

À MARGEM DA LIBERDADE:

Excetos para uma exegese do urbano no cinema dos irmãos Daniel e Diego Lisboa

O fenômeno urbano que eclode no Brasil de modo mais determinado no século XX tem sido objeto, por excelência, das experimentações e pesquisas artísticas desde então. Funda-se na tradição intelectual do país toda uma articulação política e ideológica na qual o processo histórico está visceralmente ligado às artes, sobretudo à literatura e às artes plásticas. Na literatura, para darmos um exemplo, uma das principais inovações que acompanhou essas transformações foi a tentativa, por vezes acertada, de dar voz não a um personagem, mas a vários, e assim compor uma imagem do que seria a cidade nesse contexto. A produção da cidade enquanto lugar do desenvolvimento do urbano e a tentativa artística de leitura desse processo assistem ao nascimento de um outro tipo de personagem principal e de um outro tipo de narrador. O personagem principal na literatura moderna cede lugar a vários personagens que ocupam posições indistintas do ponto de vista hierárquico da construção do enredo principal. A narrativa é o interagir de várias vozes, gritos, pensamentos e ecos, abafados, reprimidos, inaudíveis, indecifráveis e que só podem ser apreendidos pelo observador (e pelo leitor) quando vistos em conjunto. Há uma idéia de complementaridade e indissociabilidade posta em debate e uma postura

filosófica de relativização da verdade. Complementaridade e indissociabilidade porque é o conjunto dos discursos que podem desvelar algo sobre a realidade que se busca conhecer. A voz de um tem sentido e continuidade na experiência do outro, e assim sucessivamente. A narrativa é, pois, o produto desse movimento múltiplo e dialógico.

No espaço da cidade, o urbano se constitui e tem sentido na medida em que impõe as regras do jogo a todos os habitantes dela e recebe as reações desses sujeitos que travam suas batalhas cotidianas, determinando suas territorialidades, seus micro-espacos de poder, de sobrevivência. Sendo assim, só é possível captar os fundamentos do urbano na medida em que se acompanha o percurso cotidiano dessa diversidade de sujeitos que constituem e observam a cidade, caso mantenhamos a perspectiva de que o intelectual ou observador – para interpretar a realidade – precisa abstrair-se do chão da vida. Posição radicalmente oposta ao que experimentam Daniel e Diego Lisboa.

Nascidos na Bahia, Daniel e Diego, cuja produtora recebe a alcunha de Cavalo do Cão¹, trazem-nos situações, vivências e experiências de vida de outras pessoas que permitem-se, por natureza, ser vistas a partir de diferentes perspecti-

1- Este nome, na literatura científica e na cultura popular campesina sobre a fauna baiana, refere-se a um inseto que se assemelha a uma grande formiga negra e alada (com até dez centímetros de envergadura). Sempre voa próximo ao solo à caça, sobretudo, de aranhas caranguejeiras. Normalmente os Cavalos-do-Cão carnívoros são fêmeas. Quando encontra sua presa, a fêmea pousa em suas costas, inocula um veneno que pode paralisar o aracnídeo por vários meses, sem matá-lo. Então, a aranha é arrastada para dentro de um buraco feito pelo seu algoz. Ao sair de lá, o predador tapa a passagem, deixando sua vítima para servir de alimento aos seus ovos, postos anteriormente no mesmo local. Ao nascerem, as larvas alimentam-se da aranha, preservando-lhe intactas as partes vitais, que ficam para o final. Ao fim do banquete, já estão suficientemente grandes para sair do ninho.

