



**Um corpo-filmico doente:
 subversão formal e potência de vida em *E agora? Lembra-me***

**Un cuerpo-filmico enfermo:
 subversión formal y poder de la vida en *¿Y ahora? Recuérdame***

**A sick body-film:
 formal subversion and the power of life in *What now? Remind Me***

Fabián Cevallos Vivar

Doutor em Pós-colonialismos e Cidadania Global pela Universidade de Coimbra. Investigador da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.
 E-mail: fabiancvivar@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7743-2846>

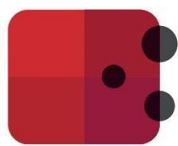
Lucas Camargo de Barros

Doutorando em Artes Performativas e Imagem em Movimento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.
 E-mail: lucas@fraturafilmes.com
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5768-1981>

Resumo: Neste artigo analisamos quais operações estético-formais que o longa-metragem *E agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013) lança mão para subverter o caráter colonial-patológico deste corpo-filmico que o próprio realizador denomina de “caderno de apontamentos de um ano de ensaios clínicos”. Nossa reflexão aprofunda o estudo de narrativas doentes como potência de visibilização de corpos diversos em sentido formal e temático, expandindo assim a doença como uma experiência naturocultural e um instrumento para subversão formal. Esta perspectiva está assentada em uma abordagem teórica e metodológica que temos denominado como patologias fílmicas e na Teoria de Cineastas (respeitando o caráter autobiográfico do filme). Utilizamos a base filosófico-política dos estudos crip para propor um outro tipo de arquivamento, a somateca anticolonial, onde manifesta-se potência de vida.

Palavras-chave: Patologias Fílmicas; Estudos Crip; Somateca; Descolonização no Cinema.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Resumen: En este artículo analizamos qué operaciones estético-formales desarrolla el largometraje “*E agora? Lembra-me*” (Joaquim Pinto, 2013), el cual intenta subvertir el carácter colonial-patológico de este cuerpo fílmico, que el propio director denomina “cuaderno de un año de ensayos clínicos”. Nuestra reflexión profundiza el estudio de las narrativas de la enfermedad como un poder para visualizar cuerpos diversos en un sentido formal y temático, ampliando así la enfermedad como una experiencia naturocultural y un instrumento de subversión formal. Esta perspectiva se sustenta en un enfoque teórico y metodológico que hemos denominado patologías cinematográficas y en la Teoría del Cineasta (respetando el carácter autobiográfico de la película). Utilizamos la base filosófico-política de los estudios crip para proponer otro tipo de archivo, la somateca anticolonial, donde se manifiesta el poder de la vida.

Palabras clave: Patologías fílmicas; Estudios crip; Somateca; Descolonización en el cine.

Abstract: In this article we analyze which aesthetic-formal operations that the feature film *E agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013) tries to subvert the colonial-pathological character of this filmic body that the director himself calls a “notebook from a year of clinical trials”. Our reflection deepens the study of sick narratives as a power to visualize diverse bodies in a formal and thematic sense, thus expanding illness as a naturocultural experience and an instrument for formal subversion. This perspective is based on a theoretical and methodological approach that we have called film pathologies and on Filmmaker Theory (respecting the autobiographical character of the film). We use the philosophical-political basis of crip studies to propose another type of archiving, the anti-colonial somateca, where the power of life is manifested.

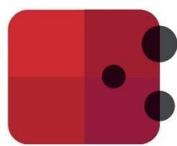
Keywords: Filmic pathologies; Crip Studies; Somateca; Decolonization in Cinema.

Introdução

Um filme de restos - de células, de vírus, de afetos, de vidas. *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013), indaga, no próprio título, se o relato que está por vir surtirá algum efeito. O longa-metragem de Joaquim Pinto inicia instigando o seu interlocutor a conhecer - ou talvez lembrar antes mesmo de conhecer - esta história. Nos primeiros minutos ele já se resume:

O meu nome é Joaquim. A minha vida não tem nada de espetacular. Vivo com Nuno, somos casados. Juntos, demos a volta ao mundo. Ou o mundo passou por nós. Há dois anos, comecei a anotar no mapa os dias bons e os dias maus. Desisti ao fim de um mês; eram quase todos maus. Tentei sem sucesso os tratamentos disponíveis em Portugal para a hepatite C. Ofereci-me para um ensaio clínico em Madri com drogas não aprovadas. O vírus da hepatite C provocou-me uma hepatite crónica que evoluiu para cirrose. A co-infecção com o VIH acelera o processo. Este filme é o caderno de apontamentos de um ano de ensaios clínicos. Um ano de paragem forçada (...) Desculpem se por vezes as minhas notas forem confusas, a cabeça ainda não foi ao lugar.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Também peço desculpas se a voz não sair direita. Quando terminei o tratamento, percebi que me tinha dado cabo dos dentes. Arranquei vários e agora tenho umas placas, mas ainda não me habituei. Os médicos dizem que é preciso manter o otimismo, por isso começo com um sorriso (Pinto, 2013, entre 01m15s 03m50s).



Figura 1: Sorriso. Fonte: Captura do filme *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013).

As bases do filme e também deste artigo se evidenciam neste primeiro trecho em *voice over*: o caráter autobiográfico do relato; os vírus e sintomas como co-protagonistas deste diário; a organização livre, fluída e confusa destes dias bons e maus; e o sorriso, irônico, como quem impõe o amor à tragédia. O interesse aqui é expandir e analisar como essas bases temáticas incidem formalmente no corpo do filme, gerando o que chamamos de narrativa doente. De fato, as narrativas vindas de corpos adoecidos desafiam a epistemologia não só para reconhecer, mas para efetuar um procedimento de compreensão e de utilização da doença como ferramenta de construção de sentidos desde os corpos diversos, a partir das histórias de dor, fraqueza, decaimento, resistência e reconstrução com um caráter autoetnográfico (Squiers, 2006; Mattingly, Garro, 2001).

