

# AR, FOGO, TERRA E ÁGUA O CINEMA DE ANA VAZ<sup>1</sup>

por Raquel Schefer<sup>2</sup>

*El rayo que había destruido el árbol, había liberado a Foción  
de la adoración de su eternidad circular.*

José Lezama Lima, *Paradiso*<sup>3</sup>



***Occidente*** (Ana Vaz, 2014)

Cinzelado ao longo de oito curtas e médias-metragens, o cinema de Ana Vaz alia a inovação formal —a invenção de uma linguagem singular, esculpida à margem do cânone e em diálogo constante com as formas visuais dos modernismos (em particular, do cinema moderno latino-americano)— com o pensamento de questões históricas, políticas e epistémicas (a continuidade entre o colonialismo externo e o colonialismo interno,<sup>4</sup> a formulação de novos paradigmas político-epistemológicos) sobre o pano de fundo da experiência vital e cultural da cineasta.

---

<sup>1</sup> Por decisão pessoal da autora, o texto não segue o Novo Acordo Ortográfico.

<sup>2</sup> Raquel Schefer é investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, trabalha atualmente como professora assistente na Universidade Grenoble Alpes.

<sup>3</sup> Lezama Lima, José. *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 2015 (1980): p. 548.

<sup>4</sup> Sousa Santos, Boaventura de. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade". *Novos Estudos*, Julho de 2003, n° 66, p. 23-52.

Duas temáticas atravessam, entrelaçadas, a obra de Vaz, adquirindo nela uma importante expressão formal. Por um lado, questões ligadas à multitemporalidade do acontecimento (a experiência, a rememoração, múltiplas interpretações e perspectivas multiplicadas); por outro, uma desmistificação não só da história dos modernismos, mas também das suas formas visuais, essencialmente arquitectónicas e fílmicas (sobretudo do Novo Cinema Latino-Americano e, em especial, do Cinema Novo brasileiro). Deslocando-se ao longo de “zonas de contacto”<sup>5</sup> culturais, disciplinares e genéricas, o cinema de Vaz afirma uma “poética cultural impura”,<sup>6</sup> oposta às representações estáticas da cultura, à luz da qual podem ser revistas as relações históricas entre arte e etnografia, modernismos e primitivismos. Noutras palavras, na filmografia de Vaz, o fundo espelha a forma da mesma maneira que a forma reflecte o fundo. Se os motivos do cinema de Vaz constituem o motor da sua inventividade formal, esta faz emergir novas perspectivas sobre o presente, a história e as formas representativas.



Cláudia Pereira, mãe de Ana Vaz, interpreta a Clarice Lispector em **Brasiliários** (Zuleica Porto e Sérgio Bazi, 1986)

---

<sup>5</sup> Pratt, Mary Louise. “Transculturação e Autoetnografia: Peru 1615/1980”. In Manuela Ribeiro Sanches (Ed.), *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 231-258.

<sup>6</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1988, p. 17, tradução da autora.