Além do que podemos apreender pela descrição científica dos hábitos do inseto, há outros sentidos bastante sugestivos, mesmo porque o nome dado ao animal é de origem popular. Referiremo-nos a dois deles. Normalmente quando há brigas entre pessoas, dá-se o nome de Cavalo-do-Cão àquele que vencer o enfrentamento. Nas religiões africanas como o Candomblé e a Umbanda – a Bahia é um dos maiores redutos da cultura africana no Brasil – os termos Cavalo ou Égua são atribuídos ao indivíduo cuja habilidade mediúnica é a incorporação de entidades desencarnadas. Seu corpo torna-se meio pelo qual espíritos materializam-se entre nós. No Kardecismo, o termo Aparelho é usado para designar o mesmo indivíduo. No que se refere ao verbete Cão, há também registros de sua origem popular para designar o diabo, dentre várias outras utilizadas para nomeá-lo. Daí, depreende-se algo como o mensageiro do diabo.

vas e, muitas vezes, ajudam-nos a compreender a substância de outras histórias contadas. Idéias e pontos debatidos numa história terão reflexos em outra, num jogo de espelhamento. Isso perceberemos adiante, na análise de alguns de seus vídeos como Sob a Lona Preta, De Volta à Lona Preta, O Fim do Homem Cordial, U Olhu du Povu e SUB v2.7. Dessas relações resulta o caráter de complementaridade e indissociabilidade entre os vídeos.

Os cineastas, ao documentarem as histórias, fazem parte delas, vivenciam aquele momento. Isso fica evidente no filme "RS1,50", quando Hollyfield apóia a greve de estudantes e é agraciado com um êêêêêh eufórico de todos os manifestantes, inclusive dos diretores do vídeo. Ali, os irmãos Lisboa registram suas próprias experiências, são sujeitos observados por si mesmos, personagens e diretores. E assim contam a história da cidade. Seus filmes desenvolvem esse princípio de mordiscar a totalidade das coisas sem necessariamente desejar impor-lhes fronteiras; estas, quando existem, são sempre transitórias. Elaboram uma leitura dessa realidade a partir de vários olhares, inclusive o(s) deles. Enquanto observadores têm consciência de que são sujeitos, não estão abstraídos da cena como esteve certo tipo de narrador desenvolvido pelo naturalismo ocidental, que influenciou determinada tradição intelectual no Brasil. Os irmãos Lisboa desenvolvem características de um outro tipo de indivíduo, cuja essência está na cultura popular urbana.

Na perspectiva do indivíduo moderno, tudo se apresenta caótico, desordenado, i-lógico, fragmentado. Imagem que permanece no plano do aparente, já que seu ponto de referência (do indivíduo) é dado por si mesmo e é determinado pelas relações de poder que estabelecem as fronteiras entre o que é ou não o real, determinando também o modo como ele deve se pôr diante do mundo. Aqui, o indivíduo não estabelece seus parâmetros de compreensão da realidade pela própria complexidade que se configura como urbano, mas a partir do jogo de relações sociais que se estabelece.

A cidade é, desse modo, experimentada por muitos (na sua maioria anônimos, sem relações diretas com as estruturas de poder, a não ser enquanto subjugados ou produzidos por essas estruturas): são transeuntes, mascates, toureiros, cachorros, estudantes, varredores, taxistas, policiais, carroceiros, sem-teto, catadores de lixo, viajantes e chegantes; também são prédios, córregos, florestas, parques, cocos, casas, lojas,... A cidade é polifônica, compõe-se a partir das perspectivas daquilo que a manifesta enquanto ser vivo, em processo de elaboração de si mesma. Sua compreensão está indissociada da busca de se percebê-la a partir desses vários sujeitos (in)animados. Falamos de uma ecologia urbana.

Conta a lenda grega que a Deusa Eco, desiludida de amor, refugia-se em grötões identificando-se a um rochedo que repercute todos os ruídos. Noutra lenda, ela costumava distrair Hera para que Zeus pudesse encontrar-se com suas

amantes, daí teria sido castigada, não sendo mais aquela que sabe falar primeiro, que não se cala quando falam com ela e fadada a repetir apenas os últimos sons das palavras que ouve. No Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, a deusa assume sentidos de regressão e passividade, uma fase passageira que precede uma transformação. Há algo desse princípio mitológico na produção cinematográfica em questão. Enquanto documentaristas, os irmãos captam expressões, situações e fragmentos de um processo social que lhes é mais amplo, seguem adiante do que podem expressar com suas câmeras. Fazem de seu ofício um modo de repassar adiante os ecos desses homens que desejam-se fixar na história. Ao mesmo tempo, o modo como enquadram a cena, o que privilegiam e como editam as imagens explicita o fato de que falam para nós ao mesmo tempo em que as pessoas cujas histórias documentam também conosco se comunicam. No século XX, o prefixo Eco, já num contexto científico, forma Ecologia, enquanto estudo das relações entre homens e o meio onde vivem.