E Agora? Lembra-me é um longa-metragem lançado em 2013 cuja estreia no Festival de Locarno recebeu Prêmio Especial do Júri. Realizado pelo português Joaquim Pinto, reconhecido diretor de som e produtor de importantes filmes portugueses como *Recordações da Casa Amarela* (1989) e *A Comédia de Deus* (1996), ambos de João César Monteiro. O longa-metragem *E Agora? Lembra-me?* é um marco na carreira do diretor que realizou nas décadas anteriores algumas obras com um teor *queer* e um olhar particular como *Com Cuspe* e *Jeito se Bota no Cu do Sujeito* (1998).

Para a presente reflexão, propomos colidir áreas tão distintas quanto cinema e saúde para fundir os conceitos científicos da medicina clínica com as potências subversivas e anticoloniais que o pensamento poético pode nos oferecer. Interessa-nos descrever como a potência de vida invade os espaços de morte geralmente reservados às patologias. Compreender como a fabulação de Joaquim, Nuno e Rufus (um dos cachorros do casal) subverte o próprio corpo-documental hegemônico e constrói um discurso anticolonial a partir da costura entre doença, amor, morte e vida (Nyong'o, 2018).¹ De uma forma teórico-metodológica pretendemos conjugar e articular dois aspectos que nos parecem indissociáveis na construção de um discurso anticolonial nas artes: a temática e a forma. Metodologicamente, nos apoiamos na Teoria de Cineastas (Aumont, 2004) ao extrair de fontes primárias informações sobre o trabalho. O artigo está composto por três eixos de análise: as patologias fílmicas, os estudos crip e a somateca. Os três conceitos sequestram e ressignificam um glossário da medicina clínica para subverter sua ordem padronizada que historicamente nomeou e controlou os corpos e afetos:

- a) As patologias fílmicas, conceito cunhado por Lucas Camargo de Barros (2021), são o conjunto de elementos estético-formais inventivos que realizadores utilizam a fim de representar estados dos personagens que são atravessados por algum elemento patológico na narrativa. Por exemplo, identificamos o uso não-convencional da *mise-en-scène*, da montagem e de elementos extradiegéticos em filmes com personagens adoecidos, tornando a dramaturgia em "narrativas doentes" - histórias que, ao serem contaminadas pelas tais patologias fílmicas, acabam por subverter a narrativa hegemônica².
- b) Os estudos crip partem do desconforto ou da dor para reinventar os corpos que são ocupados por uma estranheza. É crucial para a criepistemologia pensar que um corpo não é nem absolutamente biológico, nem absolutamente cultural (Damásio, 2018); testar permanentemente os limites epistemológicos, com saberes considerados pelo cânone como ineficientes, lentos ou improdutivos; perseguir modos de não-conhecer e do erro como fonte de conhecimento. Tais procedimentos possibilitam que corpos estranhos e doentes reinventem modos singulares de viver (Karam, 2018).

¹ As ideias de Nyong'o (2018) a respeito da fabulação, do tempo e memória são particularmente interessantes para expandir nossa leitura aqui. Ainda que sua obra discorra sobre contextos da afro-fabulação, também pode contribuir para refletir sobre *outras* narrativas que não foram feitas para serem contadas para além de contextos de extermínio ligados à escravidão.

² Cf. Barros (2021).

- c) Com a ideia de somateca, queremos aprofundar no estudo de arquivos políticos vivos, mediados pelas instituições disciplinares hetero-coloniais e mono-sexuais do cânone científico moderno/ocidental. De fato, a cadeia de significados e significantes que Joaquim Pinto constrói, torna-se um “estado somático” ao momento de perturbação ou movimento visceral estrangeiro que modifica ou desestabiliza os corpos ou organismos (Damásio, 2018).

A partir dessas relações, perseguimos nossa hipótese central de que a patologia no filme é matéria-prima para uma subversão da linguagem cinematográfica hegemônica. À medida que navegamos por conceitos da análise fílmica, filosofia e estética, evidenciaremos as ferramentas estilísticas formais e temáticas que compõem o espírito subversivo da obra, sublinhando um caráter anticolonial deste corpo-fílmico composto por um discurso não-normativo que constrói um relato profundo sobre o mundo.

Do corpo humano ao corpo-fílmico

O cinema é, antes de mais nada, uma tecnologia nascida no seio de uma burguesia europeia rodeada por um ideário positivista e cientificista de sua época de fim do século XIX. Não é fortuito que um dos seus primeiros usos foi para o estudo do corpo humano. Eadweard Muybridge (1830-1904), Étienne-Jules Marey (1830-1904) e Georges Demeny (1850-1917) são nomes centrais de uma "pré-história cinematográfica" (Machado, 2014) na tentativa de dissecar o corpo humano em fotogramas em movimento.

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo (Bernardet, 1996, p. 127).

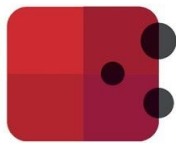
A relação técnico-científica na produção de imagens marcou seus primeiros anos de existência (e ainda marca já que a área de diagnóstico por imagens é uma das mais proeminentes da medicina contemporânea). Este olhar diz muito sobre manobras de olhar que condicionam o *outro doente*, sempre olhado por um *eu saudável*. Desafiando essa lógica, a criepistemologia feminista defendida por Merri Lisa Jhonson (2015), nega o olhar da doença como característica de deficiência e propõe uma análise que se ancora na contraposição de uma herança colonial que sempre feriu corpos diversos. Nesse sentido, não há um fracasso epidemiológico, bacteriano ou imunológico, pelo contrário, aqueles fatos considerados como fracassos, paralisias ou situações-limite transformam-se em elementos para abordar a diversidade de forma mais abrangente e significativa.

