periféricos são conformados discursivamente numa íntima relação com os gêneros, sound system, raggamuffin e o samba e as suas diferentes vertentes, a guitarra baiana e as experiências com as músicas, videocliques, shows. Disputa-se também uma ideia de periferia, diferente dos enquadramentos violentos exibidos em alguns programas de TV, e uma concepção de Salvador que vai muito além dos cartões postais do Farol da Barra e Elevador Lacerda, sem, contudo, negá-los. Peças gráficas e produções audiovisuais de divulgação de eventos e shows do grupo, inclusive, exibem o Farol da Barra e outros pontos turísticos da capital baiana. Mas tudo isso revela como as letras, as sonoridades, os posicionamentos dos integrantes do BaianaSystem atuam nessa direção de tensionamento do regime de verdade que frequentemente dá base, por exemplo, à propaganda de pacotes turísticos, de camarotes e blocos de Carnaval. A apropriação simbólica de “território da felicidade” (FARIAS, 2018, pg. 70).

Autor essencial da perspectiva dos Estudos Culturais, Stuart Hall aponta outro elemento importante na abordagem foucaultiana sobre poder, discurso e verdade, que é a noção do corpo:

Para qual objeto a microfísica do poder é aplicada principalmente no modelo de Foucault? Para o corpo. Ele coloca o corpo no centro das lutas entre diferentes formações de poder / conhecimento. As técnicas

de regulação são aplicadas ao corpo. Diferentes formações discursivas e aparatos dividem, classificam e inscrevem o corpo de maneira diferente em seus respectivos regimes de poder e "verdade" (HALL, 2016, pg. 91).

Assim como as territorialidades são múltiplas e coexistem, as violências e os conflitos sociais também. A partir da ideia de microfísica do poder, defendida por Foucault, onde uma rede de poderes circula entre os diversos elementos da sociedade e não está presente em um ponto fixo, como argumentamos até aqui, José Vicente Tavares dos Santos propõe uma microfísica da violência. Portanto, trabalhamos aqui com uma rede de violências que se manifestam nas mais diversas formas e entre os variados elementos sociais. Nessa abordagem, o autor vai destacar as diversas violências como práticas de excessos que se manifestam em relações de poder em distintos contextos sociais, não remetendo, portanto, as explicações à determinações de ordem econômicas ou políticas, mesmo ressaltando a importância desses elementos para compreender esses processos sociais.

Abandonamos, ainda, a concepção soberana do poder, e, por conseguinte, a concepção soberana da violência, na medida em que privilegia a violência do Estado, ou contra o Estado. Inversamente, se aceitarmos a ideia de uma microfísica do poder, de Foucault, ou seja, de uma rede de poderes que permeia todas as relações sociais, marcando as interações entre os grupos e as classes, poderemos estendê-la conceitualmente aos fenômenos da violência: aparenta ser útil, portanto, superar as concepções soberanas do poder e da economia, para dar conta da microfísica da violência (TAVARES DOS SANTOS, 2002a, pg. 23).

A partir dessa abordagem foucaultiana, o autor vai tentar definir sua proposta de microfísica da violência como “uma rede de exercício de poder marcada pela força, pela coerção e pelo dano, em relação a outro; não deixando de considerar as composições macrossociais de tais relações de excesso de poder, pois a violência também alicerça uma sociedade dividida” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 40). Outro importante aspecto desse conceito de microfísica da violência é o de sua multidimensionalidade, já que aponta para as várias formas como vivenciamos as violências sejam elas materiais, no corpo ou simbólicas.

A noção de coerção, ou de força, supõe um dano que se produz em outro indivíduo ou grupo social, pertencente a uma classe ou a uma categoria social, a um gênero ou a uma etnia. Envolve uma polivalente gama de dimensões (materiais, corporais e simbólicas), agindo de modo específico na coerção com dano que se efetiva. A afirmação de um dano supõe o reconhecimento das normas sociais vigentes,

pertinentes a cada sociedade, em um período histórico determinado; essas normas balizarão os padrões de legitimidade: a violência define-se como um fenômeno cultural e histórico (TAVARES DOS SANTOS, 2007, pg. 40).

Esta forma múltipla de compreender as violências, tanto físicas quanto simbólicas, nos indica uma aproximação com a abordagem de território e territorialidade de Haesbaert que adotamos neste trabalho, o que nos oferece maiores possibilidades na compreensão das distintas relações entre territórios e violências a partir do cinema baiano contemporâneo. A própria noção de in-segurança na contemporaneidade que Haesbaert trabalha enquanto um fenômeno cultural e histórico e suas relações com cercamentos dos territórios (HAESBAERT, 2014a) encontra contato com essa proposta de Tavares dos Santos, na medida em que este evidencia que “na vida cotidiana, realiza-se uma inter-relação entre mal-estar, violência simbólica e sentimento de insegurança” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 32).

Assim como Foucault buscou pensar as relações de poder nas diversas formações sociais, Tavares dos Santos mostra como essas rupturas dos laços sociais, que acabam por enfraquecer os vínculos entre o eu e o outro, são experienciadas nas diversas instituições e como essas experiências cotidianas sinalizam recorrentes crises:

Tais rupturas verificam-se nas instituições socializadoras – famílias, escolas, fábricas, religiões – e no sistema de justiça penal – polícias, academias de polícias, tribunais, manicômios judiciários, instituições da justiça penal e prisões – pois todas vivem um processo de ineficácia do controle social e passam a uma fase de desinstitucionalização ou de recorrente crise (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 33).

A partir dessa noção de rupturas sociais, o autor passa a defender que o Brasil, assim como diversos outros países, passa por uma crise de domínio do Estado, o que favorece a configuração de um contexto social marcado pela violência difusa. Nessa construção, ganha força um sentimento de insegurança, que também acaba por delimitar as possibilidades de ocupação e mobilização nas cidades.

Face aos fenômenos históricos da sociedade brasileira, são justamente as modalidades da violência difusa que devem orientar nossas reflexões. Trata-se da própria dificuldade de se instaurar plenamente o contrato social e disseminar a figura do indivíduo como uma impessoalidade jurídica, mantendo-se um clima de temor recíproco entre as pessoas, os grupos e as classes sociais; condição que, a longo prazo, é intolerável, já que não assegura ao homem a garantia do direito à vida (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 36).

Devido a essa aproximação em diversos pontos com os estudos de Foucault, Tavares dos Santos ressalta algumas distinções entre as compreensões de poder e conflitos sociais foucaultianas e sua própria abordagem sobre as violências. Nessa distinção conceitual, o autor afirma que o poder “é uma forma de exercício da dominação caracterizado pela legitimidade, não importante aqui o modo de fabricação desta legitimidade”, enquanto o conflito social “consiste em um processo entre classes, frações de classe e grupos sociais que implica a possibilidade da negociação entre as partes, mesmo em tensa interação” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 39). A partir disso, compreende que o poder, mais do que a ideia de conflito, ganha força enquanto uma possibilidade de consenso de modo hegemônico.

Retomemos a distinção entre conflito, poder e violência. O conflito social consiste em um processo entre classes, categorias, frações de classes e grupos sociais que implica a possibilidade da negociação entre as partes, mesmo em tensa interação. O poder também supõe alguma possibilidade de negociação de um consenso, para se estabelecer com legitimidade e de modo hegemônico. Mas a violência – esta relação de alteridade que tem como característica o uso da força, o recurso à coerção, e que atinge, com dano, o outro – é uma relação social inegociável, posto que atinge, no limite, as condições de sobrevivência, materiais e simbólicas, daquele percebido como outro, anormal ou desigual, pelo agente da violência (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 41).

Essa compreensão da violência como uma relação que pode limitar, seja numa dimensão material ou simbólica, as próprias condições de vida dos que sofrem atitudes violentas é central para entendermos as configurações de diversas violências que ganham destaque em territorialidades presentes no cinema baiano, que aprofundaremos no capítulo seguinte. Em diversos momentos, seja pela discriminação racial ou pela dificuldade socioeconômica, observamos como tais processos se relacionam com as possibilidades de sobrevivência nesses territórios.

Portanto, o conjunto de força, coerção e dano a um outro, que perpassa sempre em nível macro, do Estado, e também nível micro, entre grupos sociais, é definidor da proposta de microfísica da violência. Quando volta para uma dimensão mais material, Tavares dos Santos propõe ainda a noção de cidadania dilacerada, que “evoca o dilaceramento do corpo, da carne, a crescente manifestação da violência física na sociedade contemporânea, a qual ameaça as próprias possibilidades da participação social” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 42).

O autor também destaca a importância da desigualdade social em uma configuração que abre possibilidades para diversas práticas violentas e como essas se tornam muitas vezes conformadoras de territorialidades próprias, uma violência social heterogênea.

Ainda mais, o aumento dos processos estruturais de exclusão social pode vir a gerar a expansão das práticas de violência como norma social particular, vigente em vários grupos sociais enquanto estratégia de resolução de conflitos, ou meio de aquisição de bens materiais e de obtenção de prestígio social, significados esses presentes em múltiplas dimensões da violência social e política contemporânea. Estamos em presença de um social heterogêneo, no qual nem indivíduos nem grupos parecem reconhecer valores universais. Esse contexto dá origem a múltiplas lógicas de ação coletiva e a forças sociais diversas, em uma sociedade fragmentada e heterogênea (TAVARES DOS SANTOS et. al, 2011, pg. 14).

Esse trabalho, portanto, busca uma compreensão sobre as múltiplas relações entre territorialidades e violências, sempre tomadas no plural, de forma a dar conta da dinâmica de reconfigurações e disputas e fugir de compreensões que buscam definições estáticas e unitárias. Tais escolhas são convocadas a partir dos cinemas baianos, abordando os filmes enquanto discursos e formações discursivas, compreendidos a partir dos trabalhos Foucault. A partir dessa construção de uma constelação de conceitos, elaborada para pensarmos o nosso problema de pesquisa, iniciamos a trama analítica, que busca a articulação entre nossas apostas e as materialidades das obras para compreender os atravessamentos e como essas relações configuram diversas Bahias possíveis a partir do nosso olhar sobre esses processos.

3. CINEMAS BAIANOS E AS ARTICULAÇÕES POSSÍVEIS PARA PENSARMOS TERRITORIALIDADES E VIOLÊNCIAS

3.1 Possibilidades de uma filmografia baiana a partir das disputas em torno dos seus marcos e ciclos

Nesta primeira parte do capítulo, vamos nos aprofundar em questionamentos que permeiam a própria formulação de nosso problema de pesquisa: o que seria o cinema baiano? Ainda, é possível falarmos de um cinema regional? A partir de qual abordagem podemos formar uma filmografia baiana? Essas questões mobilizam este trabalho a tentar contribuir para essa discussão e, como abordaremos adiante, defender uma

posição que foge de definições estáticas ou limitadoras. Portanto, o objetivo aqui não será definir o cinema baiano e, sim, mapear as disputas.

É marcante nas propostas de definições dos estudos sobre cinema baiano, assim como acontece com análises sobre o cinema brasileiro, o estabelecimento de certos marcos e fechamentos em ciclos, o que tende a resultar numa cronologia linear e progressiva. A partir de nossa abordagem inserida nos Estudos Culturais e com uma proposta de compreender os processos culturais a partir de suas múltiplas temporalidades, vamos de encontro ao estabelecimento de pontos de início e fim e buscamos construir nossa própria filmografia a partir das disputas e formas de compreender territorialidades e violências nessas obras.

Um desses marcos que estabelece, para diversos autores (CARVALHO, 2007; SETARO, 2014; R. CARVALHO, 2013; MENDES, GUSMÃO, 2018), o ponto inicial do Ciclo Baiano de cinema é o lançamento de “Redenção” (1959), primeiro longa-metragem com produção baiana e dirigido por Roberto Pires. Sendo criador da própria lente utilizada nas gravações, Pires passou cerca de três anos na produção do filme.

Roberto Pires o filma nos finais de semana e o roteiro, imaginado e pré-visualizado em 1955, tem suas filmagens iniciadas no ano seguinte. A equipe técnica, trabalhando nos dias úteis em outras atividades para sobreviver, só se encontra disponível aos sábados e domingos. Assim, a fita é rodada a prestações, até que um ilheense apaixonado por cinema, Élio Moreno de Lima, decide aplicar mais recursos, injetar mais verbas para o aceleração da produção que, afinal, só fica pronta em 1959 (SETARO, 2010, pg. 18-19).

A obra trazia em seu enredo mistérios e assassinatos, temas que seriam ainda trabalhados na filmografia do diretor. “Redenção” é colocado, portanto, como o início de um ciclo de produções baianas², com Roberto Pires, Glauber Rocha e os produtores/roteiristas Rex Schindler e Braga Neto como principais nomes desse momento. Esse período com diversos lançamentos e com produções também em cidades do interior, como Feira de Santana e Ilhéus, passou a ser chamado de Ciclo Baiano de cinema, ou também Nova Onda Baiana. Essa ideia de “efervescência”

² Importante ressaltar que essa compreensão de um marco inicial é tida como um senso comum quando se fala sobre o cinema baiano. Isso fica claro, por exemplo, em um trecho do artigo sobre esse cinema no site da Academia Internacional de Cinema: “Tudo começou em 1959, com o lançamento do primeiro longa-metragem gravado no estado”. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-baiano-especial-nordeste/> Visitado em: 26/04/2020

(SETARO, 2014) é defendida também em trabalhos sobre a vida cultural na Bahia entre as décadas de 1950-1970:

O período subsequente, porém, foi marcado por iniciativas renovadoras, nesta área, que tornaram Salvador, por alguns anos, um dos centros dinâmicos da cultura brasileira. São várias as causas determinantes desse movimento; o apoio financeiro do governo do Estado da Bahia, principalmente o de Otávio Mangabeira e de instituições culturais privadas, do Clube de Cinema da Bahia, que foram importantes para o desdobramento deste processo (LUDWIG, 1982, pg. 49).

O Clube de Cinema da Bahia foi criado pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira, em 1950, exibindo e discutindo filmes que não encontravam espaço no circuito comercial, dominado pelas produções norte-americanas. Por meio de consulados e embaixadas, Silveira buscava filmes de países distantes como Rússia e Japão. Por anos, o seu clube exibia filmes nas manhãs de sábado no antigo Cine Guarani (hoje Espaço Itaú Glauber Rocha) e chegava a receber cerca de mil convidados³. Obras como “O encouraçado Potemkin” (1925), de Sergei Eisenstein, e “Ladrões de bicicleta” (1948), de Vittorio De Sica, foram assim apresentadas pela primeira vez em terras baianas. Interessante notar que mesmo pesquisas que investigam a importância de Walter da Silveira e seu Clube de Cinema na vida cultural e cinematográfica baiana, acabam por adotar sem questionamentos a ideia de ciclos ou marcos iniciais, como se fosse algo surgido de um espaço vazio:

Dessa forma, o movimento cinematográfico baiano se frutifica, começando pela intensa e segura atividade crítica e cineclubista. Essas práticas irão permitir a formação e interesse de cineastas baianos que resolvem tirar do papel seus projetos de filmes, e também de outros diretores que veem filmar e produzir seus trabalhos na região. Portanto, o Ciclo de Cinema da Bahia será responsável pela produção local de diversos filmes entre 1959 e 1964, imprimindo nas telas obras com a cara da Bahia, aliadas a uma estética peculiar de realização a baixo custo. Roberto Pires é quem inaugura essa fase de produção com o lançamento de Redenção (1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano (R. CARVALHO, 2013, pg. 43).

O período de formação da geração do Ciclo Baiano de Cinema é caracterizado pela presença da cinefilia como um elemento de distinção no campo cinematográfico, pois colocava o cinema no centro das paixões individuais. Nesse sentido, houve um processo

³ Matéria sobre o centenário do nascimento de Walter da Silveira. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/bahia/2805.guru-do-cinema-novo-da-bahia-walter-da-silveira-completaria-100-anos> Visitado em: 26/04/2020

coletivo de aprendizagem impulsionado pelo Clube de Cinema da Bahia e caracterizado pelas condições de transmissão do conhecimento sobre a história e as estéticas do cinema, sobretudo a partir de cinematografias europeias (MENDES, GUSMÃO, 2018, pg. 8).

Autora com extenso trabalho sobre esse período e referência em grande parte dessas pesquisas e discussões sobre o cinema baiano, Maria do Socorro Carvalho coloca como ponto de término desse Ciclo Baiano o lançamento de “Tocaia no asfalto” (1962), também dirigido por Roberto Pires.

Entre esses dois marcos, além de um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos mais cinco filmes de longa-metragem, todos de ficção. É um fenômeno que chama a atenção. De repente, em um lugar sem história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários do pioneiro Alexandre Robatto Filho (...), surge um movimento de cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores (CARVALHO, 2007, pg. 2).

Primeiro, vamos avaliar essa exceção chamada de Alexandre Robatto Filho. Importante destacar ainda que figuras como Diomedes Gramacho e José Dias da Costa já haviam realizado curtas⁴, só que acabaram perdendo suas obras devido ao receio de provocar incêndios, com o material utilizado à época sendo altamente inflamável.

Walter da Silveira (1978) aponta Diomedes Gramacho e José Dias da Costa como os pioneiros da produção cinematográfica na província baiana. Admiradores das reportagens cinematográficas que eram lançadas e exibidas em Salvador, na maior parte produzida pelos irmãos Lumière, tinham grande interesse em registrar as manifestações culturais e festas populares da Bahia, realizando pequenos documentários sobre essas temáticas (R. CARVALHO, 2013, pg. 43).

Iniciando suas gravações em 1938, Robatto realizou 25 curtas, que tratavam sobre diversas expressões artísticas, festas regionais e acontecimentos marcantes para a Bahia daquele período. Além do cinema, ele produzia literatura e poesia, tendo grande amizade com diversos artistas do período como os artistas plásticos Mario Cravo e Carybé, além do escritor Jorge Amado. “Muitos pesquisadores consideram Alexandre Robatto Filho como pioneiro no cinema na Bahia uma vez que Diomedes Gramacho e José Dias da Costa deram fim a toda a sua produção fílmica” (R. CARVALHO, 2013, pg. 46).

⁴ Artigo sobre toda trajetória de Alexandre Robatto Filho e que conta sobre esse início de gravações na Bahia. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/5713821> Visitado em: 26/04/2020

Portanto, já existiam produções em cinema, com os curtas de Gramacho e Da Costa, e discussões sobre cinema, com a criação do Clube de Cinema, antes do lançamento de "Redenção" (1959) e por isso refutamos essa noção de marco, ou algo surgido em algum lugar sem qualquer referência prévia de cinema. O filme faz parte de um processo cultural que envolve diversos movimentos artísticos, mesmo fora do cinema, e que aos poucos iria garantir destaque para figuras como o próprio Roberto Pires e Glauber Rocha. O movimento de refutar a ideia de um ‘lugar sem história no cinema’ já podia ser encontrado a partir dos escritos do próprio Walter da Silveira, em seu ensaio sobre o filme de 1959:

Para falar de Redenção (Roberto Pires, 1959), o primeiro longa-metragem baiano da história, Silveira retoma todo o histórico não só da produção de pequenos curtas, como remonta à chegada do próprio cinema às terras da Bahia e do pioneirismo do lançamento de uma revista semanal de cinema, tudo isso numa tentativa de entender como o filme de Roberto Pires pôde surgir naquele dado momento, mesmo que ainda não representasse o começo de um ciclo de produção local (R. CARVALHO, 2013, pg. 89).

Mesmo nesse período inicial de produção de longas-metragens baianos, diretores e equipes de outros locais passaram a filmar na Bahia, que se tornava um ambiente favorável para produções cinematográficas inclusive internacionais. Essa relação entre filmes ‘externos’ e as produções da Escola Baiana é detalhada no *Panorama do cinema baiano* realizado pelo professor André Setaro, pesquisador com extenso trabalho sobre cinema baiano e brasileiro:

No denominado Ciclo Baiano de Cinema, estão inclusos os filmes realizados na Bahia influenciados pela nossa cultura e realizados por diversos diretores. Os filmes que fazem parte do citado ciclo são todos aqueles feitos aqui entre, mais ou menos, 1959 e 1964, no período em que se observa a eclosão de várias películas que aparecem por causa do boom cinematográfico verificado em Salvador e nas cidades interioranas da Bahia. Assim, um filme como *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, apesar de produção paulista (Oswaldo Massaini), é uma obra que se situa no contexto do ciclo, posto que realizada na eclosão do boom, na efervescência do período em que vários cineastas se sentiram motivados a “filmar na Bahia”, aproveitando ao máximo seu décor natural. (...) E dentro do ciclo se incluem todos os filmes genuinamente baianos como *Barravento*, *A grande feira*, *O caipora* etc. Para pertencer ao ciclo, portanto, a condição é que tenha sido realizado na Bahia no período citado e contenha, no seu contexto, uma busca de apreensão da “baianidade”. Já a Escola Baiana de Cinema se caracteriza pelo fator gerador de sua produção, isto é, os filmes que tenham sido aqui “gerados” e produzidos por pessoas ou empresas genuinamente baianas. Quando

se fala, por conseguinte, em fato gerador, entenda-se com isso o capital investido. Este há de ser baiano (SETARO, 2014, pg. 57).

A partir desse trecho do trabalho do professor Setaro, é importante debater outra questão além da cristalização do Ciclo, estabelecendo ainda outra diferenciação com uma Escola Baiana de Cinema: o entendimento sobre ‘baianidade ou ser genuinamente baiano. Como vamos discutir ao longo dos eixos analíticos, não existe uma característica intrinsecamente baiana que seja revelada pelos filmes. Segue numa direção contrária ao nosso trabalho aceitar uma definição de identidade estática, que não dê conta das diversas transformações nas compreensões sobre o ser baiano. Buscamos aqui deixar ver as disputas e mudanças culturais numa compreensão sobre as distintas temporalidades dos processos sociais.

Destacamos ainda o trecho final, quando o autor indica como determinante sobre um cinema ser baiano ou não o critério da localização do capital investido. Colocar esse critério como preponderante sobre todos os outros vai de encontro à nossa visão sobre possibilidades de cinemas baianos. Colocar a caracterização a partir do aspecto econômico é o apagamento de todo um conjunto de formações, engajamentos e transformações culturais que envolvem os filmes, antes, durante e após o seu lançamento comercial. Faremos ainda uma discussão sobre as diversas compreensões sobre o que seriam cinemas regionais.

Mesmo sem os investimentos e circulação de obras em longa-metragem como neste período da década de 1950-1960, a Bahia continuou a ter filmes produzidos, dessa vez inspirados no movimento denominado de Cinema marginal, que passou a ser denominado assim também por viver à margem do circuito exibidor devido à censura da Ditadura Militar. Exemplos como “Meteorango Kid, o herói intergaláctico” (1969), de André Luiz de Oliveira, “Caveira my friend” (1969), de Álvaro Guimarães, “Akpalô” (1970), de José Frazão, e “O anjo negro” (1972), de José Umberto, convocam esses ideais de irreverência, anarquia, descrença na política, iconoclastia.

Figura importante para compreender esse conjunto de produções nas décadas de 1970 e 1980 é Guido Araújo, que ao lado de Walter da Silveira organizou o Grupo Experimental de Cinema (GEC) em 1968 e foi o criador da Jornada de Cinema na Bahia em 1972. O GEC oferecia um curso livre de cinema, em parceria com a UFBA, que aconteceu até 1971 e “tinha como principal objetivo formar equipes qualificadas para o

trabalho em películas de 16 mm, para a produção de documentários” (MELO, 2009, pg. 49). Já a Jornada se caracterizou como um importante evento de cinema que buscava promover uma discussão cultural em tempos de Ditadura Militar:

As Jornadas de Cinema da Bahia consistiam inicialmente, segundo seus organizadores, num evento anual em que ocorriam diversas atividades relacionadas com a prática cinematográfica no Brasil e na Bahia e suas diversas implicações culturais, sociais e políticas, especialmente ligadas à produção do curta-metragem. Elas faziam parte de um esforço de estímulo e manutenção da produção, pois, através delas, o cinema baiano gestou novas iniciativas de produção, especialmente através de uma nova geração que se iniciou na prática cinematográfica, a partir das suas atividades e o cinema brasileiro de um modo mais geral encontrou espaço para as discussões organizacionais e políticas, de modo menos exposto à ação da censura (MELO, 2011a, pg. 3).

A Jornada permaneceu viva até 2012, com mudanças de formatos e de abrangência de filmes, mas como peça importante para a disputa por espaços de novas possibilidades para os cinemas baianos. Mesmo sem tantos investimentos locais como em períodos anteriores, novos nomes foram surgindo no cinema baiano através médias e curtas-metragens como Edgard Navarro (“Superoutro”, 1989), Fernando Bélens (“Heteros, a comédia”, 1994) e José Araripe (“Mr. Abrakadabra”, 1996; “Rádio Gogó”, 1999).