A produção cinematográfica dos Lisboa sugere comungar desse princípio. Busca a cidade na sua totalidade expressiva, latente, orgânica. É o comedor de um pedaço de fígado encontrado no lixo; um coco que percorre por várias estórias desvelando a cidade a partir do percurso que faz uma mercadoria entre a produção e o momento de sua ressignificação comercial; vários sem-teto; pessoas a acompanhar um momento cívico nas ruas; outras em passeata; lutadores de boxe; policiais; crianças que, aproveitando uma paralisação das avenidas no centro de Salvador, ressignificam aquele espaço transformando-o em lugar do lúdico, da diversão, da produção espontânea da vida; ou mesmo crianças e adultos a brincarem nas ruas soltando pipas, onde aflora o desejo humano de voar livremente como os pássaros.

A cidade passa a ser considerada a partir da perspectiva daqueles que, pelas vias institucionais (Estado, igreja, universidades), ainda não se dispuseram de meios para a fala e que, historicamente, estiveram dependentes de outros para, supostamente, falarem por eles. Sendo assim, esses sujeitos foram, ao longo da história, vistos sob a chancela do assistencialismo pastoral ou da ação benéfica e paternalista do Estado. Ora como coitados, passivos, ignorantes, incultos, bárbaros à espera da civilização trazida pelo ocidente; ora como rebeldes, amotinados, subversivos e marginais. A identidade deles sempre oscilou entre essas duas extremidades, mesmo porque foi elaborada a partir de uma construção discursiva de quem os dominou desde sempre. Os Lisboa dão seqüência àquela maneira de trazer à fala esses sujeitos marginais e deixam que eles e suas imagens falem por si, expressem o que pensam sobre si mesmos e sobre seus opressores. Através do discurso desses homens, viventes na periferia do poder, é possível demarcar a presença daqueles outros associados aos mecanismos de reprodução e imposição desse poder. Ou seja, embora os opressores não estejam materialmente presentes na maioria das cenas, demarcam sua participação pelos reflexos emitidos a partir das personagens em

questão, ou mesmo pela ação da polícia, quando da tentativa de conter as manifestações estudantis que se opunham ao aumento das passagens de ônibus, por exemplo.

Em *O Fim do Homem Cordial* e *U Olhu do Povu* há audácia e coragem nos jovens cineastas, que denunciam a atuação do que há de mais arcaico e retrógrado na cultura brasileira: o coronelismo, travestido de moderno. Ambos os vídeos evidenciam o desejo popular – homens cansados de viver em opulenta miséria – pelo desfazimento dos laços entre eles e a aristocracia latifundiária, paternalista baiana, aí representada por Antônio Carlos Magalhães. É um momento de grande beleza e comicidade, ao mesmo tempo em que nos expõe às idiossincrasias de ser brasileiro. O sentimento de repulsa, de ódio deliberado e a consciência exata das contradições de nossa sociedade é sentido e expresso por homens simples, sejam pessoas às ruas da cidade que acompanham em cortejo a chegada do Senador, sejam moradores do Tabajara, sejam “terroristas”, que seqüestram o Senador em questão.

