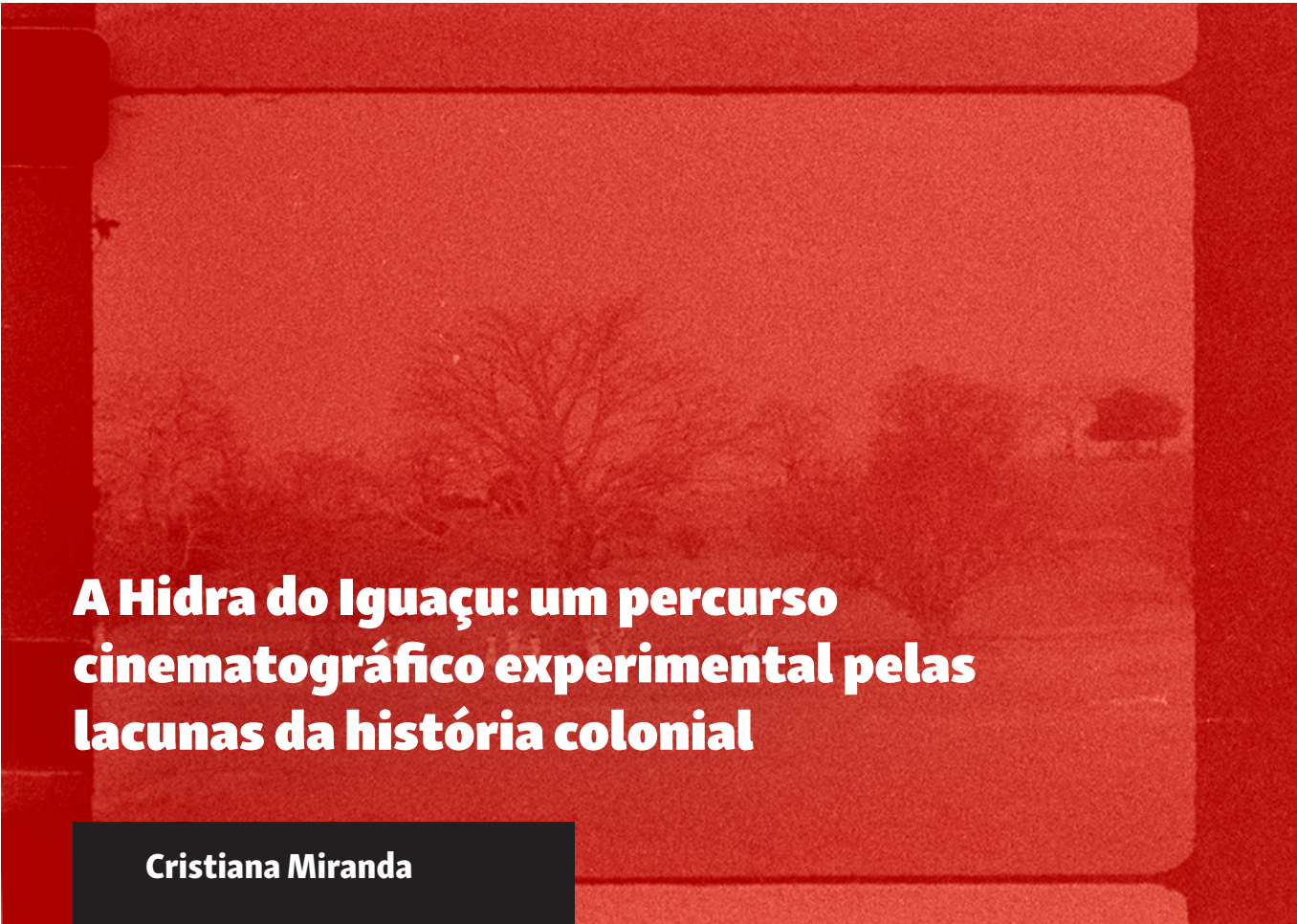




A Hidra do Iguaçu: um percurso cinematográfico experimental pelas lacunas da história colonial

Cristiana Miranda

Como citar:

MIRANDA, C. A Hidra do Iguaçu: um percurso cinematográfico experimental pelas lacunas da história colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 430-441, set.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670861. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670861>.

