

DOUGLAS RESENDE

**O espaço comum na prática do filme documentário:
memórias de uma comunidade de cinema**

Belo Horizonte
2016

DOUGLAS RESENDE

**O espaço comum na prática do filme documentário:
memórias de uma comunidade de cinema**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2016

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Resende, Douglas, 1981-

O espaço comum na prática do filme documentário [manuscrito] :
memórias de uma comunidade de cinema / Douglas Resende. – 2016.
165 f., : il. + 1 DVD

Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2016.

1. Documentário (Cinema) – Belo Horizonte – Teses. 2. Política – Belo Horizonte – Teses. 3. Espaço comum – Teses. I. Vidigal, Leonardo Álvares, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.4353

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2016.

Nota à banca (lida na abertura da defesa da tese)

Por uma triste coincidência, este nosso encontro aqui acontece ao final de uma semana dura para os habitantes das ocupações da Izidora. Na quarta-feira, anteontem, o mandado de segurança que até então garantia a permanência das oito mil famílias nas terras onde construíram suas casas foi julgado pelo Órgão Especial do Tribunal de Justiça de Minas Gerais, que decidiu por autorizar o Estado e a sua Polícia Militar a executarem a reintegração de posse do terreno. O mandado de segurança havia sido concedido por um ministro do Superior Tribunal Federal que, no ano passado, ante mais uma ameaça de despejo forçado, questionara a violência dos métodos da PM e a ausência de alternativa digna para as famílias, dizendo que “uma ordem judicial não pode valer uma vida humana. Na ponderação entre a vida e a propriedade, a primeira deve se sobrepor”. Ao retornar um ano depois ao TJMG, a decisão desse seu “Órgão Especial” foi quase unânime pela propriedade em detrimento da vida... Tive a infelicidade de testemunhar o julgamento, levado a cabo por vinte e cinco desembargadores, entre os quais apenas duas mulheres, todos brancos – e que, desnecessário dizer, nunca pisaram nas ocupações, nunca olharam nos rostos de nenhuma dessas pessoas –, enfim, um julgamento feito por um batalhão de senhores homens brancos incapazes de demonstrar qualquer sensibilidade ou um mínimo de interesse pelas vidas sobre as quais decidiam o futuro, e que ao colocar suas capas pretas sobre os ombros se sentiam autorizados a legalizar uma guerra – e não uso aqui uma metáfora, obviamente – contra vidas tão fragilizadas pelas injustiças e desequilíbrios insustentáveis do sistema político-econômico.

Ao sair daquele espaço chamado de “Sala de Justiça” (com todas as aspas), voltei ao exterior do prédio do TJ onde estava concentrada a população das ocupações e me pus a filmar as falas que traziam a todos ali, num jogral, o veredicto daquele júri funesto. E então senti alguém puxando meu braço – era a Cida, uma senhora negra que cria cinco

filhas e duas netas no seu barraco na Ocupação Esperança. Ao lado de sua caçula – a Tuan – me começou a falar sobre o que acabava de escutar e caiu aos prantos, como eu via acontecendo com muitos ali. Depois de lembrá-la de toda a potência da luta da qual ela faz parte e de todas as outras batalhas vencidas ao longo dessa história curta mas intensa da comunidade que ela ajuda a construir (me lembro de quando ela se acorrentou à porta do palácio do governo como forma de protesto durante a resistência de 2014), como ela não parava de chorar, eu, na minha insuportável impotência diante da dor delas, tentei covardemente levar a conversa de volta aos assuntos cotidianos, à horta, ao caldo de mandioca e os momentos partilhados ao redor da fogueira, como Tuan estava indo na escola... Ao que a menina me interrompeu: “Continuo indo à escola, sim, porque quero ser juíza”, me levando de volta, aquela criança cheia de vida nos olhos e de inteligência e desenvoltura na fala, à cena do julgamento e suas autoridades fascistas. Naquele momento eu tive a convicção de que o que eu havia testemunhado era muito mais do que uma prática jurídica, num sentido meramente técnico – o que eu havia acabado de testemunhar era um trabalho coordenado para obstruir o desenvolvimento pessoal e social de milhares de jovens e crianças cujas vidas e potencialidades lhes aparecem, àquelas personagens lúgubres capas-pretas, como uma ameaça à sua autoridade e a seus privilégios hereditários.

Dedicado aos membros da comunidade de cinema da Izidora, os de ontem, os de hoje – Edinho Vieira, Vilma da Silveira e (in memoriam) Kadu Freitas e João Vitor, meus copesquisadores – e aqueles ainda por vir.