Para os Lisboa, há uma necessária articulação política a ser desenvolvida na construção de uma cidade e um desejo implícito de democratização do acesso às benesses da modernidade. Essa articulação passa, por exemplo, pela sensibilização do indivíduo em relação à realidade social em que vive. Para isso é preciso estar no mundo, nas situações em que essa realidade foge ao controle dos meios de comunicação de massa e seus equipamentos tecnológicos. Há uma defesa da experiência como condição para uma compreensão apurada da realidade social e da flânerie² como pedagogia da rua. A rua é o lugar por excelência que refugia possibilidades do público. Se a produção, a troca e o consumo da mercadoria – centro das relações econômicas no capitalismo – já foram privatizadas, o único local onde há a possibilidade de irrupção do público é a circulação. Interromper o sentido capitalista da rua, enquanto local da circulação da mercadoria e realização de sua troca, torna-se quase que a única estratégia que resta ao povo na reivindicação e constituição de seus direitos civis, de fazer ouvir o que o poder estabelecido deseja manter nos porões do inconsciente coletivo popular.

No filme *R\$ 1,50*, os cineastas retratam as principais avenidas de Salvador tomadas, sobretudo, por estudantes que manifestavam contra o aumento de passagens e em defesa de passe gratuito para eles. De todos os lados da cidade vinham multidões afinadas em um só grito. Um

2- O termo Flâneur foi cunhado por Walter Benjamin, filósofo alemão da escola de Frankfurt, ao escrever sobre a poesia de Charles Baudelaire. Este, tendo acompanhado toda a revolução tecnológica na França iluminada do século XIX, assistiu ao surgimento do urbanismo e sua materialização em Paris. Sua poesia constituiu um relato

movimento sem líder, ou melhor, onde todos eram líderes e podiam falar por si mesmos e que, por isso, provoca indignação na polícia, que exigia tratar diretamente com o(s) líder(es). Percebe-se aí uma radicalização da concepção de movimento social, generosamente compreendida pelos cineastas. Nesse jogo de relações, o expectador é posto diretamente em contato com aqueles sujeitos conscientes da importância de sua participação política no processo de conquista e de democratização da cidade com aqueles que trabalham pela manutenção do status quo. A partir daí, podemos também construir nossas impressões sobre os impasses e entraves da urbanização no Brasil.

Há outros aspectos que também marcam a história da urbanização no país. Em *O Rangú do Tatu*, além daquilo que salta aos olhos – seres humanos que se alimentam de um pedaço de fígado velho, jogado ao lixo, e que disputam esse mesmo pedaço de carne com um cachorro – há outro fato denunciador, apresentado pelos cineastas com uma pitada de comicidade e sarcasmo: Tatu prepara seu rangu acompanhado pela voz e risadas de Ana Maria Braga, descrevendo uma receita em seu programa matutino, na rede Globo de televisão. A narrativa da preparação de Tatu é dada pela receita falada pela apresentadora de TV, como se pudéssemos maquiara a realidade cotidiana do protagonista do vídeo, porém explicitando o caráter excludente e anti-social da vida urbana. Isso exprime um hiper-realismo profundamente dramático. A eliminação da fome está ainda muito longe de ser alcançada. Entre a realidade de Tatu e a de Ana Maria Braga e seus expectadores há um abismo colossal.

Outro aspecto que nos chama a atenção refere-se ao acompanhamento musical de reggaes, das composições de Gilberto Gil, Sandra de Sá, Jorge Bem Jor e Chico Science, fazendo um contraponto com a crueza da realidade apresentada nos vídeos e com os tradicionais documentários sobre a pobreza e a miséria, sempre acompanhados de composições tristes, emotivas, com claro intuito de sensibilizar pela apelação ao espectador. Nos filmes dos irmãos Lisboa, a crueldade da vida desses homens é evidenciada e sublimada pela ironia musical e pelo desejo de uma vida menos contraditória e mais feliz. O fígado, símbolo alquímico e esotérico do que é negro, em estado de putrefação – germen do novo – está diretamente associado à potencialidade subversiva e digestiva que tem o riso – cultuado desde as mais antigas tradições populares campesinas da Grécia Helênica e da Idade Média européia –

histórico sobre esse processo, enquanto caminhava pelas ruas da capital francesa. A Flânerie trata da ação de quem observa a cidade. Para uma leitura mais pormenorizada, consultar: BENJAMIN, W. Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

