

Textos críticos sobre o trabalho de Louise Botkay

Texto de Phillipe-Alain Michaud

Teórico, curador, responsável pela coleção de filmes do Center Pompidou e Museu de Arte Moderna de Paris.

Os dois primeiros filmes de Louise que vi, já há alguns anos, foram realizados com um telefone celular: o primeiro debruçava-se sobre uma cerimônia vodu no Haiti; o segundo havia sido filmado em um banho turco, como os de Istambul. Eu me lembro de ter tido a nítida sensação de estar vendo pela primeira vez verdadeiras obras feitas com um telefone celular, e não uma mera sucessão de imagens. O telefone celular permite (e, em alguma medida, exige) uma espécie de espontaneidade brutal na captação das imagens. A resolução baixa e os enquadramentos imprecisos tornavam-se opções estéticas: a cerimônia vodu era assim filmada de modo quase clandestino, com a artista circulando em meio a dançarinos em transe e aparentemente inconscientes da presença da câmera. A montagem, no entanto, a um só tempo complexa e precisa, transformava o material visual bruto em uma verdadeira construção. De modo análogo, no confinamento do banho turco, o telefone celular permitia desvelar sem vulgarizar a intimidade daqueles corpos femininos, ao passo que os grãos altamente saturados da imagem evocavam uma experiência gráfica, como se se tratasse de um desenho orientalista na era da reprodutibilidade digital. Me parece que esses dois filmes, realizados nos primórdios de sua carreira de artista-cineasta, continuam bastante emblemáticos do modo como Louise concebe e utiliza o dispositivo fílmico (e talvez também a fotografia): por um lado, seja utilizando a tecnologia digital ou a película super-8, ela mobiliza os seus conhecimentos das técnicas de enquadramento e de montagem adquiridos ao longo de seus anos de estudo na FEMIS (a principal escola de cinema da França) e de suas experiências como diretora de fotografia em filmes mais convencionais; por outro, ela utiliza a câmera para captar do modo mais íntimo possível a presença estática dos corpos em sua relação “inocente”, espontânea ou originária com o real e com a natureza. Esses dois aspectos de seu trabalho parecem entrar em contradição um com o outro, como se o acontecimento da imagem – uma figura alcançando a visibilidade – tivesse necessariamente que colocar em questão o dispositivo

destinado a recebê-la. Penso que todos os futuros comentários sobre o trabalho de Louise Botkay deverão dar conta dessa marca singular que a meu ver constitui a originalidade de sua intuição e de seu método: trata-se de um uso negativo ou contraditório da técnica que visa a desfazer as convenções da linguagem cinematográfica a fim de deixar seu objeto aparecer sem privá-lo de sua aura.

Texto de Marta Mestre

Curadora do Instituto Inhotim.

Conheci o trabalho de Louise Botkay há um ano atrás, durante uma comissão de júri (“Abre Alas – Gentil Carioca”, 2014). O que me chamou a atenção, entre vários aspectos das suas breves fulgurações narrativas, foi o facto dele tangenciar um nó das problemáticas da arte brasileira que fricciona diretamente o seu impasse na contemporaneidade. Refiro-me à persistência, mesmo depois do modernismo, do “Brasil de muitos brasis” na ideia de diversidade da arte e dos artistas. Hoje este slogan aparece mascarado num “Brasil país do futuro”, grande e autossuficiente que, por isso mesmo, parece continuar a não precisar de olhar para fora, nem falar outra “língua”.

Mas, ainda que, no plano da produção artística, exista no Brasil uma economia do simbólico em circuitofechado, e cuja abertura de expressão global, tem sido realizada por via do mercado, temos novos *Ulisses* realizando seus trabalhos fora da grande casa continental.