Agradeco

Ao Edinho Vieira, que se fez co-autor deste trabalho, e ao Mário, seu pai, por me acolherem em sua casa e compartilharem, dentre tantas coisas, a tarefa de produzir as visionagens compartilhadas; e à comunidade das ocupações Esperança, Rosa Leão e Vitória – Rose Freitas, Elielma Carvalho, Manuel Bahia (*in memoriam*), Cida, Edna e Luizinho, pelas conversas e memórias partilhadas ao redor das fogueiras;

Aos muitos atuantes na comunidade de cinema da Izidora, com cujas imagens tenho convivido nos últimos anos, Aiano Mineiro, Cardês Amâncio, Dayanne Naessa, Frei Gilvander Moreira, Juliano Vitral, Roberta von Randow e muitos mais que têm colaborado na produção de cinema naquele território;

Ao Leo Vidigal, que apostou com muita confiança na proposta da pesquisa e guarda comigo o sentido e a memória detalhada desse percurso;

Ao César Guimarães, pelo “ler juntos”, por compartilhar e assim multiplicar esse extraordinário esforço de produção de uma teoria que tanto tem iluminado nossos possíveis caminhos para se pensar e praticar, juntas, as políticas da imagem e da cidade – uma grande parte deste trabalho é devedor das leituras, falas e debates realizados em seus cursos nos últimos anos; e ao André Brasil, pelo mesmo espírito de abertura e generosidade com que compartilhou seus importantes textos sobre o “ver juntos”;

À Cláudia Mesquita, que mesmo em meio ao caos em que se encontrava a pesquisa no momento da qualificação teve a solidariedade e a presença para conseguir encontrar, na sua leitura, algumas potencialidades da pesquisa, determinando decisivamente seus rumos; e ao Mateus Araújo pela sacudida;

À Ana Lúcia Andrade por me introduzir ao tema do “filme dentro do filme” de uma forma que ficasse límpida a ideia – até hoje quando chego de novo e de outro modo ainda a essa mesma conclusão – de que o cinema é essencialmente épico, o que continua tendo muitas consequências;

Aos copesquisadores da memória e da história contemporânea da cidade, companheiros de vivências e aprendizado mútuo, Silvia Herval, Silvia Andrade, Rafael Lage, Priscila Musa, Pedro Côrtes, Paula Kimo, Milene Migliano, Luiz Fernando Vasconcelos, Kenny Mendes, Karina Marçal, Joviano Mayer, Felipe Magalhães, Daniel Carneiro, Barnabé Di Kartola, e as coletividades das Brigadas Populares, do MLB, da Oficina de Imagens e, muito especialmente, do Espaço Comum Luiz Estrela;

A Carla Italiano, Luisa Lanna, Junia Torres, Frederico Sabino, à Filmes de Quintal e ao forumdoc.bh (este belo espaço de convívio do filme documentário) por terem proporcionado e/ou partilhado da experiência de cinema compartilhado em Gesteira, Barra Longa e Mariana; à Carol Canguçu e ao Ewerton Belico pelas surpresas, crenças, dúvidas, erros, lágrimas e risadas que experimentamos juntos através dos filmes ao longo da seleção da mostra nacional do festival de 2014;

Ao Observatório da Juventude (FaE/UFMG), os companheiros de viagem de volta à escola Sylvia Amélia, Michel Montandon, Camila Said, Aline Ferreira, Fran Vargas, João Perdigão, e os coordenadores Juarez, Licínia, Geraldo, Shirley, Fernanda e Daniela;

À Zina e ao Sávio, por todo o muito querido e atencioso apoio de sempre, e com eles aos funcionários, professores e colegas da Escola de Belas Artes;

À CAPES;

À Rita e ao Diogo, à Tate e ao Mosar – minha família –, que apesar da distância sabem manter o calor das conversas.

Resumo

No cotidiano de uma ocupação urbana espontânea autoconstruída na Região Metropolitana de Belo Horizonte e conhecida como Izidora, subsiste uma comunidade de cinema formada por uma pluralidade radical de sujeitos que filmam a vida política e cotidiana daquele território, salvaguardando a sua memória coletiva. Assim, a produção de sentido e da narrativa que se cria dentro daquela comunidade devem consideravelmente à prática do filme. A proposta desta pesquisa tem sido a de produzir um espaço para ver juntos essa memória audiovisual – de modo a colocá-la em perspectiva e produzir novos registros, novas memórias, novas ações –, recorrendo ao método do *feedback* (ou do “cinema compartilhado”, como tenho preferido chamar), aquele praticado desde Flaherty e Rouch, até Coutinho e todo o conjunto dos realizadores contemporâneos do Vídeo nas Aldeias. Proponho considerar esse espaço de compartilhamento para um “ver juntos” (do qual fala Jean-Toussaint Desanti) como uma possibilidade de *espaço comum* na prática do documentário, levando em conta o conceito de comum especialmente em Jean-Luc Nancy e Desanti e sendo orientado pelo sentido de “comunidades de cinema” trabalhado por César Guimarães. O trabalho desta pesquisa se estrutura, assim, em três partes – a teórico-crítica (a tratar dos conceitos aos quais recorro e a situar histórica e teoricamente as questões propostas), a prática (da produção audiovisual) e a descrição/reflexão sobre a prática (que são os escritos em torno da experiência concreta) – com uma mesma questão a atravessá-las: como podemos alcançar constituir um *espaço comum* na prática do filme documentário?