Imagem [modificada]: Fotograma do filme *A Hidra do Iguaçu*, Cristiana Miranda, 2020. Fonte: acervo da autora.

A Hidra do Iguaçu: um percurso cinematográfico experimental pelas lacunas da história colonial

The Iguaçu Hydra: an experimental cinematographic journey through colonial history

Cristiana Miranda*

RESUMO

A partir de uma experiência cinematográfica desenvolvida pela própria autora, por meio do resgate de memórias em cidades coloniais, reflete-se sobre o processo poético de buscar as linhas escondidas por trás das narrativas oficiais, valendo-se de um percurso etnográfico que redesenha um triângulo colonial imaginado.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema experimental. Poética. Etnografia. Memória. Estudos decoloniais.

ABSTRACT

A cinematographic experience through the memories of the colonial city, in search of the hidden lines behind the official narratives. An ethnographic journey that redraws the colonial triangle.

KEYWORDS

Experimental cinema. Poetry. Ethnography. Memory. Decolonial studies.

Em minha prática artista, o vínculo com a experiência visual e o hábito de caminhar pelas ruas da cidade levaram-me a fazer inicialmente da fotografia e posteriormente do cinema minha principal linguagem de criação. Metáfora frequente para a vida, uma caminhada sempre inclui decisões que envolvem a direção do olhar e a necessidade de relacionar essas direções, enquadramento e edição, ferramentas básicas do cinema.

O hábito investigativo de caminhar pela cidade intensificou o interesse pela história que sempre esteve presente em minha poética. As ruas das cidades que viveram a colonização são museus a céu aberto da ocupação colonial. A *Hidra do Iguaçu* faz parte de uma série de três filmes intitulada *A risada salgada das rochas*¹. O filme é como o ponto de chegada de um longo percurso por lugares de memória da colonização, em busca das linhas escondidas por trás das narrativas oficiais. Reafirmo a vocação crítica do cinema experimental buscando nesses filmes atravessar os espaços cindidos das grandes cidades, surgidos das barreiras existentes em seu cotidiano. Percorrendo lugares de memória pouco conhecidos da história colonial, o filme imprime experiências de corpos em transe e reinvenção dos espaços.

Os fios que bordam as memórias e entendimentos que temos de nós mesmos cruzam variadas direções e indicam diferentes sentidos. Na última década, a cidade do Rio de Janeiro foi atravessada por transformações que envolveram sua participação em grandes eventos internacionais². Para adaptar-se às exigências dos padrões de transporte e segurança voltados para o turismo dos grandes eventos, a cidade foi submetida a uma série de obras. Nesse processo surgiram descobertas arqueológicas que ressuscitaram histórias enterradas. Um porto, construído a mais de 200 anos, o Cais do Valongo, foi desencavado praticamente intacto na rua Barão de Tefé, ao lado do Hospital Servidores do Estado, entre dois marcos histórico-geográficos do Rio de Janeiro: o Morro da Conceição e o Morro do Livramento.

As obras impostas à cidade literalmente esbarraram com uma infinidade de pedras e ossos que ressurgiram de um passado aparentemente esquecido. Esses segredos desenterrados aprofundaram minhas investigações sobre as

histórias do Rio de Janeiro. As antigas pedras ressurgidas de uma cidade soterrada abriram-se em minha imaginação como portas para a construção de uma experiência acerca da memória.

A descoberta do Cais do Valongo foi um acontecimento pouco falado, mesmo a patrimonialização da área pela Unesco não teve grande repercussão. Hoje o local encontra-se em precário estado de conservação. Talvez pela dureza moral daquilo que esse desvendamento trouxe à narrativa histórica da cidade. O desenterrar dessas pedras nos fez conhecer como o maior porto negreiro das Américas, por onde desembarcaram mais de 4 milhões de africanos escravizados ao longo de séculos. Lugar de diáspora, de percursos transatlânticos, o Rio de Janeiro é uma cidade de complexas encruzilhadas.