enquanto arma humana no seu embate com a realidade social. Na literatura médica chinesa, o fígado é representado como o gerador de forças – tanto de cólera, de coragem quanto das virtudes gerais de um guerreiro. Assim, o órgão sugere-nos a necessidade de também digerirmos a vida, diluindo as contradições que se antepõem à construção de um projeto de sociedade na direção do que pretende o Movimento Anti-cordial, supomos. *Solve et coagula*³. A música torna-se a manifestação do desejo de uma forma de liberdade, a qual aparentemente não atingiremos pelos caminhos postos pela forma do urbano experimentada até o presente.

Ainda em Rangu du Tatu outra incongruência da urbanização brasileira é demonstrada quando Tatu esclarece que antes de vir morar em Salvador labutava em Cachoeira de São Félix, interior da Bahia. Lá vivia da capina, do plantio de mandioca e feitura de farinha. Deixou o campo, sem evidenciar porquê, e veio morar diretamente nas ruas da capital baiana. Hoje, seu projeto de vida é catar latinhas, papelões e garrafas de 51 (vazias), afinal, um trabalhador digno não pode dar-se ao desfrute com a caninha, embora ela seja um dos símbolos da cultura de nosso país. Na cidade, Tatu experimenta o recrudescimento das relações sociais. Esse processo migratório é ainda mais degradante do que aquele que deu origem ao vertiginoso crescimento populacional no início dos anos de 1900, quando se formaram as primeiras favelas e cortiços no Brasil. E o que é mais preocupante: esse crescimento ainda ocorre tal qual foi no passado, alertando-nos para o fato de que ainda estamos bem distantes de superar determinadas contradições a que estamos acostumados há mais de 100 anos. As mudanças não foram significativas, pelo menos para a maioria da população; e o que é pior: o momento presente parece ser ainda mais miserável do que fora no início da formação das cidades a partir da industrialização do país. Se Tatu não habita mais o campo é porque no seu imaginário talvez estivesse embutida a imagem da cidade enquanto solução para efemérides modernas, ou porque os conflitos na luta pela terra no campo, causados pela latifundiária e mecanização da agricultura, também se acirraram, inviabilizando a existência dos mais pobres nas áreas rurais. Assim, não há lugar para Tatu nem no campo, muito menos na cidade.

As condições da habitação no Brasil também constituem um fragmento sem o qual é impossível compreendermos as formas materiais do urbano. Essa temática é exposta em *Sem a Lona Preta e De Volta à Lona Preta*. Os documentá-

os tratam da história do edifício Tabajara, o processo de sua ocupação, que se associa ao Movimento dos Sem Teto no país. A história do edifício é uma dentre várias outras semelhantes que podem ser apreciadas em qualquer outro centro urbano brasileiro. Durante 5 anos, os moradores viveram escondidos sob a lona preta. Muro que os separava do resto da cidade, até o momento em que concebem que nunca invadiram o prédio, apenas o ocuparam. Invasão, segundo eles, foi feita por Cabral e sua trupe nos anos de 1500. Entre discriminações dos vizinhos e enfrentamentos com a polícia – os ocupantes do Tabajara foram muitas vezes comparados a ladrões, marginais, gente perigosa, a ser abandonada por todos, sobretudo por quem já tem o seu teto e vive sob a proteção da polícia – os moradores do edifício reagiram e ainda resistem na defesa pelo direito à moradia. Na história da ocupação do Tabajara foram expulsos pela polícia, voltando a morar em barracas de lona, porém, não na mesma condição do outro vídeo, pelo grau de conhecimento que adquiriram em todo esse processo. Ambos os documentários retomam essa discussão ampla sobre a moradia nos grandes centros urbanos: sobre as relações entre especulação imobiliária, renda da terra e Estado; sobre mecanismos de acesso à moradia e a falta de uma política de habitação que atenda às necessidades também do povo. A cidade enquanto produto do trabalho socialmente coletivizado (a produção da mercadoria é coletiva, mesmo em se tratando da utilização de máquinas e equipamentos tecnológicos) não é socializada para todos, ou seja, há uma apropriação por parte de um pequeno grupo daquilo que é extraído do trabalho de todos, independente se no campo ou nos grandes centros urbanos. Assim, o espaço rural torna-se desdobramento do projeto urbanístico moderno e as distinções entre rural e urbano tornam-se fluidas.