A Bahia voltou a ganhar um longa-metragem em 2001, com “3 Histórias da Bahia”, que reuniu três curtas dirigidos por Edyala Iglesias, José Araripe Jr. e Sérgio Machado. O lançamento comercial desse filme também passou a ser considerado um marco para o cinema baiano e o ponto inicial de uma Novíssima Onda Baiana, termo criado pelo diretor Jorge Alfredo Guimarães em referência ao ciclo de filmes da década de 1960. Entretanto, assim como em “Redenção” (1959), o estabelecimento da obra como marco inaugural só pode ser realizado a partir do apagamento das produções e discussões cinematográficas anteriores, abordagem que refutamos por ir de encontro à proposta de pesquisa de uma contextualização radical e da compreensão das distintas temporalidades em um processo cultural.

Além dessa questão, a chegada desse filme está inserida em um processo que conta com outros elementos de transformação e qualificação dos envolvidos com produções cinematográficas, como surgimento de instituições de ensino superior com cursos voltados para o cinema e também a formação de associações como a Associação Baiana de Cinema e Vídeo (ABCV) e a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

Entretanto as dificuldades de distribuição e financiamento das produções não foram superadas em um sentido de democratização, tanto em um âmbito nacional como regional. Para Carvalho, “o cinema baiano continua a viver em surtos, por meio de uma produção intermitente, sem a consolidação de uma estrutura econômica mais sólida que lhe dê suporte” (CARVALHO, 2012, pg. 14).

Como viemos discutindo, as pesquisas e críticas em torno do cinema baiano se configuram a partir da ideia de ciclos, surtos, Nova Onda, marcos e uma produção intermitente. Enquadrar as possibilidades de compreensão sobre os cinemas baianos nestas chaves deixa ver apenas linearidade e estabilidade, consensos. A proposta deste trabalho, uma articulação entre territorialidades, violências e cinema, visa buscar as disputas, sem colocar as obras em caixas fechadas e separadas de ciclos ou surtos. O próprio significado de surto, como algo que surge de repente e sem dar conta dos processos envolvidos, vai de encontro a toda perspectiva desta pesquisa desde sua formulação e construção de uma constelação de conceitos.

Além da disputa em torno dos marcos e a recusa a essa proposta de Ciclos, fechados e estáticos temporalmente, a questão de qual recorte está se utilizando para buscar relações e apontar a existência de um cinema baiano ou um conjunto de filmes que sejam baianos permanece. Neste mesmo texto que discute o que seria a Novíssima Onda, Carvalho traz números de lançamentos de filmes baianos (37 longa-metragens entre 2001 e 2011) a partir da pesquisa do projeto “Filmografia Baiana: Memória Viva!”, criado na Universidade Federal do Recôncavo Baiano sob a coordenação da pesquisadora Laura Bezerra.

Visando a documentação filmográfica, o mapeamento baseou-se em dois critérios básicos para a classificação no conjunto da chamada filmografia baiana: primeiro, ter sido realizado por companhias produtoras ou produtores radicados na Bahia; segundo, o filme ter tido exibição pública, independentemente do suporte (35mm, 16mm, super-8, vídeo, formatos digitais, etc.), do gênero (ficção, não-ficção, experimental, animação, cine-jornal, etc.), duração (curtas, médias e longas-metragens) bem como do valor artístico e/ou comercial das obras (CARVALHO, 2011, pg. 64).

Em busca de reunir e mapear um conjunto de informações desconstruídas, o projeto conseguiu na primeira etapa identificar 1412 filmes produzidos entre 1910 e 2008, o que reafirma para nosso trabalho que a compreensão de filmes baianos a partir surtos e ciclos resulta de um apagamento de diversos outros momentos de produção

cinematográfica. “Nesta primeira etapa a finalidade era prospectiva, ou seja, conseguir elencar os dados básicos da maior quantidade possível de filmes” (MELO, 2011b). Neste texto de Izabel Melo, que conta um pouco da formação e etapas do projeto, é colocado de que forma foi estabelecido esse critério da produção como central para a definição de uma filmografia baiana. A autora aponta como seguiram indicações da Federação Internacional de Arquivos Filmográficos (FIAF) para realizar esse mapeamento:

Em seu “Glossário de termos filmográficos”, a FIAF determina os identificadores básicos de um filme e entre eles encontramos o “país de origem, nacionalidade de origem”, definido como: “País no qual está domiciliada a empresa ou pessoa que produz um filme. No caso de uma co-produção internacional, devem ser enumerados todos os países participantes”. Esta é a definição, utilizada na Filmografia Brasileira, que também adotamos no projeto Filmografia Baiana (MELO, 2011b, pg. 1700).

Em uma etapa seguinte, o projeto passou a aprimorar o banco de dados formado, incluindo a listagem de créditos completos de cada filme, a presença de cartazes, sinopses e contatos das produtoras e responsáveis pelas obras, além de uma atualização constante com os novos lançamentos. Esse projeto, com todas as informações presentes em seu site, foi de grande importância não somente para uma listagem de obras lançadas em diversos períodos, o que contribuiu para compreendermos as produções fora de uma perspectiva de ciclos, mas também com os contatos das produtoras, o que possibilitou este trabalho a ter acesso a diversos filmes que não se encontram em nenhuma plataforma e tiveram circuito fechado em festivais.

O projeto tem grande importância para esta pesquisa ao mostrar através dos dados a intensa produção cinematográfica baiana desde 1910, o que reforça nosso argumento de que compreender o cinema baiano em ciclos ou surtos resulta de apagamentos de diversas obras, além da grande quantidade de informações sobre produções baianas.

Entretanto, acreditamos que a adoção apenas do critério de localização da produtora se torna limitador para nosso problema de pesquisa, que é pensar as articulações possíveis entre violências e territórios, já que excluiria obras que trazem questões importantes como “Cidade Baixa” (2005) ou “Ó pai ó” (2007) e que não tiveram produtoras baianas, o que acaba por ir de encontro a nossa proposta de realizar uma contextualização radical. Não é produtivo para a trama analítica excluir obras que são ‘externas’ em sua

produção, devido a artificialidade do recorte frente às possibilidades de compreensão de territorialidades e violências também nesses filmes. Em sua pesquisa, Carvalho traz a presença de tais obras no circuito comercial de outro estado como algo que foi classificado como cinema baiano:

Na busca do cinema baiano no circuito exibidor gaúcho, encontram-se vários filmes longos, vinculados à ideia de “filme baiano” ou próximos à “cultura baiana”, que estão ausentes do rol da “Filmografia baiana: memória viva!”. São eles: Onde a terra acaba (2001), Cidade Baixa (2005) e Quincas Berro D’Água (2010), do cineasta baiano Sérgio Machado, e Ó pai ó (2007), da também baiana Monique Gardenberg, ambos radicados no Rio de Janeiro (CARVALHO, 2012, pg. 15).

A partir dessa provocação, a autora busca então outras possibilidades de classificações de forma a enriquecer o debate sobre a existência ou não de cinemas regionais. Carvalho vai recuperar a aposta do pesquisador Glênio Póvoas, que descreve quatro características e a inclusão de uma obra numa filmografia regional ficaria na dependência de cumprir pelo menos duas delas: “filmado no lugar; com participação de capitais locais; usando atores e/ou técnicos do local; tratando de temas regionais” (PÓVOAS, 2005, pg. 10-11). Diante essa variedade de critérios, Carvalho questiona a ‘baianidade’ de tais elementos e acaba por apostar com mais confiança na proposta do projeto Filmografia Baiana:

Sempre com muita ênfase, a questão também se apresenta na discussão acerca da produção de cinema na Bahia: o que seria um filme baiano? Como queria Walter da Silveira, em 1959, seriam baianos os filmes realizados com capital baiano, escritos e dirigidos por baianos, interpretados por baianos, e ainda sobre a Bahia (CARVALHO, 2003, p. 87). Mas, inevitavelmente, surgem as perguntas: o que é um diretor baiano, aquele que nasce na Bahia ou que atua lá? O fato de ser rodado na Bahia, com técnicos/atores baianos ou não, confere algum selo de “baianidade” ao filme? E quanto a atores baianos em produções “estrangeiras”? O que vem a ser “temática baiana”, algo próprio, inerente à sociedade da Bahia? De todo modo, apesar da possível controvérsia, a “nacionalidade” dos filmes continua sendo privilegiada pelo lugar de sua produção, isto é, de quem os financia (CARVALHO, 2012, pg. 16).

Diante de tantos critérios para formação de uma filmografia baiana, buscamos deixar claro nossa posição de recusa em estabelecer com esse trabalho uma definição sobre o que seria o Ciclo Baiano de Cinema, a Novíssima Onda Baiana ou um cinema baiano. A formação da nossa trama de filmes acontece a partir do nosso olhar sobre as diversas relações entre violências e territorialidades, portanto, são obras que contribuem para

construir as articulações para pensarmos a Bahia e suas possibilidades. Dessa forma, essa filmografia foi construída a partir dos objetivos e possibilidades deste trabalho e não buscando qualquer estabilização ou fechamento de definições.

3.2 Trama analítica em torno das relações entre territorialidades e violências no cinema baiano contemporâneo

Nossa construção de uma constelação de conceitos, sempre pensada a partir da articulação entre territorialidades, violências e cinemas baianos proposta neste trabalho, chega a seu momento de aprofundamento sobre as materialidades do panorama de filmes baianos formado para esta pesquisa. Esta parte, portanto, propõe essa trama analítica que perpassa diversas obras e que convocam para nosso olhar múltiplas dimensões de territorialidades e violências.

A partir das discussões suscitadas nesse movimento de contextualização radical e para deixar ver de forma mais clara algumas das questões centrais levantadas nessa trama, propomos essas articulações a partir de três eixos: Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe, Religiosidades e práticas culturais populares e Violências de estado. Entretanto, queremos deixar claro que não definimos aqui uma tipificação ou divisão estática dos filmes; pelo contrário, buscamos a todo tempo evidenciar as inter-relações entre os eixos e como eles mesmos são construídos e definidos a partir da articulação entre territorialidades, violências e cinema. Por isso a ideia de uma trama, que apresenta seus pontos centrais, mas deixar ver as relações, as disputas, as tensões é o objetivo principal desta pesquisa.

Destacamos aqui que esses pontos centrais, que estruturam nosso caminho de análise, foram elaborados ao longo dos diversos exercícios analíticos e artigos produzidos durante o mestrado. Portanto, não são categorias externas à, mas sim resultado do processo de aproximação às obras e ao problema de investigação. Esses eixos são compreendidos como questões importantes a partir das aproximações com os próprios filmes e da teia de relações que perpassam e configuram essas obras, sempre compreendidas enquanto espaços de articulação entre territorialidades e violências.

3.2.1 Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe

Para este eixo, sempre pensado a partir da relação entre territorialidades, violências e cinema, propomos uma aproximação maior com questões muito caras a diversas obras, como discriminações raciais, de gênero e de classe. Essas múltiplas violências sociais são centrais para a nossa proposição de contextualização radical, portanto adensamos discussões próprias das materialidades abordadas aqui para a partir disso buscar vestígios das diversas configurações de ‘Bahias’ possíveis e assim construir a trama analítica desta pesquisa.

A discriminação racial ganha força no documentário “A cor do trabalho” (2014), dirigido por Antonio Olavo, que configura a partir das raízes históricas da escravidão as dificuldades da população negra em conseguir se estabelecer no mercado de trabalho. Como uma obra que circularia posteriormente nas escolas públicas, busca apresentar, pelas entrevistas, diversas pessoas que passaram por situações difíceis, mas conseguiram uma realização profissional e uma segurança socioeconômica.

Pensar a relação entre trabalho e a grande população negra na Bahia e no Brasil, de uma forma geral, é necessariamente compreender os quase quatro séculos de intensa escravidão negra no cenário socioeconômico nacional. No momento introdutório do filme, vale destacar como a narrativa compreende que nesse sistema escravista o trabalho era algo opressor, mas, ao mesmo tempo, o único meio possível para uma remota possibilidade de compra de alforria, de liberdade. A partir dessa aparente contradição, apresentada pela narração inicial da obra, podemos compreender como mesmo num período de escravidão a população negra buscava através de diversas formas resistir à violência normatizada no país.

Frente ao caráter opressor e violento do trabalho forçado, diversos movimentos de resistências escravistas buscavam, além de outras questões, uma diminuição da carga de trabalho, além da liberdade de ir e vir e controle sobre o próprio corpo. Como uma reação a essas lutas e falta de oportunidades pós-abolição, um conjunto de discursos⁵

⁵ A busca das elites pelo controle social da população negra recém-liberta ganhou força no arcabouço jurídico da época. “No código penal de 1890, mais especificamente no capítulo XII – Dos Vadios e Capoeiras – estavam previstas punições para aqueles que fossem acusados de ociosidade e prática de capoeira. Os artigos 399, 400 e 401 eram específicos à vadiagem e previam penas de 15 a 30 dias de reclusão para os condenados” (OLIVEIRA; VASCONCELOS, 2011, pg. 151). Disponível em:

passa a reforçar imaginários sobre a população negra, como uma população de folgados, vadios e que não gostam de trabalhar. Essas construções passam a ser defendidas pelos setores dominantes economicamente, como mais uma forma de violência e de cerceamento de oportunidades no mercado de trabalho.

Em diversos momentos, o filme exhibe os modos como outro discurso, o da democracia racial, mascara um modelo de desigualdade que marca territorialidades baianas, mesmo sendo uma região com maioria de população negra. Não somente em questão de oportunidades, mas também com uma diferenciação salarial, quando os negros recebem em média menos do que brancos em posições semelhantes no mercado de trabalho⁶. Existe ainda no documentário uma aproximação com comunidades, relacionadas à capoeira, candomblé, que apresentam outras possibilidades de territorialidades e relações com o trabalho em prol de um coletivo. Importante destacar como as entrevistas são apresentadas sempre no ambiente de trabalho das personagens, sejam eles consultórios médico, escritórios em casa ou mesmo em comunidades onde se realizam trabalhos educacionais, religiosos ou agrários.

https://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2011/08_HISTORIA_OCombate.pdf Visitado em: 16/07/2020.

⁶ Essa diferenciação salarial continua bastante presente no mercado de trabalho nacional, mesmo com o crescimento de iniciativas de cotas raciais nas universidades, faculdades e concursos públicos. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) de 2019, a diferença de remuneração entre brancos e negros é de 45%. O Instituto Locomotiva calculou ainda a diferença entre trabalhadores com ensino superior e deixando apenas a cor de pele como variável: brancos ganham 31% a mais que negros. Em entrevista à Folha de S. Paulo, o presidente do instituto analisa o resultado: “Trata-se de uma desigualdade persistente que só pode ser explicada pelo racismo estrutural. Por um lado, ele se expressa no preconceito racial. Por outro, no maior capital social dos brancos: o famoso ‘quem indica’ de um branco é um outro branco que está em um cargo alto”. Matéria da Folha e outras sobre algumas pesquisas: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/racismo-gera-diferenca-salarial-de-31-entre-negros-e-brancos-diz-pesquisa.shtml>
<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/racismo-e-causa-da-diferenca-salarial-de-31-entre-brancos-e-negros-com-ensino-superior-diz-pesquisa> Visitados em: 26/04/2020
<https://epocanegocios.globo.com/Carreira/noticia/2019/10/trabalhador-branco-recebe-75-mais-que-pretos-e-pardos-no-brasil-aponta-ibge.html>
Visitado em: 26/04/2020



Figura 1: Entrevistada Creuza que começou a trabalhar ainda criança como doméstica. Fonte: Captura de tela do filme “A cor do trabalho” (2014)

Importante ressaltar alguns depoimentos que tratam ainda das violências que dão conta dos atravessamentos entre raça e gênero, tendo a mulher negra que encarar um conjunto de dificuldades e opressões também pelo simples fato de ser mulher. Em um dado momento do filme, ouvimos um relato de uma mulher, Creuza Maria, que iniciou como doméstica aos 10 anos, uma herança residual do período escravista, e que testemunha sobre todo um conjunto de violências físicas e simbólicas durante o processo de amadurecimento e que vivia de acordo com seu trabalho diário. Enquanto o filme a mostra realizando atividades corriqueiras em sua casa, como arrumar a cama e lavar os pratos, Creuza traz relatos de sua infância sofrida:

Não gosto de falar da minha infância porque foi muito sofrida. Fui pra casa desse pessoal e passei por muita coisa, com 10 anos. Apanhei, fazia xixi na cama e apanhava. Se eu contasse pra minha mãe que apanhava, a dona ia dizer que eu era preguiçosa e minha mãe ia acreditar nela que era adulta. Então eu tinha que carregar aquela criança, e quando a criança chorava, ela gritava: o que você fez? Via os meninos com a mesma idade que eu ir pra escola e eu não. Depois quando a gente fica adulto e cria mais consciência é que a gente percebe as violências. Me deixavam com o pai da dona, com mais de 60 anos, que entrava no banheiro e praticava atos libidinosos para eu ficar olhando. Além de cuidar da criança, eu também cuidava da casa. Durante minha infância e adolescência eu não tive salário (A COR DO TRABALHO, 2014).

Esse depoimento de uma mulher negra que sofreu um conjunto de violências corporais, simbólicas e materiais nos convoca a pensar a questão da interseccionalidade entre

gênero e raça, que compreende as consequências e relações estruturais entre distintas formas de subordinação. “Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, pg. 177).

O atravessamento das violências e forte presença de uma herança escravista são destacados ao pensarmos a relação entre a mulher negra e o trabalho doméstico no Brasil. Essa questão é investigada no Dossiê Mulheres Negras: Retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil, realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). O documento defende que:

a presença negra nessa categoria como sendo uma herança arcaica da escravidão, por se tratar de um trabalho manual, pouco remunerado, com forte presença de informalidade, pessoalidade, sem perspectivas de ascensão na carreira e, acima de tudo, por não possuir, até muito recentemente, os direitos trabalhistas equiparados aos dos demais trabalhadores protegidos. Trata-se, ademais, de uma ocupação bem difundida na cultura brasileira e fortemente marcada pela distância social, muitas vezes ritualizada em contextos de humilhação (MARCONDES et al, 2013, pg. 72).

Ao retomar a questão da desigualdade salarial, percebemos como a posição da mulher negra no mercado de trabalho é ainda mais difícil, recebendo menos da metade (44%) da remuneração média dos homens brancos, segundo pesquisa do IBGE de 2019⁷. A participação em discussões e lutas contra o racismo e melhores oportunidades de trabalho são defendidas no testemunho de Creuza Maria no documentário:

Aos 21 anos que acabei conhecendo o MNU (movimento negro unificado) e fui compreender todo esse racismo, porque as mulheres negras estavam no trabalho doméstico. Foi aí que comecei a resgatar minha auto estima, em um processo longo e lento. Compreendi então que, mesmo quem exercia o trabalho de doméstica foi jogada nesse local, desde a infância, e não como escolha. Portanto o movimento vem para batalhar na conquista dos espaços e das escolhas, em poder ser médico, professor, parlamentar (A COR DO TRABALHO, 2014).

Essa violência racial relacionada a uma ideia escravista de servidão também ganha força no filme “Eu me lembro” (2005), dirigido por Edgar Navarro, que é uma ficção com contornos autobiográficos do diretor e que traz a história de amadurecimento de um

⁷ Link da matéria sobre a pesquisa do IBGE:
https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/politica/1573581512_623918.html
 Visitado em: 09/04/2020

jovem numa Bahia que aos poucos se modifica. Em sua parte inicial, durante a infância do personagem central, o racismo se constrói na própria forma como a família branca de classe média se relaciona ao conjunto de trabalhadoras domésticas, negras e de diversas idades, sempre colocadas em lugares de inferioridade, como se não tivessem suas próprias vidas fora daquele ambiente.

O espaço físico ocupado por essas mulheres negras na casa onde se passa a narrativa é configurador dessa noção de algo inferior, com as domésticas majoritariamente aparecendo em cena na cozinha ou nos fundos, colocando roupas para secar. São raros os momentos em que essas personagens são vistas nas salas ou nos quartos. Essa configuração espacial levantada pela obra reforça como a servidão e a herança escravista persiste pós-abolição, mesmo que com transformações, e como isso é definidor para a continuidade de violências raciais ou mesmo diferenciação salarial, como vimos em “A cor do trabalho”.

Relacionada a essa configuração de preconceito racial e de opressão do trabalho de servir está a violência contra as mulheres, seja ela física e/ou simbólica, e que acaba por perpassar o aspecto racial ao evidenciar as diversas ações violentas sofridas pela mãe do protagonista, branca, em relação a seu marido. Ao longo de seu crescimento, o filho presenciou diversos momentos em que o pai se mostrava abusivo em relação à mãe, o que acaba por construir para ele a ideia de que o falecimento da mãe está relacionado à forma como viveu uma vida triste ao lado daquele homem. A configuração de uma violência pautada no discurso de que a mulher é uma propriedade do homem ganha ainda outros contornos ao pensarmos como as empregadas eram consideradas como que itens da casa ou como propriedades dos senhores da terra, como já apontamos, numa relação residual com o período da escravidão.

A violência doméstica e familiar contra a mulher é qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial, conforme definido no artigo 5º da Lei Maria da Penha, a Lei nº 11.340/2006⁸. Essas ações muitas vezes ocorrem combinadas, como discutimos a partir do documentário “A cor do trabalho” e não são poucos os casos que acabam no feminicídio. Em pesquisa divulgada pelo Instituto Datafolha, 1.206 mulheres foram

⁸ Lei disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm Visitado em: 20/04/2020

mortas no Brasil em 2018, além de 1,6 milhão que sofreram espancamento. Esses números tem grande relação com a violência doméstica, já que 76,4% das mulheres e boa parte das agressões ocorreram em suas residências⁹. São violências que configuram as relações sociais e econômicas ainda hoje na sociedade brasileira e que ganham destaque aqui no âmbito familiar do protagonista do filme.

Ao chegar à idade adulta, o personagem central passa a compreender de diversas formas as violências que fizeram parte de sua vida até ali, sendo essa ‘descoberta’ marcante quando vagueia pela madrugada no Pelourinho e se assusta com toda pobreza e degradação social, interpelado por figuras tidas como loucas ou que vendem seu corpo para sobreviver de alguma forma. Esse também é o momento em que o jovem se vê envolvido em lutas contra a ditadura militar instaurada no país, que acaba por evidenciar violências estatais que ele não havia percebido até ali, por sua condição de classe e de raça. Em um instante de epifania, ele decide que para tentar compreender tudo que havia passado precisaria comprar uma câmera, fechando ali o ciclo autobiográfico da obra e colocando o cinema em um lugar de disputas com suas próprias histórias.

A região do Centro Histórico e do Pelourinho já conviviam com moradias em más condições e um perfil socioeconômico de pessoas com grandes dificuldades financeiras desde o início do século XX, quando a elite passou a ocupar outros bairros e abandonar os casarões. As ações de políticas públicas foram sendo concentradas em outras regiões e novas unidades habitacionais foram surgindo sem acesso a saneamento, água, e demais infraestruturas. “Ao final dos anos de 1980, uma vista aérea do Pelourinho lembrava uma cidade bombardeada. Empilhada em ruínas e mofo, convivendo com ratos e baratas, uma população preservava, como podia, o espaço que ocupava” (ZANIRATO, pg. 2, 2007).

Pensar a questão do racismo como configuradora de territorialidades na Bahia ganha contornos históricos ao tratarmos do documentário “1798 – Revolta dos Búzios” (2018), dirigido por Antonio Olavo, o mesmo de “A cor do trabalho”, que aborda através de documentos oficiais e reconstruções de momentos decisivos, o movimento de caráter popular e emancipacionista posteriormente chamado de Revolta dos Búzios ou Revolta dos Alfaiates. É importante destacar que Olavo é um homem negro, uma exceção nas

⁹ Link da matéria que discute a pesquisa: <https://www.brasildefatomg.com.br/2019/12/03/o-pais-da-violencia-domestica> Visitado em: 20/04/2020

produções do cinema brasileiro em geral, e que busca em suas obras esse resgate de uma memória negra. Em entrevista à revista eletrônica *Bahia com História*¹⁰, o diretor falou sobre essa questão:

Eu nunca fui discriminado por ser um cineasta negro, mas já fui discriminado por ser um homem negro, e creio que muitas vezes projetos meus, que tratam de valorização da memória negra, já foram invisibilizados durante processos seletivos, e isso é discriminação. Então acho que o modelo de sociedade brasileira, hegemonicamente branca, em geral, produz restrições a pessoas negras, independente da área de atuação. No cinema não podia ser diferente. Existem pouquíssimos diretores e produtores negros e menos ainda diretoras e produtoras negras no Brasil (OLAVO, 2017).

Importante destacar que logo nos primeiros minutos, o filme traz um questionamento que vai percorrer toda a narrativa: “Que história é essa?”. Essa pergunta está em uma letra de *rap*, gênero musical que tem em sua formação uma estreita relação com violências raciais, cantada no momento inicial e que aborda diretamente o apagamento de uma memória negra de resistência e como o documentário se coloca também frente a essa problemática.

No final do século XVIII, principalmente após a Revolução Francesa e Haitiana em 1789 e 1791 respectivamente, passaram a circular na capital baiana panfletos e obras de caráter iluminista, que pregavam a liberdade e igualdade. Em agosto de 1798, panfletos circularam na cidade convocando uma revolução anti-escravista e que defendia a igualdade e fraternidade. A partir da apresentação desses dados, o documentário passa a tratar de eventos e investigações oficiais sobre essas movimentações sociais, mas também uma pesquisa profunda sobre os principais participantes, que em sua maioria eram negros e pardos.