Aprendi na umbanda que tudo é sagrado, os restos, as pedras, as folhas, as histórias. Para lidar com o sagrado da vida, realizo um cinema líquido que atualiza um saber sobre o ato de filmar em película 16mm, o preparo do filme, a fotometragem da luz, o processamento da imagem. O cinema é em si mesmo uma prática de encantamento da vida. O que surge no pequeno retângulo do filme é resultado de uma prática ritualizada de resignificação do cotidiano. Em meu cinema, realizo práticas que dialogam com o imprevisível e voltam sua atenção para as fendas temporais da realidade, para os traços anacrônicos das ruas por onde caminhamos.

Em seus escritos sobre cinema, Antonin Artaud afirma apreciar a virtude própria que o cinema possui em expressar o movimento e a matéria secreta das imagens³. Artaud reconhece o imprevisto e o misterioso que está sempre presente no filme e essa embriaguez que a materialidade do cinema, na rotação permanente da película pelas engrenagens dentadas da câmera, comunica diretamente ao cérebro. O cinema é capaz de sacudir o espírito, independente de qualquer representação. Essa atmosfera de transe que Artaud percebe como intrínseca à experiência cinematográfica está intimamente associada à minhas práticas e revelações. É nesse mesmo sentido de transe, que encantou e conduziu Artaud em sua reflexão cinematográfica, que atualizo o que chamo de saber de encruzilhada.

A série *Na risada salgada das rochas* começa nas ruínas recuperadas e nos escombros acumulados da área portuária do Rio de Janeiro e segue um longo percurso espacial e temporal que atravessa o oceano Atlântico até Angola. Os três filmes redesenham o triângulo colonial em novos traçados e percorrem lugares de memória que não fazem parte dos espaços espetaculares da história da colonização. Interrogo o triângulo colonial em busca dos vértices escondidos, dos lugares de refúgio onde palpita a memória de uma experiência de humanidade livre dos atributos impostos pela padronização atual.



FIG. 1. Fotograma do filme *Sobre aquilo que nos diz respeito*, Cristiana Miranda, 2016. Fonte: arquivo da artista.

O primeiro filme, *Sobre aquilo que nos diz respeito* [Fig.1], inicia o percurso no Jardim Suspenso do Valongo, o monumento do patriarcado republicano racista, que pretendeu tornar mais higienizada e civilizada sua

nova capital. No filme o ato encantatório foi cobrir as estátuas romanas que adornam o Jardim com mantos de palha. O filme ocupa o Jardim e subverte a lógica colonialista do lugar. Com danças e o surgimento do manto de palha sobre as estátuas, ele cria uma experiência que remonta às práticas de território como instâncias de terreiro, presentes nas culturas ameríndias e diaspóricas. O filme envolve práticas ritualizadas de transformação da experiência. Durante a filmagem, e a partir dela, o Jardim Suspenso deixa de ser o espaço do projeto civilizatório colonizador, transformando-se num território de reinvenção e afirmação da vida.