Há outro vídeo singular, que aponta para um princípio muito interessante. Olhos Verdes complementa uma série de curtas apresentada, alargando nosso modo de compreensão da realidade, no caso, a vida na cidade de Salvador. O que poderíamos apreender sobre essa cidade a partir do olhar de um coco? Pode o homem descolar-se de si mesmo a ponto de compreender o sentimento de mundo experimentado por um vegetal? Independente de quanto os irmãos Lisboa conseguiram aproximar-se da visão de mundo que teria um coco, a experiência é anímica e bastante educadora. O coco como personagem chama a atenção para o fato de que, junto a tantos outros seres, somos apenas mais uma espécie a ocupar o planeta – dispensando aquela velha e ainda muito presente concep-

3- Dissolver os sólidos e solidificar os líquidos. Assim, depreende-se materializar o espírito e espiritualizar a matéria. A dialética do materialismo histórico origina-se desse princípio de compreensão e dissolução das contradições. Na tradição esotérica, o termo condensa esse

amplo sentido e é representado em vasta iconografia como, por exemplo, a cobra fixada na forma do algarismo oito deitado (lemniscata, ou símbolo do infinito na matemática) a morder o próprio rabo.

ção de um planeta em que tudo o que existe está aí para servir exclusivamente ao homem – e que a compreensão de qualquer expressão da realidade social passa pelo modo como é experimentada não só pelo homem. São múltiplos os olhares sobre a cidade, sem os quais nossa compreensão da realidade seria – quando muito – parcial, portanto, limitada e incompleta.

Na produção cinematográfica em questão há ainda uma outra leitura possível do urbano a partir do fantástico, do sobrenatural. Um casal, presumivelmente da cidade, sai em viagem de férias para um pequeno lugarejo, no interior da Bahia. Acampados em uma casinha de pedras, pouco distante do centro da vila, são surpreendidos inicialmente por vozes e risadas infantis e, posteriormente, pelo desaparecimento de todos os doces guardados em suas mochilas. Ao buscarem informações acerca do que se passara, tomam conhecimento do que a cidade chama de Livusia: “Livusia é algo que não se vê. Se vê, não pega. É um ar”. Na noite seguinte, armam uma arapuca para apanhar o ser mítico e deparam-se com uma criança a fugir carregando os doces deixados no local. Numa época em que se sobre valoriza o conhecimento científico e a existência material, cada vez mais, tudo o que não pode ser apreendido pelos critérios dessa forma de conhecimento é tomado como irreal. Assim, Livusia torna-se paradoxo em tempo de predomínio do urbano. Uma forma de concepção de mundo e de organização cultural que estabelece vínculos entre as pessoas, legítima e assegura as crenças comunitárias; existe ao mesmo tempo em que predomina sua anti-tese. Os protagonistas oscilam entre esses dois mundos e, à medida que se enfonham na busca de desvendamento da verdade, põem em cheque os valores culturais engendrados pelo urbano.

Esse pequeno panorama sobre a filmografia de Daniel e Diego Lisboa desejou apenas marcar alguns pontos que nos pareceram fundamentais acerca do modo como eles experimentam e representam a vida na cidade. A representação do urbano foi o ponto comum em todos os vídeos apresentados durante o festival de cinema na cidade de Montes Claros. A idéia de uma ecologia urbana surgiu daí, da necessária articulação social e democratização do acesso à vida nas cidades, ou seja, do estabelecimento de pontos que nos permitissem vislumbrar características dessas relações entre os homens e destes com o seu habitat. Compreender como a vida vem se desenvolvendo nesses espaços é tarefa de todos, já que, do contrário, estaremos ainda mais distantes de superar as contradições que presenciamos cotidianamente.