Palavras-chave: cinema documentário; espaço comum; política; ocupação urbana

Abstract

In the daily life of a spontaneous self-constructed urban settlement in the metropolitan region of Belo Horizonte, there remains a film community formed by a radical plurality of individuals who film the political and everyday life of that territory, while safeguarding their collective memory. As such, the production of meaning and the narrative that is created within that community owe considerably to the practice of filmmaking. The present research has proposed to produce a space of envisaging together this audiovisual memory – in order to put it in perspective and produce new footage, new memories and new actions – using the feedback method (or “shared cinema”, as I’ve preferred to call), that has been practiced from Flaherty and Rouch to Coutinho and the contemporary filmmakers from Video nas Aldeias. I propose to consider this space of sharing for a “voir ensemble” (of which speaks Jean-Toussaint Desanti) as a possibility of a *common space* in the practice of film documentary, taking into account the concept of the common, especially as in Jean-Luc Nancy and Desanti as well as in the sense of “communities of cinema” elaborated by César Guimarães. The result of this research is structured in three parts – the theoretical (which addresses the concepts I invoke and places, historically and theoretically, the questions brought up), the practice (of audiovisual production) and the description/reflection on practice (written around the concrete experience) – with a single question that traverses them: how can we build a *common space* in the practice of documentary film?

Keywords: documentary film; common space; politics; urban settlements

Résumé

Dans la vie quotidienne d'une occupation urbaine auto-construite, spontanément, dans la Région Métropolitaine de Belo Horizonte, nommée Izidora, une communauté de cinéma subsiste en réunissant une radicale pluralité de sujets qui filment leur territoire, l'espace politique et la vie quotidienne, en sauvegardant ainsi une mémoire collective. La production des sens et des récits de cette communauté doivent considérablement, donc, à la pratique filmique. Le propos de cette recherche consiste dans la production d'un espace pour voir ensemble cette mémoire audiovisuelle – pour la mettre en perspective, de façon à produire des nouveaux registres, des nouvelles mémoires, des nouvelles actions – tout en faisant appel à la méthode du *feedback* (ou du “cinéma partagé”, expression dont je préfère), celui utilisé depuis Flaherty et Rouch, jusqu'à Coutinho et l'ensemble des réalisateurs contemporain du *Video nas Aldeias*. Je propose de considérer cet espace de partage, espace d'un “voir ensemble” (terme emprunté par Jean-Toussaint Desanti), comme une possibilité d'un *espace commun* dans la pratique du documentaire, appuyé par le concept de commun spécialement présent chez Jean-Luc Nancy et Desanti et sous l'orientation du sens de “communauté de cinéma” travaillé par César Guimarães. Ce travail s'organise en trois parties – la théorique-critique (il s'agit de discuter les concepts utilisés et de situer historiquement et théoriquement les questions de recherche), la pratique (de la production audiovisuelle) et la description/réflexion sur la pratique (des écrits sur l'expérience concrète) – avec une question transversale: comment pouvons-nous atteindre/constituer un *espace commun* dans la pratique du film documentaire?

Mots-clés: film documentaire; espace commun; politique; occupations urbaines

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe desta tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.

Gilles Deleuze

_____ a inteligência do convívio é pessoa única que, segundo a minha experiência, raramente se apresenta sob a forma humana, mal existe entre os humanos; a inteligência do convívio é, de facto, muito inteligência. Falou-me ela de quanto necessitava ter a memória do outro, uma memória detalhada e ampla que, tirando-o do seu próprio espaço, o projectasse num belo espaço de convívio _____ refiro-me aos céus da inteligência ampla.

Maria Gabriela Llansol

Índice

Introdução	11
Capítulo 1 – Modos de fazer e de se situar	23
1.1 Pesquisa <i>em</i> arte	23
1.2 Copesquisa militante	30
1.3 Nota sobre um meu lugar- <i>entre</i>	36
1.4 Da relação entre lugares	38
Capítulo 2 – Da dimensão coletiva do enunciado	45
2.1 A espacialização da relação	54
2.2 <i>Estar-com</i> e ver juntos	58
Capítulo 3 – Ver juntos para <i>fazer-com</i>	70
3.1 O cinema compartilhado de Jean Rouch	70
3.2 O cinema compartilhado de Eduardo Coutinho	88
3.3 O “espelho noturno” do Vídeo nas Aldeias	96
Capítulo 4 – A comunidade de cinema da Izidora	108
Considerações finais	149
Referências	158

Introdução

A história e a teoria do documentário me convenceram de que essa é uma linguagem que contém potencialidades políticas muito relevantes quando se faz espaço de expressão de uma memória que não encontra partilha no território das narrativas historiográficas e do “reino da escrita”; quando essa memória só pode ser expressada por um corpo vivo que emite uma fala, com seus gestos, seus silêncios e as singularidades do lugar específico onde se situa. Cada vida é única – “o nascimento, a morte, o desejo, o amor, a relação com o tempo, com os elementos, com as formas vivas e com as formas inanimadas são, para um olhar depurado, novos, inesperados, miraculosos”.¹ Como dar a ver e a ouvir, então, algo dessas infinitas palavras não-ditas (porque também não escutadas), das memórias que se perdem todo o tempo nesse “palimpsesto dos vestígios que se recobrem e se apagam uns aos outros”.² Ou pior, são *línguas e povos inteiros* em vias de desaparecimento diante das forças homogeneizadoras e dos mecanismos de exclusão e segregação das “democracias” contemporâneas. Povos cuja existência é ameaçada ora pela sua *subexposição*, “na sombra da censura a que estão sujeitos”, ora pela *sobreexposição*, “na luz da sua espetacularização”. Não deveria então se tratar de “dar visibilidade” a esse desaparecimento mas, ao contrário, de fazer com que *apareçam* esses povos, como bem formulou Didi-Huberman na pergunta: “Como fazer para que os povos se exponham *a si mesmos* e não ao seu desaparecimento? Como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma.”³ Ao pensar especificamente no documentário contemporâneo, César Guimarães colocou uma pergunta que vai no mesmo sentido, no artigo *O que é uma comunidade de cinema?* (2015: p. 46).