É justamente em uma entorse cognitiva que reside o caráter anticolonial de *E Agora? Lembra-me*. Ao tomar a narrativa para si, tornando-a porosa, disfórica e torta, o realizador distancia-se do caráter objetivo para ir de encontro ao imaginário. O filme deixa de ser *sobre* doenças, mas sim um exemplo daquilo que chamamos de *narrativa doente*.

As narrativas doentes, como chamo aqui, nada mais são do que uma tentativa dos realizadores de dar carne, em forma de linguagem cinematográfica, aos sintomas dos personagens. A doença, além de incidir no corpo e mente dos personagens, acaba por modificar as estruturas formais dos filmes, lançando-os para lugares complexos e insuspeitos. A montagem, a mise-en-scène, os elementos extra-diegéticos e a fruição narrativa são alguns dos recursos da linguagem cinematográfica que os realizadores manipulam (Barros, 2021, p. 33).

À primeira vista, o relato de Pinto poderia ser acomodado na prateleira de filme *sobre* doenças e não como uma *narrativa doente*. É importante diferenciar esses aspectos para que possamos compreender os movimentos subversivos que enxergamos no documentário. A patologia tem sido uma protagonista recorrente em filmes clássicos e atua como um elemento narrativo dentro de um “design narrativo clássico”. Citamos o teórico Robert Mckee (2017), norte-americano cujo manual de roteiro conservador é seguido por milhares de exemplos de produções opostas ao filme de Pinto:

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
**Cinema
e Audiovisual**

Design clássico significa uma história construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e casualmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (McKee, 2017, p. 45)

Assim, em produções cinematográficas *sobre* doenças, o elemento patológico surge apenas como o conflito central ou o chamado “incidente incitante” (McKee, 2017, p. 42).

Em uma rápida consulta no *Internet Movie Database* (IMDb) filtrando filmes com a palavra “*disease*” (doença), 464 longas-metragens aparecem. Filmes como *White Legion* (Karl Brown, 1936), *Tempo de Despertar* (Penny Marshall, 1990), *Contágio* (Steven Soderbergh, 2011) ou *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993) são exemplos deste tipo de produção. Distintos em tantos níveis - ano de lançamento, orçamento, estilo e abordagem da patologia em si -, tais filmes só se encontram no quesito da “doença como elemento narrativo”. Nesses casos, a doença surge apenas como uma maneira de construir um conflito (geralmente externo) para que os protagonistas possam seguir o paradigma do eixo narrativo com começo, meio e fim (Barros, 2021, p. 23).

Ainda no século XX, há também uma vasta produção de “filmes científicos” que se relacionam àqueles filmes nos primórdios do cinema. A *National Library of Medicine* (NLM) elenca mais de 10.000 itens de produções documentais de curta e longa duração que objetivam descrever e documentar questões científicas e as relações com patologias como cólera e malária não à toa, são doenças consideradas pela biblioteca colonial como patologias “do outro” ou dos “selvagens”. No entanto, Pinto subverte o caráter clássico narrativo para disparar outros elementos que acabam por tragar o próprio conflito. A trama transforma-se em uma complexa rede de processos psíquicos, navegando por áreas como a medicina clínica, memórias e da situação política e econômica da Europa daquele tempo.

Para expandirmos as implicações narrativas e os dispositivos formais, chamamos a atenção à hipótese de que o sistema imunológico é “também cognitivo, com habilidades próprias como memória e aprendizagem” (Greiner, 2023, p. 44). Segundo Christine Greiner, teórica dos estudos crip³:

(...) a metáfora da frente de batalha entre antígenos e anticorpos pedia por nuances cada vez mais complexas. Se a lógica da imunidade fosse restrita às metáforas da guerra, os combates seriam resolvidos mais rapidamente. No entanto, a maioria das doenças, especialmente as autoimunes, mostravam aos médicos e cientistas que o sistema imunológico é inteligente, aprende, lembra e se reinventa em muitos sentidos, tornando os combates tradicionais (ataque e defesa) muito pouco eficientes. Isso nos leva a pensar que o conhecimento nunca se restringiu ao sistema nervoso central e ao cérebro, mas se produz de maneira acontecimental nas relações entre sistema sensório-motor, sistema imunológico, sistema límbico e nas inúmeras pontes fora dos sistemas (Greiner, 2023, p. 44).

Assim como os sistemas biológicos-psicológicos do realizador se desdobram de maneiras insuspeitas na resposta dos fármacos experimentais, a própria narrativa do filme também parece se mover de maneira inesperada tal qual um vírus na lâmina no microscópio se move. O processo de construção do filme, quase todo narrado em *voice over*, foi construído por uma lógica de camadas - Pinto afirma que primeiro produziu as imagens e depois começou “a trabalhar a voz *off* terminada a montagem” (Pinto, 2014). Um dos exemplos desse processo é explicado pelo realizador ao falar sobre o plano inicial do filme de uma lesma que se arrasta longamente por quase um minuto:

Sobre esse plano lembro-me que tinha pensado numa velha história, numa fábula que acabou por não entrar no filme. Um homem, o primeiro da Terra, encontra uma lesma e começa a conversar com ela. A lesma diz-lhe que não há tempo. O homem desata então a correr, sem parar. Até hoje. Talvez a lesma lhe estivesse a dizer que o “tempo instantâneo”,

³ A reflexão de Greiner parte do cruzamento das ideias de Ed Cohen (2023),; Varela e Anspach (1994).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
**Cinema
e Audiovisual**

independente de outras realidades, não existe. E eu acho que este filme vai finalmente levantar questões sobre isto: como é que olhamos para o passado, por exemplo?, como é que interpretamos o tempo anterior à História? (Pinto, 2014).