Enquanto este artigo se fazia, uma cena trouxe-nos a sensação que se tem ao assistir aos documentários em questão, porém, mais intensa, já que não havia a mediação de uma câmera. Voltando de uma festa de reisado no norte de Minas Gerais, por volta de 1 hora da manhã, dois garotos (um de uns doze anos e outro de nove, talvez), trançados pelos braços, digladiavam-se violentamente. O menor gritava e chorava por socorro. Quando me aproximei dos

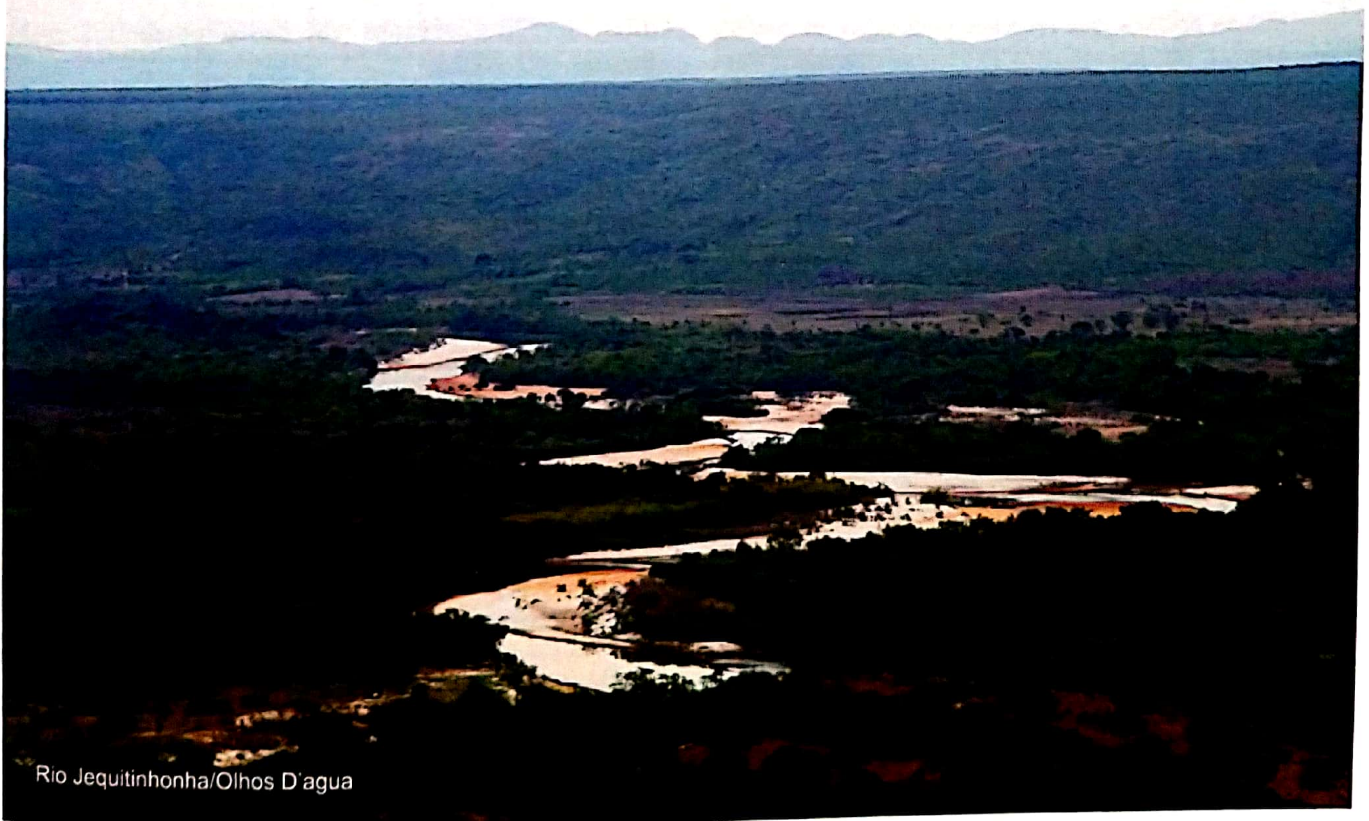
garotos, ainda estavam agarrados. Segurei e afastei o maior até para que pudesse compreender o que se passava. O maior havia tomado para si uma sacola com cerca de 50 latinhas de alumínio, fruto do trabalho realizado durante toda a noite pelo garoto mais novo. A miséria é degradante e violenta. Duas crianças que poderiam estar em casa dormindo – era dia de semana – uma delas pelo menos estava ali até aquele momento em busca de sua sobrevivência. Onde impera a lei do mais forte, um deixou que o outro se encarregasse de todo o trabalho de juntar o material a ser vendido para, em seguida, dele se apossar. Mesmo depois de separados, não deixaram de se agredir e disputarem entre socos e lágrimas as latas espalhadas no chão. E mesmo quando o maior já havia desistido e se apropriado de parte do material recolhido, o menor quis acertá-lo com uma pedrada. As questões provocadas no íntimo ainda permanecem acesas, porém ainda sem muita reflexão. Foi um soco mudo e surdo que ecoou com intensa violência no coração e no pensamento, e reforça a idéia inicial deste texto, fazendo jus ao título deste artigo. Estamos todos à margem da liberdade, independente se oprimidos ou opressores.