Louise Botkay (veja-se também Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, e seu trabalho nas ilhas Reunião ou, numa outra vertente, Alice Miceli) saem do espaço que lhe havia sido destinado habitar para poder ganhar outra perspectiva sobre o que estão a fazer. Ou como diz a artista Renée Green: “É inventar um *segundo idioma*, ou possivelmente até mais que isso, para permitir o repensar das noções estabelecidas”.

As suas geografias e os seus idiomas são sentimentais e pós coloniais, de lugares que não recordo terem sido vistos nas imagens em movimento da arte brasileira: Brazzaville-Congo, Niger ou Haiti, ou outros correlativos a esses, onde Louise também viveu ou viajou: Paris, Acre, Chade, Rio de Janeiro. São “zonas de

contacto” onde Louise tem ido negociar, permutar, sentir a ambivalência, olhar no olho do outro, inventar uma língua de troca, perder de vista o horizonte de partida, e quase nunca saber o horizonte onde pode vir a chegar.

Esta poética, diria, “desterritorializada”, atualiza-se também num “uso negativo ou contraditório da técnica”, como refere o curador francês Philippe-Alain Michaud a propósito do trabalho de Louise Courcier. A linguagem cinematográfica é muito bem manejada, mas deliberadamente experimental: desde a captação fragmentada da imagem até à escolha dos suportes de projeção, geralmente são películas frágeis ou tecidos esboroados. Feitos com celular, vídeo ou película *super 8*, trabalhos seus como a cerimônia de vodu no Haiti (2009), o banho nos “hammans” marroquinos de Paris (2008), o ritual Huni Kuni no Acre, (2016) e agora “vivo e morro dos Prazeres” (2016), estão muito próximos dos usos que a antropologia fez do cinema, uma aproximação subjetiva e impura aos “objetos”.

Mas é quando observados no campo das artes visuais que estes trabalhos podem vir a adquirir maior relevância. Porque permitem justamente, “negociações” na zona de contacto, ou seja, por em debate “o que é daqui e o que é de fora” que referimos acima, e trazer à discussão uma hermenêutica pós-colonial ainda pouco discutida, que incorpora a crítica ao multiculturalismo, ao materialismo histórico, que usa métodos da teoria feminista, da desconstrução das ciências sociais, etc.

Por último, chamo a atenção para uma “persistência” nos trabalhos de Louise Botkay : as imagens da “origem”. Aparecem em sua riqueza polissêmica, ritual, religião, estranhamento, mito, segredo, revelação ou, no caso deste “vivo e morro dos Prazeres”, o mistério do nascimento e da maternidade.

Texto de Lisette Lagnado (versão em português e inglês)

Para sua curadoria da sessão Profile no Oberhausen film festival 2018.

Quando Louise Botkay começa a expor suas origens, relatando que sempre quis fugir de algumas convenções e pensar a imagem-movimento de outra maneira, as ideias vão seguindo um fluxo espontâneo e genuíno. A artista certamente sabe

quão comum pode soar na juventude a manifestação de um desejo de ruptura; mas não faz dessa vontade um lema fácil nem um capricho pela autoria.

Ao mergulhar nas fontes de um cinema experimental ancorado no documentário, foi estabelecendo relações com povoados que habitam áreas carentes de infraestruturas urbanas. Do ponto de vista de movimentos indígenas que reivindicam seu "lugar de fala", a chave do exotismo constitui um risco assumido de antemão, embora Botkay seja brasileira e tenha vivido dos 4 aos 9 anos no Haiti. Assim, pode-se tomar o curta-metragem *Vertières I, II, III* (super-8, 10 min. 2014) como gabarito para acessar uma retrospectiva de sua obra e de diversas homenagens implícitas - por exemplo, a cena de escadaria que menciona outra batalha, Potemkin, imortalizada por Seguei Eisenstein (1925). Numerosas viagens lhe permitiram visitar bairros familiares e conhecer outros, mas, sobretudo, aferir que há um passado cuja violência simbólica nunca se esgota.