[...] como ele [o documentário] pode mostrar não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, *incluídos por*

¹ Como escreveu Guattari em *A restauração da cidade subjetiva* (2006: p. 170).

² Como escreveu Comolli em *A cidade filmada* (2008: p. 180).

³ “A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa: basta, por exemplo, não enviar um repórter fotográfico ou uma equipe de televisão aos lugares de uma qualquer injustiça [...] para que esta, com toda a probabilidade, chegue aos seus intentos, permanecendo impune. Mas a sobreexposição vale pouco mais: demasiada luz cega. Os povos expostos à ruminância estereotipada de imagens são, também eles, povos expostos a desaparecer” (DIDI-HUBERMAN, 2011: pp. 41, 42).

exclusão na cena da política – segundo a conhecida expressão de Jacques Rancière –, alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos?

Não é por acaso que estas são perguntas que recaem insistentemente sobre o cinema documentário, perguntas que se renovam a cada tentativa de se fazer um filme – é porque são a sua própria política e potencialidades que o convocam a confrontá-las. “Fazer com que os povos exponham a si mesmos” é um tema tão rico e necessário quanto delicado e controverso ao qual a prática e a teoria documentárias têm depositado muito de suas energias ao longo da sua história, pelo menos desde a emergência do documentário moderno nos anos 1950, e foi pensando nele que me coloquei a buscar nessa história referências de modos mais coletivos e horizontalizados de se produzir um filme, nos quais se mantivessem abertos espaços para a intervenção criativa de sujeitos múltiplos e de modo que os outros filmados (ou os outros que filmam) se mostrassem como sujeitos produtores de sentido e não como objetos representados, preservando ao mesmo tempo um enunciado heterogêneo, “heteroglota”, como diz Bakthin, que contraponha as narrativas totalizantes, cerradas em si mesmas. Em meio a essas questões que venho propor, na pesquisa aqui apresentada, possibilidades (práticas e conceituais) para uma noção de *espaço comum* no filme documentário.

O “comum” que qualifica aí politicamente o “espaço” significa, então, a horizontalidade nos processos de produção e a possibilidade de construção de um enunciado multivocal, plurissubjetivo – de modo a se buscar escapar às formas totalizantes (e totalitárias) tão constantes nas “verdades” autossuficientes dos modelos de “representação” tradicionais –, e leva em conta principalmente as ideias em torno do *ser/estar-com* (e, logo, de um *fazer-com*) de Jean-Luc Nancy, assim como as noções de um “Ser singular plural”, de “partilha da presença” e de “comparecimento” que compõem o conceito de comum no pensamento do filósofo. Se não existe presença sem comparecimento de uns diante dos outros, se só existe então *co-presença* e se o propósito ou a condição da existência é a *coexistência*, se

não existe nem mesmo *sentido* no *em-si-mesmo*,⁴ a tarefa que se impõe é saber como *coabitar* o mundo. Como produzir um espaço capaz de abrigar as diferenças e lugares múltiplos que, juntos, possam produzir sentido? Isso significaria portanto pensar os meios, os processos, os modos de fazer, pensar antes da ideia de “obra” – como coabitar o mundo, pois o mundo não é algo que demanda ser fundado, mas que é feito para ser habitado, como foi dito numa discussão em torno do *Ver juntos* (2003: p. 54), de Jean-Toussaint Desanti, na qual se apontava um sentido de horizontalidade nesse texto (do qual tratarei no capítulo três).

Em meio a essas perguntas, me convenci de que, para falar de um possível espaço comum no documentário, seria preciso antes de tudo assumir a singularidade de uma perspectiva, ou seja, colocar mesmo a pergunta: *o que é cinema?*, ou *o que queremos chamar de “cinema”?*, se este pode ser, hoje mais do que nunca, uma prática que se reinventa constantemente no cotidiano? “Re-singularizar as finalidades da atividade humana”, como propõe Guattari em *A restauração da cidade subjetiva* (2006: p. 170); ou, como já havia proposto Benjamin,⁵ numa formulação inspirada por Brecht, “refuncionalizar” as formas e instrumentos de produção de modo a “*não abastecer o aparelho de produção sem o modificar*”. Dessubstancializar portanto a entidade “cinema” para que as relações de poder na produção da imagem se desestabilizem, lançando os lugares preestabelecidos na situação de uma dinâmica cambiante a produzir, no melhor dos casos, um enunciado coletivo; para que haja ao menos a possibilidade de se produzir uma experiência singular – e, ao mesmo tempo, plural – de cinema, um “*espaço comum* filmico”. O que significa dizer também colaborar para criar uma “comunidade de cinema” específica, ou, antes ainda e mais precisamente, ativar as potencialidades de uma comunidade de cinema que já existe, espontânea, mas fragmentada e dispersa, sem espaços constantes de prática e debate coletivos, como encontrei no caso das ocupações urbanas da Izidora, que reúnem algumas milhares de famílias na periferia de Belo Horizonte sob constantes e violentas

⁴ NANCY, 2000.