Nesta camada de jogo entre passado, História, presente e futuro, Pinto costura toda uma sorte de assuntos que vão lhe atravessando o corpo - tanto o seu, físico, quanto o fílmico. O filme é invadido pelas lembranças que constituem o próprio realizador. Tratando-se de um diário, pressupõe-se que o filme fosse linear e que sua narrativa saísse de um ponto A para um ponto B (como pregam os manuais de roteiro clássicos citados anteriormente). No entanto, essa organização é completamente outra e aproxima-se muito mais da lógica deleuziana de “lençóis do tempo” que afirma que “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-ser, numa memória-mundo” (Deleuze, 2018, p. 103). Ao se revelar no presente e no futuro, Pinto move as camadas do passado que se aglomeram e se expandem a cada corte, a cada pensamento.



Figura 2: Tempos. Fonte: Captura do filme *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013)

Já no início do filme, Pinto pede desculpas “pois a cabeça ainda não foi ao lugar” (Pinto, 2013, entre 02min e 02min30s). Qual seria este lugar? Aquele da lógica cartesiana ou dos manuais de roteiro? E em qual lugar esta cabeça se encontra? Está pairando sobre a banda sonora tentando decifrar, ao mesmo tempo que o espectador, as imagens que Nuno, Rufus e Joaquim construíram? Quando afirma que “o Nuno e eu habituámo-nos a partilhar as nossas vidas com os vírus. E este filme nasce dessa experiência” (Pinto, 2014), é justamente daí que nasce esta narrativa doente, uma história constituída pela tortuosidade e pela potência da vida.

De vírus, humanos e outras espécies estranhas

Ao justapor formas de vida distintas como vírus, bactérias, humanos, cachorros ou abelhas, Pinto subverte também uma lógica antropocêntrica que concebe o conhecimento como “poder, a razão que impulsiona o conhecimento nada mais é do que um instrumento ao serviço da dominação” (Zaffaroni, 2011, p. 95). Segundo Zaffaroni, trata-se de uma relação em que o conhecimento é considerado um “dominus torturante”, ou seja, exerce violência sobre o “objeto”. A sua tarefa é dominar outras espécies, e porque não dizer de corpos – simples objetos de apropriação – através do uso e do primado da razão. Neste mesmo sentido, para Boff:

O antropocentrismo configura aquela atitude mediante a qual somente se vê sentido nas coisas à medida que elas ordenam o ser humano e satisfazem seus desejos. Esquece-se da relativa autonomia que cada coisa possui. Mais ainda, olvida-se a conexão que o próprio ser humano guarda, quer queira quer não, com a natureza e com todas as coisas. Ele não deixa de ser também natureza e parte de todo (Boff, 2002, p. 31).

Segundo a perspectiva antropocêntrica, a humanidade deve aperfeiçoar-se negando os laços com a natureza. As dualidades corpo e alma são paralelas aos binômios irracional/racional, assim como natureza/Ser Humano ou sociedade. Em resumo, o colonialismo é ao mesmo tempo um discurso e uma prática que implica, por um lado, uma inferioridade “natural” das pessoas diferentes; por outro, a “colonialidade da natureza”, mecanismo que foi utilizado pela modernidade eurocêntrica para fortalecer seus mercados em expansão, isto é, o modelo capitalista de produção.

No campo teórico-antropológico, vários autores têm trabalhado na desconstrução da dicotomia natureza/cultura através do que tem sido designado como “giro ontológico” (Ruiz Serna, Del Cairo, 2016; Blaser, 2013). Procura-se compreender outras formas de explicar o mundo natural sem silenciar formas alternativas à racionalidade ocidental moderna. De fato, poderia-se dizer que há a intencionalidade de juntar novamente a natureza com a cultura, chegando até formulações de um pensamento naturocultutal, em termos de Donna Haraway (2008).



Figura 3: Convivência. Fonte: Captura do filme *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013)

A experiência de conviver com os vírus e tantas outras espécies em *E Agora? Lembra-me* evidencia uma capacidade de contar uma história de coabitação. Em certa altura do filme, Pinto fala que “a grande maioria dos vírus são persistentes e não causam danos. Evoluem com o hospedeiro. Uma parte importante do genoma humano é composta por fragmentos de vírus que nele se integraram e que nos definem” (Pinto, 2013, entre 42min e 43min). Seguindo com Haraway (2022) e a proposta de coevolução e sociabilidade corporizada, nas interespecies, a relação é tão íntima que nem todos os seres coincidem de formas que esperamos:

(...) o humano e o não humano, o orgânico e o tecnológico, o carbono e o silício, a liberdade e a estrutura, a história e o mito, a riqueza e a pobreza, o Estado e o sujeito, a diversidade e a escassez, a modernidade e a pós-modernidade, a Natureza e a cultura (Haraway, 2022, p. 123).

Como afirma Pinto: “Se calhar, o João César tinha razão. Cada doença tem um tempo e uma história” (Pinto, 2013, entre 44min e 45min). E sim, todas as histórias de doenças estão atravessadas pelo marco social e são contrastadas por outros corpos e conhecimentos que também sentem, formulam e reformulam os significados nessa troca de experiências. No entanto, continua sendo necessário ampliar o entendimento público e social, isto é, a instauração das narrativas doentes no cotidiano, na medida em que a doença é uma das expressões mais comuns nas sociedades e inerente aos seres vivos.