Se cada uma de suas imagens provoca impacto e se seus filmes emocionam e convencem, a questão importa nos tempos atuais, em que o conceito de "lugar de fala" veio empoderar vozes e corpos antes silenciados. Esse campo, repleto de armadilhas para filósofos e militantes, acolhe contudo a prática documental de Botkay, mulher branca, seja quando grava no Congo-Brazzaville, no Chade, Haiti, Rio de Janeiro ou na comunidade Yanomami, acompanhando o xamã David Kopenawa pela floresta amazônica.

Nessa discussão, as meninas de *Vertières I, II, III* carregam uma grandeza singular. São apenas jovens alunas repetindo em francês palavras de gratidão ao Senhor pelas maravilhas da Criação. No embalo dessa prece coletiva e quase muda, emerge lentamente uma delicadeza ambígua, proporcionada pela inocência das moças em pé, balançando a cabeça, quase em transe, de olhos semi-cerrados ou com um sorriso enigmático, exibindo uma candura desconcertante, ao mesmo tempo que reproduzem sentenças que pertencem à língua do outro (considerada oficial) e glorificam a religião de seus tiranos (o catolicismo). A câmera fixa sua fisionomia, como se, graças à duração, atingisse um possível grau de afeto, algum sentido para tão incongruente louvor.

Uma corrida histórica interrompe a suavidade da situação inicial e o recinto da escola se abre para terrenos descampados. Percebe-se a dificuldade de atribuir sentimentos a cada rosto, mesmo na solidão da floresta. Um plano com duas mãos ásperas e enrugadas finalmente traz a narrativa para o real: o tempo da catástrofe. Pedregulhos vão se destacando de rochedos áridos, testemunhos da instabilidade de um território abandonado pelo Deus-Pai tão generoso da oração matinal. É quando ressurgem, em nossa mente já saturada de registros divulgados pelos meios de comunicação, a multidão dos desabrigados por sucessivos terremotos e furacões que abalaram o país mais pobre das Américas.

É quando, também, o título do filme interpela a História, lembrando que uma revolta de escravos em 1803 tornou o Haiti primeira nação negra no mundo a se libertar da dominação europeia. Ora, ainda que sua revolução tenha sido precursora para elevar uma insurreição a um processo de descolonização, qual o valor concedido hoje a esse minúsculo país do Caribe nos discursos oficiais dos chefes de Estado do Primeiro Mundo? Como sustentar a falta de eco da tragédia humanitária haitiana na comunidade internacional?

A estratégia, porém, não é de denúncia, mas de construção de identidades. Pois a quem se destinam esses filmes, quase todos evidenciando crianças e mulheres, ou seja, sujeitos socialmente considerados "menores"? Ousaria sugerir que os primeiros espectadores devem ser os próprios figurantes, figurantes estes que se tornam protagonistas porque conseguem se reconhecer nas cenas projetadas. Há um lastro de solidariedade na reunião dessas pessoas, que fundamenta a *démarche* de Botkay e nos captura. Mais que uma característica, trata-se de uma força.

Filmes e fotografias de Botkay enveredam pelo caminho do vodu e de outras práticas ancestrais de espiritualidade, com uma atenção sempre marcada na gestualidade, no trabalho manual e no magnetismo das tarefas comunitárias (*Estou aqui, Sugar Freeze, Sève, Vai-vem*, entre outros). Se fosse necessário criar um partido servindo de anteparo à barbárie, Botkay elegeria a infância e o feminino onde deixa escoar uma esperança. Não consigo lembrar de um filme que não tenha mulheres ou crianças. Em *Vertières*, uma mãe vem recolher o

pirralho que brinca nas ruínas da igreja, única cena a restaurar a língua local. Não por acaso a trilha escolhe justapor o crioulo haitiano sobre esses escombros, fechando o círculo religioso inaugurado no ginásio.