⁵ Em *O autor como produtor* (1996: p. 127).

ameaças de reintegração de posse e de desintegração da comunidade, e que, por fim, se fez uma espécie de campo desta pesquisa.

As ocupações urbanas são, por si mesmas, territórios-laboratório do comum, experimentos de modos de viver outros, baseados na autoconstrução, na cooperação mútua e, pelo menos na sua constituição, com total autonomia em relação ao Estado e ao capital imobiliário (o que designa a definição a mais elementar de “comum”: o que se encontra aquém e além dos domínios do “público” e do “privado”) – mais do que isso, são ações diretas que os confrontam. Por isso, elas se mostram claramente não só uma solução para o grave problema da moradia nas grandes cidades, mas também uma alternativa, em vários aspectos, ao domínio da cidade neoliberal, esta que quer fazer do espaço mercadoria e do discurso uma voz única, totalizante e pretensamente autossuficiente. Como disse Nancy (2003: p. 169), para se pensar a política é preciso abandonar toda a ideia de autossuficiência tanto do sujeito como da própria cidade – é preciso não só reconhecer a legitimidade da existência de outros modos de vida e, portanto, de discurso, como se faz também uma necessidade a coexistência das diferenças, um “nós” “singularmente plural” sem o qual significaria a morte mesma da subjetividade.

Necessidade esta da qual compartilha o próprio cinema documentário. À luz da sua história, talvez seja possível dizer que é mesmo parte do seu caráter o interesse pela diferença, para algo além de um cerrado ensimesmamento. No documentário, o olhar está voltado pra fora, para o mundo. A ficção é o mundo no quadro; o documentário, o quadro no mundo, definiu certa vez César Guimarães. Mas é ainda a tela do próprio cinema que aponta pra fora, para o *extracampo*, para o que está constantemente por vir no fluxo contínuo da imagem em movimento e por isso a realidade nunca pode se mostrar inteira, numa totalidade fechada. A tela da pintura é centrípeta, tendemos a perceber primeiro a moldura para depois entrarmos no quadro, e observar seus detalhes em direção ao centro; na tela do cinema, ao contrário, o movimento tem força centrífuga, tal como o formulou

Bazin.⁶ Ao levantar o olhar para o exterior, o documentário se lança num movimento de encontro com o mundo, e tem de assumir a tarefa de criar um modo de se relacionar e de se confrontar com as vicissitudes da multiplicidade e da diferença, de outros olhares, de como olham – ou de como devolvem um olhar – os sujeitos que são filmados; tem de criar um modo de abrigar as relações e os significados que ganham os territórios sobre os quais se investe uma câmera. É uma forma de exigência – ética e política – do documentário a postura aberta para o espaço exterior que se situa entre câmera e mundo, entre cineasta e sujeito filmado, entre “um” e “outro”. Só nesse movimento para o exterior poderia existir a possibilidade de se estabelecer uma tensão suficientemente criativa no tecido que perpassa e sustenta uma relação entre-olhares – donde o espaço “fora” é fundamentalmente espaço “entre”.

O documentário se faz assim numa busca recíproca de um pelo outro, por *se dizer num outro*. Porque para eu poder ver o mundo necessito de um outro, do mundo que reflete na sua pupila quando me olha e do qual não posso ter acesso a não ser por esse reflexo. “Só outro homem pode ser vivenciado por mim como conatural com o mundo exterior”, escreveu Bakhtin no seu texto *A forma espacial da personagem*.⁷ Ver juntos – o outro, com o outro, ver-me pelo outro – é situar o olhar lá fora, se faz num espaço exterior aos seres engajados nesse “olhar”, ou seja, num *espaço-entre* esses seres. Presença pressupõe ao mesmo tempo comparecimento, aproximação e partilha, separação – troca sem outro fim que o de manter a relação. O próprio “sentido do mundo”, diz Nancy (2003), é essa visão compartilhada, esse potencial “nós” a se tecer. Assim, para o filósofo, o mundo não teria outro sentido senão aquele que é criado pelos seres que o coabitam quando partilham

⁶ “Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 1991: p. 173).

⁷ “Eu para mim não sou plenamente conatural com o mundo exterior, em mim há sempre algo substancial que eu possa contrapor a ele, isto é, o meu ativismo interior, minha subjetividade, que se contrapõe ao mundo exterior visto como objeto, sem interferir nele; esse meu ativismo interior é extranatural e extramundo, sempre disponho de uma saída pela linha do autovivenciamento interior no ato do mundo, de uma espécie de escapatória pela qual eu me salvo do dado total da natureza. O *outro* está intimamente vinculado ao mundo, *eu*, ao meu ativismo interior extramundo. [...] Todo o espacialmente dado em mim tende para um centro interior não espacial, no outro, todo o ideal tende para o seu dado espacial” (BAKHTIN, 2011: pp. 37, 38).

entre eles o sentido de estar no mundo. E se o cinema pode ser ele mesmo criação de mundos, o mundo no documentário só é criado porque soube antes ser coabitado, se faz antes de tudo pela partilha da presença.