**Sacris Pulso** (2007), curta-metragem produzida pelo Melbourne Institute of Technology, apresenta já os principais motivos e traços formais do cinema de Vaz. Estes consolidam-se em **A Idade da Pedra** (2013), trabalho de fim de curso no Le Fresnoy, **Occidente** (2014), **Há Terra!** (2016) e no mais recente **América: Bahía de las Flechas** (2016), filmes que poderiam conformar —de tal modo as transformações da matéria e os estados de passagem neles são prementes— uma tetralogia dos quatro elementos: ar, fogo, terra e água. Filme de arquivos (a apropriação de arquivos é uma das formas fílmicas centrais do cinema de Vaz, reaparecendo, por exemplo, em **A Film, Reclaimed**, de 2015, co-realizado com Tristan Bera), **Sacris Pulso** constitui um sofisticado tecido intra- e intertextual. Vaz combina imagens do filme experimental **Brasiliários** (1986), de Sérgio Bazi e Zuleica Porto, ele próprio uma fabulação da descoberta de Brasília por Clarice Lispector, descrita pela escritora em **Brasília** (1964), com *found footage* e arquivos familiares. Além de ser interpretado pela mãe de Vaz, Cláudia Pereira, o design sonoro e a música original de **Brasiliários** são da autoria de Guilherme Vaz, pai e colaborador habitual da realizadora. Neste sentido, **Sacris Pulso** não só desloca a auto-referencialidade cinematográfica para um terreno mais complexo, como questiona —e transcende— certas categorizações da história do cinema, como a separação entre o cinema experimental, o cinema etnográfico e o cinema amador e familiar. Se **Brasiliários** constitui o esqueleto fílmico de **Sacris Pulso**, Vaz desarticula literalmente a estrutura original: insere e sobrepõe novos elementos visuais, sonoros (musicais e dialógicos) e textuais (tipográficos) através de um sistema de montagem vertical e horizontal. Filme-cascata, **Sacris Pulso** desliza por entre camadas temporais, espaciais e materiais, no “lugar onde o espaço mais se parece ao tempo”,<sup>7</sup> entre a imagem e a “entre-imagem”,<sup>8</sup> através da manipulação do movimento e da velocidade das imagens. A estrutura do filme funda-se num sistema de “anacronismos narrativos”<sup>9</sup> e de discordâncias cronológicas entre a ordem da história e a ordem do discurso engendrados pelos procedimentos de analepse, prolepse, repetição, aceleração e ralentização. Se **Sacris Pulso** rasga o

---

<sup>7</sup> Excerto de *Brasília* (1964), de Clarice Lispector, lido em voz-off em *Brasiliários/Sacris Pulso*.

<sup>8</sup> Bellour, Raymond. *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L., Trafic, 1999, tradução da autora.

<sup>9</sup> Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, tradução da autora.

horizonte do tempo histórico e do tempo discursivo, ao conjugar imagens da arquitectura modernista de Brasília com planos das Cataratas do Niágara, opera também uma desterritorialização espacial e epistémica. O binarismo natureza vs. cultura —e a sua possível transcendência a partir de uma posição intermediária— afirma-se já como uma das principais problemáticas do cinema de Vaz, aliando-se aqui a uma reflexão sobre a auto-etnografia como prática que questiona as hierarquias da representação e do saber relativas às categorias de sujeito e objeto, subjectividade e objectividade.



Ana Vaz comenta uma imagem da sua mãe em *Brasiliários* (Zuleica Porto e Sérgio Bazi, 1986) / *Sacris Pulso* (Ana Vaz, 2008) durante uma aula em NUMAX, Santiago de Compostela, 3 de Outubro de 2016.

Ao encarnar Lispector em *Brasiliários*, Pereira devém um dispositivo de visão que medeia o acto de representação. Os processos de organização e de construção do ponto de vista são centrais no cinema de Vaz, replicando, em certa medida, a função de Pereira no filme de Bazi e Porto. *A Idade da Pedra*, filme que se debruça sobre a representação das actividades de mineração de quartzito no Estado de Goiás, é estruturado por um sistema em desequilíbrio entre a perspectiva da câmara e o ponto de vista das personagens, verdadeiros mediadores de visão. Se Carl Einstein afirma que “todas as formas de conceptualização da história equivalem a perspectivas abertas a partir do ponto focal do

presente”,<sup>10</sup> em ***A Idade da Pedra***, a história do Brasil, em fora de campo, é aberta através de personagens-dispositivos de visão que olham o tempo em devir. Variação da figura pasoliniana da “subjectiva indirecta livre”,<sup>11</sup> transposição ao cinema do discurso indirecto livre literário, este dispositivo instaura um sistema de relações entre o dentro e o fora do visível, entre a possibilidade de mostrar e a impossibilidade de fazê-lo, entre aquilo que é e o que poderia ter sido. Este mecanismo auto-reflexivo é combinado com movimentos de câmara, zooms e enquadramentos singulares que evidenciam o hiato entre a representação cinematográfica e a percepção natural.