Daí que filmes como o de Pinto, contribuam expondo uma história de doença, feridas e nudez, para um outro entendimento da patologia na validação social da mesma. Assim questionamos: é possível descolonizar a doença do cânone científico racional-eurocêntrico? Quais são os impactos de viver o corpo e a sexualidade acompanhado de

uma doença? Na visita a um laboratório molecular, o realizador vai atrás da imagem do vírus que convive consigo. “Ver para crer. Procuo imagens de vírus. Encontro animações, esquemas, simulações em computador. As imagens reais são difusas. O VIH é muito mais pequeno do que as células CD4 com que se fundem. Pequeno demais para ter cor” (Pinto, 2013, entre 40min e 41min). Nesta busca pela materialidade do vírus, ele encontra na verdade as narrativas sobre o mesmo.⁴ E elas são sempre atravessadas pela dicotomia do Eu e do Outro.

talvez esteja a procurar imagens do VIH no local errado. A epidemia teve origem com a chegada a regiões inacessíveis de homens de pele pálida com o poder das armas de fogo. Na bacia do Congo, na passagem do século 19 para o século 20. Expandiu-se por rotas comerciais por onde circulavam milhares de transportadores forçados. Talvez deva procurar nas imagens dos massacres das famílias do que não se submetiam (Pinto, 2013, entre 43min e 44min).

O procedimento de identificar, diagnosticar e solucionar as patologias individuais (apoiado pela suposta autonomia do saber médico) geralmente produz a patologização da realidade social como um todo. O sofrimento causado pela hegemonia do saber biomédico potencializou formas de dominação, exploração e exclusão que reproduzem a invisibilidade da diferença, ou seja, é ela a marca colonial no saber que categoriza quem é apto para a vida e quem não é. Por exemplo, o exclusivismo epistemológico e a intervenção da saúde pública em corpos diversos criou o ambiente propício que lê a doença como uma catástrofe no limite da inoperância e considera tais corpos como inoperantes e não-pensantes. A narrativa de *E Agora? Lembra-me* se opõe a essa inoperabilidade pela própria existência do corpo-fílmico que se apresenta como um corpo doente, mas cheio de potência de vida.

Em consequência, podemos afirmar que na matriz do pensamento científico ainda subsiste o cânone da filosofia eurocêntrica racional-antropocêntrica (Spivak, 2010). Estabelecido desde Descartes (*cogito, ergo sum*), foi concedido ao Ser Humano-racional o poder de dominação sobre os outros seres. O instrumento de poder/saber criado pela naturalização da superioridade da diferença entre natureza/cultura contribuiu para consolidar a universalização da episteme colonial como um sistema válido para todas as culturas humanas e não humanas.

⁴ Para uma outra perspectiva decolonial e interseccional do VIH, ver Cazero, Leite, Da Costa (2003).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Descartes fornece à modernidade os dualismos mente/corpo e mente/matéria, que servem para: 1) converter a natureza e o corpo em objetos de conhecimento e controle; 2) conceber a busca pelo conhecimento como uma tarefa ascética que busca distanciar-se do subjetivo/corpóreo; e 3) elevar o ceticismo misantrópico e as evidências racistas, justificadas por certo bom senso, ao nível da filosofia primária e do próprio fundamento da ciência (Maldonado-Torres, 2007, p. 145).

Os mecanismos de ocultamento, próprios do pensamento colonial-moderno, ocorrem de três formas de produção da alteridade, a saber: a natureza, as mulheres e o selvagem (Mies; Shiva, 1998, p. 212-215). Compreender a natureza como um recurso natural leva à prática de que é necessário domesticar e subjugar a natureza; a normalização da diferença de gênero, por sua vez, tornou-se também uma arma que aprofunda a violência contra os corpos das mulheres, precisamente porque são a base do modelo social de produção e reprodução (Lugones, 2014); a ideia da alteridade humana como “o selvagem” permite a subalternização racista na sociedade.

Este fenômeno não é novidade, na verdade, como argumenta Boff: “A ditadura do “modo-de-ser-trabalho-dominação” masculinizou as relações e deu origem ao antropocentrismo, ao androcentrismo, ao patriarcado e ao machismo. Andamos por aí com expressões patológicas do masculino desligado do feminino, o animus sobreposto à anima” (Boff, 2002, p. 180). O estabelecimento da divisão entre a humanidade e a reificação da realidade serviram para monopolizar o controle da natureza através da ciência e da economia⁵.

A somateca e um corpo-arquivo que revela outros mundos de si

Realizado em 2013, *E Agora? Lembra-me* é extremamente íntimo. Poderia-se dizer que até é uma narrativa particular, individual e aut centrada. No entanto, a experiência das personagens, do realizador e do próprio corpo-filmico está

⁵ Assim, embora os selvagens representassem a ideia de inferioridade, a natureza simbolizava a exterioridade, ela não pertence ao mesmo nível de avanço do humano e, portanto, também ocupa uma inferioridade. Esta realidade é um dos aspectos que se aprofunda no modelo capitalista de produção no que diz respeito às concepções de sobrevivência-subsistência/acumulação de mercado e dinheiro.

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

completamente inserida no sistema-mundo que rege grande parte das pessoas e seus afetos. Isso manifesta-se na experiência de Pinto ser atravessada por uma série de acontecimentos externos que incidem em seu corpo e também na narrativa. Em entrevista, ele afirma:

O pedido de assistência financeira de Portugal à troika deu-se imediatamente antes das filmagens, em maio de 2011, e a direita venceu as eleições em junho desse ano, anunciando cortes profundos na saúde, na educação e na cultura. Em Espanha, o início dos tratamentos coincidiu também com a vitória da direita do Partido Popular. É claro que o período de crise envolve este filme, e não podia deixar de o referir. Apesar de tudo, sou privilegiado, não dependo de terceiros economicamente, tenho acompanhamento médico, mas sei que há milhões que não o têm. Por isso mesmo, a liberdade que tenho exigiu-me assumir uma responsabilidade. Ao expor-me, estou também a expor os problemas de um sistema de saúde público. Quando comecei a investigar o assunto, dei-me conta de que não só tinham desaparecido os filmes “na primeira pessoa” sobre este assunto como havia uma nova corrente de filmes “negacionistas” que manipulam dados e declarações de cientistas em relação ao VIH e ao VHC de uma forma lamentável. Nesta medida, “E Agora? Lembra-me” é também um filme político (Pinto, 2014).