Ganha destaque ao longo da narrativa do filme a força do racismo estrutural que configurava uma sociedade ainda extremamente dependente do modelo econômico escravista e como isso perpassava também os órgãos oficiais. Na convocação e crescimento do movimento revolucionário, diversos soldados negros, ex-escravos, relatavam que eram proibidos de subir de escalão na hierarquia das forças militares, que colocava apenas homens brancos em posições de destaque, independentemente do tempo de serviço ou de feitos notáveis.

¹⁰ Disponível em: <http://bahiacomhistoria.ba.gov.br/?entrevista=antonio-olavo> Visitado em: 26/04/2020

Essa relação entre o poder do Estado e a população negra, completamente distinta das ações frente à envolvidos brancos e de maior poder econômico, ganha atenção especial ao longo do documentário. Desde os primeiros passos da investigação da polícia, a violência estatal contra negros e pobres foi implacável, como quando invadiram casas e levavam presos não somente um alfaiate como sua mulher e cinco filhos. Durante semanas, as mulheres de diversos envolvidos também permaneceram presas e sendo questionadas sobre os maridos e possíveis envolvimento com os panfletos revolucionários.

Entretanto, o momento, que configura de forma definitiva a violência estatal e em como seu alvo central foi o corpo negro, pensado aqui a partir da relação política – corpos como trouxemos no diagrama de Grossberg, é a fase de condenação, em novembro de 1799. Sem provas materiais, pessoas brancas e de classe mais alta, como professor e cirurgião, tiveram penas mais brandas, como seis meses de prisão. Os que mais sofreram foram escravos, alfaiates e soldados, todos negros e pardos, e quatro figuras centrais foram decapitadas, tiveram suas cabeças exibidas pela cidade de Salvador e seus nomes se tornaram ‘malditos’ até a terceira geração: soldado Lucas Dantas do Amorim Torres, aprendiz de alfaiate Manuel Faustino dos Santos Lira, soldado Luís Gonzaga das Virgens e o mestre alfaiate João de Deus Nascimento.

Aqui destacamos ainda uma obra, a que não tivemos acesso ao material completo¹¹, mas trata a questão das violências raciais na sociedade baiana através de uma narrativa que destaca o confronto da presença da negritude em uma residência da camada branca e abastada. “O anjo negro” (1972), dirigido por José Umberto, traz a história de uma família colonial, formada pelo avô, o filho e sua mulher, dois netos e dois empregados Índio e Luanda. A casa, que já tem vários conflitos, como um neto que abandonou os estudos e uma neta que foi expulsa do convento por ter engravidado e abortado, passa ter sua situação modificada com a chegada de Calunga, negro que foi levado para lá após ser atropelado pelo casal.

Retrata a negritude como força mítica que paira sob um patriarcalismo colonial da Bahia. O filme desenvolve o ponto alegórico no qual a negritude é uma força avassaladora, capaz de romper os alicerces de uma família. De um lado, o mundo preto, anárquico, liberal, mágico, e

¹¹ Além do trabalho de Nery (2012) e outras críticas do filme (como no portal Caderno de Cinema), tivemos acesso ao roteiro da obra, disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/wp-content/uploads/2011/06/oanjonegro.pdf> Visitado em: 16/07/2020

de outro, a falsa harmonia da sociedade branca baiana. Foge do esquema linear de representação do real, característica comum nas obras do período (NERY, 2012, pg. 62).

Mesmo que construa a partir da família todas as diversas violências aos empregados e ao personagem negro que invade suas vidas, é na figura do avô Getúlio que as discriminações raciais são verbalizadas e escancaradas. Quando Calunga começa a tocar berimbau e dançar, o velho fala: “Negó, eu não pego em sua mão que é para não me sujar de tinta, mas toque essa cabacinha aí que eu quero ouvir” (O ANJO NEGRO, 1972). Esse tipo de comentário racista e que configura o negro como algo inferior é repetido pelo senhor branco mesmo na noite de Natal: “Hoje é dia em que preto bebe do mesmo vinho que branco” (O ANJO NEGRO, 1972).

Diferentemente do que é construído em “Eu me lembro” (2005), no filme “O anjo negro” o personagem negro busca confrontar essas atitudes e falas racistas durante sua participação no jantar da noite de Natal, quando passa a cantar e dançar capoeira em cima da mesa, o que causa uma ruptura naquele ambiente familiar tradicional das classes mais altas. Esse embate e provocação acaba por evidenciar os diversos conflitos internos que vão se desenvolvendo dentro da família tradicional ao longo da obra.

Outra chave interpretativa importante para a compreensão das relações entre territorialidades e violências na Bahia, a partir de diversas obras cinematográficas, é o cenário de forte desigualdade socioeconômica presente no estado. Dirigido por José Araripe Jr., o longa “Esses moços” (2004) traz os constantes deslocamentos de duas irmãs que vivem na rua e decidem ajudar um senhor mais velho que não tem lembrança de quem é ou onde vive. Mesmo trazendo diversos momentos lúdicos, principalmente na relação de inocência entre a irmã mais nova e o velho que passa a ser ‘avô’, a obra se constrói a partir de diversas violências presentes nessa Salvador extremamente desigual.

Sobre essa relação de sobrevivência e companheirismo dos personagens nessa Salvador de dificuldades, André Setaro comenta sobre o filme em seu *Panorama do Cinema Baiano*:

As meninas sofrem a labuta diária na miséria, mas, mesmo nela, não deixam de demonstrar uma certa alegria de viver, ainda que com os assédios, o perigo que as rondam. Mas quem seria este homem, perdido pelas ruas e becos da Cidade Baixa soteropolitana? Viajando de trem, cujo acesso se dá pela antiga estação da Calçada, os três acabam indo parar na casa suburbana do filho do velho, que é

casado, desempregado. Há, na localidade, um casal idoso, amigo, que recebe a trinca. Sabe-se, então, que o homem de óculos escuros, que se finge de cego, está acomodado no Abrigo Dom Pedro II, perto do Largo de Roma. Levando-o de volta para o lar dos idosos, acontece neste uma cerimônia de casamento de gente velha. Na despedida, ele não quer ficar, e as meninas são levadas para o subúrbio pelo casal. Mas não tarda de ele ir atrás. O plano final mostra-o sentado num vagão do trem suburbano e uma imagem em preto e branco, fotografia antiga, denuncia que fora, na sua mocidade, um músico de orquestra da banda dos ferroviários. Esses moços termina com travellings que descortinam, tendo ao fundo a bonita melodia de Lupicínio Rodrigues cantada por Gilberto Gil, o cenário suburbano de Salvador (SETARO, 2014, pg. 112).

No sentido de uma violência social, pela falta de acesso a condições mínimas de sobrevivência como água, comida e moradia, a compreensão dessas dificuldades se aproxima do que já foi discutido sobre a relação entre a servidão e a população negra, herança de um extenso processo de escravidão. Entretanto, aqui se destaca uma outra dimensão quando pensamos no território em constante mutação para as personagens, que moram nas ruas e sua sobrevivência depende das constantes movimentações pela cidade. Aliada a essa territorialidade em transformação, que não se vincula a um espaço fixo, está a violência por parte do poder governamental, na medida em que não oferece qualquer tipo de proteção e que constantemente passa a realizar práticas violentas a partir de ações policiais, que acabam por atingir aqueles com mais dificuldades socioeconômicas.

Da mesma forma como identificamos dois sentidos principais para a desterritorialização – um sentido amplo e mais analítico, como saída ou destruição de território, e um mais estrito, que enfatiza a desterritorialização em uma perspectiva social, associada a processos de precarização socioespacial, também devemos distinguir duas leituras possíveis e igualmente pertinentes para os aglomerados. Num sentido mais geral e analítico, ‘aglomerados humanos’ (denominados ou não ‘de exclusão’) configuram situações de instabilidade e insegurança marcadas espacialmente por uma ‘ilógica’ ou confusa condição territorial, quando é impossível distinguir domínios/apropriações espaciais em termos de lógicas zonais e/ou reticulares mais claramente delineadas. Num sentido mais estrito, ‘aglomerados’ dizem respeito a situações de intensa precarização social – e, conseqüentemente, também territorial, quando os grupos e/ou classes sociais, especialmente os mais pobres, perdem grande parte do controle sobre seus territórios e se veem envolvidos em contextos de profunda insegurança, como no caso de conflitos e disputas acirradas com e pelo espaço (HAESBAERT, 2014a, pg. 190).

A partir da proposição de Haesbaert, podemos compreender como a cidade de Salvador é marcada também por processos de desterritorialização de parcela da população,

devido a um intenso processo de precarização socioespacial. Esses aglomerados convivem não somente com os conflitos com a força policial, como já indicado, mas também com disputas com grupos distintos que buscam sua sobrevivência na mesma situação. Em “Esses moços”, as duas irmãs vivem em luta contra um grupo de meninos que moram na rua, seja pela sinaleira em que podem pedir algum dinheiro ou por um tênis novo que uma delas consegue comprar. Diante de todas as dificuldades econômicas, vivem também em um contexto de profunda insegurança sobre o próprio corpo e a falta de outras possibilidades.

É interessante ainda notar como a Salvador configurada aqui se distancia bastante da ‘cidade da felicidade’ e de grandes pontos turísticos como o Farol da Barra, discurso apresentado, por exemplo, na campanha institucional da Prefeitura em 2016, onde cenários praieiros e turísticos são acompanhados de uma música com a frase “felicidade aqui não custa nada”¹². Os deslocamentos realizados em “Esses moços” perpassam a região do Comércio até o Subúrbio ferroviário, dando bastante destaque ao trem do subúrbio. Os prédios da Cidade Alta surgem apenas ao fundo de imagens mais panorâmicas, se mostrando distante da dificuldade socioeconômica que se faz tão presente nessas outras territorialidades construídas no filme.



Figura 2: Trem do Subúrbio é destaque nos deslocamentos em "Esses moços". Fonte: Captura de tela do filme “Esses moços” (2004)

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry7V8sOLssw> Visitado em: 23/04/2020

A partir dessa chave interpretativa nos aproximamos também do filme “Capitães da areia” (2011), dirigido por Cecília Amado e que adapta a obra homônima de Jorge Amado, lançada em 1937. A construção de uma territorialidade marcada pela violência social, da falta de condições de sobrevivência, ganha força no grupo de adolescentes e crianças que vivem juntos no trapiche e percorrem as ruas de Salvador em busca de seu sustento diário.

Esse território caracterizado pelo abismo social é configurado principalmente nos encontros entre personagens de condições tão distintas. Isso é marcante quando o personagem Sem-pernas, de forma a auxiliar em um futuro assalto, passa viver como o filho adotivo de uma família de grande poder econômico. Hesitante em se aproximar das pessoas, até por saber ser algo temporário, o jovem não se reconhece nesse espaço, dificuldade que fica clara nas cenas em que a mãe adotiva busca estabelecer uma relação de forma carinhosa, que se aproximava de uma relação maternal que não existe no cotidiano real daqueles garotos.

De forma semelhante ao que foi visto em “Esses moços”, a precarização social acaba por força um amadurecimento ainda precoce para essas crianças e adolescentes, mesmo que o aspecto lúdico da infância nas brincadeiras e as relações pessoais estabelecidas dentro do grupo evidenciem outras configurações possíveis do ser criança nessas territorialidades. Diferentemente da discussão anterior, o aglomerado abordado aqui se caracteriza com um movimento de reterritorialização, na medida em que se estabelece uma comunidade fixa, com suas regras e sua própria identificação seja com um território físico ou simbólico. Esse movimento se faz presente também nos deslocamentos pela cidade enquanto um grupo.



Figura 3: Cena do filme "Capitães da Areia" (2013). Fonte: Captura de tela do filme "Capitães da Areia" (2013)

Aparece com destaque, principalmente no último terço da obra, o enfrentamento desses jovens contra as forças policiais e de controle. Pego numa briga na rua, o líder dos capitães, Pedro Bala, passa a viver em reformatório juvenil onde é privado de água, comida e até luz solar, passando por uma rotina ainda mais difícil do que no trapiche. Essas práticas violentas do poder estatal, que não se restringem às agressões, configuram uma territorialidade de disputa social para Salvador, onde aqueles que já convivem com a falta de condições socioeconômicas tenham que viver também com violências cometidas pelo poder governamental, já apontada também no filme “Esses moços”.

Relacionadas a essas práticas da força policial destacadas aqui estão também as atitudes racistas, que se fazem presentes de forma estrutural nesse poder de controle configurado na obra. Seja com xingamentos no trabalho forçado que os jovens do reformatório têm que fazer ou nas abordagens nas ruas, sempre presumindo um assalto, os capitães, em sua maioria negros, convivem também com uma violência racial, mesmo numa Salvador predominantemente negra e com grande presença de práticas socioculturais africanas na vida cotidiana da população.

As dificuldades socioeconômicas atravessam a cidade de Salvador e perpassam pelos mais diversos territórios baianos, sejam eles físicos e simbólicos, por isso também que não restringimos nosso trabalho a um espaço da metrópole. Em “Café com canela”

(2017), dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, a violência social permeia territorialidades marcadas pela região do Recôncavo Baiano, trazendo aos poucos a vida cotidiana de duas personagens femininas que se reencontram após muito tempo e a partir desse encontro buscam forças para lidar com traumas do passado, tentando superá-los.

A jovem Violeta (Aline Brune), ao reencontrar sua antiga professora, Margarida (Valdinéia Soriano), fala como não conseguiu seguir nos estudos numa universidade, como gostaria, devido à necessidade de conseguir alguma renda para tentar manter sua casa onde mora com o marido e sua avó adoentada e que fica acamada. Esse momento de diálogo entre as duas mulheres negras, onde a professora relembra como a jovem era uma boa aluna, é marcante no sentido em que configura a dificuldade dessa grande parcela da população baiana, negra e pobre, em ter acesso a uma formação superior e que proporcione uma melhor inserção no mercado de trabalho.

Um vizinho, interpretado por Babu Santana, conta também como sofreu repressão de seu pai durante a infância e adolescência por ser homossexual e em como a ida para a universidade na ‘cidade grande’ foi um momento de libertação e de conhecer novas possibilidades¹³. São violências que se articulam com territorialidades de formas distintas daquelas compreendidas a partir da capital, representado para os cinemas baianos como o território, físico e simbólico, da cidade de Salvador, mesmo que permaneça dentro de uma abordagem do urbano, dessa vez na região do Recôncavo. Esse deslocamento é configurado pela obra como uma maior abertura de possibilidades de vivências, longe de uma repressão doméstica vivida pelo médico.

Algo que também compõe em nossa investigação essas articulações entre violências e territorialidades convocadas a partir de “Café com canela” está em seu aspecto de produção. Com grande presença do curso de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB), situado em Cachoeira, passou a ser o primeiro longa-metragem de ficção a ter uma diretora negra e lançado em cartaz após 34 anos. A última obra comandada por uma mulher negra que entrou no circuito comercial foi “Amor maldito”

¹³ Durante a participação do ator Babu Santana no reality show Big Brother Brasil 20, o monólogo de quase 2 minutos, em que o personagem gay conta um pouco de sua experiência de vida marcada por violências e incompreensão, teve grande circulação nas redes sociais, também por conta das diversas discussões sobre racismo suscitadas pelas falas e própria participação do ator no programa de TV. Matéria sobre: <https://observatoriodemusica.uol.com.br/noticia/discurso-de-gay-apaixonado-vivido-por-babu-santana-em-filme-viraliza-na-web> Visitado em: 17/07/2020.

(1984), dirigido por Adélia Sampaio. Além disso, é um filme protagonizado por mulheres negras, algo raro no cinema brasileiro de uma forma geral. As disputas por maiores espaços de comando e protagonismo para a população negra ganha força em um contexto de violência racial que marca as territorialidades configuradas a partir de nossa entrada nos cinemas baianos.

Os contrastes de possibilidades de vida também passam por violências simbólicas que pesam sobre outras parcelas da população, como homens e mulheres trans. Os diversos cerceamentos, movimentos de resistência e conquista de espaço são atravessados nos depoimentos do documentário “Cores e flores para Tita” (2017), dirigido por Susan Kalik. O filme acompanha a montagem da foto-exposição feita por Andréa Magnoni, que buscou novos olhares sobre as experiências de pessoas trans e travestis.

A exposição teve como motivação inicial uma vivência familiar de Magnoni: seu tio, que era um homem trans, Renato ‘Tita’ cometeu suicídio aos 15 anos, em 1973, e retomar essa história fez a sobrinha conhecer violências dentro do ambiente familiar, mas também fora, com o conhecimento sobre um estupro pouco antes da morte do tio. A partir desse trauma familiar, a fotógrafa monta a exposição com imagens e depoimentos de pessoas trans que convivem com essas violências diariamente, que acabam por se tornarem também personagens centrais para o filme. Aos poucos, alguns dos entrevistados relatam como os riscos de sobrevivência permanecem após mais de 40 anos da morte de Tita, o que retoma para nós a noção de cidadania dilacerada (TAVARES DOS SANTOS, 2002), que dá conta de violências simbólicas que atravessam também a carne, o corpo.

São diversas as violências que se tornam configuradoras de territorialidades possíveis de serem construídas e vivenciadas por essas pessoas. Seja na negação de espaços nas escolas e universidades, com professores se recusando a chamar pelo nome social, ou na dificuldade em conseguir oportunidades de emprego sem sofrer algum tipo de discriminação. Ao precisar ‘esconder’ de colegas e familiares suas verdades, os entrevistados apontam para como esses conflitos operam no silêncio, na necessidade de esconder, para não somente ter oportunidades de desenvolvimento profissional como conseguir sobreviver diariamente.

As articulações entre violências simbólicas e territorialidades que realizamos aqui também são atravessadas por questões de raça e de classe social. Enquanto as dificuldades de ser um jovem trans fez um estudante de escola pública e negro se envolver também com movimentos sociais ligados à questão racial, por reconhecer como a discriminação atravessa sua vida de diversas formas, outro jovem trans, branco e de classe média, afirma como sua condição socioeconômica favorável ajudou a ter uma formação profissional completa, além de ter conseguido realizar a cirurgia de transição no momento que se sentiu confortável. Esse entrevistado, Victor Summers, ressalta como essa diferenciação ocorre nas mais diversas formas:

Você é desejado quando você é passável, é cirurgiado, você tem barba, e é uma coisa que me incomoda, porque antes eu também era homem sabe? O que me torna válido para uma possibilidade afetiva é porque sou passável agora e antes eu não era? (CORES E FLORES PARA TITA, 2017).

Podemos ainda retomar a ideia de cidadania dilacerada ao compreender como a violência física muitas vezes perpassa essas pessoas desde a infância e ganha força também dentro da força policial do estado. Em um depoimento marcante, uma travesti conta como durante a Ditadura Militar, nas décadas de 1970 e 80, somente pelo fato de sair maquiada ou utilizando um sapato de salto alto eram motivos para intimidações e de muitas vezes ser levada presa para a delegacia. O período do governo militar, que durou entre 1964 – 1985, foi marcado pelo seu autoritarismo, sua perseguição política, tortura e outras diversas formas de violência, que aprofundaremos em nosso terceiro eixo de análise.

Importante destacar como essa violência sobre o corpo não é algo que ficou restrito a esse período de exceção, sendo presente nos noticiários diários e em pesquisas realizadas por instituições e observatórios que tratam sobre os movimentos LGBTQ+¹⁴. Esse material deixa ver como a violência sobre esses corpos atravessa nosso cotidiano ordinário e não apenas em determinadas situações.

Entretanto, a própria produção dessas pesquisas ainda encontra grandes dificuldades em relação à quantidade e qualidade dos dados de denúncias e homicídios ligados à

¹⁴ Pesquisa do Grupo Gay da Bahia aponta uma morte por homofobia e transfobia a cada 23 horas no Brasil. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/17/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-23-horas-aponta-entidade-lgbt.ghtml> Visitado em: 23/04/2020

LGBTQfobia. O Atlas da Violência de 2019¹⁵, realizado pelo Ipea, dedicou uma seção para tentar compilar dados que deem conta das violências sofridas por essa parcela da população. Após identificar um crescimento dos homicídios nos dados de 2016 e 2017, o documento ressalta a dificuldade de reunir esses números:

Diante da escassez dos dados disponíveis, um desafio central à pauta da redução da violência enfrentada pelo segmento LGBTI+ é a criação de dispositivos de coleta e monitoramento de dados estatísticos e indicadores relativos à temática (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2019).

Em articulação com a proposta de interseccionalidade, outras pesquisas abordam as dificuldades de sobrevivência em ser mulher negra e trans, como no acesso ao sistema básico de saúde. Esse é o ponto central da monografia de Gilmar Oliveira, no Instituto de Psicologia da UFBA.

Observa-se a transfobia e o racismo como fortes implicadores para a saúde das pessoas mulheres trans negras, sobretudo, a saúde mental, visto que a recorrente vivência com a discriminação obstaculiza, inclusive, a busca por atendimento nas instituições de saúde, realidade que não difere em relação às demais políticas e serviços. A dimensão subjetiva é ferida a todo momento. Não há respeito. Não há efetivação das políticas nas vidas dessa população integralmente, é sempre parcial e/ou inexistente (OLIVEIRA, 2018, pg. 107).

A teia de articulações proposta nesse eixo nos deixa ver algumas questões centrais para compreendermos as diversas relações entre territorialidades e violências, a partir dessas obras e do nosso olhar sobre elas. Pensar as discriminações raciais, de gênero e de classe nos convoca a discutir a questão da interseccionalidade, que compreende as consequências e relações estruturais entre distintas formas de subordinação. O depoimento de uma mulher negra que sofreu um conjunto de violências corporais, simbólicas e materiais desde sua infância, que foi perpassada por uma configuração de preconceito racial e de opressão do trabalho de servir que esta relacionada de forma intrínseca com a violência contra as mulheres, seja ela física e/ou simbólica. Além disso, o que configura de forma definitiva a violência estatal é ter como seu alvo central o corpo negro, pensado aqui a partir da relação política – corpos como trouxemos no diagrama de Grossberg (2010).

¹⁵ Disponível em:

http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf Visitado em: 23/04/2020

No sentido de uma violência social, pela falta de acesso a condições mínimas de sobrevivência como água, comida e moradia, a compreensão dessas dificuldades se aproxima do que já foi discutido sobre a relação entre a servidão e a população negra, herança de um extenso processo de escravidão. Compreendemos que essa violência sobre o corpo não ficou restrita a períodos de exceção, como a Ditadura Militar, sendo evidenciado nos noticiários diários e em pesquisas realizadas por instituições e observatórios da violência, que tratam sobre o movimento negro ou LGBTQ+. A pervasividade da violência configura para nós a noção de cidadania dilacerada (TAVARES DOS SANTOS, 2002), que dá conta de violências simbólicas que atravessam também a carne, o corpo.

3.2.2 Enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas

Passamos para esse segundo eixo que busca compreender como territorialidades e violências são configuradas a partir dos cinemas baianos, pensadas aqui em relação ao popular e suas disputas. Importante reafirmar que essas questões são atravessadas também pelos demais eixos, de forma a construir a teia de articulações proposta nesta pesquisa. A compreensão sobre o popular é uma importante e fundadora questão para os Estudos culturais¹⁶, que se desenvolve a partir da própria indagação sobre os sentidos em torno da palavra cultura e dos sentidos do popular. Williams, importante autor para esta pesquisa, define cultura como algo comum, da vida cotidiana, em sua obra *Culture is ordinary*, de 1958, a partir de um relato pessoal sobre uma viagem de ônibus em sua cidade. Essa compreensão vem aliada a um entendimento sobre cultura como produção artística e criativa, pensando na articulação desses sentidos:

Alguns escritores reservam a palavra para um ou outro desses sentidos: insisto em ambos e no significado de sua conjunção. As perguntas que faço sobre nossa cultura são questões sobre nossos propósitos gerais e comuns, mas também questões sobre significados pessoais profundos. A cultura é comum, em toda sociedade e em toda mente (WILLIAMS, 1958, pg. 93).

¹⁶ “Dois livros publicados em fins dos anos 50, *The Uses of Literacy*, de Richard HOGGART (1957), e *Culture and Society: 1780-1950*, de Raymond WILLIAMS (1958), e um terceiro publicado no início dos anos 60, *The Making of the English Working Class*, de Edward THOMPSON (1963) são considerados os textos inauguradores dos Estudos Culturais. Estes três autores estão preocupados, de modo geral, em entender quem são e como se constituem as classes trabalhadoras. Esse interesse pela situação social e cultural da classe trabalhadora os leva a buscar os meios de redefinir a noção tradicional de cultura de modo a estendê-la o suficiente para incluir a cultura popular ou de massa” (GOMES, 2004, pg. 107).

Um autor que foi central para as discussões em torno da cultura popular e suas disputas dentro dessa vertente dos Estudos culturais é Antonio Gramsci. A partir dele compreendemos as formas de enfrentamento, negociação, incorporação entre o popular e a cultura dominante. É essa ambiguidade que buscamos deixar ver a partir de nossa entrada nas diversas obras dos cinemas baianos.