Então, para retornar ao interesse do “lugar de fala”, a ampla circulação da artista (passando pela Semana de realizadores de Cachoeira, na Bahia) se deve a doses acumuladas de intuição e simplicidade. Ater-se à observação do ritmo dos acontecimentos exige uma humildade frente aos significados do mundo físico. Se “humildade” tem uma incômoda ressonância cristã, o termo serve no entanto para caracterizar o caráter fragmentário e incompleto de imagens interceptadas com pouquíssimos recursos financeiros e tecnológicos. São filmes de uma pessoa só, responsável por cada etapa do processo até a montagem final. Há uma “modéstia” nessa simplicidade essencial que encanta e desnorteia o olhar instruído, pronto para emitir julgamentos.

O compromisso com os detalhes ou a coragem de absorver desvios aparentemente irracionais promove a naturalidade que tanto falta em outros autores. A lógica do pensamento mágico consegue dessa maneira se revelar àqueles que se entregam à vida sem disfarces. Seria possível encantar sem iludir? “As coisas acontecem daquele jeito”, diz. Apesar disso, cabe ponderar que a ausência de um roteiro não significa uma tola entrega ao acaso. Pois para quem faz uso de uma câmera, desacreditar plenamente a ficção é falácia. Aqui talvez resida a complexidade do projeto de Botkay: aliar magia e realidade. Preciosa sabedoria, até porque não se ensina! “Um cinema tão honesto” escreveu o crítico Francesco Cazzin (“Emergere Del Possibile”).

É notório que a independência, condição *sine qua non* nas marchas revolucionárias pela emancipação dos povos, não evitou o posterior massacre de nativos. Infelizmente, isso vale para qualquer república que tenha se auto-proclamado democracia. No continente africano, o princípio de autenticidade que brotou com a revolução cultural do ex-Zaire, rebatizado República Democrática do Congo, foi introduzido por um sanguinário ditador, Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga, literalmente “o guerreiro que vai de vitória em vitória sem que ninguém possa detê-lo”. Este é um dos inúmeros

casos em que “lugar de fala” e local de nascimento não se legitimam mutuamente. É o retorno do recalcado na era pós-colonial.

A decolonização dos modelos de pensamento e poder disseminados por uma ideologia hegemônica eurocentrada equivale a uma revolução de comportamentos, que até agora permanece enunciada entre grupos circunscritos de teóricos. Não me parece verossímil imaginar um mundo descondicionado das lavagens cerebrais perpetradas por séculos, anular hábitos tão impregnados que penetraram a vida anímica relacionada aos predadores do planeta terra. Narrativas de artistas que trabalham sobre os efeitos abomináveis da colonização tangenciam linhas sempre perniciosas, entre a brutalidade da reportagem jornalística e a estetização do mal. Já diagnosticada nos ensaios de Walter Benjamin, essa encruzilhada foi levada a sério por inúmeros fotógrafos e documentaristas, desafio que Botkay vem abraçando ao longo dos últimos dez anos, com o pudor e a integridade que o assunto requer.

Versão em inglês:

When Louise Botkay starts exposing her origins, she states that she always wanted to avoid certain standards and think differently of the movement image (assuming the term is a reference to Deleuze's work). As such, a discursive spontaneity promptly organises a genuine flow of ideas and intuitions. The artist certainly is clearly aware of how cliché it is to speak of a desire to break with tradition in one's youth but she doesn't let that will become an easy topic or a whim for authorship. By diving into documentary-based experimental filmmaking, she established relationships with local communities that live in areas deprived of urban infrastructures. Throughout her many trips, she revisits familiar neighbourhoods and gets to know new ones, and above all, ascertains that the symbolic violence of the past never ends.

The lens of exoticism is a risk that Botkay assumes beforehand, as a white Brazilian woman who lived in Haiti from age 4 to 9. If her movies are convincing and if each of her images has an impact, the issue of exoticism is key in a time in

which the concept of "not speaking for others" has empowered many identities that did not have a public voice. Be it in Congo-Brazzaville, Chad, Haiti, Rio de Janeiro or the Amazon, accompanying the Yanomami community, when she shoots, the artist is moving in spheres full of deception.