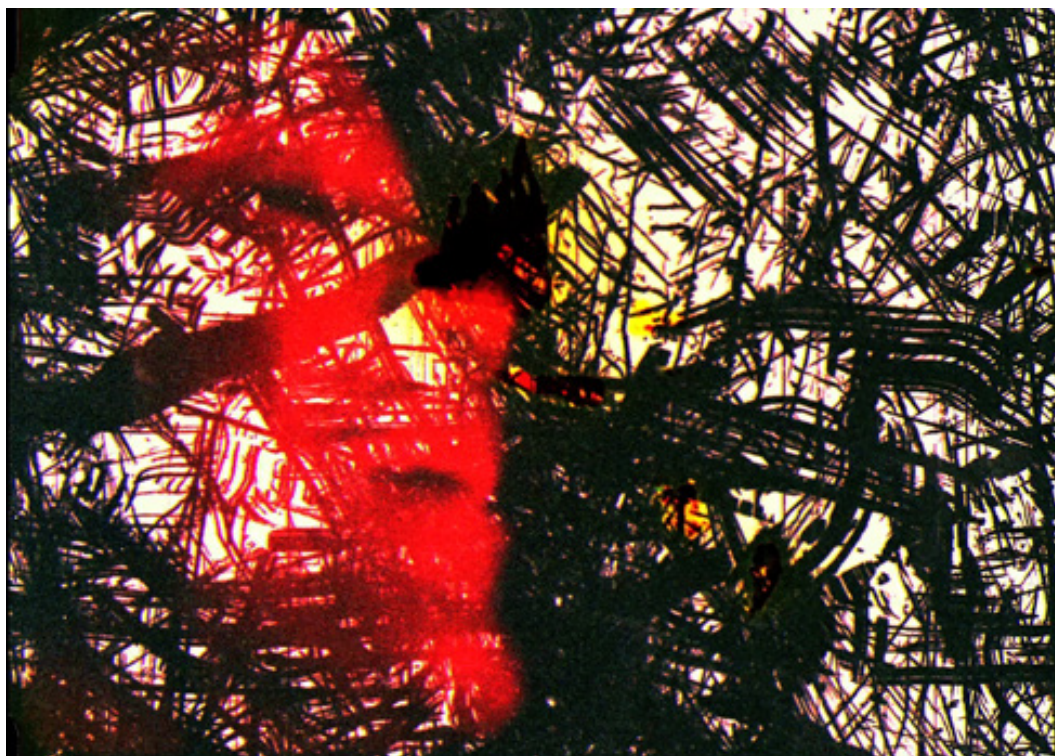


FIG. 2. Fotograma do filme *Tantas vozes no silêncio do agora*, Cristiana Miranda, 2018. Fonte: acervo da autora.

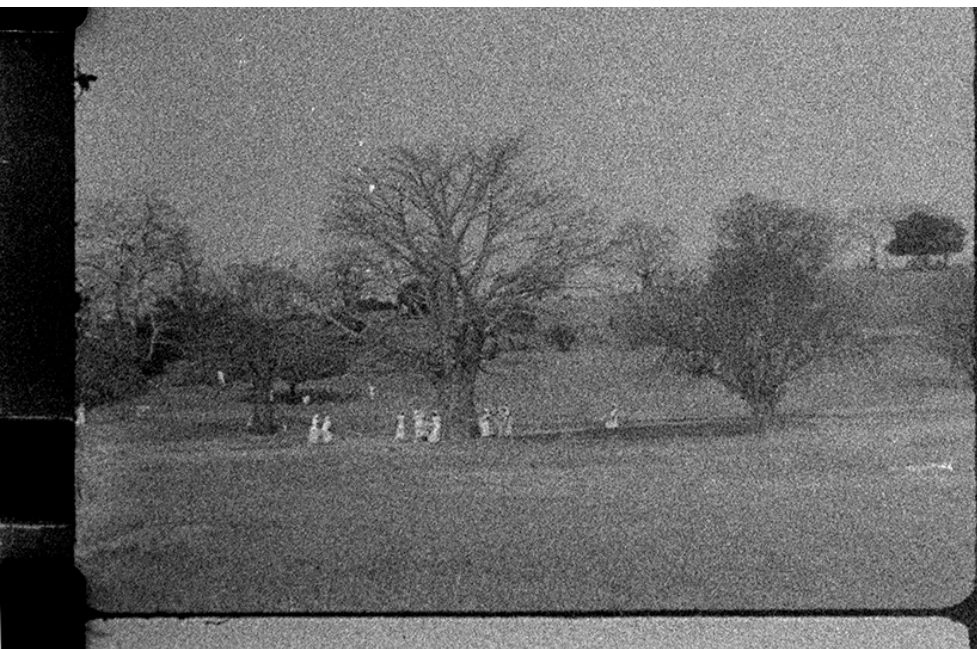
No segundo filme, *Tantas vozes no silêncio do agora* [Fig.2], seguimos pelos porões dos casarões imperiais do Segundo Reinado. *Tantas vozes* é uma resposta áudio visual à necessidade de ouvir as vozes que ecoam subterrâneas em nossa história. O processo de realização do filme parte de

um diagrama formado pela intercessão entre três personagens femininas, duas históricas e uma espiritual, Esperança Gracia, Carolina Maria de Jesus e Dona Rosa Vermelha, pomba-gira pertencente ao chamado mundo das almas. O filme invoca o encontro entre essas três mulheres em um casarão localizado na Gamboa, um casarão imperial do século XIX, que como todos os outros casarões sempre foi limpo e cuidado por mãos femininas. Não existe no filme a narrativa do encontro, mas sua sugestão. As imagens mostram o percurso das mulheres entre muitas sombras e manchas, elas dançam e gargalham mergulhadas nos traços informes da matéria fílmica de que a imagem é feita. O filme não narra o encontro das mulheres, realiza-lo através de sua experiência.