Cultura popular dentro de uma vertente específica dos cultural studies, aquela mais próxima do trabalho de Antonio Gramsci, corrente que recusa associar à expressão povo qualquer elemento de passividade ou ingenuidade e na qual cultura popular carrega a força da ambiguidade, não se refere de modo simplista nem à cultura popular tradicional nem à cultura produzida para o povo, e sim reconhece o movimento dialético entre resistência e cooptação como princípio estruturador do popular” (GOMES, 2008, pg. 58).

Relacionadas às discriminações raciais, de gênero e de classe como discutimos anteriormente e inseridas na cultura popular, as práticas religiosas também sofrem constantes ações violentas, como invasões e despejos contra terreiros e espaços que representam as religiões de matriz africana. Esses espaços são também configuradores de territorialidades que buscam, física e simbolicamente, sua sobrevivência. Nesse sentido, iniciamos esse eixo com a obra “Jardim das Folhas Sagradas”.

No filme de 2011, dirigido pelo diretor Pola Ribeiro, a narrativa central gira em torno da problemática étnico-religiosa a partir do candomblé, religião de matriz africana que historicamente sofre com a discriminação e intolerância frente às suas práticas. Miguel Bonfim, personagem principal interpretado por Antônio Godi, é um especialista em informática que trabalha em um banco e é casado com uma mulher branca e evangélica. Filho de uma ialorixá e praticante do candomblé, mesmo que critique o sacrifício de animais e defenda práticas ‘ecológicas’, ele convive com o preconceito, seja com a esposa pela questão religiosa, seja no ambiente de trabalho por ser um homem negro, mesmo que assuma uma posição de chefia.

O filme Jardim das folhas sagradas, de Pola Ribeiro (2011), mostra toda a dinâmica de implementação e manutenção de um terreiro de candomblé, os desafios logísticos para esta ação e o preconceito advindo da parcela mais conservadora da sociedade. Mas, sobretudo, mostra a forte ligação do pai de santo com a natureza que abrange o terreiro, fornecendo-lhe proteção, repositório de plantas sagradas e local de rituais diversos (MOREIRA; JÚNIOR, 2017, pg. 48).

A obra constrói uma Salvador que se caracteriza pela disputa e intolerância frente às religiosidades de matriz africana, mesmo sendo uma cidade com grande população

negra¹⁷, como costuma se dizer “cidade mais negra fora da África”, e que é marcada nas mais diversas práticas socioculturais por essa conformação da cultura afro-baiana¹⁸. No carnaval, importante prática popular que apresentamos também como ponto de articulação entre territórios e violências, os blocos afro são de grande importância ao convocar elementos dessas religiosidades.

Devido a sua forte ligação com o candomblé e por ter nascido dentro do terreiro Ilê Axé Oyá, o Cortejo Afro sofre muita influência dos elementos e signos da religião de matriz africana, que além de enaltecer os orixás e suas crenças, também valoriza e reafirma os aspectos da cultura negra. Nesse contexto, o Cortejo Afro tem em Oxalá, orixá associado à criação do mundo e da humanidade, a sua maior referência e fonte de inspiração. Assim, a concepção artística e filosófica da entidade cultural faz alusão às características de Oxalá, em que são utilizados sombreiros e tecidos estampados em branco sobre branco ou azul sobre branco (DAVEL, ROSA, 2017, pg. 22).

Mesmo na moda, nas vestimentas e adereços da vida cotidiana, essa territorialidade que configura elementos de uma cultura afro-baiana se faz presente. Essas expressões dão conta de deslocamentos e disputas frente à cultura dominante, euro-moderna, através de novas afirmações sobre identidades muitas vezes apagadas ou violentadas através do racismo.

A moda afro-baiana em Salvador tem sido utilizada como forma identidade e meio de comunicação da herança africana. A grande maioria da população é de origem negra e a cidade possui a riqueza de elementos e criações de moda como preservação da identidade, que pode ser notada nos blocos afros, no uso de vestimentas e adornos no próprio dia-a-dia e na utilização de elementos afros como símbolo da cultura baiana na mídia (GONÇALVES, 2008, pg. 36).

A trilha sonora do “Jardim das Folhas sagradas”, marcada pelo ritmo dos atabaques e cânticos do candomblé, destaca essa relação contraditória, entre enfrentamentos e cooptação frente a uma forte herança sociocultural, quando coloca em cena um desfile do Ilê Ayê em apoio ao terreiro, um bloco que simboliza uma cultura oficial da cidade e

¹⁷ Links sobre pesquisas em torno do tamanho da população negra: <https://bahiaeconomica.com.br/wp/2018/11/19/ibge-salvador-e-a-capital-mais-negra-do-brasil-e-tambem-onde-esta-maior-desigualdade-salarial-entre-brancos-e-pretos/>
<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/questao-de-identidade-autodeclarados-pretos-ultrapassam-brancos-na-bahia/#> Visitados em: 24/04/2020

¹⁸ Na literatura, Jorge Amado é figura central nessa construção e obras como “Mar morto” (1936), “Seara vermelha” (1946), “O compadre de Ogum” (1964) e “Tenda dos Milagres” (1969) são algumas onde essa cultura ganha destaque. O trabalho fotográfico de Pierre Verger (2002) também traz importantes retratos dessa presença de matrizes africanas. A presença de diversos blocos afro no Carnaval, como Ilê Ayê e Filhos de Gandhi, também é destaque na principal festa popular da capital do estado.

do estado mesmo sendo territórios em constante conflito frente às práticas discriminatórias contra pessoas negras e o candomblé.

Além desse momento da caminhada de protesto, frente ao despejo do terreiro, já ao final do filme, com o pai de santo Bonfim adentrando a mata, a trilha apresenta a música “Salve as Folhas”, letra do poeta Ildázio Tavares e música de Gerônimo, que canta nessa versão apresentada na obra¹⁹. A música, que apresenta um ritmo forte do tambor, trata dessa relação de grande importância entre as folhas, a natureza, e o candomblé, como no trecho em que diz: “Sem folha não tem sonho / Sem folha não tem festa / Sem folha não tem vida / Sem folha não tem nada / Eu guardo a luz das estrelas / Sou aroni²⁰”.



Figura 4: Desfile dos bloco afro em apoio ao protesto do terreiro no filme. Fonte: Captura de tela do filme "Jardim das Folhas Sagradas" (2011)

Essa ambiguidade é marcante quando pensamos ações, como o projeto do Governo do estado chamado Carnaval Ouro Negro²¹, que está em sua 13ª edição e oferece subsídios para o apoio de agremiações carnavalescas de matrizes africanas, que são promovidas pelo mesmo aparelho estatal que não oferece de forma satisfatória segurança a sua

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvnnX6YMe5Y> Visitado em: 01/08/2020.

²⁰ Aroni, na religião do candomblé, é um espírito sagrado que vive na floresta e que detém grande conhecimento acerca das propriedades mágicas e medicinais das folhas. Informação disponível em: <https://ocandomble.com/2015/01/08/aroni-a-divindade-que-mora-no-amago-da-floresta/> Visitado em: 20/07/2020.

²¹ Página do projeto: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=315> Visitado em: 25/04/2020

grande população negra, principalmente os jovens²². Portanto, ao mesmo tempo que realizam movimentos de apropriação e divulgação de simbologias ligadas à cultura negra e religiosidades de matriz africana, o poder estatal também fortalece diversos tipos de opressão e violências.

O filme nos convoca ainda para outra questão muito cara a este trabalho. Após um acidente trágico que causa a morte de seu amigo e amante, Bonfim decide então largar o trabalho e sair de casa para criar um terreiro onde possa exercer sua visão sobre o candomblé. Após conseguir um terreno em um bairro periférico da cidade, onde também encontra intolerância da população local, e construir seu espaço, o terreiro recebe uma ordem de despejo da prefeitura devido à irregularidade na compra daquele terreno.

A partir daí é estabelecida uma queda de braço entre o terreiro e o poder municipal, que acaba por envolver programas de TV e manifestações populares de apoio às religiosidades de matriz africanas. É importante destacar, como eixo que atravessa também as questões de religiosidades, que a violência governamental convocada aqui evidencia disputas em torno de territórios físicos e simbólicos. O terreno em questão é defendido também a partir de sua história, já que há resquícios de um quilombo e outros terreiros que já existiram naquele espaço material. No filme, o pai de santo em entrevista afirma: ‘Esse lugar nos pertence há mais de 200 anos’. Portanto, apontamos aqui tanto as diversas violências em torno do preconceito racial e religioso, quanto a atuação violenta do poder estatal que ignora e busca o apagamento das questões sóciohistóricas daquele território.

Essa ação de colocar o estado em contraposição às religiões de matriz africana é formadora do aparelho jurídico do Brasil e da Bahia, atravessando os códigos civis e penais de diversos momentos de nossa história. Esse é um dos destaques da pesquisa de Eloya Miranda, da Faculdade de Direito da UFBA, que também ressalta as resistências possíveis nos momentos de perseguição policial nas três primeiras décadas do século XX:

²² Matéria sobre as altas taxas de homicídios entre homens jovens negros na Bahia e no Brasil: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/06/18/ativistas-fazem-caminhada-contragenocidio-e-encarceramento-da-populacao-negra-no-suburbio-de-salvador.ghtml> Visitado em: 25/04/2020

Durante o período de mais intensidade da perseguição policial algumas casas tentavam desviar a atenção da ordem pública, alegando que ali eram cultuados apenas santos católicos (T.36 24/4/1922), (LUHNING, 1996). Outra estratégia de sobrevivência da população negra foi associar seus Orixás aos santos da igreja católica, mais uma demonstração de resistência aos constantes ataques sofridos (MIRANDA, 2018, pg. 22).

Essa configuração de uma Salvador marcada pelo preconceito racial e religioso, mesmo sendo território também fortemente relacionado à práticas culturais africanas, é destacada em outro filme, que adapta uma obra de Jorge Amado. “Tenda dos milagres” (1977), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, apresenta a vida de um intelectual negro do início do século XX, que passar a ser motivo de investigação nos anos 1970, quando se passa o filme, devido a uma visita de um pesquisador norte-americano, que defende o tal Pedro Arcanjo como um dos maiores pesquisadores da história brasileira.

É interessante notar como o próprio desconhecimento por parte da cobertura dos jornais da obra de um intelectual negro já indica uma discriminação estrutural, onde os trabalhos sobre as práticas religiosas de matriz africana não são considerados trabalhos científicos pela comunidade acadêmica local, ainda mais sendo produzidos por uma pessoa negra²³. Durante a reconstituição da vida de Arcanjo, cenas que fazem parte de um filme dentro do filme, são diversas as demonstrações de preconceito racial, como por exemplo, na posição de um coronel em tentar impedir o casamento de sua filha com um engenheiro negro, filho de Pedro Arcanjo, que era próximo à família do coronel.

É recorrente na reconstrução da trajetória do personagem a sua dedicação a todo um conjunto de celebrações e práticas religiosas ligadas ao candomblé. Aliado ao preconceito racial, é configurada nessa Salvador um ambiente bastante hostil para as religiões de matrizes africanas, como quando o chefe de polícia reúne uma equipe para fechar um terreiro ou quando policiais acabam por assassinar um pai de santo que se recusava a ceder para a opressão das forças oficiais.

²³ Sobre esses apagamentos de outras produções que fogem da entrada acadêmica euro-moderna e branca, Boaventura de Sousa Santos defende o termo epistemicídio, “tem vindo a decorrer nos últimos cinco séculos, e uma riqueza imensa de experiências cognitivas tem vindo a ser desperdiçada” (2007). Uma dissertação em Ciências Sociais na UFBA retoma a formação das universidades públicas e seu racismo estrutural (SILVA, 2019). Matéria no Jornal da Unicamp também discute a falta de diversidade entre professores e pesquisadores: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/11/19/racismo-no-mundo-academico-um-tema-para-se-discutir-na-universidade> Visitado em: 26/04/2020



Figura 5: Polícia invade terreiro durante uma celebração em "Tenda dos Milagres". Fonte: Captura de tela do filme "Tenda dos Milagres" (1977)

Assim como foi apontado anteriormente a partir do filme “Jardim das Folhas Sagradas”, as práticas religiosas de matrizes africanas convivem com uma constante disputa territorial, tanto física quanto simbólica. Essas disputas, marcadas muitas vezes por violências por parte do estado, fizeram parte da própria formação jurídica e permanecem como luta diária por praticantes dessas religiões na Bahia.

Em Salvador e região metropolitana, são diversos os exemplos de construções que foram feitas a partir da destruição e imposição de mudança de local de diversos terreiros²⁴. Em 1988, o terreiro Oxumarê teve diversas partes sagradas de seus terrenos ameaçadas em razão da construção de uma passarela na Avenida Vasco da Gama. Entretanto, os movimentos de resistência recorreram a diversos órgãos da prefeitura e da Assembléia Legislativa da Bahia para reverter a decisão, que acabou sendo modificada²⁵. Em fevereiro de 2008, o caso do terreiro Oyá Onipó Neto, na Avenida Jorge Amado, ganhou repercussão, quando um órgão da Prefeitura de Salvador demoliu o espaço com a alegação de problemas na escritura. “Naquele ano, Mãe Rosa foi diagnosticada com depressão e lutou para reerguer o terreiro, o que vai além de erguer

²⁴ Matéria completa sobre as notificações de terreiros para construção de obras do governo: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/obras-do-vlt-e-da-29-de-marco-derrubam-e-ameacam-terreiros-de-candomble-em-salvador/> Visitado em: 26/04/2020

paredes. Para equilibrar o Oya Onipó – espiritualmente e estruturalmente – foi preciso um ano” (CORREIO, 2020).

Nessas territorialidades com o candomblé configurado enquanto ponto central de disputas e violências, vale destacar o documentário “A cidade das mulheres” (2005), dirigido por Lázaro Faria. Inspirado por um relato da norte-americana Ruth Landes que data de 1939, o filme discute a importância e força das mulheres na configuração da religião de matriz africana na Bahia. A antropóloga, que pesquisava sobre a população negra, se impressionou com a posição central e de liderança que as mães de santo assumiam na sociedade baiana.

Através das entrevistas com mulheres de diversas posições no contexto religioso e narração de trechos dos estudos de Landes, a obra costura aos poucos uma historicidade que aponta para diversas transformações, mas também permanências, nas inter-relações entre religião, sociedade baiana e o papel da mulher nessa configuração. As entrevistas acontecem diversas vezes nos próprios terreiros e com as mulheres com seus trajes religiosos, o que aponta para nós a centralidade das tradições vinculadas a construções e investimentos afetivos em territorialidades que são configuradoras da própria formação dessas práticas religiosas.

Importante destacar ainda o papel das feiras e venda de produtos importantes nas práticas religiosas do candomblé, cujas barracas eram muitas vezes lideradas por mulheres, que aos poucos conquistavam uma estabilidade econômica, o que também contribuía e contribui para essa grande centralidade das mulheres no candomblé baiano. Essa territorialidade feirante é algo recorrente em outras obras e será retomada neste eixo de análise. “Ainda na África, Pierre Verger, ao remontar à importância da feira, especialmente para os iorubás, mostrava a presença das mulheres como grandes negociantes, sendo que no mercado, comparadas aos homens, elas são maioria” (BERNARDO, 2005). No laudo antropológico sobre o Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, o professor da UFBA Ordep Serra destaca essa centralidade feminina:

Relatos feitos por membros seniores do Egbé Iyá Nassô dão conta do papel exponencial que aí tiveram as chamadas “mulheres de partido alto”, sacerdotisas conhecidas como pessoas de grande iniciativa, comprovada tanto no campo religioso quanto na vida civil da

²⁵ Relato da situação no site da Casa de Oxumarê: <http://www.casadeoxumare.com.br/index.php/2015-07-12-20-45-13> Visitado em: 26/04/2020

população baiana negro-mestiça: damas muito empreendedoras, com presença dominante no comércio de rua e com significativa influência no seu meio, onde exerciam forte liderança. No Terreiro do Engenho Velho, elas se destacaram muito. Conta-se neste e em outros candomblés da mesma origem (Gantois, Axé Opô Afonjá) que ainda nas primeiras décadas deste século elas se reuniam em Salvador e “faziam gueledé”, ou seja, celebravam ritos festivos exclusivamente femininos, ritos esses que incluíam uma pequena mascarada, de significado religioso (SERRA, 2008, pg. 7).

Portanto, além de centrais nas formações e crescimento dos terreiros, a obra reafirma como as mulheres passaram a ser compreendidas como organizadoras também das famílias, como já observava a antropóloga Landes em sua visita aqui²⁶. Seja através do relato da americana na década de 1940 ou das entrevistas com diversas personagens, o filme configura essa força das mulheres como uma resistência a um patriarcado. Aqui, essa centralidade feminina é configuradora da relação entre territorialidades baianas e religiões de matriz africana.

Mesmo com essa relação de resistência, construída a partir de uma ocupação de espaços em contextos sociais desfavoráveis para a liderança das mulheres, o documentário não deixa de destacar como essas territorialidades também são marcadas pela violência racial vivida por homens e mulheres negras. Violências também relacionadas à questão religiosa, que ganha força em um depoimento de uma mãe de santo:

Era uma relação muito ruim, porque negro não entrava em igreja. Você sabe que sempre teve uma discriminação. A igreja veio entrar depois que a gente fez uma promessa na senzala, fazia nosso culto de candomblé, e daí, para podermos entrar, tivemos que dizer que era Nossa Senhora da Boa Morte. Entramos na igreja porque tivemos que mentir (A CIDADE DAS MULHERES, 2005).

Neste eixo, além das territorialidades e violências que são disputadas em relação às religiões de matrizes africanas, buscamos destacar também, a partir dos diversos cinemas baianos, a cultura feirante e construção de tipos populares. Como iniciamos a discutir em “A cidade das mulheres”, as territorialidades construídas a partir das feiras e dos pequenos comércios são configuradoras das formas de organização e vida cotidiana na sociedade baiana, como discute várias obras discutidas aqui, mas na literatura

²⁶ “Neste trabalho, eu avanço uma leitura da formação e produção intelectual de Ruth Landes, comparando seus escritos com os outros trabalhos etnográficos produzidos no boom dos estudos afro-baianos. Essa comparação mostra tanto a novidade da tentativa de Landes de analisar raça e gênero ao mesmo tempo, quanto as origens dessa tentativa nos trabalhos de suas professoras Benedict e Mead” (HEALEY, 1996). O trabalho de Landes, tendo como ponto central sua obra homônima ao filme, continua sendo objeto de discussões (ABREU, 2001).

também²⁷. Em sua dissertação sobre as feiras livres em Salvador, Márcio Souza aponta a importância do comércio de rua no abastecimento da cidade no século XIX e primeiras décadas do século XX:

Era, portanto, por meio dos carregadores, vendedores e outros comerciantes das ruas e nas ruas – na oferta diária de produtos e alimentos vindos das cercanias de sua hinterlândia imediata (Recôncavo) e desembarcados no cais pelos saveiros – em locais propícios e já conhecidos, que a população em geral se abastecia de víveres necessários ao dia-a-dia. Eram poucos os soteropolitanos que se dedicavam à produção de gêneros alimentícios, destarte aos quintais com as frutas e hortaliças, apesar do caráter semirural da cidade do Salvador expresso nas múltiplas roças nas proximidades no núcleo urbano (SOUZA, 2010, pg. 61).

Em 1961 foi lançada uma das primeiras produções de longas-metragens realizadas na Bahia, “A grande feira”, dirigido por Roberto Pires. A obra se passa quase inteiramente na Feira de Água de Meninos, que está ameaçada de ser retirada do local pelo poder estatal devido a um acordo com grandes empresas internacionais que já utilizam parte do terreno para armazenamento de combustíveis. Salvador é configurada a partir de uma declarada disputa territorial, entre feirantes e os ‘tubarões’, entre uma população que busca na feira seu sustento diariamente e um progresso econômico predatório que não busca qualquer tipo de acordo para a situação.

Portanto, mesmo que não tenha as religiões de matrizes africanas como questão aqui, a cidade também é compreendida a partir de uma relação entre territorialidade e violência marcada pelas disputas territoriais entre práticas de uma cultura popular, como as feiras livres, e os poderes estatais e econômicos, mesmo que nesse jogo de enfrentamentos aconteçam também movimentos de cooptação e inter-relação com a cultura dominante. No filme de Roberto Pires, são os feirantes, com a participação de sindicalistas, que buscam manter o controle não somente sobre o território físico, mas também o simbólico, o espaço onde se constrói a vida daquela população em todas suas dimensões.

²⁷ São diversas as obras de Jorge Amado em que a feira livre é um elemento importante para uma compreensão sobre a Bahia. Em “Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios em Salvador” (1944), as feiras da capital aparecem enquanto importante configurações da cidade. Na obra fotográfica de Pierre Verger (2002) também se evidencia a força das feiras e essa importância permanece em todo o estado. Matéria sobre exposição artística com a temática das feiras: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/exposicao-homenageia-feiras-livres-do-reconcavo-baiiano-na-galeria-acbeu/> Visitado em: 26/04/2020

O que está em jogo nas lutas sobre o popular é precisamente "a capacidade de constituir classes e indivíduos como uma força popular" (S. Hall, 1981). Eles também se recusaram a reduzir a cultura popular, até mesmo popular, a questões de textos; eles abraçaram todos os tipos de hobbies e atividades de lazer, até mesmo eventos políticos ou jurídicos, como enforcamentos públicos. O popular, então, nunca é simplesmente equivalente ou limitado aos domínios da textualidade. O popular incluía não apenas a cultura popular, mas também as linguagens e lógicas que as pessoas usavam para dar sentido, para se localizar e calcular suas escolhas, em suas vidas cotidianas e no mundo social. O popular aponta não apenas para o cotidiano, mas também para um domínio do senso comum (em um sentido gramsciano) como um terreno de luta (GROSSBERG, 2010, pg. 208).

É esse terreno de luta que é configurado na obra enquanto força popular, ficando claro a todo o momento que se trata de uma disputa também por uma lógica de vida cotidiana, pela sobrevivência daquela territorialidade feirante que também está relacionada a um território funcional. Esse embate apresenta também como forças econômicas antagônicas marcam a desigualdade da configuração de Salvador.

De forma semelhante a que abordamos aqui a partir de outras obras, como “Capitães da Areia”, somos apresentados a uma configuração de Salvador que traz à tona a intensa desigualdade social, um abismo econômico que separa os mais abastados daqueles que sobrevivem com muito pouco e em condições materiais bastante limitadas. Em “A grande feira”, o marinheiro Ronny, que desembarca na cidade e busca um novo destino, realiza deslocamentos que evidenciam esses dois universos distintos. O personagem, interpretado por Geraldo Del’Rey, passa a ter relações românticas tanto com Maria da Feira (Luíza Maranhão), mulher negra que trabalha em um cabaré, quanto com Ely (Helena Ignez), mulher branca, rica e casada que busca uma liberdade de sua vida tediosa com um marido que não ama. Entretanto, a própria movimentação do personagem estrangeiro, além da circulação das senhoras ricas pela feira, evidencia que são situações sociais que disputam e circulam em uma mesma cidade, configurando inter-relações que escapam ao binarismo construído em algumas das obras investigadas aqui.

Essa importante obra do cinema baiano é revisitada no documentário “O cinema foi à Feira” (2016), dirigido por Paulo Hermida e com produção do próprio filho de Roberto Pires, Petrus Pires. O filme apresenta entrevistas de diversas pessoas envolvidas na obra original e outras figuras presente naquele contexto de crescimento nas produções cinematográficas no estado, principalmente na capital Salvador. Em muitos momentos é

abordado como o filme de 1961 tratava da desigualdade social, tão presente em Salvador ainda hoje, e que apostava na comunidade feirante enquanto importante lugar de disputas.

Com um grande destaque para os feirantes e também sua capacidade de luta e transformação, muitos entrevistados apontam a cidade de Salvador como grande protagonista, ‘a grande vedete’ da produção. Diversos entrevistados falam sobre a relação que a obra teve com o público baiano. O cineasta Roque Araújo comenta: “Um filme onde mostra a massa, uma coisa fundamental que era a Feira de Água de Meninos, os feirantes. Os caras iam se ver no cinema e gritavam ‘Olha fulano de tal!’” (O CINEMA FOI À FEIRA, 2016). A atriz do longa, Helena Ignez, reafirma essa sensação: “Isso do povo se ver é maravilhoso. O encantamento era total” (O CINEMA FOI À FEIRA, 2016).

Através desses relatos, acompanhados de trechos do filme de 1961, o documentário reforça uma noção de valorização da obra por apresentar o que seria o popular na tela do cinema. Entretanto, não somente o filme de 2016 não traz relatos de alguns dos feirantes que fizeram figuração ou que vivenciaram este momento com seus pares, realizando um apagamento do próprio popular que tanto exalta, como também não deixa ver as ambiguidades da cultura popular e nas práticas dos feirantes, como já viemos discutindo. Apresenta, portanto, uma visão única e estática em torno da potência e discussões em torno da cultura popular na Bahia.