Take the short *Vertières I, II, III* (Super-8, 10 min. 2014). It's a metonymic film, which allows you to access the ideological complexity of the current issues that punctuate Botkay's work, without excluding her implicit homages, such as the staircase scene mentioning another battle (*Potemkin*) immortalised by Sergei Eisenstein (1925). The girls in *Vertières* are endowed with a unique singular grandness. They're young students repeating words of gratitude to the Lord for the wonders of his creation in French. In the sway of that collective prayer there is a delicate ambiguity, characterised by the innocence of the standing girls, swaying their heads, almost in a trance, with their half-open eyes or enigmatic smiles, showcasing a disconcerting candour as they repeat phrases belonging to the other's language (considered official) and glorify the religion of their tyrants (Catholicism). Her camera fixates on their appearance, uncovering, due to the length of her shot, a degree of affection and a reasoning for such an incongruous worship.

An outbreak of hysteria interrupts the initial suavity and the school playground opens up towards a clearing. The difficulty of attributing feelings to each face becomes clear, even in the emptiness of the forest. A shot with two harsh, rugged hands drives the narrative towards reality and anticipates a time of catastrophe. Rocks in barren cliffs stand out, testifying to the instability of a land abandoned by father-like God that seemed immensely generous during the morning prayer. Which is when the earthquakes and hurricanes that shook the poorest countries in the Americas emerge in our minds, saturated by the media imagery. How can one still show images of a crowd of homeless people?

Having said all this, it is then that the film's title evokes history, reminding us that a slave insurrection in 1803 made Haiti the first black nation in the world to free itself from European domination. Despite the fact its revolution was groundbreaking, leading the way in transforming an insurrection into a process of

decolonization, how much value does Haiti have today in the speeches of heads of states of the developed world? How can a filmmaker showcase the silence of the international community at the time of Haitian humanitarian crisis?

Botkay's strategy is not of denouncement but rather of constructing identitarian processes. For that, you need only consider who these movies are made for, by prominently featuring children and women, almost always subjects socially thought of as "less worthy." I would even dare to suggest that her primary audience are her extras, extras that become characters and heroes that can see themselves in the scenes. There is trail of solidarity in the reunion of these people, which is the basis of Botkay's *démarche* and that captures us. It is more than a characteristic - it is amorous potential.

In other moments, Botkay chooses vodu and ancient spiritual practices, always focusing on gestures, manual labour and the magnetism of community work (*Estou aqui*, *Sugar Freeze*, *Sève*, *Vai-vem*, amongst others). Should it be necessary to create a party as a bulkhead against barbarity, Botkay would elect childhood and female sex, through which she lets hope pass through. I can't think of a film of hers that has no women or children. In *Vertières*, a mother picks up her kid playing in a church's ruins, the one scene in which the native tongue is restored. It is not by nothing that the soundtrack uses Haitian creole as the ruins are on screen, thus closing the religious circle started in the gym.

So, returning to the problematic of "not speaking for others," Botkay's wide circulation (including director's week in Cachoeira, Bahia) is due to her devotion to simplicity. Sticking to observing the rhythm of events requires humbleness in the face of the signifiers of the physical world. Perhaps "humility" is uncomfortably Christian-sounding, but the term serves to explain the fragmented and incomplete character of images captured with next to no financial or technological means. Botkay's films are a single-person movies, with that person responsible for every step of the process all the way to the final edit. It confers them with a critical modesty, which charms and confuses the trained eye, often ready to pass judgement.