***A Idade da Pedra*** (Ana Vaz, 2013)

***A Idade da Pedra*** dessedimenta paralelamente a história dos modernismos e as suas formas visuais. Se o título do filme estabelece desde logo um diálogo intertextual com ***A Idade da Terra*** (1980), de Glauber Rocha, as formas filmicas da última longa-metragem do cineasta brasileiro são aqui decompostas. Nesta medida, se o espaço visual da primeira cena do filme de Vaz cita a célebre sequência de abertura de ***A Idade da Terra***, a panorâmica circular de 360° é substituída por um zoom lento e gradual em direcção ao Sol. O zoom, movimento óptico, toma o lugar da panorâmica, movimento de

---

<sup>10</sup> Einstein, Carl. *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil, 2003, p. 55, tradução da autora.

<sup>11</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni et le intuizioni del critico et dell'artista*. Milão: Garzanti Editore, 1991, tradução da autora.

rotação física da câmara sobre um eixo horizontal ou vertical, presente noutras sequências do filme.

A panorâmica semi-circular e circular constitui uma das formas fílmicas centrais do Novo Cinema Latino-Americano e, em particular, do Cinema Novo brasileiro. No cinema de Glauber Rocha, Ruy Guerra e Jorge Sanjinés, entre outros, a geometria da panorâmica circular, desvinculada do valor que a circularidade assume no dispositivo disciplinar panóptico, constitui a expressão formal de uma compreensão extensiva do processo de descolonização (descolonização política, cultural, estética, perceptiva e cognitiva). Entendida como uma forma fílmica emancipatória, a panorâmica circular seria o vector de uma rotação do olhar em dois sentidos: do sujeito de representação sobre o mundo; do observado sobre o observador. A panorâmica circular constituiria ainda o modo de expressão de uma cosmovisão não-europeia, operando uma síntese entre o ritual e a política, o mito e a história. Ao interpelar e ao desmistificar as formas visuais do Novo Cinema Latino-Americano, ***A Idade da Pedra*** aponta para uma importante contradição: a reprodução das relações entre modernismos e primitivismos que caracterizam as vanguardas da primeira metade do século XX no quadro do paradigma de emancipação do cinema anti-colonial. Paradoxalmente, este processo replicou certos binarismos e hierarquias coloniais e contribuiu para a reprodução de uma visão unitária da história, da história do colonialismo e da própria história do cinema. O cinema de Vaz transita para um quadro de referência que procura desfazer-se desses binarismos, nomeadamente da separação entre o sujeito e o objecto de representação e entre a representação 'realista' da realidade e a sua transformação. A incrustação da estrutura arquitectónica monumental em ruínas através de efeitos visuais no final de ***A Idade da Pedra*** aponta para a possibilidade de que a estética 'realista' deixe de ser percebida em função da adequação da representação à realidade para ser concebida em termos de separação, variação e interpretação do 'real'.

A figura da rotação, central no Novo Cinema Latino-Americano, não deixa, contudo, de ser pertinente para abordar o cinema de Vaz. Não se trata já, porém, de uma rotação horizontal ou vertical, mas de uma rotação da representação sobre si mesma, movimento ao qual subjaz uma deslocação (ou uma dissolução) das fronteiras entre mesmidade e alteridade. Esse movimento insinua-se em ***Occidente***, afirma-se em ***Há Terra!*** e consolida-se em ***Amérika: Bahía de las Flechas***.

Um princípio geral de deslocação orienta **Occidente**. A deslocação geográfica (do Brasil a Portugal, para pensar, neste movimento, as relações entre ex-colonizador e ex-colonizado), histórica [a revisão de certas categorias (pós-anti)-coloniais<sup>12</sup> a partir de um paradigma de representação antropológico] e temporal (o anacronismo e a repetição como procedimentos narrativos] é acompanhada de uma deslocação cognitiva (a tentativa de perturbação das categorias de 'aqui' e de 'ali', de 'mesmo' e de 'outro') e semiótica (uma ecologia sígnica no interior de um sistema de interacções dinâmicas). Em continuidade com **A Idade da Pedra**, Vaz propõe-se rever conjuntamente uma série de categorias perceptivas, cinematográficas, antropológicas e epistemológicas, tais como as de observador e de observado. Quem observa quem? A questão, constitutiva da curta-metragem, encontra-se inextricavelmente ligada a outra interrogação: a partir de que lugar de observação construir a perspectiva sobre um objecto que não é —nem pode sê-lo, dos pontos de vista histórico e cultural— inteiramente exterior ao sujeito de representação? Dito de outra forma, o Ocidente é-o em relação a que Oriente?