Em *A Hidra do Iguaçu* [Figs.3-4], desembarcamos em Luanda, diante da pequena igreja do século XVI, onde eram batizados e registrados os prisioneiros antes de embarcarem para a travessia da “kalunga grande”⁴ em direção ao Brasil. Minha viagem para Angola em busca dos lugares de memória esteve motivada em pesquisar de forma mais ampla os traçados coloniais de nossa história, investigar outras paisagens para desvendar uma memória viva que permanece desconhecida. Enquanto projeto artístico viajante, o filme *A Hidra do Iguaçu* dialoga e está situado naquilo que Hal Foster (2014) classifica como virada etnográfica da arte. Meu deslocamento espacial de artista viajante afirma um compromisso com a experimentação de um Rio de Janeiro não homogêneo. A viagem aos lugares de memória pouco conhecidos do triângulo colonial é uma estratégia radical para percorrer o avesso da história, olhar o triângulo atlântico por outro vértice, pesquisar o que está além das referências canônicas.

Nesses filmes, volto-me para o passado não em busca de uma origem, mas em busca de uma historicidade sem trégua, inacabada e sempre aberta. Inspirada pela leitura de Walter Benjamin (1985), proponho escovar a história a contrapelo, em busca dos fragmentos escondidos nos fazeres cotidianos. Nas *Teses sobre a história* o passado é compreendido como um relâmpago, uma imagem que fulgura para logo deixar de ser vista. Como

fixar esse relâmpago infinito e instantâneo? Como criar uma imagem do passado que seja capaz de atuar como uma força de transformação no presente?



FIGS. 3-4. Fotogramas do filme *A Hidra do Iguazu*, Cristiana Miranda, 2020. Fonte: arquivo da autora

A imagem do passado só pode surgir no presente no instante de sua recognoscibilidade. A ideia benjaminiana de recognoscibilidade traz uma compreensão da memória como uma construção ativa. Não se trata de reconhecer o passado como ele realmente foi. Trata-se de reconhecer o passado na permanente ameaça de esquecimento imposta pelo presente. Sobretudo, trata-se de pesquisar a história, revirar a memória, invocar as pedras e interrogar a língua do mar que lambe as areias da cidade. As grandes narrativas nos falam de um lugar que não nos pertence, um país que nunca foi nosso e onde não nos reconhecemos. No livro *Flecha no tempo*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018) falam sobre um apagão histórico ao qual estamos submetidos, um estado de “carrego colonial” onde as memórias estão esvaziadas e nossa compreensão sobre nós mesmos é confundida. O cinema experimental líquido é uma arma na trincheira desse descarrego que nos é urgente.

Pesquisar a história é também pesquisar a linguagem, exercitar a crítica do pensamento colonial e investigar gramáticas que não entram no cânone do Brasil atual. Uma referência para essa pesquisa de linguagem são as reflexões levantadas pelo *Black Áudio Film Collective*, coletivo de jovens artistas fundado em 1982, em Londres. Com uma produção intensa e militante, o coletivo enfrentou as questões da prática cinematográfica independente negra de maneira centrada na reflexão a cerca da figuração da identidade no cinema e da representação do negro, lançando um olhar crítico sobre a forma como ideias e imagens racistas são apresentadas como verdades evidentes no cinema. Examinando as distorções pelas quais a cultura negra é deturpada no cinema comercial, esses artistas buscaram não uma imagem autêntica do negro no cinema, mas um entendimento dos diversos códigos e estratégias da representação cinematográfica.

Um dos teóricos e líderes do grupo John Akomfrah, artista, cineasta, teórico e curador britânico nascido em Gana, lista algumas “tirantias conceituais” em oposição as quais o *Black Áudio Film Collective* definiu suas escolhas e criações. Dentro da obsessão pela “imagem de si” presente nos

debates do cinema negro, existiu a constatação de que a construção de uma imagem adequada, uma imagem de verdade e intimidade, envolve necessariamente uma declaração de guerra à imagem-máquina do cinema comercial, pois seus padrões industriais são hostis à própria possibilidade de um cinema digitópico negro.