Her compromise before details or the courage to incorporate accidents throughout the production promote an ease that is often lacking in other authors. In using magical thinking, there's a revelation of those who give themselves to life without any masks. Is it possible, however, to charm without illusion? "Things just happened that way," said the artist. Despite her statement, it's important to notice that not having a script does not mean that this a foolish surrender to chance. Because for those who use a camera, it would be fallacious to wholeheartedly disavow fiction. And this is possibly where the complexity of Botkay's project resides: mixing magic and reality, a precious skill - above all, because it can't be taught. "Such honest cinema," wrote film critic Francesco Cazzin ("Emergere Del Possibile"), in an attempt to describe the artist.

It's worthy of note that independence, a key condition of revolutionary movements for the emancipation of people, did not avoid a posterior massacre of natives in Haiti, an unfortunate realisation in many countries that have self-proclaimed as democratic. In the African continent, the doctrine of authenticity that resulted from the cultural revolution in Zaire (now the Democratic Republic of Congo), was introduced by a bloodthirsty dictator, Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa, whose name means - literally - the "warrior that goes from victory to victory without anyone being able to stop him." This is just one of the many cases that shows how repressed people re-occupied the post-colonial space, creating a layer of complexity in the debate that Gayatri Spivak started with *Can the Subaltern Speak?*

Brainwashing took place for centuries, filling humanity with horror. To decolonise eurocentric models of thought would be the equivalent of a revolution of behaviours that, at this time, is conscribed to theorists and militant groups. Artists, in turn, working within the horrendous colonial effects, keep their narratives within pernicious lines, somewhere between journalistic reporting and aestheticising evil. This intersection, diagnosed by Walter Benjamin, has been challenged by countless photographers and documentary makers, a challenge that Louise Botkay has embraced in the last 10 years, with the decency and integrity the subject matter requires.

Texto do crítico italiano Francesco Cazzin

para a revista "Emergere del Possibile"

<http://emergedelpossibile.blogspot.com.br/2015/12/vertieres-i-ii-iii.html>

VERTIÈRES I, II, III

Vertières I, II e III (Brasil, 2014) é verdadeiramente um dos mais belos filmes dos últimos anos, e isto pela força libertadora que emana de todas as partes, uma força que está por todos os lados, em cada fotograma, até mesmo nas cenas nas quais as crianças rezam, ou carregam a bandeira, até mesmo entre as ruínas de uma igreja, porque, a nosso ver, aquilo que Louise Botkay faz com iminência é um gesto mais político do que etnográfico, e que tem a ver com marcar uma espécie de corte em nossos corpos, e que faz com que, destas feridas, possa sair um fluxo rompedor, puro movimento de libertação através das imagens. Não é o uso da infância que nos dá esta impressão, não é na convicção, além de tudo equivocada, que seja este o período de liberdade; na verdade, sabemos bem que o anarquismo da infância é fundamentalmente manipulável, porque é próprio de quem deve depender dos outros e que tudo absorve e digere sem limites, sucumbindo, no final, às leis: a infância, aqui, é sabiamente desenvolvida por Botkay em sua parte mais estreitamente ligada ao jogo, em sua ação mais próxima do desejo, força simultaneamente criadora e destruidora, uma disjunção, portanto, positiva, que contempla ambos os termos sem anulá-los e que faz, portanto, do jogo-desejo aquilo que torna possível continuar a desenvolver a dinamicidade, o movimento, em suma, o fluxo da vida, que coexiste estreitamente com o próprio filme, que parece feito não somente de matéria, mas de sonho. Se tentamos pensar nos adultos, no adulto do capital, logo, no burguês, o jogo não é jogo, não é desejo, mas passatempo, entretenimento, fuga, em suma, um retalho do tempo, qualquer coisa que, portanto, tem estreitamente a ver com uma falta, com o "para além do trabalho", sempre implicando o trabalho como medida e, assim, o não-trabalho leva ao trabalho, e não se está jamais fora dele. Do esquizofrênico, se tanto, podemos dizer que está fora disto. E a criança? Esta, segundo alguns psicólogos, utiliza o jogo também como *simulação* do adulto, de seus papéis. A criança faz então, ensaios (a menina que brinca de mamãe, de esposa etc.), logo, o desejo de desejar qualquer coisa que ainda existirá, que ainda