Há uma correlação entre essa exigência ética e política do documentário e o modo como em geral se dão as ocupações urbanas espontâneas – elas só podem acontecer no movimento de produção de um sentido comum entre sujeitos que comparecem uns diante dos outros; sentido que deverá ser construído a partir desse encontro aberto e indeterminado, que não se dá na “*interioridade* de uma *identificação*”⁸ nem conta com as regulações e predeterminações dos laços familiares ou da relação contratualista em uma estrutura jurídica, mas na experiência de uma política do “face-a-face”⁹ que só pode acontecer entre aquelas pessoas específicas e naquele aqui-agora específico, ou seja, na produção de um *comum* desconhecido, a se construir.¹⁰ As ocupações urbanas espontâneas partem de uma origem e uma necessidade muito concretas e determinadas – a moradia –, mas seu caráter singular, o caminho e a narrativa de cada uma, vai se desenvolver entre aqueles que partilham a presença *naquele* espaço-tempo, na convivência naquele território específico. Essa origem manifesta e o destino aberto,

⁸ SILVA, 2011: pp. 23, 24.

⁹ Num belo texto intitulado *Rosto e pessoa* (2009: pp. 67-80), Gérard Bensussan contrapõe leituras do “contratualismo kantiano” – no qual a pessoa seria “um ser que tem direitos” para se proteger “da existência mesma do outro” – com a “descontinuação” da relação entre pessoa e sociedade no pensamento de Levinas e o seu “pôr em questão todas as figuras de homogeneização de relações”. Pois “a relação pessoa/sociedade não pode elucidar-se a partir dela mesma, a partir de seus próprios constituintes”, é preciso ver antes disso, voltar à relação que a precede, ao “face-a-face” da política, ou do “antes” da política. “[...] as relações de direito, a estrutura jurídica da relação entre as pessoas, têm necessária e legitimamente vocação para se substituir às fontes complexas onde se originam as relações de força, os afetos violentos, os conflitos inter-egóicos. [...] O que eu chamava a assunção kantiana do contratualismo é exatamente isso. A paz deve ser estabelecida pela pertença comum à cidadania, a qual é garantia da comum segurança. No estado de natureza eu sou privado desta segurança *em razão da existência mesma do outro* ‘simplesmente porque ele está ao meu lado e me ameaça constantemente’ devido ao fato da ausência de leis que caracteriza o estado de natureza. Blanchot, comentando *Totalité et infini*, dizia, em *L’entretien infini*, que o homem ante outro homem não tem outra escolha senão de falar ou de matar. Imitando-o, poder-se-ia dizer que, com Kant, igualmente eu não teria senão duas possibilidades, não mais o assassinato ou a palavra, mas o assassinato ou o direito: ou bem eu obrigo o outro a entrar comigo numa comunidade de direito ou então eu o nego em sua proximidade de próximo. [...] Se a política é o lugar da articulação razoável pessoa/sociedade, se ela se mantém neste lugar articulado/articulando como campo de relações, rede entrecruzada de hierarquias, isto acontece a partir de uma relação singular que a precede e que é sempre mais antiga que ela. Esta relação é o face-a-face em suas dimensões ao mesmo tempo empíricas e não-empíricas.”

¹⁰ “O comum que compartilhamos, na realidade, é menos descoberto do que produzido”, escreveram Hardt e Negri (2005: p. 14).

indeterminado, aproximam a produção do espaço nas ocupações de uma forma de criação – os sujeitos que se engajam nessa produção estão nesse movimento entre uma determinada origem e um caminho desconhecido.

No caso particular da Izidora, a produção de sentido e a criação de sua narrativa devem consideravelmente à prática do filme. A comunidade de cinema subsiste ali no cotidiano daquele território de forma surpreendente – ela subjaz sob a esfera pública das visibilidades, mas está mais próxima do chão, da terra e da vida cotidiana e política ali. É feita de uma pluralidade radical de sujeitos que filmam. Os seus registros audiovisuais, por mais que expressem de forma muito evidente a singularidade de cada uma das pessoas que investem a câmera (às vezes um celular ou uma pequena *cybershot*) sobre o mundo ao redor, são todos voltados para uma coletividade – da própria comunidade das ocupações ou da cidade. Ora falam para si mesmos, numa espécie de comunicação intra-territorial (o que fortalece essa ideia de uma “comunidade de cinema” ali), ora se dirigem ao macroespaço da cidade (o que não deixa de produzir algumas ambiguidades nas palavras e no gesto de filmar) – mas nunca, em nenhum momento da pesquisa dessas imagens e sons, me deparei com um registro narcísico ou de futilidades da vida cotidiana nos moldes do que vemos diariamente nas redes sociais. Se, como dizia antes, a vida de cada um é única, cada trajetória, radicalmente singular, é preciso religar a sua dimensão individual à coletiva.¹¹ É precisamente esse vínculo entre os níveis mais singulares e os mais coletivos de uma pessoa o que apresentam os registros, nos quais parece não haver fronteira entre o político e o privado. “O assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político”, escreveu Deleuze enquanto apontava diferenças entre o cinema clássico e moderno a partir de uma relação com a “literatura menor” de Kafka.¹² Mais do

¹¹ Como diz Guattari (2006: p. 170): “Não se trata mais aqui de uma ‘Jerusalém celeste’, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma ‘Cidade subjetiva’ que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos.”