Diante de tal importância da comunidade feirante, o documentário passa a tentar compreender essa territorialidade construída na feira de Água de Meninos, que também se aproxima de outras feiras na cidade e no estado. Além do ambiente do trabalho e a busca da sobrevivência pelo comércio, muitos dos feirantes também moravam naquele espaço. Portanto um território que se configura tanto para o privado quanto para o público. Um território funcional, meio de sobrevivência das famílias e moradia, mas também simbólico, no momento em que é o espaço onde se desenvolve a vida cotidiana, suas sociabilidades, suas parcerias e o próprio reconhecimento enquanto parte daquela comunidade.

Assim como no filme de 1961, o documentário traz a problemática da luta dos feirantes para permanecer naquele local, diante o poder econômico que buscava uma expansão

dos reservatórios de combustíveis. Essa disputa somente teve uma conclusão em 1966, quando a feira sofreu com uma grande incêndio e as investigações posteriores não chegaram a conclusões definitivas sobre as causas, acidentais ou não. A Feira tinha grande destaque no comércio e abastecimento da cidade muito por sua localização:

A localização da Feira de Água de Meninos, próximo ao cais, explica o seu crescimento e expansão, – numa mistura de pescaria, bares, boates, ancoradouro e restaurantes – já que era por via marítima que grande parte do mercado soteropolitano era abastecido de mercadorias e produtos regionais (SOUZA, 2010, pg. 84).

Além dos depoimentos dos envolvidos em “A grande feira”, o filme apresenta diversos recortes de jornais da época que trazem as investigações e os grandes impactos sobre aquela população que já sofria diariamente para sobreviver e passa então por um duro processo de desterritorialização. Márcio Souza retoma diversas matérias dos jornais e a própria produção do filme de 1961 ao debater o incêndio e seus efeitos naquele contexto social:

Na mesma matéria intitulada “A catástrofe de Água de Meninos”, fala-se das ações do governo e do órgão representativo, o Sindicato, tais como a isenção de impostos e moratória aos feirantes, e a responsabilidade quanto aos deslocamentos pela identificação dos feirantes atingidos. A matéria também anuncia a deliberação da reunião conjunta realizada no domingo, dia 06 de setembro de 1964 – na qual reuniram-se no Palácio da Aclamação secretários de segurança pública e saúde, do prefeito de Salvador, do presidente da capitania dos portos e do superintendente das Docas da Bahia e sindicato de classe – quanto à transferência, ou mudança, da Feira de Água de Meninos para a enseada de São Joaquim. É interessante observar que a possibilidade do deslocamento é cogitada há anos, que já existiam obras de aterramento e terraplanagem na enseada. O filme de Roberto Pires, “A grande Feira”, mais que anunciar ou alertar os riscos de um incêndio, quase 4 anos antes da sua ocorrência real, faz remissão aos murmúrios e especulações quanto ao deslocamento para a referida enseada (SOUZA, 2010, pg. 89).

Outra figura que faz uma participação em “A grande feira” e que configura ali outros elementos da cultura popular na cidade de Salvador é Cuíca de Santo Amaro, trovador que anuncia as lutas da feira e seus personagens no início e no final do filme. Em busca de entender e conhecer essa persona, popular nas ruas da Cidade Baixa e também em cidades do Recôncavo baiano, o documentário “Cuíca de Santo Amaro” (2012) acompanha, através de colegas, admiradores, políticos e familiares, a trajetória deste que era conhecido como “o poeta mais temido da Bahia”.

O filme, dirigido por Joel de Almeida e Josias Pires, configura o poeta e cordelista como o principal cronista social da cidade, entre os anos 1940 e 1960, voltado em grande parte para as dificuldades da vida cotidiana de uma cidade extremamente desigual. A partir disso, buscava informações também dos bastidores políticos e pelos seus folhetos tentava ‘desmascarar’ os arranjos dos poderosos que prejudicavam a vida dos menos abastados, daí o apelido de poeta mais temido. Capinam, poeta baiano, reafirma esse estilo literário de Cuíca, enquanto mostra alguns dos livretos dele guardados em sua biblioteca:

Ele usava técnicas muito especiais para vender, chamar a atenção, desperta o interesse das pessoas. Ele anunciava escândalos, normalmente envolvendo grandes figuras da vida legislativa da Bahia. Ele lia um pedacinho, se você quisesse saber mais tinha que comprar (CUÍCA DE SANTO AMARO, 2012).

O documentário chama a atenção para a forte presença também nos cordéis de Cuíca de casos de crimes violentos, tanto em Salvador como no Recôncavo. Existe no trabalho do poeta, mostrado através de diversas imagens de ilustrações em seus livretos e na narração de trechos desses escritos, uma configuração de territorialidades violentas, um cotidiano marcado por assassinatos nas ruas e também por casos de violência doméstica que ganhavam repercussão. Além de casos famosos na cidade, o trovador também criava histórias que sempre destacavam aspectos mais absurdos de situações desse tipo. O escritor José Barreto comenta a fama de ‘maldito’ do poeta: “Normalmente as mães tinham receio que as crianças vissem Cuíca, porque ele era ser meio maldito, pelas coisas que dizia. Mas aí a gente ficava atento para ouvir qual era a malícia que vinha dele” (CUÍCA DE SANTO AMARO, 2012). Essa variedade de temas é destacada na pesquisa de Suseny Ruffini sobre a relação do poeta com o espaço urbano:

Vê-se claramente que o público leitor/ouvinte do poeta era diversificado, como foi citado nos vários depoimentos, por isso a grande preocupação do poeta era noticiar sobre a política local, estadual e até mesmo internacional, sobre os acidentes, as greves, a carestia, enfim, notícias do público e do privado, desde que estas interessassem aos seus expectadores. Ele não se apegava somente aos fatos mais importantes, mas procurava aqueles mais inusitados e menos explorados pela imprensa, para transformá-los em versos, os quais expunham para a venda (RUFFINI, 2009, pg. 51).

Além dos casos de violência cotidiana na cidade, outro tema recorrente nos folhetos, desenhos e poemas do trovador era o sexo e casos amorosos, ficcionais ou não. Em busca, principalmente, de casos de grande repercussão, é recorrente a violência

simbólica contra homossexuais e mulheres. Pesquisadora com diversos trabalhos sobre Cuíca, Edilene Matos detalha sua visão sobre o conteúdo debatido pelo poeta em seus folhetos:

Os cordéis de Cuíca abrangiam a reportagem do dia-a-dia, a notícia sensacionalista, a crítica política e de pessoas e / ou instituições, em linguagem satírica e violenta, empenhada em ridicularizar a realidade baiana de sua época, afora os “livros de encomenda”, que denunciavam o esforço do autor por se libertar, pela irreverência, de uma linguagem bem comportada, deixando patente o vocabulário da praça pública, das feiras periódicas e ruas de comércio, marcado pela plasticidade e corporalidade da comunicação oral, e distanciado das regras de gramática e dos conceitos formais que caracterizam a língua escrita e culta (MATOS, 2004, pg. 44-45).

Esse tipo de manifestações culturais ganhava grande público em um momento histórico quando a homossexualidade era amplamente considerada como doença e um distúrbio mental²⁸ e as mulheres começavam a ganhar força com o movimento feminista nos anos 1960. No Brasil, apenas em 1962 as mulheres deixavam de ser tuteladas pelos maridos, não precisando mais da autorização do homem se quisessem trabalhar fora de casa, receber herança, ou viajar²⁹.

A partir dessa recuperação dos trabalhos de Cuíca, através de imagens e narrações pelo documentário, identificamos uma articulação de um tratamento do exótico e preconceituoso, que por mais que situado em um período histórico, são violências simbólicas que perpassam as territorialidades também atuais, uma historicidade de violências que não pertencem apenas a um passado estático. Essa chave convocada aqui está em estreita relação com a discussão realizada no eixo anterior, a partir das diversas dimensões das violências em torno do gênero, raça e classe. O próprio discurso do poeta, que fazia parte do ambiente social em que vivia, carrega uma forte violência

²⁸ No Brasil, apenas em 1985 o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade como desvio sexual. Em âmbito global, apenas em 1990 a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da lista de doenças mentais. Matéria sobre: https://archive.is/20120730161520/http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/182/2010/05/16/brasil_i=192631/HA+20+ANOS+A+OMS+TIROU+A+HOMOSSEXUALIDADE+DA+RELACAO+DE+DO+ENCAS+MENTAIS.shtml# Visitado em: 26/04/2020

²⁹ “O primeiro grande marco para romper a hegemonia masculina foi em 1962, quando da edição da Lei 6.121. O chamado Estatuto da Mulher Casada, devolveu a plena capacidade à mulher, que passou à condição de colaboradora na administração da sociedade conjugal. Mesmo tendo sido deixado para a mulher a guarda dos filhos menores, sua posição ainda era subalterna. Foi dispensada a necessidade da autorização marital para o trabalho e instituído o que se chamou de bens reservados, que se constituía do patrimônio adquirido pela esposa com o produto de seu trabalho. Esses bens não respondiam pelas dívidas do marido, ainda que presumivelmente contraídas em benefício da família” (DIAS, 2010). Disponível em: <http://www.mariaberenice.com.br/uploads/18 - a mulher no c%F3digo civil.pdf> Visitado em: 26/04/2020

simbólica no simples movimento de classificar tais temas como exóticos, escândalos para a moral partilhada naquele território.

Já na parte final do filme, existe um contraste entre Cuíca e as figuras de grandes magnatas de empresas de comunicação. Como apontado por diversos entrevistados, inclusive figuras políticas da época, o poeta mais temido era considerado como principal figura da comunicação local e que tinha um amplo diálogo com o público das ruas de Salvador. Mesmo com tal destaque, incluindo uma aproximação com figuras como Jorge Amado, Cuíca viveu até seu falecimento com uma vida sem muito conforto material para ele e sua família.

A obra reforça esse contraste quando traz, numa montagem paralela de imagens de mansões nos EUA de figuras como William Hearst, magnata da comunicação que serviu de inspiração para o filme “Cidadão Kane” (1941), enquanto visita a casa onde o poeta viveu e vive sua família ainda hoje, em um bairro periférico e em dificuldades materiais de sobrevivência. Assim como abordamos anteriormente, é importante reafirmar que, apesar de toda dificuldade material, Cuíca teve circulação e influência em discussões políticas do cotidiano da cidade, além de uma aproximação com a classe artística. Essas relações apontam na direção contrária a um binarismo, ou universos separados, a cidade é configurada a partir desses deslocamentos possíveis.

Outra obra de Jorge Amado foi adaptada ao cinema, “Quincas Berro D’Água” (2010), dirigido por Sérgio Machado, diretor baiano responsável por uma das partes de “3 histórias na Bahia” (2001) e de outros longas, como “Cidade Baixa” (2005), que trataremos na sequência. Situada em um ambiente social da Bahia semelhante a “Capitães da areia”, a obra narra a história da morte de um funcionário público aposentado que decide deixar sua vida abastada para viver com amigos que configuram ‘tipos’ populares, sendo sua morte o evento catalisador para uma série de contrastes sociais entre essa cultura popular apresentada na obra amadiana e a alta sociedade, representada pela família que Quincas deixou para trás.

Assim como em outras obras, algumas delas apontadas neste trabalho, são configuradas territorialidades baianas que tem como elementos centrais de distinção as questões de classe e de raça, que nessa abordagem reforçam as várias Bahias inscritas em um território físico. Os amigos que conformam a turma com quem o funcionário aposentado

viveu seus últimos dias de vida são em sua maioria negros e pardos, tendo todos eles sérias dificuldades de sobrevivência como alimentação e moradia, enquanto que a família do morto, que representa aqui uma parcela mais abastada da sociedade, é toda formada por brancos.

Esse contraste social e também racial é colocado desde o primeiro encontro dos dois grupos, ao circular a notícia da morte de Quincas, e de diversas formas. Em várias cenas, os diálogos e a postura corporal dos familiares traz um discurso que coloca os amigos e moradores do Centro Histórico numa posição de servidão ou como algo menor, muito marcada ainda por uma relação escravista, como já viemos discutindo ao longo desta pesquisa. A família de sangue assume uma postura de proteção do corpo de Quincas, para de alguma forma mantê-lo nos ‘bons costumes’ e longe de toda aquela ‘turma das farras’.



Figura 6: Disposição dos corpos na cena do velório improvisado de Quincas. Fonte: Captura de tela do filme "Quinca Berro D'Água" (2010)

Essa relação de inferioridade também encontra brechas, por exemplo, ao provocar uma aproximação através do popular como exótico, algo evidenciado na troca de olhares entre o genro (Vladimir Brichta) e uma travesti (Lyu Arrison) que trabalha no cabaré onde Quincas realizava suas farras. A partir disso é possível configurar os atravessamentos e diálogos entre a cultura popular e a cultura dominante, sempre neste movimento de enfrentamentos e articulações possíveis.



Figura 7: Entre as lágrimas, a personagem troca olhares sedutores em “Quincas Berro D’Água” (2010).
 Fonte: Captura de tela do filme "Quinca Berro D’Água" (2010)

A partir dessa apresentação de contrastes em uma sociedade desigual, o filme convoca nosso olhar para territorialidades inscritas em Salvador que são marcadas por uma violência social que atinge grande parte de sua população e sendo majoritariamente negra. Ainda, essa mesma população é quem mais sofre também com a violência policial, como evidencia a perseguição policial atrás do grupo de amigos que sequestra o corpo do morto, sendo sempre tratados como ‘escória’, e se relaciona com o caráter social e racial que já destacamos ao longo da análise de outras obras, sejam situadas no contexto social contemporâneo ou não.

O mesmo diretor dessa adaptação da obra amadiana, Sérgio Machado, que já tinha trabalhado com Walter Salles, como assistente de direção de “Central do Brasil” (1998) e “Abril despedaçado” (2001), e com Karim Aïnouz, como roteirista de “Madame Satã” (2002), trouxe em “Cidade Baixa” (2005) um violento triângulo amoroso ambientado na região de Salvador que nomeia a obra. Para o filme, o diretor contou com Salles na produção e Karim Aïnouz como co-roteirista. Para o elenco principal, Machado reuniu os baianos Lázaro Ramos e Wagner Moura, além de Alice Braga, que tinha ganhado destaque por “Cidade de Deus” (2002).

O filme traz a história de Deco (Ramos) e Naldinho (Moura), amigos de longa data que fazem transporte marítimo entre Salvador e a região do Recôncavo e que se apaixonam pela prostituta Karinna (Braga). O triângulo amoroso é ambientado na região da Cidade

Baixa em Salvador e traz em suas movimentações ambientes que compõem uma cidade desigual, suja, deteriorada. Esta atmosfera, reforçada pela fotografia acinzentada e pouco ensolarada, passa a encontrar semelhanças com as ações dos personagens, que acabam por se envolver em atividades ilegais enquanto rota de fuga para uma situação socioeconômica melhor.

Através desses elementos que compõem territorialidades próximas do que se pode chamar de ‘mundo-cão’, o filme busca mostrar um pouco da vida cotidiana dessas personagens, abordando de forma direta a pobreza, consumo de drogas, prostituição. Nesse ‘submundo’, a violência social se torna central para compreender as atitudes dos amigos e como ali são convocadas territorialidades que não se aproximam de uma Bahia festiva, mas reforçam as disputas e as formas de sobrevivência diária que se apresentam para a grande parcela da população, a quem não é oferecido acesso amplo a educação, emprego, saúde, moradia.

“Cidade Baixa” apresenta diversas aproximações com obras de cinemas baianos, em especial com “A grande feira” (1961). O ambiente em constante ebulição no filme de Machado traz relações próximas às vistas na feira de Água de Meninos onde se passa a produção de Roberto Pires, além dos conturbados relacionamentos amorosos inscritos nesse cenário. A circulação dos personagens pelos pequenos comércios de bares, portos e casas de prostituição acaba por configurar também elementos de uma cultura popular presente em outros filmes discutidos aqui, como o próprio “Quincas Berro D’Água” do diretor. Entretanto, os filmes também deixam ver entradas distintas sobre o que é o popular e suas ambiguidades.

Enquanto na obra dos anos 1960 convoca esse discurso do ‘popular na tela’ e enxerga nessa cultura um caráter de transformação sem deixar ver suas incoerências, o “Cidade Baixa” configura elementos do popular a partir de seus deslocamentos, suas articulações numa cidade desigual como Salvador. A vida cotidiana dos personagens, seus momentos de lazer, nos convoca para territorialidades compreendidas a partir de suas relações, e não como universos separados.

Ao mesmo tempo, a violência cotidiana presente naquele ambiente de conflito e desigualdade urbana retoma um pouco da abordagem visceral tão divulgada e debatida em “Cidade de Deus” (2002), com cortes de planos mais abruptos e uma câmera que

não esconde a ferocidade de seus personagens. Dois momentos convocam bem essa relação com outras obras do cinema nacional produzido neste século: uma briga de bar que os amigos se envolvem após perderem a aposta numa briga de galo e também ao final do filme, quando devido a toda relação conflituosa entre eles e Karina, acabam por brigar entre si de forma intensa. Conflitos que são configurados nesse ambiente de tensão e de ‘cada um por si’, que acaba por encerrar mesmo uma longa amizade.

Outro filme, “Ó pai ó” (2007), dirigido por Monique Gardenberg, foi a adaptação cinematográfica da peça homônima de Márcio Meirelles e interpretada pelo Bando de Teatro Olodum, que também reprisaram seus papéis no filme. Além da equipe do Bando, outros atores foram chamados como Wagner Moura, Dira Paes e Stênio Garcia. A obra apresenta os moradores de um cortiço no Pelourinho durante o último dia de Carnaval. Mesmo que de forma distinta a “Cidade Baixa” e outras obras apontadas aqui, o filme também traz uma abordagem sobre o contraste e os conflitos sociais presentes no contexto social soteropolitano, onde ao mesmo tempo em que o Pelourinho é importante ponto turístico, vive lado a lado com a pobreza e miséria de boa parte de sua população.

Mesmo diante de tanta música, festa e dança, a adaptação de Gardenberg também configura neste espaço ‘festivo’ o preconceito racial e de gênero, o consumo de drogas, a precarização do trabalho durante o Carnaval e a violência, principalmente aquela representada pela força policial do estado, que ganha destaque nas cenas finais da obra. “Ó pai ó” também se coloca como um retrato de diversos ‘tipos’ populares da cidade de Salvador, abordando suas crenças, hábitos e relações interpessoais. Nesse sentido, a obra constrói uma relação com o retrato da comunidade pesqueira por Glauber Rocha em “Barravento” (1962), que coloca a religião e o conflito ‘pobreza x progresso’ no centro das relações sociais estabelecidas naquele espaço, assim como também discutido a partir de “A grande feira” (1961).

O Carnaval, tão presente no filme, é uma manifestação da cultura popular de grande importância na vida cotidiana das territorialidades configuradas aqui, por seus elementos culturais, econômicos e das próprias sociabilidades possibilitadas pelo festejo. Mesmo em suas diversas transformações ao longo de sua história, essa prática aponta para diversas contradições, reiterações e disputas em torno das possibilidades desse território simbólico. Enquanto que no início do século XX, a distinção entre as

festas nos clubes e nas ruas mostrava uma distinção de raça e classe, o Carnaval passou a ter outros atravessamentos a partir da década de 1950:

As tradições africanas foram trazendo para a rua os antigos afoxés, que misturavam música e dança, como um desdobramento ritualístico do candomblé e como forma de recuperação ou preservação dos rituais ancestrais. Em 1949, ano de surgimento do primeiro trio elétrico a fobica de Dodô e Osmar temos também, o surgimento do afoxé Filhos de Gandhi. fato histórico que marca, simultaneamente, as duas principais características do atual carnaval baiano: o trio elétrico e o que depois irá se configurar como bloco afro (BORGES, 2008, pg. 57).

Essas outras formas de vivenciar o Carnaval, que passou a ter uma forte relação com as ruas da cidade enquanto convivência possível e um espaço de atravessamentos, mesmo que ainda marcado por uma organização social bastante desigual. Outro elemento de tensão que ganha força após o estabelecimento do trio elétrico são os blocos de corda, uma caracterização proposta por Paulo Miguez (2008) como carnaval-negócio. Em uma produção coletiva do TRACC, refletimos sobre essa proposição para pensarmos outros carnavais possíveis:

A perspectiva apreendida por Miguez (2008) nos convoca a refletir sobre um modelo de carnaval que começa a se estabelecer, principalmente, pelo surgimento dos blocos de corda. Em movimento contrário ao trio elétrico, que passa a ocupar os principais o centro e as avenidas nobres da cidade a partir de 1950 e que atribui ao carnaval um aspecto mais popular ao evento por promover a "deshierarquização do espaço social da festa" (p. 153), as cordas, que ao delimitar um espaço a ser constituído por aqueles que compram o "direito" de fazerem parte daquele território simbólico, reintroduzem a hierarquia social que fora notória nas festividades do início do século XX (CARDOSO FILHO et al, 2019, pg.3).

Interessante notar que em “Ó paí ó” o Carnaval é também lugar de ambiguidades. Enquanto que a forte desigualdade e impossibilidade da festa para alguns ganha força no personagem que não tem onde morar e acaba por catar latas para conseguir algum dinheiro para comer, outro jovem morador do Pelourinho está animado em trabalhar como cordeiro, porque vai conseguir beijar muitas mulheres.

O filme ganhou uma série de TV na Globo no ano seguinte, que manteve grande parte do elenco e teve um total de 10 episódios divididos em duas temporadas. Em seu trabalho sobre esse material, Dayse Santana traz uma discussão sobre essa abordagem da série, que acreditamos se assemelhar bastante com o filme e a peça original:

É desse modo que me refiro à presença na série do compartilhamento dos modos de viver relacionados à etnia, hábitos gastronômicos, aos relacionamentos amorosos e familiares, dança, rezas, crenças concepções ideológicas de mundo, entre outros, com implicações sociais e políticas. Essas características dizem respeito a espaço e tempo determinados e a outros contextos que promovem uma identificação entre pessoas e grupos, localizando-os culturalmente. Isso nada tem a ver com a ideia de uma essência de social ou racial, ou de uma identidade fixa, sem individualidades, mobilidades, reconstruções (SANTANA, 2016, pg. 41).

O filme de Gardenberg dividiu a crítica, que diversas vezes afirmou ser a obra dependente de gírias e músicas constantes, o que terminava por gerar uma imagem delimitada do que seria uma cultura baiana. Entretanto, passamos aqui a buscar desestabilizar essa visão sobre estereótipos e trazer as disputas que configuram as territorialidades baianas convocadas ali. Sobre a centralidade desses personagens e suas vivências, Santana afirma que:

Em O paí, ó, no entanto, esses personagens tomam o centro. Assumem suas formas de sotaque, seus hábitos, sua oralidade, seu modo de ver o mundo com fluidez. A série tem um discurso afirmativo que confere dignidade de a pessoas marginalizadas, e em muitos diálogos os personagens demonstram ter consciência da exclusão social e falta de oportunidade a que estão expostos (SANTANA, 2016, pg. 62).



Figura 8: Cena do filme "Ó paí ó". Fonte: Captura de tela do filme "Ó paí ó" (2007)

São diversos os conflitos que são configuradores daquele Pelourinho convocado em “Ó paí ó”. Situado no período do Carnaval, o filme apresenta a dona do prédio onde moram os principais personagens, Dona Joana (Luciana Souza), que sendo evangélica encara as festas como algo profano, além da discriminação com pessoas de outras orientações

religiosas e também de gênero diante da personagem trans, Yolanda (Lyu Arrison), que vive de aluguel no cortiço.

Entretanto, a própria configuração da religiosidade evangélica aqui não é estática, evidenciando algumas ambiguidades. De início, a personagem Dona Joana evidencia disputas sobre questões financeiras e morais, ao questionar, de forma mais debochada, sobre o relacionamento da irmã de uma moradora com um estrangeiro. Entretanto, ao longo do diálogo, a situação se transforma numa conversa entre amigas, com Joana inclusive, relatando sua esperança de que o marido, que construiu aquele prédio, ainda vai voltar para ela.



Figura 9: Dona Joana e Psilene conversam sobre seus relacionamentos. Fonte: Captura de tela do filme "Ó paí ó" (2007)

D. Joana – Agora me diga uma coisa minha filha, seu marido estrangeiro como é? Psilene – Ele é mais educado, romântico, fala em seu ouvido como se estivesse gemendo, frases em francês. D. Joana – Ui menina, eu fiquei foi toda arrepiada. Ao ser chamada para ir ao carnaval: D. Joana – vou nada minha filha, sou da igreja, não gosto de bloco afro não (Ó PAÍ Ó, 2007).

Essa cena é colocada durante a montagem que mostra os variados personagens curtindo o carnaval, seja nos bloco afro, Araketu e Timbalada, e diferentemente desses trechos, que destacam as músicas da festa, a conversa ocorre na laje do cortiço, sem nenhuma trilha sonora. A ausência de trilha aqui indica um corte em torno da ‘cidade em festa’, já que além de uma conversa mais íntima, coloca já uma pista de tensão ao mostrar também Dona Joana preocupada com os dois filhos, que passaram o dia inteiro fora de casa e ainda não haviam retornado. O diálogo, nessa cena, evidencia para nosso olhar

como a sociabilidade construída a partir da dona do cortiço nesse e em outros momentos nos convoca a pensar pequenas brechas no estereótipo da população evangélica e suas condenações morais.