Tais aspectos políticos e econômicos, diante de uma guinada à direita neoliberal e fascistóide, vivenciada em tantos países, altera profundamente toda a organização de existência da população, principalmente dos corpos não-normativos⁶. Assim, o conceito da “somateca” colonial do poder torna-se uma ferramenta importante para compreender a subversão do longa-metragem de Pinto a partir deste jogo de poder que o sistema impõe às pessoas. Trata-se da ideia do estudo de arquivos políticos vivos, mediados pelas instituições disciplinares hetero-coloniais e mono-sexuais do cânone científico

⁶ Na altura em que este artigo é escrito, em Março de 2024, Portugal acaba de passar por uma eleição legislativa onde o partido de extrema-direita Chega torna-se a terceira força política do País com um discurso anti-democrático, homo e transfóbico, xenofóbico e racista.

moderno/ocidental⁷. Para António Damásio o nome de “estado somático” é o momento de perturbação ou movimento visceral estrangeiro que modifica ou desestabiliza os corpos ou organismos (Damásio, 2018). A somateca é uma ferramenta cognitiva que possibilita registrar, estudar e analisar as formas de controle e dominação do corpo contemporâneo com o objetivo de produzir um novo arquivo anticolonialistas para prevenir e orientar os corpos dissidentes a criarem alternativas de comportamento (Greiner, 2023; Vivar, 2022).

As políticas da memorialização e arquivamento nos abrem perguntas para indagar o que é um arquivo, como é produzido, quem é que controla a forma de arquivamento ou catalogação - sendo esta última tarefa a mais importante em contextos de persistência do conhecimento colonial (Martins, 2021). A confluência de tempos e memórias que Pinto apresenta ao longo do filme é também uma organização distinta daquela cientificista, objetiva e descritiva. É justamente um relato rasgado por uma lógica tortuosa e que propõe um outro arquivamento de si mesmo. “Não lembro-me do que fiz ontem mas revivo um cheiro de infância: uma viagem com meus pais a Madri. Um mapa de Espanha na recepção do hotel. Portugal tinha sido apagado, era mar” (Pinto, 2013, entre 19min e 20min). Formalmente, o fluxo de imagens também tenta alcançar essa organização estranha causada pela medicação e é como se o próprio corpo-fílmico estivesse sob os efeitos das drogas. Ao engolir Portugal, este mar da infância parece engolir o próprio presente. “É triste ir pela vida como quem regressa e entrar humildemente por engano pela morte dentro. É muito triste andar por entre Deus ausente.” (Pinto, 2013, entre 22min e 23min), reverbera silenciosamente em mais uma noite insone.

A camada sonora também é manipulada na reconstrução de memórias. Segundo Pinto, a construção do som foi bastante econômica, “sempre partindo do som direto gravado durante a captação de imagem” (Pinto, 2014). No entanto, o realizador também propõe um descolamento entre imagem e som, criando outras camadas e colidindo planos de tempos distintos como no caso da sonorização das imagens em S8mm (captadas originalmente sem som direto). “O som das ondas do mar na sequência do Porto das Barcas, onde rodei o meu primeiro filme, ‘Uma Pedra no Bolso’, é o mesmo som usado na sequência do filme de infância de 8 mm na praia.” (Ferreira, 2014). Desta colisão o corpo-fílmico e os elementos sonoros dançam de maneira dissonante e

⁷ O trabalho de Silvia Federici (2011) sobre a história dos corpos das mulheres e da caça às bruxas é um grande exemplo de construção de uma “somateca”, em que a base é a crítica à divisão sexual do trabalho no capitalismo colonial-moderno, mas ainda é necessário pensar uma outra forma de organização política dos corpos e da sexualidade, da produção e reprodução social de subjetividades interespecies.

acabam por gerar uma estranheza que compõem essa narrativa doente e não-normativa.

Este esforço formal surge como uma construção contra-hegemônica da história que vai além da biblioteca colonial (Mudimbe, 1988). A relevância da capacidade de agência aqui é crucial já que a própria pessoa é quem procura arquivos e coloca em movimento objetos e informações que necessita para reinterpretar a sua realidade. Aquilo que foge da biblioteca e arquivos coloniais pode brindar novas perspectivas tornando visíveis aquelas fontes e tópicos pouco estudados. Ampliar as fontes e tópicos possibilita que os objetos e corpos sejam estudados de formas diferentes, especialmente para as espécies que tradicionalmente têm sido inferiorizadas e desumanizadas nos arquivos coloniais e as suas interpretações sempre afastadas da sua experiência. É deste arquivo em movimento que utiliza o corpo como fonte de saber (Preciado, 2008) que podemos pensar um novo arquivo para a reconstrução da história a partir de uma perspectiva subalterna, que reorganiza o conjunto de conhecimentos e saberes localizados nos corpos.

Da mesma forma que os arquivos guardam informações, selecionam e contam uma história, o estudo de uma corpo-política tem vindo a ser muito importante para interpretar traumas e silêncios, saberes e estratégias, especialmente quando falamos de processos identitários. O corpo-arquivo constrói memória desde as expressões, gestos e movimentos trazendo as experiências mais íntimas e subjetivas (Martins, 2021). No filme, estes gestos surgem a cada imagem do corpo fragmentado do realizador, como sucessivos planos fechados do braço com veias prestes a serem perfuradas mais uma vez por uma seringa que tira seu sangue. E esta mesma imagem tão ordinária para alguém com tais patologias acaba por se expandir, mentalmente e visualmente, para outros espaços e dinâmicas: “Imagino um corpo onde viajo à velocidade da luz. Onde os ferimentos saram instantaneamente e a dor não existe. Onde posso tornar-me invisível sempre que quero” (Pinto, 2013, entre 31min e 32min).