¹² “Kafka sugeria que as literaturas ‘maiores’ sempre mantinham uma fronteira entre o político e o privado, por mais móvel que fosse, enquanto, na menor, o assunto privado era imediatamente político e ‘implicava um veredicto de vida ou morte’. [...] O elemento privado pode pois tornar-se o lugar de uma tomada de consciência, na medida em que remonta às causas, ou descobre o ‘objeto’ que expressa. Nesse sentido, o cinema clássico sempre manteve a fronteira que marcava a correlação do político e do privado, e que permitia, por intermédio da conscientização,

que isso, são pessoas que filmam porque reconhecem a dimensão histórica do projeto de produção de espaço comum no qual engajam suas vidas pessoais, filmam ao assumir o papel de sujeitos da história da cidade, ora como forma de denúncia e de resistência contra as forças políticas, econômicas e sociais mais poderosas e fascistas, ora como celebração do convívio que se consuma em condições que muitas vezes parecem impossíveis – e o fazem dentro do mesmo processo prático de constituição de uma coletividade dos que “se incluem pela exclusão” para se autodeclararem fundadoras de um bairro, de um grande bairro autônomo em ato de construção.

Em um dado momento do meu convívio com os moradores da Izidora e portando algo da memória audiovisual do território, decidi trazê-los a seguinte proposição: realizar projeções dos registros audiovisuais feitos na comunidade, e então conversar sobre esses registros ao mesmo tempo em que mais filmagens seriam feitas a partir dessa experiência. Basicamente, uma experiência de “cinema compartilhado” ou de “*feedback*”, praticada desde Flaherty e Rouch, até Coutinho e todo o conjunto de realizadores do Vídeo nas Aldeias (tema ao qual dedico o quarto capítulo), e o que talvez seja a tradução mais literal, da teoria para a prática fílmica, de um “ver comum”. Simplesmente reunir aquela comunidade de cinema tem torno de suas próprias imagens. Pois, se individualmente ou em pequenos grupos um tanto isolados já se faziam notar práticas que reapropriam e articulam de um modo singular as possibilidades da tecnologia, subvertendo suas preconfigurações (tecnológicas, culturais) – algo próximo daqueles procedimentos “‘minúsculos’ e cotidianos” que “jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los”¹³ –, parecia se fazer necessário ainda um

passar de uma força social a outra, de uma posição política a outra: *A mãe*, de Pudovkin, descobre o verdadeiro objeto da luta do filho e toma o seu lugar; em *As vinhas da ira*, de Ford, é a mãe que vê claro até um certo momento, e que é substituída pelo filho quando mudam as condições. Já não é assim no cinema político moderno, no qual nenhuma fronteira subsiste para assegurar o mínimo de distância ou de evolução: o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político” (DELEUZE, 1990: p. 260).

¹³ Como escreveu Michel De Certeau em meio aos seus apontamentos sobre *Os modos de proceder da criatividade cotidiana* (1998: p. 41).

movimento no sentido de um esforço coletivo para se produzir espaços onde essas práticas pudessem se associar, se complementar, expressar seus sentidos comuns e dar conta ao mesmo tempo da pluralidade de perspectivas que faz um território e do que este tem de específico. Ou, noutras palavras, trazer para o cotidiano de uma coletividade, para um plano local, uma *produção de sentido* a partir das imagens dessa coletividade, e então produzir memória, recontá-la junto com as imagens, de maneira a ajudar não só a ver e articular entre si aspectos da vida e dos acontecimentos que não se deixam notar normalmente, mas a construir um modo singular e coletivo de vê-los. São vários os sentidos e as escalas de “espaço” que busco articular aqui – todo o trabalho se situa no espaço de um território específico, e isso é algo significativo da perspectiva do documentário se pudermos crer que “a história e a memória ganham uma outra substância quando se parte de uma geografia específica; irrompem ligadas à terra, às pessoas, a suas falas, aos encontros, misturadas ao cotidiano”, como escreveu Consuelo Lins (2004: p. 67) sobre o cinema de Coutinho, sempre circunscrito a um espaço geográfico bem delimitado; e esse espaço delimitado, no caso particular aqui, está inserido no urbano, o que nos leva a outra escala, a da cidade, esta ao mesmo tempo centro das tensões político-sociais e terreno privilegiado de experimentação do comum, de novas formas de estar juntos que buscam corresponder à necessidade de emergência de novas subjetividades a contemplar as demandas e desejos das condições político-sociais atuais. Mas é ainda justamente este outro – o de um “ver juntos” – o sentido de “espaço” ao qual me refiro especialmente e ao qual o “comum” vem qualificar: esse espaço que se cria entre as imagens e sons com a visionagem compartilhada, esse espaço-tempo do comparecimento de uma comunidade diante de suas imagens, o que a história da prática do documentário tem designado mais frequentemente como “dispositivo do *feedback*”¹⁴ e que tenho chamado aqui também de “cinema compartilhado”.