**Occidente** (Ana Vaz, 2014)

A construção de um lugar de observação entre o dentro e o fora, a pertença e a despertença, apresenta-se como problemática central do

---

<sup>12</sup> Noção de Ella Shohat que permite pensar conjuntamente a posteridade do colonialismo e do anti-colonialismo.

Shohat, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial'", *Third World and Postcolonial Issues, Social Text*, 1992, nº 31-32, p. 99-113, tradução da autora.

filme. O processo de organização do ponto de vista a partir de um inconstante lugar de observação aparece, desde logo, na relação incerta e frágil, quando não orientada pelo contexto enunciativo, entre o significante e o significado de 'ocidente'. O filme de Vaz inscreve-se no paradigma artístico que Hal Foster, no seu célebre artigo de 1995, define como "quasi-antropológico",<sup>13</sup> paradigma em que persistem certas pressuposições do modelo produtivista, como a padronização ideológica. Contudo, se **Occidente** tende para um paradigma de representação antropológico, esse paradigma é relacionista.<sup>14</sup> Mediante a redefinição do lugar do observador em relação ao objecto observado, rumo a uma revisão das categorias de sujeito e de objecto, o discurso fílmico agencia (e é agenciado por) pontos de vista.

**Occidente** ensaia uma operação de rotação da representação sobre si mesma. A mirada é colocada sobre a antiga metrópole, território também ele etnografável. O gesto de Vaz inscreve-se numa tradição cultural que, remontando ao modernismo de Oswald de Andrade, encontra uma das suas primeiras concretizações cinematográficas precisamente em Glauber Rocha —**Claro** (a tropicalização de Roma, em 1975), e certos segmentos do filme colectivo **As Armas e o Povo** (1975)— e, mais tarde, em Juan Downey —**The Laughing Alligator** (1979)—, entre outros exemplos. De tipo "subalterno", segundo Boaventura de Sousa Santos,<sup>15</sup> o colonialismo português caracterizou-se historicamente por um conjunto de práticas e discursos que, no entender do sociólogo, devem ser definidos em termos de subalternidade face ao colonialismo hegemónico dos países centrais. Em **Occidente**, essa posição de subalternidade de Portugal no sistema mundial —a de colonizador colonizado— e o modo como esta marca até hoje certas configurações de poder da sociedade brasileira —a "colonialidade do poder", retomando o conceito de Aníbal Quijano<sup>16</sup>— são o fio que

---

<sup>13</sup> Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer?". In George E. E. Marcus e Fred R. Myers (Eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 302-309, tradução da autora.

<sup>14</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

<sup>15</sup> Sousa Santos, Boaventura de. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade", *op. cit.*

<sup>16</sup> Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". In Edgardo Lander (Ed.), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 201-246, tradução da autora.

entrelaça o lugar de observação, o lugar observado e as texturas constitutivas dessa teia.

Não sendo o observador alheio ao lugar observado, a *mise en situation* da construção do olhar, no prólogo e no epílogo, protocolo de aproximação ao objecto de observação / conhecimento, as imagens hápticas, os sons anempáticos e os sentidos que emergem da montagem circunscrevem o espaço da representação simultaneamente em termos de exterioridade e de interioridade. Este método compositivo dá conta da continuidade dos processos coloniais nos países de língua portuguesa e constitui o terreno de redefinição da relação entre o observador e o observado. Graças a esse sistema de aproximações, mais do que de distanciamentos, **Occidente** supera o modelo de oposições binárias que sustenta tanto a estruturação do poder no colonialismo, quanto a estruturação do saber na antropologia e a estruturação da representação no cinema.