falta, mas que já é projetado pela família, sem que nos esqueçamos de que esta encontra-se estreitamente vinculada à comunidade, objeto de investimento do desejo. Chegamos ao ponto no qual podemos desdobrar uma das potências de *Vertières I, II, III*, ou ainda, mostrar um feixe de possibilidades outras, nas quais o jogo-desejo não é simulação, mas sim uma corrida sem meta, corrida do desejo errante, que não deseja aquilo que falta e que não deixa de desejar, nas quais há a necessidade da corrida e esta necessidade a vemos refletida sobre o olhar, que fixa a câmera e nos põe na situação de estarmos sendo vistos pelo filme. Fácil de criticar como qualquer coisa ligada a uma etnografia simplória, o filme de Botkay nada tem a ver com isto e nada tem a ver conosco, que continuamos a ser iludidos e desiludidos, que não acreditamos em nenhuma liberação: não significa, claro, que tenhamos encontrado a liberdade no Haiti, porque é evidente, a partir do filme, como a liberação passada tem pois implicado uma submissão a uma outra ditadura, ainda mais desonesta, mas a coisa fundamental neste curta-metragem é colher a liberação não na liberdade, mas na igreja destruída, na escola, na bandeira, na natureza: liberação como processo, não como finalidade atingida, que se colhe enquanto rompe vínculos, jamais em sua realização. Cinema que deve ser vivido nos minutos do filme, e nem um segundo a mais: não são os momentos em que os presos saem para o pátio para respirar, mas são minutos que nos remetem à solidão do cárcere, presos como estamos em malhas tão estreitas, nas quais nada nos resta – se quisermos ser pessimistas – a não ser poucos minutos de libertação...a libertação é movimento, não é um ato feito, já realizado, não é liberdade: assim, fiquem felizes se *Vertières I, II e III* chegar a lhes inspirar isto, e, no fundo, nunca se pode saber se um cinema assim tão honesto – na verdade, é quase certo – não deixe rastros.

Texto da crítica Francesca Rusalen

para a revista “*Emergere del Possibile*”

<http://emergedelpossibile.blogspot.com.br/2016/01/peghe-25-il-cinema-etnografico-di.html>

PIEGHE #25: IL CINEMA ETNOGRAFICO DI LOUISE BOTKAY

Tantos – muitos – são os aspectos que poderiam ser captados de uma realidade complexa como pode ser a do Brasil (e estamos sinceramente convencidos que