Além disso, jovens moradores de rua e pessoas que passam dificuldades para comer, como grande parte dos personagens no filme, são situações que configuram essa Salvador ensolarada, turística e extremamente desigual, sendo essa violência social também marcadamente mais forte sobre a população negra, evidenciando os diversos atravessamentos entre as violências como discutidas aqui.

Um momento marcante da obra acontece em seus momentos finais, quando um policial, que vinha tentando afastar jovens de rua das lojas do Pelourinho, acaba por matar os dois filhos de Dona Joana, crianças negras, durante uma noite de Carnaval. Esse encerramento convoca o racismo estrutural que é configurador da violência policial e está presente nas formações discursivas que perpassam meios de comunicação e pesquisas que apontam como a juventude negra é o principal alvo das ações violentas da força do estado³⁰. Esse racismo por parte das ações policiais é algo configurador de territorialidades na Bahia e discursos como construídos em “Ó paí ó” apontam nosso olhar para essa questão, evidenciando contrastes e desestabilizações em cima da imagem de um estado festivo.

Assim como já apontamos em diversos filmes, a discriminação racial não se restringe à violência oficial e perpassa as diversas relações de poder que são marcadas também por territórios em disputa. Uma cena de discussão entre os personagens de Lázaro Ramos e Wagner Moura é marcante, onde o branco se coloca numa posição superior apenas pela cor do outro, este então traz diversos questionamentos como “quando vocês dão tiro na gente, a gente não sangra igual ao branco?”, fazendo referência ainda à força do racismo estrutural que configura as ações repressoras da polícia.

³⁰ “O canal direto que associa racismo a uma maior vitimização de negros pode se originar de várias razões, entre as quais citamos duas. Em primeiro lugar, segundo a ideologia do racismo – onde negro é visto como um ser inferior e com características indesejáveis –, a vida de um negro valeria menos que a vida de um branco. Neste ponto, podemos tentar nos lembrar de tantas notícias sobre mortes violentas de inocentes brancos e negros. Será que a repercussão, o impacto na mídia e a reação midiática natural das autoridades é a mesma? Uma segunda razão consiste no racismo institucional, onde organizações do Estado, com base em ações cotidianas e difusas, terminam por reforçar estigmas e aumentar a vitimização da população negra” (CERQUEIRA, MOURA, 2013).

Retomemos aqui o que a investigação dos enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas, enquanto eixo de articulação entre territorialidades e violências, trouxe de potência, inclusive em relação ao que já abordamos no eixo anterior. É importante destacar, como eixo que atravessa também as questões de religiosidades, que a violência governamental convocada nas obras evidencia disputas em torno de territórios físicos e simbólicos. Portanto, enquanto realizam movimentos de apropriação e divulgação de simbologias ligadas à cultura negra e religiosidades de matriz africana, como no carnaval dos blocos afro, o poder estatal também fortalece diversos tipos de opressão e violências. Evidenciamos aqui tanto as diversas violências em torno do preconceito racial e religioso, quanto a atuação violenta do poder estatal que busca o apagamento das questões sóciohistóricas daqueles territórios.

Outro achado, que articulamos a partir das questões em torno das religiosidades de matriz africana, é o importante papel das feiras e da venda de produtos importantes para as práticas religiosas do candomblé. As barracas das feiras são muitas vezes lideradas por mulheres, que aos poucos conquistavam uma estabilidade econômica, o que também contribuía e contribui para essa grande centralidade das mulheres no candomblé baiano. Aqui, essa centralidade feminina é configuradora da relação entre territorialidades baianas e religiões de matriz africana. Apresentamos como se constrói essa relação de resistência, disputada a partir de uma ocupação de espaços em contextos sociais desfavoráveis para a liderança das mulheres, o que convoca os atravessamentos com o eixo anterior.

A partir desse entendimento sobre a importância das feiras, compreendemos como o urbano também é configurado a partir de uma relação entre territorialidade e violência marcada pelas disputas territoriais entre práticas de uma cultura popular, como as feiras livres, e os poderes estatais e econômicos, mesmo que nesse jogo de enfrentamentos aconteçam também movimentos de cooptação e inter-relação com a cultura dominante. Uma chave importante, convocada a partir dessa recuperação dos trabalhos de Cuíca de Santo Amaro, foi a articulação de um tratamento do exótico e preconceituoso, que por mais que situado em um período histórico em relação ao poeta, são violências simbólicas que perpassam as territorialidades também atuais, uma historicidade de violências que não pertencem apenas a um passado estático. Essa compreensão está em estreita relação com a discussão realizada no eixo anterior, a partir das diversas dimensões das violências em torno do gênero, raça e classe.

3.2.3 Violências de estado

Nesse terceiro eixo, buscamos compreender um elemento que já vem perpassando nossa trama analítica desde o início: as práticas violentas por parte dos aparelhos de repressão do estado. São violências que são atravessadas por preconceitos raciais, de gênero, de classe, além de conflitos que envolvem territorialidades como os espaços feirantes ou comunidades tradicionais.

A partir desse sentido de disputas em torno de territórios físicos e simbólicos, convocamos aqui o documentário “Quilombo Rio do Macacos” (2017), dirigido por Josias Pires, que acompanhou durante anos as lutas e as violências sofridas por essa comunidade quilombola devido às ações da Marinha instalada na mesma região, no município de Simões Filho/BA. Reconhecida por órgãos independentes como quilombolas, as famílias da comunidade ainda lutam pela titulação da terra enquanto convivem com as mais diversas práticas violentas realizadas pela força militar instalada na Vila Naval vizinha a essa população.

Essas disputas são configuradas a partir dos depoimentos de moradores da comunidade quilombola, que em diversos momentos convoca sua história, como quando uma senhora afirma que aquele “é o lugar dos meus pais e dos meus avós, estamos aqui há 200 anos”, enquanto relata o ambiente de tensão provocada pela força militar. Seja derrubando casas, percorrendo os arredores das moradias durante a madrugada ou impondo agressões arbitrárias na entrada e saída dos quilombolas, o filme mostra que a Marinha provoca um sentimento constante de terror nos moradores, que buscam de diversas formas sobreviver em seu território historicamente formado enquanto quilombo.

A partir desses relatos no documentário, destacamos que as violências praticadas pela Marinha dão conta ainda da própria violação de direitos básicos para a sobrevivência das pessoas. Por não existir uma estrada que siga até as casas, a força militar controla de forma diária a possibilidade de ir e vir da população, que acaba buscando caminhos alternativos e de difícil acesso. Devido a esse controle, que resulta ainda em episódios de agressão física e verbal como o filme evidencia com trechos de câmeras de segurança, a comunidade sofre com a falta de água, luz, esgotamento, impossibilitada de ter acesso a programas de governo como o ‘Luz para todos’. Com moradias de materiais

pouco resistentes, em caso de alguma construção cair, os moradores são proibidos pela força militar de construir uma nova casa, sendo derrubadas sempre que ocorrem novas tentativas. Essas ações são mostradas também por gravações de celular dos próprios moradores, que buscam algum mecanismo de defesa. Faltam, portanto, condições mínimas de sobrevivência, uma violência configurada também pela impossibilidade de acesso aos direitos mais básicos.



Figura 10: Câmera de segurança flagra ação violenta da Marinha em "Quilombo Rio dos Macacos".
Fonte: Captura de tela do filme "Quilombo Rio dos Macacos" (2017)

Importante ainda destacar que essas disputas em torno de um território funcional e imaterial perpassa pelo âmbito jurídico, seja numa esfera estadual ou federal. O documentário traz grande parte das diversas reuniões no Ministério Público, em comissões em Brasília, visitas dos mais diversos órgãos à comunidade. As variadas promessas e acordos que nunca são devidamente cumpridos demonstra outra configuração de violência estatal praticada contra uma comunidade quilombola que sofre para sobreviver a cada dia.

Nesse sentido, o território - ou, melhor ainda, os processos de desterritorialização, para enfatizar dinâmica que constantemente o recompõe -, como o próprio poder, não pode ser tratado simplesmente na esfera das relações jurídico-administrativas, embora nelas encontre, é claro, uma das questões fundamentais a ser analisada. Se o poder, como afirma Foucault implica sempre resistência, que nunca é exterior a ele, os grupos subalternos ou "dominados" na verdade estão sempre também reconstruindo suas territorialidades, ainda que relativamente ocultas, dentro desse movimento desigual de dominação e resistência (HAESBAERT, 2014a).

É, portanto, na resistência a esse processo de desterritorialização, marcado por tantas violências e tentativas de dominação, que são possíveis a construção e re-construção das territorialidades ligadas aqui a uma historicidade quilombola, como também ligadas às práticas religiosas de matriz africana nas outras obras. Como viemos apontando, a relação de dominação e resistência acontece tanto no plano funcional quanto no plano simbólico, nas marcas do vivido.

Outro documentário que trata dessa população quilombola e suas disputas diárias é o “Quilombos da Bahia” (2004), dirigido por Antônio Olavo. No início de 2004, durante 90 dias, a equipe desta produção percorreu mais de 12.000km e visitou cerca de 69 destas localidades, gravando um pouco das suas histórias através de entrevistas e imagens de festividades e atividades do cotidiano desta população.

Um aspecto fundamental sobre esse processo de desterritorialização e re-construção de territorialidades é o próprio reconhecimento da população enquanto quilombolas e suas ancestralidades relacionadas à resistência frente ao processo da escravidão. Em diversos momentos da obra, os entrevistados são perguntados sobre o significado da palavra quilombo e suas possíveis delimitações territoriais. A maioria das respostas destaca sempre a força da história oral entre as famílias, visões de mundo que são passadas de geração em geração, mesmo que não exista muitas vezes um entendimento sobre as características ou estatuto de uma comunidade quilombola e seus limites territoriais.

Esses depoimentos nos oferecem uma visão da própria população quilombola sobre a discussão trazida por Haesbaert sobre as disputas territoriais de dominação e resistência que envolvem o que o autor chama de populações tradicionais. Ao mesmo tempo em que as lutas pela garantia de um território físico e simbólico, ligados às suas historicidades, podem ser entendidas enquanto contra-hegemônicas frente ao avanço do poder estatal e econômico, essas delimitações enquanto territórios-zona vão de encontro a uma relação dessas populações enquanto territórios-rede. Portanto, o próprio fechamento dessas zonas configuram também um certo isolamento ou contenção dessas lutas e ancestralidades.

Fica claro, assim como no filme “Quilombo Rio dos Macacos”, que mesmo em territórios menores e mais fechados do que a própria constituição dos quilombos sugere, a própria existência dessas comunidades é um incômodo seja ao poder governamental

seja às forças econômicas dominantes. Enquanto comunidades que buscam no trabalho com a terra sua sobrevivência econômica, diversos depoimentos dão conta das violências praticadas por latifundiários como desmatamento em áreas quilombolas, que causa muitas vezes secas em rios essenciais para o cultivo nesses territórios. Assim como debatemos anteriormente, existe cotidianamente lutas em torno de um território funcional e carregado de uma ancestralidade ligada às revoltas antiescravistas.

Ao mesmo tempo em que muitos quilombolas não verbalizam um entendimento sobre a formação e o significado dos quilombos, o que levanta uma discussão sobre uma imposição do conceito sem uma produção de conhecimento nos locais, diversos moradores trazem à superfície as diversas violências raciais e sociais com as quais convivem. Ganha força, por exemplo, a noção de ‘cabelo bom’ ser ligado a uma herança portuguesa ou a falta de apoio governamental para a produção econômica, além da falta de programas como ‘Luz para todos’ para todas as comunidades.

Podemos tecer relações a partir da discussão sobre a violência oficial em uma cidade marcada pela desigualdade social com o documentário “A Revolta do Buzú” (2003), dirigido por Carlos Pronzato. O filme acompanha as diversas reuniões e manifestações estudantis que pararam Salvador durante semanas naquele anos em resposta a um aumento no preço da passagem de ônibus feito pela prefeitura. Em uma abordagem de gravação que remete a registros amadores, realizados durante as manifestações e reuniões estudantis, a obra entrevista diversos estudantes e traz algumas das ações violentas da força policial.

Importante ressaltar que, por mais que não esteja envolvida nesse movimento social a defesa ou luta por um território limitado, pensar as questões que envolvem territórios em disputas ganha força a partir do momento em que compreendemos como a Revolta do Buzú configura uma luta pela própria mobilidade possível em uma cidade marcada pela desigualdade social e precarização socioespacial. Em protestos estudantis, marcados pela forte presença de alunos da rede pública e que o aumento de vinte centavos da passagem fazia muita diferença na renda familiar, diversos são os cartazes colocados em evidência pelo diretor com afirmações que apontavam Salvador como ‘capital da desigualdade social’.

Com o anúncio do aumento da tarifa de transporte de R\$ 1,30 para R\$ 1,50, em agosto de 2003, o segmento estudantil se sentiu diretamente

prejudicado em seu direito de frequentar a escola. Esse episódio está circunscrito em um contexto de negação de direitos e ausência de políticas sociais necessárias à população de Salvador. Há anos ostentando o título de “capital do desemprego”, segundo Dieese, sua população vive na informalidade e em condições precárias de trabalho. Na Região Metropolitana, 39,4% das famílias são sustentadas somente por mulheres, e os jovens deparam com a necessidade de complementar a renda doméstica, quando não são os próprios provedores do sustento da família. A diferença de R\$ 0,20, nesse sentido, representa diminuição da capacidade de suprir as necessidades básicas da família (OLIVEIRA, CARVALHO, 2007, pg. 15).

A Revolta do Buzú foi marcada por diversas ações violentas por parte da força policial durante algumas das manifestações que ocorreram durante semanas na capital baiana. Entre agosto e setembro, os estudantes pararam avenidas, ocuparam a Câmara Municipal, pneus incendiados na Estação da Lapa e aulas suspensas. Após um acordo entre a Prefeitura e líderes de diversos órgãos estudantis, que acabou por garantir meia-passagem para estudantes nos domingos e feriados, as manifestações foram perdendo força e apoio da própria população da cidade³¹.

Mesmo que não traga muitos registros de ações diretas, o diretor traz diversas entrevistas com jovens e estudantes que sofreram agressões e truculência por parte do poder oficial. Ao pensarmos nos processos dinâmicos de dominação e resistência, a ocupação e a paralisação da cidade por vários dias se configura ali como um movimento no sentido de uma reterritorialização e construção de novas possibilidades.

Um episódio histórico na sociedade brasileira marca um momento de acirramento da violência oficial frente à sua população: a ditadura militar, que durou de 1964 até 1985. O documentário “Sinais de Cinza – A peleja de Olney contra o Dragão da Maldade” (2013), dirigido por Henrique Dantas, traz a história de Olney São Paulo, diretor baiano que passou a ser perseguido pelo regime militar e chegou a ser torturado, falecendo poucos anos após ser liberado. Nascido em Riachão de Jacuípe e passando sua juventude em Feira de Santana, Olney tinha uma grande preocupação com a terra, ganhando destaque no seu longa “O grito da terra” (1964) territorialidades relacionadas ao sertão, às constantes disputas de terra entre latifundiários e toda uma população pobre e que busca melhores condições de vida.

³¹ Matéria que retoma pontos importantes da Revolta do Buzú e suas aproximações com as manifestações do Movimento Passe Livre em 2013: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/revolta-do-buzu-semelhancas-e-diferencas-de-dois-movimentos-que-agitaram-a-cidade/> Visitado em: 26/04/2020

Desde suas primeiras obras e através de parcerias com Nelson Pereira dos Santos e figuras do Cinema Novo como Glauber Rocha, Olney defendia uma preocupação com as mazelas sociais do país, principalmente com a população nordestina e interiorana. O documentário convoca essa relação de territorialidade com o interior da Bahia, durante grande parte da obra, ao projetar cenas dos diversos filmes do diretor nas paredes, quintais e cômodos de uma casa de fazenda, fazendo borrar muitas vezes a fronteira entre a projeção das obras e o cenário, tão característico da filmografia de Olney.



Figura 11: Projeção em “Sinai de Cinza”. Fonte: Captura de tela do filme “Sinai de Cinza – A peleja de Olney contra o Dragão da Maldade” (2013)

Por essa grande preocupação com um cinema ‘militante’, que abertamente discutisse a desigualdade social e a luta pela democracia em um regime autoritário, Olney acabou sendo perseguido e torturado pelo regime militar, iniciado pelo Golpe de 1964. Já morando no Rio de Janeiro e baseando-se em um conto seu, o diretor realizou o média-metragem “Manhã cinzenta” (1968), que se trata de um filme de alegoria e ambientado em um país fictício da América Latina. Retrata um casal de estudantes que segue para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico.

Gravado em um momento crítico de autoritarismos e violências diversas, “Manhã cinzenta” evidencia cenas em manifestações populares e imagens de arquivos dessas manifestações, com grande participação estudantil, a partir da instauração da Ditadura. Essas manifestações muitas vezes terminavam em confronto com as forças militares, imagens também utilizada no média-metragem e recuperadas ao longo do

documentário. Na Bahia, também houve diversos protestos estudantis que acabaram em ações violentas de repressão por parte do estado, como uma no dia 6 de agosto, destacada no livro *Ditadura Militar na Bahia: Novos olhares, novos objetos, novos horizontes*:

O resultado foi dezenas de feridos, prisões de estudantes e jornalistas, tiros para o alto, bala perdida atingindo a Assembleia Legislativa e uma bala acertada em Júlio Pavese, aluno do curso de Ciências Sociais. Impactados com a repressão, os jovens se dispersaram e reorganizaram-se na Reitoria e no Restaurante Universitário. Cerca de 100 estudantes fizeram um plantão na Clínica e acompanharam o estado de saúde do colega baleado. Professores de Medicina também prestaram assistência. Houve doação coletiva de sangue para o estudante. Em resumo: a violência da polícia reforçou laços de solidariedade ao ME (movimento estudantil) (BRITO, pg.105, 2009).

O fim do ano de 1968 marca ainda o início do período de maior repressão e cassação de liberdades por parte do governo militar, com a implantação do Ato Institucional Nº5. “A suspensão ao habeas corpus e ao direito político são exemplos da crueldade que este ato trouxe para nosso país, foi o momento de maior repressão do governo ditatorial” (FREGONEZI, PRIORI, 2017). Um dos pontos centrais desse conjunto de violências perpetradas durante a Ditadura foi a tortura³² dos presos, que teve como uma de suas figuras mais conhecida o delegado Sérgio Fleury da polícia de São Paulo.

O que de novo ocorre a partir de 1964, sobretudo depois de dezembro de 1968 com o AI-5, é que o delegado Fleury é convocado para aplicar sua expertise em presos políticos e a tortura passa a atingir segmentos da população antes protegidos por imunidades sociais: estudantes, jornalistas, advogados etc. Não era a primeira vez que tais métodos saíam do seu habitat – as cadeias comuns – e eram empregados com um desígnio político. A crônica dos atentados aos direitos humanos no Brasil do século XX está repleta de acontecimentos desse gênero. Assim a imprensa operária das primeiras décadas do século fala de violências e maus tratos aplicados aos militantes do nascente movimento operário (OLIVEIRA, 2011, pg. 11).

³² “Um dos aspectos mais perversos da tortura é o fato de tornar bastante difícil às suas vítimas falar sobre ela, pela dor envolvida nessa memória, bem como pelo medo das ameaças feitas pelos torturadores, relativas à própria pessoa torturada e a pessoas próximas, um medo que pode perdurar. Mas narrar uma experiência de tortura é também difícil por serem os seus procedimentos extremamente humilhantes e porque a violência infligida, muitas vezes, é insuportável – a ponto de levar a vítima a falar aquilo que jamais diria em condições diferentes. Por essa razão, uma quantificação baseada em denúncias formais de tortura sempre subestimarão o número de vítimas. No Terceiro Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, estima-se que cerca de 20 mil brasileiros tenham sido submetidos a tortura no período ditatorial” (RELATÓRIO COMISSÃO DA VERDADE, 2014). Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> Visitado em: 26/04/2020

Em 1969, o grupo MR-8 realizou o sequestro de um avião brasileiro, desviando o voo para Cuba. No trajeto, um dos integrantes era cineclubista e projetou uma cópia que tinha conseguido do filme, que não chegou a ser lançado devido à censura do Governo. Devido a essa exibição, a força policial passou a perseguir Olney e então o levou preso, sob a acusação de envolvimento no sequestro. Depois de semanas incomunicável e quase dois meses preso, o diretor foi liberado, completamente debilitado física e mentalmente. Através das entrevistas, os filhos contam como o pai retornou muito diferente e tomado por paranoias e sustos, seja com carros específicos ou barulhos mais altos. A dimensão da violência perpetrada pelo poder oficial sobre Olney ganha destaque no filme de 2013 quando apresenta um quarto escuro, na casa onde realiza as projeções, marcado por instrumentos de tortura. O diretor baiano foi inocentado pelo Superior Tribunal Militar em 1972 e ainda realizou alguns filmes, mas acabou falecendo em 1978 aos 41 anos.

A Ditadura militar no Brasil permaneceu no poder até 1985. A primeira eleição direta para presidente após o período ditatorial ocorreu apenas em 1989. Mesmo que com ações do governo durante os anos seguintes, nunca houve respostas e julgamentos satisfatórios, como analisa Luciano Oliveira:

No Brasil, passados 25 anos da posse de um civil na presidência da república em 1985, a questão da tortura continua irrompendo episodicamente na vida política do país, como aconteceu logo após a edição do III Plano Nacional de Direitos Humanos, quando a previsão de se apurar os crimes cometidos pelos torturadores e esclarecer o destino dos desaparecidos provocou toda a celeuma conhecida. Ao que tudo indica, nunca haverá punição de tais crimes – pelos menos no sentido penal do termo. Uma punição simbólica já aconteceu (OLIVEIRA, 2011, pg. 13).

Entretanto, mesmo essa justiça simbólica está longe de ser consolidada no ambiente sócio-político do Brasil. Nas eleições presidenciais de 2018, foi eleito o candidato Jair Bolsonaro, que enquanto deputado já havia homenageado o Coronel Ustra³³, julgado por tortura, e que já empossado no cargo, saiu em apoio a manifestações nas ruas que

³³ Matéria sobre as falas de Bolsonaro sobre Ustra: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-volta-a-elogiar-torturador-ustra-heroi-nacional/> Visitado em: 26/04/2020

mostravam cartazes pedindo o retorno do regime militar³⁴. Portanto são violências que ainda fazem parte da vida política nacional.

Um ambiente opressor e de constante conflito é abordado no documentário “A loucura entre nós” (2015), dirigido por Fernanda Vareille, que traz um olhar sobre os corredores, as rotinas e as grades de um hospital psiquiátrico, entrevistando residentes e pessoas que trabalham na instituição, buscando histórias que desestabilizem as fronteiras do que é considerado loucura. Essa violência presente na própria estrutura e dificuldades administrativas do hospital é constantemente apresentada nos enquadramentos atravessados por grades, salas apertadas e com pouca iluminação natural.

Os pacientes entrevistados, ao mostrarem um pouco de suas rotinas quando internados e também sobre suas famílias e vida fora daquele espaço, nos convoca para compreender uma violência social que atravessa diversas dimensões das possíveis territorialidades e engajamentos afetivos dessas pessoas. Desde a dificuldade de acompanhamento médico regular quando liberados do hospital, até a dificuldade em manter um emprego fixo e uma forma de sustentação financeira, o tempo inteiro as possibilidades de outras vivências são cerceadas. Importante notar ainda como a relação entre os internos é configurada como um dos meios de sobrevivência frente a tantos conflitos e dificuldades, em determinado momento mais lúdico uma paciente fala: “somos todos loucos uns pelos outros”.

Através de uma entrevistada que trabalha na instituição, o documentário oferece ainda um olhar sobre a desigualdade social em Salvador e faz isso de forma clara ao final do filme, quando apresenta de forma alternada o retorno a casa dessa personagem e o de uma paciente recorrente do hospital. Enquanto o apartamento da primeira tem uma vista bonita e todas as condições materiais para o conforto de uma vida de classe média, a paciente volta para a casa da mãe, onde também mora sua filha, em uma comunidade periférica, com muito menos espaço e comodidade para sua vida cotidiana. Vemos, portanto, como as violências sociais ultrapassam as cercas da instituição psiquiátrica e

³⁴ Manifestantes ganham apoio do presidente em frente ao quartel-general do Exército:
<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/nao-queremos-negociar-nada-diz-bolsonaro-em-carreata-anti-isolamento-em-brasilia.shtml>
<https://brasil.elpais.com/politica/2020-04-19/bolsonaro-endossa-ato-pro-intervencao-militar-e-provoca-reacao-de-maia-stf-e-governadores.html> Visitados em: 26/04/2020

são configuradoras das territorialidades possíveis de serem construídas a partir das experiências de vida dessa parcela da população.