**Occidente** (Ana Vaz, 2014)

Em **Occidente**, a rotação da representação sobre si mesma é parcial, permanece ainda incompleta. O filme descreve um movimento giratório interrompido. **Occidente** rota sobre o mundo representado. A rotação total implicaria agenciar-se como sujeito de enunciação, condição para abolir a oposição e a separação, comuns ao cinema e à antropologia, entre o sujeito e o objecto de conhecimento/representação. A inversão é ensaiada —as mãos, em gestos deícticos, tal como em **Há Terra!**, intrometendo-se no plano e marcando uma posição no espaço e no tempo— e deixada em suspenso. Contudo, a radicalidade estética e política de **Occidente**

reside mais bem no pensamento e na expressão formal da relação: entre o 'aqui' e o 'ali', um Ocidente que se orientaliza<sup>17</sup> ou tropicaliza —através das interpolações visuais e de um pensamento em imagens da contradição entre o valor de uso e o valor de troca—; entre o 'mesmo' e o 'outro', nas sequências do almoço, quando o olhar directo e insistente, indómito, da empregada à câmara, começando por re-inscrever o filme num quadro marxista clássico, sugere em seguida a hipótese de uma reciprocidade de perspectivas. Criando um efeito de co-presença, o agenciamento do ponto de vista do observador pelo do observado transfere **Occidente** de uma reflexão sobre a identidade e a alteridade para um pensamento da relação nos sistemas de representação.



*Há Terra!* (Ana Vaz, 2016)

Em *Há Terra!*, o cinema de Vaz inscreve-se numa poética da relação. *Há Terra!* constitui um filme de síntese em termos temáticos e formais. Estilisticamente, aprimora algumas das características constitutivas do cinema da realizadora: uma câmara mais que móvel, inquieta, em fuga, procurando escapar à figuração e, invertendo a dinâmica de *Film* (Samuel Beckett, 1965) a toda fixação do ponto de vista; um trabalho notável da materialidade da película e da relação entre a imagem, o som e a voz; uma coexistência de materiais heteróclitos, nomeadamente de arquivos pictóricos da Conquista do Brasil. Contudo, a figuração das dinâmicas

---

<sup>17</sup> Saïd, Edward W. *Orientalism*. Londres, Penguin, 1977.

recíprocas e reflexivas entre o “mesmo” e o “outro” — agora, mais do que nunca, fundadas num enriquecimento mútuo e na representação da relação e da troca — destaca este filme da produção anterior de Vaz. Através de um processo de identificação entre a realizadora e a personagem e de um trabalho da afinidade aos níveis mimético e anti-mimético, Vaz desmonta conjuntamente os sistemas de referência da antropologia e do documentário. Em ***Há Terra!***, não há perspectivas privilegiadas, mas tão-somente perspectivas multiplicadas, voltando a fazer eco a certas teorias, como o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, em que a oposição entre subjectivismo e objectivismo é ultrapassada.



***Há Terra!*** (Ana Vaz, 2016)

É, porém, em ***América: Bahía de las Flechas*** que se concretiza plenamente o movimento de rotação da representação sobre si mesma. Filmado na Baía de Samaná, na República Dominicana, local onde, em 1492, os habitantes do continente americano lutaram pela primeira vez contra os invasores espanhóis, o filme radicaliza física e conceptualmente o movimento de rotação já ensaiado nos filmes anteriores. A câmara protética acoplada ao corpo de Vaz dissolve as fronteiras entre o dentro e o fora através de uma equivalência total entre as figuras do “mesmo” e do “outro”, do observador e do observado. A câmara gira sobre si mesma [tal como em ***La Région centrale***, de Michael Snow (1971)], em terra e sobre água, noutro tipo de movimento circular, circularidade marcadamente performativa, que reclama a inscrição num diferente quadro conceptual. A cineasta agencia-se plenamente como sujeito de

enunciação, abolindo-se a oposição e a separação entre o sujeito e o objecto de conhecimento/representação. A história — o fora de campo histórico da Batalha do Golfo de las Flechas, fogo contra flechas cruzando o ar — é activada pelos movimentos de câmara. Os subsequentes processos de transculturação são lidos a partir do corpo da cineasta.

Abrindo novos caminhos para o cinema e para a antropologia, o cinema de Vaz transita para um quadro de referência em que a representação passa a ser percebida em termos de separação, variação, interpretação e transformação da realidade.