Os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *A Dialética do Esclarecimento*, fazem uma leitura singular de um trecho da *Odisséia* de Homero, quando Ulisses e seus soldados, retornando de barco para Ítaca, passam próximos à ilha onde habitam as sereias, cujo canto é irresistível e mortal. Na passagem em questão, não ouvir o canto das sereias, por mais belo e sedutor que possa ser, é condição para os navegantes retornarem vivos para casa. Assim, todos remadores têm seus ouvidos tapados com cera e Ulisses, líder da tripulação, é amarrado ao tronco do mastro, de ouvidos limpos e abertos. Dessa forma, ele pode passar ileso pela ilha e, ao mesmo tempo, ouvir o canto sem a ele se sucumbir e ainda garantir que seus pedidos para ser solto e se entregar ao destino fatal, não sejam ouvidos por seus subjugados. Ele é o único que pode sentir a força anímica que traz a música das sereias, mas não se permite descolar do chão da sociedade em que vive. Para isso, precisa fazer também com que seus soldados estejam imunes ao canto das sereias, submetendo-os sem ao menos saber o que achariam de suas ordens. Para manter sua posição de poder naquele grupo, Ulisses precisa ter a garantia de que seus subalternos também estejam presos a esse mesmo poder. A interpretação do clássico por parte dos filósofos em questão indica essa proposição do texto, afinal toda a elaboração que fazem é para compreender o sentido do trabalho no capitalismo e a gênese da formação de nossa modernidade. Ninguém é livre. Poderosos e subjugados, embora exista uma abissal distinção entre quem exerce o poder e quem está submisso a ele, estamos todos à margem da liberdade.

O canto das sereias é libertador, mas sucumbir a ele seria negar completamente toda a sociedade que erigimos. No entanto, as contradições permanecem. Nos grandes centros urbanos estamos todos atrelados a um movimento que é totalitário, portanto, que nos ultrapassa. Daí a importância

de nos organizarmos para não sucumbir no extremo oposto ao que segue o canto. A produção cinematográfica dos Lisboa alerta-nos para essa necessária rearticulação social e compreensão da vida nas cidades. Vivemos uma sociedade que se desfaz e que, antes de se constituir à luz do que se experimentou em outros locais (é o caso do Brasil), está em

colapso. O que pode ser regenerador, dependendo do nosso ponto de vista. Toda a labuta dos cineastas é propulsora nesse sentido, já que não é fatalista, muito menos determinista. Como um eremita, eles caminham na escuridão do dia, com seu candeeiro, pelas ruas de Salvador.



Rio Jequitinhonha/Olhos D'agua