O encarceramento psiquiátrico e todo o cuidado com a saúde mental foi sendo debatido no ambiente político brasileiro principalmente a partir dos anos 1980, nos momentos finais da Ditadura, com o surgimento do Movimento de Reforma Psiquiátrica em 1987. Entretanto, apenas no século XXI foram aprovadas leis que institucionalizaram essa luta antimanicomial:

No contexto da reforma psiquiátrica, duas leis solidificaram a direção da política de saúde mental no Brasil, no sentido da desospitalização da assistência psiquiátrica, atendimento na comunidade e respeito aos direitos humanos do paciente: a Lei Federal nº. 10.216, de abril de 2001, com base na famosa "Lei Paulo Delgado", sobre a extinção dos manicômios, criação de serviços substitutivos na comunidade e regulação da internação psiquiátrica compulsória (aprovada no Congresso após 12 anos de tramitação); e a Lei Federal nº. 10.708, de julho de 2003, instituindo o Programa De Volta para Casa (conhecida como "Bolsa-Auxílio"), que assegura recursos financeiros que incentivam a saída de pacientes com longo tempo de internação dos hospícios para a família ou comunidade (FONTE, 2012).

Entretanto, “o fato de termos hoje uma política nacional de saúde mental baseada nos princípios da reforma psiquiátrica não significa que ela seja executada de forma homogênea em todo país” (MALUF, ANDRADE, 2017). Essa situação da realidade distante das diretrizes jurídicas da reforma psiquiátrica é ainda mais latente ao pensarmos no tratamento dado a pessoas com doenças mentais e infratores no sistema penal³⁵:

Apesar das conquistas constitucionais de direitos de cidadania, incluindo o direito social à saúde, e da lei específica sobre o cuidado à saúde mental, as pessoas com transtorno psiquiátrico que cometeram delitos continuam a ser tratadas como não cidadãs. As internações prosseguem a ser efetuadas em instituições com características asilares, em locais insalubres e isolados do convívio comunitário (SOUZA, VIANA, 2012, pg. 14).

Ao seguir esse gancho de violências e resistências em movimentos de cerceamento de liberdades e direitos, é importante destacar o média-metragem “Superoutro” (1989), dirigido por Edgar Navarro, cineasta baiano conhecido por sua abordagem irreverente e

³⁵ Matéria sobre as condições dos manicômios judiciários: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2019/05/manicomios-judiciarios-como-funcionam-e-quaes-sao-os-problemas.html> Visitado em: 26/04/2020

muito ligada ao Cinema Marginal³⁶, movimento cinematográfico que durante a Ditadura Militar defendia práticas ligadas à contracultura. Nesta obra, um morador de rua circula por Salvador e tenta dar sentido à sua vida de miséria através de atos extremos como tentar voar de cima do Elevador Lacerda.



Figura 12: Personagem tenta voar no Elevador Lacerda em “Superoutro”. Fonte: Captura de tela do filme “Superoutro” (1989)

Dentre diversas aproximações sobre o filme, destacamos aqui um trecho que traz o personagem sendo abordado de forma violenta por policiais e após essa agressão, passa a ser internado em um manicômio da cidade. Apontado como louco, morando na rua e com grandes dificuldades socioeconômicas, ele vivencia e configura para Salvador essa territorialidade marcada pela violência das instituições oficiais frente a essa população que necessita de diversos auxílios para sobreviver. Aqui, compreendemos essa repressão contra o considerado louco a partir de uma obra metafórica, com um ‘super-herói’ de capa, mas as questões e as articulações entre territorialidades e violências são convocadas a partir do debate do encarceramento psiquiátrico que fizemos a partir do documentário “A loucura entre nós”.

³⁶ No período entre 1968-1972, quatro longas são destaques nessa aproximação de produções baianas com o cinema marginal, tomado a partir de suas produções no Rio de Janeiro e São Paulo: “Meteorango Kid, herói intergaláctico” (1969), de André Luiz Oliveira, “Caveira, my friend” (1970), de Álvaro Guimarães, “O anjo negro” (1972), de José Umberto e “Akpalô” (1972), de Deolindo Checcucci e José Frazão. “A cultura marginal, por outro lado, ficou dispersa por diferentes lugares e de certa maneira até negava a possibilidade de haver de fato um movimento. Nesse caso parecia haver uma valorização da falta de unidade de pensamentos numa tentativa de barrar o caráter estetizante e dogmático típico de algumas vanguardas. É possível afirmar, contudo, que constituíam um espaço comum com base na representação do marginal urbano brasileiro, não mais no camponês assolado pela seca ou qualquer modelo que estivesse ligado diretamente ao passado colonial do país” (MACEDO, 2016).

Assim como abordamos a partir de outras obras, o média-metragem traz o sentimento de total insegurança que é característico desse aglomerado de exclusão, buscando de diversas formas resistir a essa intensa desterritorialização. Aqui, é através das ações irreverentes pela cidade, como a tentativa de voar, que o personagem tenta fazer sentido desta situação de falta de condições de vida.

Convocamos também nesse eixo o filme “Tungstênio” (2018), dirigido por Heitor Dhalia, devido a diversos elementos presentes ali e que oferecem pistas para compreender quais configurações possíveis de Salvador estão sendo convocadas. A partir da materialidade da obra, levamos em conta as múltiplas temporalidades disputadas nesse processo cultural. Já em suas cenas iniciais, como na figura acima, somos convocados para um elemento que configura uma territorialidade soteropolitana: seu aspecto de cidade com forte iluminação solar. Com a narrativa do filme se passando ao longo de um dia, durante grande parte das cenas vemos uma iluminação ‘estourada’ em um céu aberto e azul, reforçada ainda pelo brilho do mar nas cenas em que este aparece em cena.



Figura 13: Cena do filme “Tungstênio”. Fonte: Captura de tela do filme “Tungstênio” (2018)

Mesmo com essa forte iluminação e um ambiente de praia, “Tungstênio” opta por uma paleta de cores mais fria, ‘sóbria’, em tons mais azulados. Essa opção contrasta, por exemplo, com o filme “Ó pai ó” (2007), que configura uma Salvador hegemonicamente ligada ao seu aspecto turístico, com cores mais quente e vivas, além de destacar o Carnaval como fio condutor da narrativa.

Portanto, “Tungstênio” disputa uma construção sobre Salvador que coloca esse território ligado a uma noção de cidade festiva e colorida, muito abordada também nas peças publicitárias do Governo do Estado e também da Prefeitura, principalmente, no verão. Mesmo que ensolarada, a territorialidade configurada em “Tungstênio” não aponta para ‘Salvador, terra da felicidade’, mas sim um território onde as contradições sociais constantemente levam seus personagens ao limite, em constante ‘ebulição’.

Essa disputa é convocada também a partir do território funcional e concreto que é colocado nas duas obras. Em “Tungstênio”, os personagens habitam a Cidade Baixa, área de Salvador em que vive uma parcela da população menos privilegiada economicamente, enquanto que “Ó pai ó” reforça a configuração de uma Salvador voltada para o turismo ao evidenciar o Pelourinho, um dos principais cartões-postais da cidade, mesmo que deixe ver diversas contradições sociais a partir das relações de seus personagens, marcadas pela dificuldade econômica, racismo e discriminações por identidades de gênero.

A trilha sonora das obras também apresenta pistas dessas distintas configurações. O filme dirigido por Monique Gardenberg aposta em músicas consagradas relacionadas ao axé-music e o carnaval, enquanto que no filme de Heitor Dhalia tem uma forte presença do berimbau durante todo filme, instrumento musical de matriz africana historicamente relacionado a Salvador. O uso do berimbau acaba por retomar um território simbólico de Salvador também relacionado ao turismo, mesmo que articulado com momentos de tensão e que foge a uma lógica de cidade festiva.

Partir da discussão de Haesbaert deixa ver outras dinâmicas em “Tungstênio”, que revelam outras matrizes culturais. O personagem Caju (Wesley Guimarães), jovem negro envolvido com o tráfico de drogas, aparece inserido nessa condição de precarização socioespacial, morando com a mãe em uma comunidade pobre. Uma construção simbólica que permanece com força sobre a cidade de Salvador e ganhou destaque com a ‘baianidade’ configurada a partir da literatura, com Jorge Amado, ou também da música, com Dorival Caymmi.

Essa violência tem destaque, por exemplo, no livro “Capitães da Areia” (1937), obra de Jorge Amado que apresenta um conjunto de crianças e adolescentes que vivem juntas em um trapiche e buscam sair dessa situação de exclusão socioeconômica das mais

diversas formas, cuja adaptação cinematográfica já analisamos aqui. Assim como o filme evidencia as diversas relações, inclusive hierárquicas, entre os capitães, a obra de 2016 convoca as distintas relações que Caju constrói com vizinhos, colegas na venda de drogas, sua mãe e o policial Richard (Fabrício Boliveira), que oferece uma ‘vista grossa’ em troca de outras informações e sempre coloca o jovem em posição subalterna. Vivendo em um contexto de constante insegurança e conflitos internos e externos, os capitães e o próprio Caju podem ser compreendidos a partir da noção de “aglomerados de exclusão” como abordado por Haesbaert.

A relação entre violência socioeconômica e territórios simbólicos de Salvador, tão forte na obra amadiana, ganha outras configurações em “Tungstênio”. Caju vive com sua mãe, mesmo que em uma moradia com poucas condições materiais, e busca sua sobrevivência econômica através do tráfico de drogas, que para a configuração em Jorge Amado não era ainda uma questão social de tamanha força como atualmente. Entretanto, o personagem ainda compartilha de inscrições sociais, seja na fala recheada de gírias que convoca nosso olhar para essas múltiplas temporalidades. As obras, assim como outras que já tratamos aqui, como “A grande feira” (1961), configuram o ambiente urbano de Salvador a partir de sua intensa desigualdade social, mesmo que apresente os trânsitos e sociabilidades possíveis nesse espaço da cidade.

Em “Tungstênio”, as ações que envolvem o policial Richard trazem essas problemáticas para a territorialidade soteropolitana convocada no filme. Ao longo da obra somos apresentados a diversos flashbacks do policial, que evidenciam diversas ações policiais repressivas e também uma violência que perpassa por sua vida doméstica com sua esposa Keira (Samira Carvalho).



Figura 14: Policial Richard do filme “Tungstênio”. Fonte: Captura de tela do filme “Tungstênio” (2018)

A dinâmica de medidas de contenção e técnicas de repressão por parte do Estado é atravessada no território da Salvador configurada no filme a partir do personagem policial, incluindo aí uma associação de troca de informações com Caju, inserido na lógica do tráfico de drogas. Esse tipo de relação com o território, principalmente nas favelas, é marcante no Rio de Janeiro e diversas obras audiovisuais, algumas já citadas anteriormente, configuram uma territorialidade marcada muito fortemente por esse processo social.



Figura 15: Capitão Nascimento do filme “Tropa de Elite”. Fonte: Captura de tela do filme “Tropa de Elite” (2007)

“Tropa de Elite” (2007) é um desses filmes que conformam um território simbólico do Rio de Janeiro fortemente imbricado com os conflitos entre ‘polícia x tráfico’,

relacionando também com a questão da corrupção nos mais diversos níveis sociais. O objetivo da aproximação não foi afirmar uma igualdade entre os filmes nesse sentido, mas deixar ver como a relação entre segurança e violência urbana é marcante no audiovisual brasileiro, com “Tungstênio” apresentando apropriações e reiteraões para pensar certa construção sobre Salvador. Esse confronto cotidiano e ‘guerra às drogas’ é marcante nas grandes metrópoles do país, que foram se configurando a partir de um crescimento desordenado e de intensa desigualdade social como viemos discutindo aqui.

As desigualdades e a falta de perspectiva da população pobre abrem caminho para o estabelecimento e fortalecimento do trabalho informal e ilegal, que são territorializados, muitas vezes, em áreas de baixa renda. Atividades de jogo de azar, como por exemplo o Jogo do Bicho no início do século XX, perpetuam-se e, mais tarde, passam a ser criminalmente banidas de forma enfática pela força policial. A comercialização ilegal de entorpecentes, que já se apresentava como uma alternativa às atividades do Jogo do Bicho, intensifica-se de modo mais lucrativo a partir da década de 1980, com a popularização da cocaína sul-americana no mercado brasileiro. Assim, a venda ilegal de drogas gera postos de trabalho informais para uma grande parcela do exército de reserva da força de trabalho destas áreas mais pobres (RADEK, 2018, pg. 56).

A partir de dados e pesquisas em torno dessa construção de violência urbana, observamos que “os efeitos de tais quantitativos são mais impactantes na vida dos adolescentes, tendo em vista, que esta parcela é alvo do crime organizado instituído pelo tráfico de drogas, sobretudo os jovens pobres das periferias e subúrbios” (MAYO, 2015). Segundo dados do Atlas da Violência 2019, a taxa de homicídio de jovens por 100 mil habitantes saltou de 50,8 em 2007 para 69,9 em 2017, isso no dado nacional, porque a taxa no estado da Bahia é de 119,8 em 2017, a sétima maior entre os estados. Esses valores são ainda maiores quando apenas considerados jovens do sexo masculino, que apresentam maior participação no tráfico de drogas nesse contexto urbano: “Observando especificamente o grupo dos homens jovens, a taxa de homicídios por 100 mil habitantes chega a 130,4 em 2017. Dos 35.783 jovens assassinados em 2017, 94,4% (33.772) eram do sexo masculino” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2019)³⁷.

Esse investimento do estado em ações policiais repressoras, em um modelo de guerra que em geral ocupa as comunidades e bairros periféricos, traz consigo ainda outras violências como o racismo. Em uma pesquisa sobre a interpretação de alguém como

³⁷ Disponível em:

http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf Visitado em: 26/04/2020

‘suspeito’ por parte das polícias militares, Duarte et al. debate essa interação de violências:

Ainda que a pesquisa não seja conclusiva, a referência aos sinais exteriores de pertencimento a dada classe social e a dado grupo raça/cor como critérios de suspeição surgem do conjunto da análise, inclusive da leitura qualitativa de alguns processos que não foram referidos neste texto. Preconceitos raciais e econômicos não o excludentes, assim como não são os preconceitos raciais e de gênero. Porém, no contexto do sistema penal, a identificação entre criminalidade e negritude parece ter um sentido demasiado forte e nossos padres culturais e, ao mesmo tempo, um impacto muito grande no cotidiano das pessoas identificadas socialmente como negras (pretas ou pardas) (DUARTE et al, 2012, pg. 115-116).

Outro filme que articula violências e territorialidades, a partir de perspectivas próximas a essa abordagem hegemônica no cinema nacional produzido nos anos 1990 e no século XXI, é “Travessia” (2017), dirigido por João Gabriel, que trata da relação corroída entre um pai (Chico Diaz) e filho (Caio Castro) após o falecimento da mãe. As violências que ganham destaque são também a relação entre tráfico de drogas e força policial e uma desigualdade social que configura situações socioeconômicas desfavoráveis como a prostituição.

Desde o início da obra, vamos sendo apresentados a uma Salvador que foge de uma visão do Centro Histórico ou bairros periféricos, colocando uma família de classe média em tela e cenários de apartamentos, inclusive no Corredor da Vitória, e salas de escritórios. Essa configuração aponta elementos de uma cidade metrópole, apresentando o contraste social quando o pai acaba por se envolver com uma situação de embriaguez, prostituição e acaba por atropelar um jovem negro morador de rua. No aspecto sonoro, essa configuração de uma metrópole desigual e ‘moderna’ ganha força ao colocar músicas da banda Baiana System na trilha.

Mesmo na trama que envolve o filho, que passa a traficar drogas em festas e alugar um apartamento em bairro nobre, existe uma desterritorialização que toma conta das relações vivenciadas ali, temporárias, e do conflito com o pai sobre a herança da mãe. Configura-se uma insegurança social que ganha força ao final da obra, quando devido a uma denúncia, o personagem acaba sendo perseguido pela polícia e sofre um acidente de trânsito fatal.

Nesse eixo de nossa trama analítica, compreendemos como as violências de estado perpassam todo um conjunto de atividades, o que muitas vezes acaba por violar direitos básicos para a sobrevivência das pessoas. É, portanto, na resistência aos diversos processos de desterritorialização, marcado por tantas violências e tentativas de dominação, que são possíveis a construção e re-construção das territorialidades ligadas a uma historicidade quilombola, como também ligadas às práticas religiosas de matriz africana nas outras obras. Nesse sentido de reterritorialização, ao mesmo tempo em que as lutas pela garantia de um território físico e simbólico podem ser entendidas enquanto contra-hegemônicas frente ao avanço do poder estatal e econômico, essas delimitações, enquanto territórios-zona, vão de encontro a uma relação dessas populações enquanto territórios-rede. Portanto, o próprio fechamento dessas zonas configura também um isolamento ou contenção dessas lutas e ancestralidades.

Um importante ponto de articulação nesse eixo trata das diversas dimensões das violências perpetradas pelo poder governamental durante a Ditadura Militar no Brasil. Através das entrevistas, os filhos do cineasta Olney São Paulo contam como o pai retornou do período em que foi preso muito diferente e tomado por paranoias e sustos, seja com carros específicos ou barulhos mais altos. Outra discussão que destacamos aqui trata do encarceramento psiquiátrico, com relatos de pacientes que mostram um pouco suas rotinas quando internados e também sobre suas famílias e vida fora daquele espaço, o que nos convoca para compreender uma violência social que atravessa diversas dimensões das possíveis territorialidades e engajamentos afetivos dessas pessoas. Desde a dificuldade de acompanhamento médico regular, uma vez liberados do hospital, até a dificuldade em manter um emprego fixo e uma forma de sustentação financeira, o tempo inteiro as possibilidades de outras vivências são cerceadas, em articulação com a violência social que já debatemos nos outros eixos.

Numa articulação com violências raciais e sociais, nas obras analisadas aqui, uma juventude negra aparece inserida nessa condição de precarização socioespacial. Essa construção simbólica, que configura os modos de viver o urbano na Bahia, permanece forte sobre a capital Salvador e ganhou destaque com a noção de ‘baianidade’, que tem suas matrizes na literatura, com Jorge Amado, ou na música, com Dorival Caymmi. Vivendo em um contexto de constante insegurança e conflitos internos e externos, esses jovens podem ser compreendidos a partir da noção de “aglomerados de exclusão” como abordado por Haesbaert. A dinâmica de medidas de contenção e técnicas de repressão

por parte do Estado é atravessada no território de Salvador a partir dos personagens policiais, configurando nesse momento o braço repressivo do poder estatal.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nossas considerações finais reafirmando nosso lugar político e científico de rearticular e reconstruir contextos, movimento compreendido como central para os Estudos Culturais, como defende Grossberg em sua proposta de realizar uma contextualização radical. Portanto, não se trata aqui de uma análise interna de cada obra, mas partimos das discussões e materialidades dos filmes para compreendermos os atravessamentos entre territórios e violências que dizem da forma como vivemos na Bahia, sendo esse nosso problema de pesquisa. Todo esse movimento nos levou a construir os três eixos que compõem nossa trama analítica: Articulações entre discriminações raciais, de gênero e de classe; Enfrentamentos e incorporações na cultura popular e suas práticas; Violências de estado. São eixos que foram possibilitados a partir das nossas escolhas para esta pesquisa e configurados nos próprios movimentos analíticos que realizamos.

Destacamos aqui algumas das potências políticas e analíticas evidenciadas pela constelação de conceitos que escolhemos para o nosso modo de ver os filmes e as possibilidades dos cinemas baianos. É a partir dessa formação que foram possíveis os achados desta pesquisa. A proposta de Tavares dos Santos em torno da cidadania dilacerada, que “evoca o dilaceramento do corpo, da carne, a qual ameaça as próprias possibilidades da participação social” (TAVARES DOS SANTOS, 2009, pg. 42), nos deixou ver como as violências, físicas e simbólicas, configuram em nossa sociedade a própria possibilidade de uma cidadania plena em seus direitos e deveres. A sobrevivência da população LGBTQ+, da população negra e das mulheres é colocada em xeque frente ao crescente número de mortes violentas ou tentativas de homicídios que evidenciam essa vida cotidiana que é colocada em risco a todo tempo.

Convocar a noção de cidadania dilacerada, em nosso trabalho, principalmente no primeiro eixo, nos fez evidenciar as articulações entre as discriminações raciais, de gênero e de classe, o que nos convoca a pensar a questão da interseccionalidade, que compreende as consequências e relações estruturais entre distintas formas de

subordinação. O depoimento de uma mulher negra, que sofreu um conjunto de violências corporais, simbólicas e materiais desde sua infância, está relacionado de forma intrínseca com a violência contra as mulheres, seja ela física e/ou simbólica, e com a opressão do trabalho de servir. Além disso, a violência estatal tem em sua configuração o corpo negro enquanto principal vítima de violações diversas, sendo a noção de corpo aqui pensada a partir da relação política – corpos como trouxemos no diagrama de Grossberg (2010).

Outra chave que ganhou força em nossa contextualização radical foi a abordagem em torno do exótico e preconceituoso a partir de elementos da cultura popular convocada pelas obras. A partir da recuperação dos trabalhos de Cuíca de Santa Amaro, através de imagens e narrações do documentário, identificamos o exotismo, que por mais que situado em um período histórico, deixa ver violências simbólicas que perpassam as territorialidades também atuais, uma historicidade de violências que não pertencem apenas a um passado estático. Entretanto, essa relação também é atravessada por ambiguidades, por exemplo, ao provocar uma aproximação através do popular como exótico, algo evidenciado em “Quincas Berro D’Água”, na troca de olhares entre o genro (Vladimir Brichta) e uma travesti (Lyu Arrison) que trabalha no cabaré onde Quincas realizava suas farras, superando relações marcadas pela desigualdade social. A partir disso é possível configurar os atravessamentos e diálogos entre a cultura popular e a cultura dominante, sempre neste movimento de enfrentamentos e articulações possíveis.

Outro ponto importante em nossa análise é a compreensão em torno dos aglomerados, que “num sentido mais geral e analítico, ‘aglomerados humanos’ (denominados ou não ‘de exclusão’) configuram situações de instabilidade e insegurança marcadas espacialmente por uma “‘ilógica’ ou confusa condição territorial” (HAESBAERT, 2014a, pg. 190). A partir da proposição de Haesbaert, podemos compreender como a cidade de Salvador é marcada por processos de desterritorialização de parcela da população, devido a um intenso processo de precarização socioespacial. Esses aglomerados convivem não somente com os conflitos com a força policial, que configuram as ações violentas por parte do estado, mas também com disputas com grupos distintos que buscam sua sobrevivência na mesma situação.

Em nosso último eixo analítico, compreendemos como as violências oficiais, sejam elas físicas e/ou simbólicas, perpassam todo um conjunto de atividades e modos de vida, o que implica em violação de direitos básicos para a sobrevivência das pessoas. É, portanto, na resistência aos diversos processos de desterritorialização, marcados por tantas violências e tentativas de dominação, que são possíveis a construção e reconstrução das territorialidades ligadas a historicidades quilombolas, como também ligadas às práticas religiosas de matriz africana ou às feiras livres.

Nessas considerações finais, acreditamos ser importante também destacar o esforço em constituir uma filmografia baiana a partir de nossas questões de pesquisa, propondo uma abordagem que recusa a ideia de ciclos, ondas e surtos. Portanto, buscamos deixar claro nossa posição de não estabelecer com esse trabalho uma definição sobre o que seria o Ciclo Baiano de Cinema, a Novíssima Onda Baiana ou um cinema baiano. A formação da nossa trama de filmes acontece a partir do nosso olhar sobre as diversas relações entre violências e territorialidades, portanto, são obras que contribuem para construir as articulações para pensarmos a Bahia e suas possibilidades. Dessa forma, essa filmografia foi construída a partir dos objetivos e possibilidades deste trabalho e não buscando qualquer estabilização ou fechamento de definições.

Portanto, a nossa abordagem foi construída a partir da nossa constelação de conceitos convocada aqui e de uma estreita relação com os Estudos Culturais e sua preocupação em compreender os processos culturais a partir de seus contextos. Assumir essa posição é, necessariamente, ir de encontro a um olhar sobre os cinemas baianos que se enquadre na noção dos estudos sobre cinema que colocam suas questões a partir do enquadramento de ciclos e marcos históricos. Essa noção acaba por tornar os filmes em discursos estáticos, numa perspectiva linear, cronológica, com suas questões muitas vezes determinadas pelo ciclo em que foram colocados. Dessa maneira, abordar os filmes a partir do nosso olhar e do nosso problema de pesquisa, visando construir e reconstruir contextos radicalmente, se torna uma contribuição da nossa dissertação para o campo da Comunicação e dos estudos em cinema. Construimos aqui uma abordagem que disputa uma compreensão sobre as próprias condições de existência de distintos cinemas baianos. Uma trama analítica que não fica amarrada a enquadramentos prévios e que toma as obras como modos de adentrar contextos (GROSSBERG, 2010).

Um desdobramento possível da pesquisa realizada nesta dissertação, a partir da trama analítica que construímos, é a apropriação sobre a noção de dispositivo, proposta por Foucault, e sua relação com o sentido de violência enquanto ruptura e dano social. A partir de entrevistas e escritos, são três pontos centrais desse conceito, como indica Agamben (2005): um conjunto heterogêneo, o que inclui aspectos linguísticos e não-linguísticos; está inscrito sempre em uma relação de poder; “e inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico” (AGAMBEN, 2005, pg. 10).