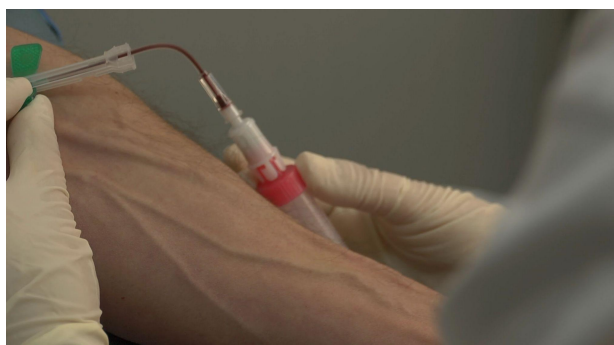


Figura 4: Rotina. Fonte: Captura do filme *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto, 2013)

As imagens da estrada aceleram. Os pixels atravessam o tempo sobre as batidas do trio pop dinamarquês *Who Made Who*. Essas mesmas batidas também obedecem ao próprio fluxo do filme que respeita o fluxo da vida dos personagens. Pinto afirma:

E a escolha das músicas é também marcada pelos discos que estávamos a ouvir em casa ou no carro durante as filmagens e que ficaram gravados no som direto. O 'The Plot', dos WhoMadeWho, tornou-se a música dos genéricos porque era a canção que estava a tocar no carro naquela manhã da partida para mais uma viagem a Madrid. Isto está muito relacionado com o que, às tantas, eu digo em off: "Filmar tornou-se só mais uma atividade do dia a dia." (Pinto, 2014).

Contra a celebração positivista moderna, a condição corpórea da experiência demonstra que a empatia, a imitação e a imaginação são mecanismos de formação de saber de toda experiência. É muito importante relembrar que para pensarmos um novo arquivo emancipatório, a somateca, há uma memória do corpo que é material e narrativa ao mesmo tempo. Evidencia-se assim uma forma de objetificação corporal que foi feita pela ciência moderna como uma "prática de separação" (Foucault, 1999) que contribui para uma distinção entre o corpo doente, louco, deficiente e homossexual, do corpo sadio, capaz, são e heterossexual, entre outros. Quando os saberes estão deslocados de sua posição de poder, as narrativas podem romper com um discurso hegemônico e entender outras formas de saber e representação que produzem o corpo e que se afastam da dicotomia são/patológico (Gilbert; Tompkins, 2002).

Considerações finais

Neste artigo procuramos, a partir desses elementos, menos decifrar e mais expandir as imagens, agora em palavras, sobre o processo de memória torta que o filme produz. Apoiados com ferramentas teóricas críticas vindas das teorias pós-coloniais, dos estudos crip e da Teoria de Cineastas, propomos dois elementos chave para a análise do cinema contemporâneo, a saber: as patologias fílmicas e a somateca anticolonial. O realizador português, nesta obra em particular, consegue costurar através da linguagem

audiovisual, mundos que inicialmente pareciam distantes ampliando o marco da produção de conhecimentos de uma forma transdisciplinar. A ciência, a biologia, a política, a homossexualidade e o amor se emaranham de uma maneira tão profunda que ao tentarmos distanciarmos para uma análise mais fria, a imagem que o filme produz em nossa mente torna-se borrada e abstrata. A beleza da estranheza, a confusão dos sentimentos e a profundidade da vida se manifestam nesse corpo-fílmico doente.

A medicina, o direito e a escola se converteram nos agentes disseminadores da epistemologia colonial/moderna/capitalista. O cinema, tecnologia de produção de imagem filha dessas mesmas estruturas, também contribui diretamente para a reverberação de uma lógica binária do certo/errado, bem/mal, evoluído/involuído. Essa instrumentalização ocorre especialmente com a antropologia visual, por exemplo com aquele que é considerado o primeiro filme documental *Nanook of the North* (1922), marca claramente esta lógica. Mas para além desse olhar claro de produções antropológicas e etnográficas, o cinema de ficção *sobre* doenças acaba por diluir e difundir em suas narrativas também a mesma lógica com uma dramaturgia clássica do corpo saudável contra o inimigo que o adocece.

E Agora? Lembra-me torna-se, assim, um exemplo de subversão dos discursos patologizantes que paralisam, excluem e incapacitam os corpos dissidentes. Compreender as novas imagens geradas com corpos fílmicos e físicos diversos, contribuindo para problematizar a exclusão gerada pelo binarismo natureza-cultura, é justamente um gesto oposto ao do pensamento moderno-ocidental hegemônico, particularmente de tradição positivista, que crê que o sujeito que pensa é superior aos outros corpos, isto é, considera que o pensamento é uma realidade desincorporada, como afirma o dualismo cartesiano mente-corpo. Essa lógica propõe que o corpo pertença unicamente a um aparato somático denso, estratificado, saturado de órgãos.

No campo historiográfico, a forma de arquivo teve maior interesse à escrita e à visualidade, o que implicou o esquecimento e desaparecimento de outras fontes, símbolos, histórias e corporalidades das narrativas oficiais. Sabemos que o cinema é também instrumento de um arquivamento que pode ser bastante opressivo, visto que culturalmente torna histórias de povos dominantes em grandes verdades universais, invisibilizando passados e futuros dissidentes. Nesta análise, partimos da somateca, dos estudos crip e das patologias fílmicas para desenhar uma espécie de espelho onde podemos refletir sobre o passado e que muitas vezes deforma, aumenta, difrata e oculta. Tal deformação gera uma forma particular e incompleta de ver o mundo, mas é justamente nesta fragmentação subjetiva que a subversão de um relato tão íntimo como *E Agora? Lembra-me* reside.