possa ser assim em toda a parte), pressupondo, claro, que, como até bem pouco tempo atrás, se podia falar de Estados como qualquer coisa bem delineada e forte, ainda que fossem Estados nos quais persistiam fragmentações dentro de si, as quais, represadas e comprimidas/comprometidas, continuavam, ainda assim, a existir, não tanto porque lhes se concedia esta possibilidade, mas porque eram diferenças que não metiam medo, que constituíam uma força: ora, o Brasil mesmo tem, dentro de si, várias “realidades”, e não somente é um dos países que mais está se “desenvolvendo” economicamente, mas como é também um país de mil faces, e esta questão, tão simples quanto difícil, sempre esteve presente em Louise Botkay, em cujo cinema-etnográfico está, até onde sabemos, atento para não criar uma instância transcendente, que poderia ser ela mesma e seus filmes, com seu modo de pôr-se e colher a vida e o outro. Em suma: aquilo que é a característica de Botkay é um cinema que jamais tentou representar qualquer coisa, de colocar-se como sujeito que filma e, não somente jamais se posicionou da maneira eurocêntrica, mas sempre tentou viver o lugar no lugar e, se o Brasil é recorrente em alguns de seus filmes, isto se articula por uma predisposição/interesse/alegria sua, toda particular, em relação a este país, e não pela pretensão de chegar, antes ou depois, a registrar aquilo que é o lugar: lugar sempre visto como vivido, em contínua mutação, e, em suas diversificações, é isto que, coexistindo com os seus moradores, vive a multiplicidade existente, jamais árida, sempre viva. País que corre o risco de ser vivido com eurocentrismo que o esmaga, que fala disso como detentora de uma economia emergente (como se antes não houvesse economia), o mesmo etnocentrismo operante nos postos de ajuda humanitários, criando uma dependência tanto sutil quanto facilmente captada em *Mains propes* (Brasil, 7', 2015), que, de maneira mais radical e marcante daquele feita no Haiti de *Vertières I, II e III* (Brasil, 2014, 10'), mostra não tanto a construção das cenas – o cinema de Botkay não é investigativo – mas os sorrisos sinceros que não são vistos nos spot humanitários, aqueles sorrisos que são a força – ou, ao menos, deveriam ser – a força da gente que vive em situações difíceis, força que poderia surgir e fazer-se sentir mais – e não acreditamos que isto seja accidental – se não fosse sufocada por um imperialismo humanista. De natureza totalmente diversa é o cinema de Botkay, que, agora mais do que outros que também não se posicionam a partir do olhar do turista – e, aqui, nos vêm à mente o cinema de Bem Russell, que, com *Greetings to the Ancestors* (EUA, 2015,

29'), atinge o ápice de sua experiência fílmica deste tipo – consegue inserir-se em um lugar vivendo-o, não massacrando-o e engolindo-o, mas tentando criar um espaço de vida vivida, de um pulular de energias que poderia ser mostrado, e aí talvez esta seja uma de suas falhas, isto é, o fato que as situações mais difíceis e, mais precisamente, impossíveis de serem mostradas, não são considerados; e, todavia, já sabemos o porquê, ou seja, como escrevemos mais acima, o cinema de Botkay não tem a pretensão de mostrar tudo, não porque se posicione em nome de todos ou porque assim seja mais facilmente representável, mas, talvez, porque a escolha da diretora seja uma outra; ela não mostra a crueldade porque o escândalo é sempre burguês e é, no final das contas, muito limitado, uma coisa qualquer que atinge em um determinado momento mas, que, na realidade, não interessa. A intenção de Botkay, acreditamos, talvez seja aquela de criar uma aproximação sincera, que afaste, pelo menos um pouco, o medo no confronto com o outro, como faz, por exemplo, *Vivo e morro dos prazeres* (Brasil, 9', 2014), filme-tributo à neo-natalidade, não como função propriamente feminina e que cria a mulher, mas, sim, como fonte espontânea de um prazer e de uma alegria que não se satisfazem mais plenamente na encarnação do menino ou da mãe visivelmente grávida, e isto não porque o desejo não possa jamais ser pleno gozo uma vez, que está, sobretudo, em contínua renovação. O ser mãe e filho de Botkay está estreitamente ligado a uma alegria que está continuamente em devir e que se renova continuamente, jamais se defendendo, jamais se concretizando em uma boneca com a qual brinca uma menina, ou em uma criança de verdade, mas sempre se estendendo, sempre vivendo sobre a superfície da película, de modo que não é alegria de todos, mas da alegria para todos, desejo que não é canalizado em um objeto – na maternidade – mas em contínuo fervor, sem início e sem fim. Concluindo, o cinema de Botkay é um cinema feito daquela cinematografia que mantém as diferenças e as mostra para chegar a todos, mas porque é um cinema que tenta chegar àquele que o olha, e isto nada tem a ver com uma vontade de unificação das consciências, mas que se trata, sim, de ter uma possibilidade para que qualquer coisa deste cinema se encarne em nosso olhar, que possa assim criar qualquer coisa que, então, cada um de nós irá quase personalizar: se trata de ter uma experiência com o filme e isto é, provavelmente, a maior força que o cinema possa ter.