Compreender violência enquanto um dispositivo, nesse sentido foucaultiano, pode permitir colocar em evidência as práticas violentas enquanto um conjunto heterogêneo, inscrito em relações de poder e disputas discursivas. Durante toda nossa trama analítica e mesmo na formulação do nosso problema, dando conta de violências no plural, buscamos deixar ver os múltiplos conflitos, como discriminações de raça, gênero, classe e religião, a partir de nossa entrada nas obras. Portanto, a partir da pesquisa e das análises que realizamos, acreditamos que a noção de dispositivo pode ser uma importante contribuição para seguirmos nossa discussão em torno das articulações entre violências e cinemas.

Um achado que destacamos aqui se trata do encarceramento psiquiátrico, que também pode ser aprofundado a partir dos estudos de Foucault em torno das disputas sobre a loucura, com relatos de pacientes que mostram um pouco de suas rotinas quando internados e também sobre suas famílias e vida fora daquele espaço, o que nos convoca para compreender uma violência social que atravessa diversas dimensões das possíveis territorialidades e engajamentos afetivos dessas pessoas. Existe para essa parcela da população uma grande dificuldade de acompanhamento médico regular, quando liberados do hospital, e alguma forma de sustentação financeira. Portanto, a todo tempo as possibilidades de outras vivências são cerceadas por um conjunto de fatores. Aqui, não somente as relações de poder, mas a própria característica de episteme do dispositivo foucaultiano ganha força ao compreendermos como esse encarceramento é validado na sociedade a partir de discursos científicos em torno da loucura ou distúrbios mentais.

Em sua investigação sobre essa proposta foucaultiana, Agamben destaca ainda o processo de produção de subjetividade que surge a partir da relação entre sujeitos e dispositivos:

A ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal (AGAMBEN, 2005, pg. 13).

Em articulação com a compreensão de violência, que defendemos nesta dissertação, e evidenciando sempre a multiplicidade desses processos, Tavares dos Santos, autor caro à esta pesquisa, se aproxima desse conceito importante proposto por Foucault e defende a compreensão da violência enquanto dispositivo de poder.

Em seu conjunto, poderíamos considerar a violência como um dispositivo de poder, em que se exerce uma relação específica com o outro mediante o uso da força e da coerção: isto significa estarmos diante de uma modalidade de dispositivo que produz um dano social, ou seja, uma relação que atinge o outro com algum tipo de dano. A violência consiste em um dispositivo porque é composta por diferentes linhas de realização: apresenta uma visibilidade, por vezes de modo demonstrativo; vem a ser acompanhada por uma enunciação; vale dizer, sempre uma violência é antecedida, ou justificada, prévia ou posteriormente, por uma violência simbólica, que se exerce mediante uma subjetivação pelos agentes sociais envolvidos na relação (TAVARES DOS SANTOS, 2002a, pg. 23).

Compreender a violência e suas múltiplas dimensões como dispositivo, partindo da proposta foucaultiana, pode nos deixar ver como as relações entre esse conjunto de elementos e as pessoas produzem diversas subjetividades. Essa perspectiva de interação e a historicidade desse processo, posição que se articula com nossa proposta de contextualização que fuja de demarcações históricas ou cronológicas, é destacada por José Luiz Braga, ao investigar as possibilidades promovidas pelo conceito de Foucault:

Tratando de um sistema de relações, a perspectiva é, de modo evidente, interessante para estudar interações (comunicacionais). A percepção de que estes sistemas são historicamente constituídos – não decorrem de “essências” prévias e externas à prática social – é igualmente básica (BRAGA, 2012, pg. 3).

Essa dissertação realizou um esforço de articulação entre os cinemas baianos e as territorialidades e violências, proposta que foi possível a partir da construção da nossa

constelação de conceitos. Uma importante contribuição dessa pesquisa foi o modo de olhar nosso problema de pesquisa a partir de uma trama analítica, em que cada um dos eixos elaborados são constituídos por atravessamentos e inter-relações que nos dizem de diferentes contextos, sem que haja uma hierarquia ou separação entre eles. Portanto, pensamos aqui a trama e não cada um dos eixos separadamente. Ao assumir um movimento de contextualização radical (GROSSBERG, 2010), fizemos uma escolha analítica que foi de deixar ver as disputas e as diferentes formas de adentrar contextos a partir da construção da nossa filmografia.

A formação dessa filmografia é resultado de um longo e trabalhoso mapeamento de diversas obras, várias que apenas passaram em festivais ou tiveram um lançamento comercial de curtíssima duração e que por isso, muitas vezes, foram de difícil acesso. Para esse processo, foi de crucial importância o projeto Filmografia Baiana, que já destacamos aqui, não somente pelo extenso catálogo de obras produzidas, mas também pelas informações de contato com as produtoras ou outros responsáveis. Dessa forma, pude ter acesso limitado a alguns filmes pela liberação de seus diretores ou produtores.

Esse esforço, que algumas vezes acabou sem sucesso em termos de ter acesso a obras que poderiam contribuir com a nossa trama, nos demonstrou a constante dificuldade de lidar com acervos audiovisuais no Brasil e a ausência de políticas e iniciativas com esse objetivo³⁸. Para fortalecer esse circuito e recuperação de obras, destacamos a importância da realização de festivais sem interrupções, de forma a fomentar a circulação desses filmes, que por vezes não conseguem espaço na programação dos cinemas ou das televisões. Em diversas situações, somente tivemos acesso a mais informações detalhadas e contatos da produção devido a uma circulação das obras em festivais, tanto baianos quanto nacionais.

³⁸ “A área de preservação audiovisual passa por um processo de amadurecimento, com início nos anos 2000. Apesar dos avanços, há ainda muito a ser feito, por meio de construção de políticas específicas nas esferas municipais, estaduais e federais; da criação de parcerias com iniciativas privadas; da criação de programas de financiamento; do fortalecimento das instituições; da inclusão da preservação no ensino de audiovisual; da criação de formação específica para a área; da integração do audiovisual nas instituições de patrimônio e museológicas no Brasil; e da consolidação do profissional atuante na área de preservação Audiovisual” (MENEZES, 2019). Disponível em: <file:///C:/Users/Matheus/Downloads/24668-Texto%20do%20artigo-47725-2-10-20190601.pdf> Visitado em: 02/08/2020. A autora Itania Gomes discute também a própria criação da Cinemateca Nacional: “A preservação do audiovisual é um tema praticamente ausente das políticas públicas para cultura no Brasil e, mesmo se periférico e inconstante, quando acontece, está voltado apenas para cinema e vídeo. As primeiras iniciativas públicas para preservação do acervo cinematográfico só teriam início nos anos 1970, quando a Resolução nº 34/1970 do Instituto Nacional de Cinema cria a Cinemateca Nacional, que nunca existiu efetivamente” (GOMES, 2014). Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1292/pdf_21 Visitado em: 03/08/2020.

Aliado a isso, foram somadas obras mais conhecidas nacionalmente e de maior lançamento, como “Ó pai ó” (2007) e “Cidade Baixa” (2005), além de produções anteriores às quais já tínhamos acesso, como “A grande feira” (1961), e que contribuíram para podermos pensar em historicidades na articulação entre territórios, violências e cinemas baianos. Foram materialidades diversas e convocadas de forma a podermos construir e reconstruir contextos, assumindo na análise a proposta de contextualizar radicalmente. Dessa forma, não ficamos presos a análises internas e nem a enquadramentos estáticos das obras, como ciclos ou marcos, que iria de encontro a nossa posição de compreender os processos culturais a partir de suas múltiplas temporalidades.

Esta dissertação evidenciou chaves analíticas importantes que contribuíram para a construção e reconstrução de contextos em torno de Bahias possíveis. Ao acionar a nossa constelação de conceitos, pudemos ver as múltiplas relações entre territórios e violências que convocamos a partir das obras. As dinâmicas de apropriação e disputas em torno da cultura popular, lutas simbólicas e físicas por territórios sagrados ou de comunidades tradicionais, tentativas de sobrevivência frente a discriminações raciais, de gênero ou classe, todas essas questões se tornaram possíveis de serem trabalhadas aqui devido às nossas escolhas teórico-metodológicas e que indicam também caminhos a serem seguidos em desenvolvimentos futuros.

Por fim, essa dissertação traz como contribuição ao TRACC, grupo de pesquisa formador desse trabalho, uma aproximação com produções do cinema brasileiro em diálogo com o esforço de realizar uma contextualização radical, movimento que se apresenta de forma mais contundente na tese de Thiago Ferreira (FERREIRA, 2019). Além disso, traz como preocupação as historicidades dos processos culturais, se aproximando da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais³⁹, que reúne grupos de pesquisa de diversas universidades, incluindo o TRACC.

5. REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Subjetividade, alteridade e memória social em Ruth Landes. In: Maria Tereza Toribio Brittes Lemos; Nilson Moraes. (Org.). Memória e Construções de Identidades. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, v. 1, p. 40-59. 2001.

³⁹ Link para o site da última edição do encontro da Rede: <https://encontrohistoriidades.wordpress.com/>
Visitado em: 02/08/2020.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: 25/04/2020.

ARAÚJO, Carolina Santos Garcia De. Telejornalismo e a temática policial no Brasil: Análise cultural de gênero dos programas Brasil Urgente e Cidade Alerta. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BERNARDO, Teresinha. O Candomblé e o Poder feminino. Revista de Estudos da Religião Nº 2, pp. 1-21, 2005.

BORGES, Paula Alice Baptista. Encenações da Identidade e do Carnaval em *Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BRAGA, José Luiz. Uma teoria tentativa. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.15, n.3, 2012.

BRITO, Antonio Mauricio Freitas. Salvador em 1968: um breve repertório de lutas estudantis universitárias. In: Ditadura militar na Bahia : novos olhares, novos objetos, novos horizontes / Grimaldo Carneiro Zachariadhes (organizador); Salvador: EDUFBA, v. 1, pg.89-114, 2009.

CARDOSO FILHO, Jorge; CALDEIRA, Larissa; VIANNA, Matheus; ANTUNES, Lize; FARIAS, Daniel; MOTA JUNIOR, Edinaldo; SILVA, Alexandre. Outros carnavais possíveis: territorialidades disruptivas nas cenas musicais baianas. Trabalho apresentado no IX Historicidades dos Processos Comunicacionais - Encontro de Grupos de Pesquisa em Comunicação, Rio de Janeiro, 2019.

CARVALHO, Maria S. S. . A Nova Onda Baiana: o cinema na Bahia (1958-1962), Salvador, Edufba, 2003.

_____. Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador. Apresentado na mesa-redonda “Cinema na Bahia, ontem e hoje”, do III Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual (SemCine), Salvador, 2007. Disponível em: (http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_especial/pdf/artigo_nespecial_02.pdf) Visitado em: 05/05/2020.

_____. Aonde anda a onda? Notas sobre a recepção gaúcha da novíssima onda baiana. Letras de Hoje (Impresso), v. 46, p. 60-67, 2011

_____. A novíssima onda baiana vista de longe? A recepção do cinema da Bahia em Porto Alegre. Orson Revista dos Cursos de Cinema do Cearte/UFPEL , v. 2, p. 9-23, 2012.

CERQUEIRA, Daniel R. C.; MOURA, Rodrigo Leandro de. Vidas Perdidas e Racismo no Brasil. Nota técnica do IPEA, nº10, Brasília, 2013.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista de estudos feministas, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAVEL, Eduardo; ROSA, Renata Saback. Gestão, Cultura e Consumo Simbólico no Cortejo Afro. Revista Pensamento Contemporâneo em Administração, Rio de Janeiro, Edição especial, pg. 13-30, 2017.

DUARTE, Evandro C. Piza; MURARO, Mariel; LACERDA, Marina; GARCIA, Rafael de Deus. Quem é o suspeito do crime de tráfico de drogas? Anotações sobre a dinâmica dos preconceitos raciais e sociais na definição das condutas de usuário e traficante pelos policiais militares nas cidades de Brasília, Curitiba e Salvador. Trabalho produzido através do Edital nº01/2012 do projeto Pensando a Segurança Pública, lançado pela Secretaria Nacional de Segurança Pública do Ministério da Justiça – SENASP e pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD, 2012.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. Aurora Revista de arte, mídia e política, n. 5, 2009.

FARIAS, Daniel. Disputas afetivas políticas em torno do BaianaSystem: gêneros, territórios e experiências no contexto de Salvador-Ba. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FERREIRA, Thiago. Transformações de políticas e afetos: Contextualizando radicalmente o acontecimento Junho de 2013 em fluxos audiovisuais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

FONTE, Eliane Maria Monteiro da. Da institucionalização da loucura à reforma psiquiátrica: as sete vidas da agenda pública em saúde mental no Brasil. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 1, nº 18, 2012.

FOUCAULT, Michel. A ordem do Discurso. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento; organização e seleção de textos, Manoel BUITOS da Moita: tradução, Elisa Monteiro. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. Microfísica do poder. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. História da sexualidade I: A vontade de saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREGONEZI, Rute Maria Cham; PRIORI, Ângelo. A Ditadura Militar no Brasil: golpe, repressão e tortura. Anais do VIII Congresso Internacional de História, pg. 2467-2474, Maringá-PR, 2017.

GOMES, Itania; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). Comunicação e estudos culturais. Salvador: EDUFBA, 2011c.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs). Comunicação e estudos culturais. Salvador: Edufba, 2011a, p. 29-48.

_____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero in Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011b.

_____. O que é o popular no jornalismo popular? in FREIRE FILHO, João; GRANJA COUTINHO, Eduardo; e PAIVA, Raquel (orgs.). Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade, Rio de Janeiro, Ed. Mauad X, 2008.

_____. GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; VILAS BÔAS, Valéria; FERREIRA, Thiago Emanuel. Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (org.). Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pp. 219-236, 2016.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. Galaxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019.

GONÇALVES, Veruska Barreiros. Moda afro-baiana: comunicação e identidade através da estética afro. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

GROSSBERG, Lawrence. Cultural Studies in the Future Tense, Durhan and London: Duke University Press, 2010.

GUTMANN, Juliana. Quando ruptura é convenção: a MTV Brasil como espaço de experiência do talk show. Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

HAESBAERT, Rogério. Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014a.

_____. Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política. CAMPO-TERRITÓRIO: revista de geografia agrária. Edição especial do XXI ENGA-2012, p. 1-17, jun., 2014b.

_____. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, Milton (et al). Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

_____. O mito da desterritorialização: Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004a.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Apresentação no I Seminário Nacional sobre Múltiplas Territorialidades, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRGS, Curso de Geografia da ULBRA e AGB-Porto Alegre, 2004b.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

_____. Cultura e Representação. HALL, Stuart (org). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. The West and the Rest. In: HALL, S. E GIEBEN, Bram (org.). Formations of Modernity. Cambridge: Polity Press/ The Open University, 1992.

HEALEY, Mark. Os desencontros da tradição em Cidade das Mulheres: raça e gênero na etnografia de Ruth Landes. Cadernos Pagu, 6-7: pg.153-200, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: XXVII Encontro anual da COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. ANAIS DA XXVII COMPOS, 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf>.

LUDWIG, Selma Costa. Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950-1970. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 169 p, 1982.

LUIZ, Felipe. A relação entre verdade e política em Foucault. 3º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp, Vol. 1, nº 1, 2008.

MACEDO, Laís de Araújo. Notas para o estudo do Cinema Marginal baiano. Revista O Olho da História, n. 23, 2016.

MAIA, Jussara. Violência urbana: um conflito social sob o olhar do *Jornal Nacional*. In Narrativas e conflitos: cultura, mídia, cinema. SERAFIM, José Francisco e SANTANA, Sérgio Ricardo Lima de (Org.). Salvador: EDUFBA, 2014.

MARCONDES, Mariana Mazzini et al. Dossiê mulheres negras : retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil, Brasília : Ipea, 2013.

MATOS, Edilene. Cuíca de Santo Amaro: o boquirroto de megafone e cartola. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MAYO, Claudenice Teixeira Cerqueira. O adolescente pobre e o envolvimento com o tráfico de drogas em Salvador-Bahia. Mestrado Profissional em Segurança Pública, Justiça e Cidadania, Faculdade de Direito, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Interferências e resistências: a sombra da Censura nas Jornadas de Cinema da Bahia. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011a

_____. Filmografia Baiana: uma experiência em processo. I Seminário Internacional de História do Tempo Presente. Florianópolis, UDESC, 2011b.

_____. “Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2009.

MENDES, Euclides Santos; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. O Neorrealismo e o Ciclo Baiano de Cinema: a configuração de um ideário ético-estético na Bahia nos anos

1950 e 1960. Anais do IV Congresso Internacional sobre Culturas – Memória e Sensibilidade: Cenários da experiência cultural contemporânea, Cachoeira-BA, 2018.

MIGUEZ, Paulo. A emergência do Carnaval afro-elétrico empresarial. Texto apresentado no IX Congresso Internacional da BRASA – Brazilian Studies Association. Tulane University, New Orleans, Louisiana, 2008.

MIRANDA, Eloyna Augusta Mesquita. As Religiões de Matriz Africana e o Racismo Religioso no Brasil: Os velhos e os novos agentes da perseguição ao Candomblé na Bahia. Faculdade de Direito, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MOREIRA, Tiago de Almeida; JUNIOR, Dante Flávio da Costa Reis. A cidade de Salvador-BA no cinema contemporâneo. GeoTextos, vol. 13, n. 2, pg. 37-58, 2017.

NERY, Luna. O negro encena a Bahia. EDUFBA – Salvador, 2012.

OLIVEIRA, Gilmara Silva de. Transfobia, Racismo e suas implicações na Saúde de Pessoas Transexuais e Negras: Transgressão do pensar a partir do âmbito do SUS. Instituto de Psicologia, Universidade Federal da Bahia, 2018.

OLIVEIRA, Júlia Ribeiro de; CARVALHO, Ana Paula. A Revolta do Buzú - Salvador (BA) : manifestações dos estudantes secundaristas contra o aumento da tarifa de ônibus. Rio de Janeiro: Ibase; Instituto Pólis, 2007.

OLIVEIRA, Luciano. Ditadura Militar, Tortura e História: A “vitória simbólica” dos vencidos. Revista Brasileira de Ciências Sociais - vol. 26 nº 75, 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada. São Paulo, Liberdade, 2003

PASTANA, Débora Regina. Medo e opinião pública no Brasil contemporâneo. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.12, n.22, p.91-116, 2007.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904 – 1954. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

R. CARVALHO, Oliveira. Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2013.

RADEK, Juliana Cunha Costa. Percursos da cinematografia ocidental e representações da violência urbana no cinema brasileiro. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, 2018.

RAFFESTIN, Claude. Répères pour une théorie de la territorialité humaine. In: DUPUY, Gabriel et alli. *Reseaux territoriaux*. Caen: Paradigme, 1988.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: Nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Edições Sesc-São Paulo, v. 2, 2018.

RIBEIRO, A. P. G.; LEAL, B. S.; GOMES, I. M. M. As historicidades dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. (Orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidade*, 1ed, Salvador: Edufba, 2017, v. 1, p. 37-58.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.3, julho, 1965.

SANTANA, Dayse Porto de. *Série Ó pai ó: ritmo e cultura da Bahia na TV*. Salvador: EDUFBA, 2016

SANTOS, Milton. *Espaço do Cidadão*. 7ª. Ed. São Paulo: Editora da USP, 2007.

SANTOS, BOAVENTURA. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos – CEBRAP*, nº.79 São Paulo, 2007.

SERRA, Ordep. *Ilê axé Iyá Nassô Oká/Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho - Laudo Antropológico de autoria do professor doutor Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia*. 2008. Disponível em: <<http://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>>. Acesso em: 24/04/2020.

SETARO, André. Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico. Ribeiro, Carlos (Org.). Salvador, EDUFBA, Azogue Editorial, 2010.

_____. Panorama do cinema baiano. Terceiro volume da Série Crítica das Artes. Salvador, FUNCEB, 2014.

SILVA, Edilene Santana dos Santos. Racismo e docência em universidades públicas: o caso da Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SOUZA, Luis Eugenio de; VIANA, Itana. Como são tratados os doentes mentais infratores? Periculosidade, medida de segurança e reforma psiquiátrica. *RDisan*, São Paulo v. 12, n. 3, p. 161-176, 2012.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. As lutas sociais contra as violências. *Política & Sociedade*, v. 6, n. 11, p. 71–100, 2007.

_____. Microfísica da violência, uma questão social mundial. *Ciência e Cultura*. Revista da SBPC, São Paulo, ano54, n.1, p. 22-24, jul. 2002a.

_____. Violências, América Latina: a disseminação de formas de violência e os estudos sobre conflitualidades. *Dossiê Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, nº 8, jul/dez 2002b, p. 16-32

_____. *Violências e Conflitualidades*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2009.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente; TEIXEIRA, Alex Niche; RUSSO, Maurício Bastos. *Violência e Cidadania: Práticas Sociológicas e Compromissos Sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Sulina, 2011.

VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia: 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1969. Primeira edição de 1958.

_____. Culture is Ordinary. In: WILLIAMS, Raymond. Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989. p. 3-18. Primeira edição de 1958.

_____. The Long Revolution. Harmondsworth: Penguin, 1961.

_____. Marxismo e Literatura. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. Culture is ordinary [1958]. In: HIGHMORE, Ben (Ed.). The Everyday Life Reader. Londres: Routledge, 2002.

ZANIRATO, Sílvia Helena. A restauração do Pelourinho no Centro Histórico de Salvador, Bahia, Brasil. Potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. História, cultura e cidade. Historia Actual Online, nº 14, pg. 35-47, 2007.

6. FILMOGRAFIA

1798 – REVOLTA DOS BÚZIOS. Direção de Antonio Olavo. Produção de Portfolium - Laboratório de Imagens: Bahia, 2018 (73 min.).

A CIDADE DAS MULHERES. Direção de Lázaro Faria. Produção de X Filmes: Bahia, 2005 (72 min.).

A COR DO TRABALHO. Direção de Antonio Olavo. Produção de Portfolium - Laboratório de Imagens: Bahia, 2014 (74 min.).

A GRANDE FEIRA. Direção de Roberto Pires. Produção de Iglu Filmes: Bahia, 1961 (94 min.).

A LOUCURA ENTRE NÓS. Direção de Fernanda Fontes Vareille. Produção Águas de Março Filmes: Bahia, 2015 (76 min.).

BARRAVENTO. Direção de Gláuber Rocha. Produção de Iglu Filmes: Bahia, 1962 (80 min.).

CAFÉ COM CANELA. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção de Rosza Filmes: Bahia, 2017 (102 min.).

CAPITÃES DA AREIA. Direção de Cecília Amado. Produção de Telecine: Rio de Janeiro, 2011 (96 min.).

CIDADE BAIXA. Direção de Sérgio Machado. Produção de Videofilmes: Rio de Janeiro e Buena Onda Produções: São Paulo, 2005 (93 min.).

CORES E FLORES PARA TITA. Direção de Susana Kalik. Produção de Águas de Março Filmes: Bahia, 2017 (76 min.).

CUÍCA DE SANTO AMARO. Direção de Joel de Almeida e Josias Pires. Produção de DocDoma Filmes: Bahia, 2012 (72 min.).

ESSE MOÇOS. Direção de José Araripe Jr. Produção de Truq Cine e Video: Bahia, 2004 (80 min.).

EU ME LEMBRO. Direção de Edgard Navarro. Produção de Truq Cine e Video: Bahia, 2005 (110 min.).

JARDIM DAS FOLHAS SAGRADAS. Direção de Pola Ribeiro. Produção de Studio Brasil: Bahia, 2011 (84 min.).

O ANJO NEGRO. Direção de José Umberto. Produção de J. U. Dias Produções Cinematográficas: Bahia, 1972 (80 min.).

O CINEMA FOI A FEIRA. Direção de Paulo Hermida. Produção de Instituto Memória Roberto Pires: Bahia, 2016 (76 min.).

Ó PAÍ Ó. Direção de Monique Gardenberg. Produção de Dueto Produções e Dezenove Som e Imagens: São Paulo, Globo Filmes: Rio de Janeiro, 2007 (96 min.).

QUILOMBO RIO DOS MACACOS. Direção de Josias Pires. Produção de Marcela Costa: Bahia, 2017 (120 min.).

QUILOMBOS DA BAHIA. Direção de Antonio Olavo. Produção de Portfolium - Laboratório de Imagens: Bahia, 2004 (98 min.).

QUINCAS BERRO D'ÁGUA. Direção de Sérgio Machado. Produção de Videofilmes e Globo Filmes: Rio de Janeiro, 2010 (105 min.).

REVOLTA DO BUZÚ. Direção de Carlos Pronzato. Produção de La Mestiza Audiovisual: Bahia, 2003 (70 min.).

SINAIS DE CINZA – A PELEJA DE OLNEY CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE. Direção de Henrique Dantas. Produção de Hamaca Filmes: Bahia, 2013 (86 min.).

SUPEROUTRO. Direção de Edgard Navarro. Produção de Lumbra Cinematográfica: Bahia, 1989 (45 min.).

TENDA DOS MILAGRES. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Produção de Regina Filmes: Rio de Janeiro, 1977 (148 min.).

TRAVESSIA. Direção de João Gabriel. Produção de Big Bang Filmes: São Paulo, 2017 (90 min.).

TUNGSTÊNIO. Direção de Heitor Dhalia. Produção de Paranoid Filmes: São Paulo e Globo Filmes: Rio de Janeiro, 2018 (79 min.).