“A minha vida não tem nada de particular. Um grão de tempo e serei pó. Mais um grão de tempo e o VIH e VHC serão história, dormindo no genoma humano, mutados em outros vírus menos letais. Ou simplesmente erradicados.” (Pinto, 2013, entre 2h37min e 2h39min), afirma o realizador ao fim do filme. Ao narrar seu ano de ensaios clínicos, Joaquim Pinto coloca no mundo um corpo-fílmico poroso, rizomático e dissidente. Atravessa universos como religiões, biológicas, políticas econômicas, memórias pessoais e coletivas. Constrói um grito falho, mas potente de amor e de vida. Assim como para qualquer ser vivo, a morte está à espreita a cada pixel. Mas o caminho até morrerem pode ser cheio de estranheza e vida.

Referências

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BARROS, Lucas Camargo de. **Patologias fílmicas**: subversão formal em narrativas doentes. Lisboa: FCSH, 2021.

BLASER, Mario. Notes towards a political ontology of ‘environmental’ conflicts. *In*: GREEN, Lesley (ed.). **Contested ecologies**. dialogues in the south on nature and knowledge. Cidade do Cabo: HSRC Press, 2013. p. 13-25.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOFF, Leonardo. **El cuidado esencial**. Ética de los humanos, compasión por la Tierra. Madrid: Trotta, 2002.

CAZEIRO, Felipe; LEITE, Jáder Ferreira; COSTA, Andrei Junior da. Por uma descolonização do HIV e interseccionalização das respostas à aids, **Physis revista de saúde coletiva**, v.33, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-7331202333024>. Acesso em: 10 fev. 2024.

COHEN, Ed. **On learning to heal or what medicine doesn’t know**. Durham: Duke University Press, 2023.

DAMÁSIO, Antonio. **A estranha ordem das coisas, as origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

E AGORA? Lembra-me. Direção: Joaquim Pinto. Produção: Joana Ferreira Cidade: Lisboa, C.R.I.M, Presente, 2013. Digital. 164min, sonoro, colorido.

FEDERICI, Sílvia. **Calibán y la bruja**. mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Buenos Aires: Tinta Limón, 2011.

PINTO, Joaquim. Vamos aprender a estar vivos (e talvez a ser melhor do que somos). [Entrevista cedida a] Francisco Ferreira, **Expresso**, 2 de setembro de 2014. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/vamos-aprender-a-estar-vivos-e-talvez-a-ser-melhor-do-que-somos=f887951>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FOUCAULT, Michel. Las técnicas de sí. In: _____ **Estética, ética y hermenéutica**. Tradução de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999. p. 443-474.

GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. **Post-colonial Drama: Theory, practice, politics**. London, New York: Routledge, 2002.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**. Instaurar estranhezas para existir. São Paulo: N-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **When species meet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies de companhia**. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

JOHNSON, Merri Lisa. Bad romance: a crip feminist critique of queer failure, **Hypatia. A journal of feminist philosophy**. Vol. 30. Issue 1: New Conversations in Feminist Disability Studies. p. 251-267, 2015.

KARAM, Sofia. **Corpo em combate, cenas de uma vida**, 2018. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2018.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial, **Revista Estudos Feministas**. 22 (3): 320, setembro-dezembro. Florianópolis, 2014. p. 935- 952.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del Ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (eds). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre editores, 2007. p 127-168.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papius Editora, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

MATTINGLY, Cheryl; GARRO, Linda. **Narrative and the cultural construction of illness and healing**. Berkeley: University Press of California, 2001.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **La praxis del ecofeminismo**. Biotecnología, consumo y reproducción. Barcelona: Icaria, 1998.

MUDIMBE, Valentin. **The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge**. Londres: Indiana University Press, 1988.

NYONG'O, Tavia. **Afro-fabulations, the queer drama of black life**. Durham: Duke University Press, 2018.

PRECIADO, B. Paul. **Texto Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

RUIZ SERNA, Daniel; DEL CAIRO, Carlos. Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno, **Revista de Estudios Sociales**. n. 55. Bogotá. Universidad de los Andes, 2016. p. 193-204.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Crítica de la razón poscolonial**. Hacia una historia del presente evanescente. Madrid: Akal, 2010.

SQUIERS, Carol. **The body at Risk**: Photography of disorder, illness and healing. Berkeley: University of California Press, 2006.

VARELA, Francisco; ANSPACH, Mark. The Body Thinks: The Immune System and the Process of Somatic Individuation, *In*: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (orgs.). **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

VIVAR, Fabián. Corpo-política epistémica: a monstrosidade falante, **Intellèctus**, 21. (1). 282–290, 2022. Rio de Janeiro. UERJ. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/intellectus.2022.64191>. Acesso em: 10 fev. 2024.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. La Pachamama y el humano, *In*: ACOSTA, Alberto; MARTÍNEZ, Esperanza (eds.), **La Naturaleza con derechos**. De la filosofía a la política. Quito: Abya-Yala/ Fundación Rosa Luxemburgo, 2011. p. 25-138.

Recebido em: 15/03/2024 | Aprovado em: 11/06/2025.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo: Fabián Cevallos Vivar, Lucas Camargo de Barros.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados: Fabián Cevallos Vivar, Lucas Camargo de Barros.

Redação do manuscrito: Fabián Cevallos Vivar, Lucas Camargo de Barros.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: FCT – Fundação Para a Ciência e a tecnologia I.P., no âmbito dos projetos «DOI 10.54499/2021.02636.CEECIND/CP1706/CT0002»; «2022.11420.BD».

Fontes de financiamento: Fundação Ciência e Tecnologia - FCT (Portugal).

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.