Digitopia é um termo criado por John Akomfrah para se referir à esperança no surgimento de um novo e libertário cinema a partir das transformações trazidas pela tecnologia digital. O novo estatuto da imagem surgido com a tecnologia digital criou um novo parque tecnológico e tornou desatualizado todo um aparato cujo maquinário se tornou obsoleto. As antigas máquinas da imagem analógica, descartadas pela tecnologia digital, tornaram-se disponíveis para um uso livre dos padrões da indústria. Nesse sentido a digitopia inclui também a libertação das antigas máquinas analógicas. Lançadas aos porões do desuso pelo cinema comercial, elas têm seu uso recriado por artistas que pretendem experimentar as possibilidades poéticas resultantes da maneira como a imagem surge na tecnologia analógica. Artistas que reconhecem na película um processo de criação repleto de possibilidades poéticas, onde os mecanismos do filme e do processamento da imagem estabelecem uma experiência perceptiva de imersão e suspensão.

Para o cinema experimental que realizo, os padrões industriais do cinema também são hostis. A imagem-máquina do 4k, imposta atualmente como padrão nas exibições comerciais, não tolera o caráter imprevisível das imagens que nascem nos líquidos do processamento fotoquímico manual, não experimenta o contínuo rolar pela roda dentada posta em movimento pelo mecanismo de corda da câmera 16mm. A aposta na permanência da película e do maquinário analógico como ferramenta criativa para o cinema é uma trincheira do cinema experimental, uma prática de resistência e re-encantamento.

A necessidade de salientar a presença do passado no momento atual, é um impulso de criação em minha prática cinematográfica. A lembrança

é uma aparição que nunca deixa de enfrentar as forças do esquecimento. No mundo em que vivemos permanecemos separados do conhecimento de nosso passado, condenados a um presente sem memória, que precisa da produção em massa das imagens da indústria cultural para a manutenção de uma política de servidão. Pesquisar a memória é buscar por enunciados que consigam desarranjar essa máquina despótica que serve à lógica do esquecimento.

Reconheço que a história é um traçado no tempo e no espaço. Com uma câmera, alguns rolos de filme, químicas e um tanque de revelação viajei para Angola em busca desse não lugar fundamental que os traçados atlânticos traçaram em nossa memória. Em busca de um reconhecimento do que estava faltando, um pertencimento naquilo que me é diferente. Nas ruínas históricas de Luanda, Benguela, Massangano e Chibia, entre outras cidades angolanas, o filme “A Hidra do Iguaçu” nos reconecta com lugares de memória onde ressurgem imagens e experiências hoje desconhecidas de nossa história colonial.

Referências

- AKOMFRAH, J. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, L.; SOMBRA, R. (Orgs.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p.21-29.
- ARTAUD, A. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- BENJAMIN, W. *Textos escolhidos Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MOURA, C. M. S. de. *Peixes de prata: sais, líquidos e cinema*. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.
- RUFINO, L.; SIMAS, L. A. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Notas

*Cristiana Miranda, cineasta, doutora pelo PPGARTES/UERJ na área de concentração em Arte e Cultura Contemporânea, com sanduíche na Universidade Mandume ya Ndemufayo na cidade do Lubango, Angola. E-mail: cristianamiranda.cris@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9385-458X>.

1 Os filmes podem ser vistos nos links: *A Hidra do Iguaçu*, <https://vimeo.com/384890780> ; *Tantas vozes no silêncio do agora*, <https://vimeo.com/289126459> ; *Sobre aquilo que nos diz respeito*, <https://vimeo.com/217573299>.

2 Refiro-me à Copa do Mundo de 2014 e às Olimpíadas de 2016.

3 Os escritos de Antonin Artaud sobre o cinema datam dos anos vinte e foram publicados em espanhol no livro (Artaud, 1982).

4 “Kalunga grande” é como era chamado o oceano pelos povos Mbundu, do antigo Reino do Ndongo, localizados no norte de Angola.

Texto enviado em junho de 2022. Aprovado em agosto de 2022.