¹⁴ Uso o termo “dispositivo” aqui nesse sentido específico em que se relaciona com a prática do *feedback*, que se faz como uma estratégia para estabelecer limites dentre os quais possam se articular os lugares múltiplos que participam da produção de um enunciado coletivo (tema do qual vou tratar mais adiante, no terceiro capítulo), mas se trata obviamente de um conceito muito mais abrangente, como o demonstra Agamben (2005: p. 13), ampliando ainda

Ao vivenciar essas experiências de cinema compartilhado, a comunidade de cinema da Izidora de algum modo se aproximou e ganhou forma, antes de tudo entre si mesma. Em torno da fogueira e das imagens, durante as assembleias, os moradores da ocupação relembavam seu passado contemporâneo, pedaços dos caminhos que os haviam levado até aquele presente, enfim colocavam em perspectiva a história que têm em comum. As assembleias então se prolongavam, os coabitantes daquele território se mantinham reunidos um pouco mais demoradamente para ver juntos aquela memória em imagens e sons. Godard se acostumou a repetir que, assim como há coisas ínfimas que não podemos ver senão pelo microscópio (ou então as distantes, como as estrelas para o telescópio), existe aquilo que só se pode ver através do filme: o cinema é ver o que não podemos ver senão pela câmera, diz ele evocando, conscientemente ou não, o “cine-olho” de Vertov,¹⁵ para o qual o cinema é um formidável potencializador dos sentidos – da visão e da escuta (“cine-rádio”). Vemos coisas que só poderíamos ver através da câmera; escutamos mais alto com o microfone, através do qual ouvimos detalhes normalmente imperceptíveis ou que nossos ouvidos não registram com a mesma nitidez. Rouch acrescentaria que o cinema pode ser também um meio de *potencialização das relações*. Como a mediação pelas imagens fílmicas pode produzir uma reunião de lugares diferentes e, a um só tempo, a possibilidade de um *estar-com*, um “ver comum” e um fazer compartilhado, entre os quais, no comparecimento de uns diante dos outros, possa surgir ao mesmo tempo uma expressão e uma forma de política – eis a questão central aqui.

Enquanto os coabitantes da Izidora se miravam e se reconheciam diante daquele espelho das imagens de si mesmos, eu encontrava ali, naquele processo, o meu lugar (ainda que

mais a já ampla concepção foucaultiana: “[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsequência de se deixar capturar.”

¹⁵ A lente da câmera como extensão do olho humano, ou um “cine-olhar” de que falava também Rouch em referência ao mesmo tempo a Vertov – “Dziga Vertov compreendeu que a visão cinematográfica era um tipo particular de ver, usando um novo órgão de percepção: a câmera” – e ao “*self* do etnógrafo-cineasta” (ROUCH, 2003: pp. 97, 98).

provisório) na comunidade, entre as imagens produzidas pelos outros, na partilha delas. É verdade que eu apareço diante da comunidade como quem traz um conhecimento técnico, fazendo do meu lugar um lugar de poder, mas se trata sempre de *esvaziar esse Poder para poder redispô-lo* – no caso específico aqui, simplesmente propor um espaço para um ver juntos (que significa também *falar juntos*) durante as assembleias e as fogueiras da comunidade, dobrar os tempos sobre o espaço dessas assembleias e fogueiras, as do passado sobre as do presente e assim por diante. Nessa redistribuição, eu precisava forjar para mim um lugar, que não era exatamente nem o “meu” nem poderia ser o do “outro”, um lugar em algum ponto no *meio* – ou seja, entre as imagens, nas *imagens enquanto mediação*. Mediação não só entre coisa e mundo, mas das relações dos coabitantes do território entre si e também entre os habitantes e eu, um morador provisório. Diante dessas imagens produzidas pelos outros, ao reuni-las para as visionagens compartilhadas, eu me situava, ainda que indeterminadamente: eu não estou nem na origem delas (pois, em sua maioria, são outros a fazê-las) nem no seu destino (que deve ser primeiramente a própria comunidade, princípio do cinema compartilhado), mas justamente... no meio, ou seja, na *montagem*.

Esta me parece, aliás, uma boa forma de designar o lugar da montagem – ela está sempre num *movimento entre* uma origem e um destino. Por isso, trata-se de um trabalho com um grau de indeterminação considerável – ainda que a origem possa se manifestar, nunca poderemos controlar ou conhecer ao certo o destino, que sempre nos escapará. A montagem é algo como “a alma do filme”, talvez o processo mais essencial de uma produção audiovisual; é o processo no qual se determinará o ritmo, o discurso e o próprio sentido do filme, altamente instável (como o demonstrara o “efeito Kuleshov”). No caso do trabalho prático desta pesquisa, se trata também de filmar, do encontro entre quem filma, os que são filmados e a câmera, portanto a atividade da montagem aqui realizada lida com essas duas fontes – as imagens filmadas por mim mesmo e as imagens de arquivo de diferentes moradores da comunidade, nas quais eles mesmos expõem suas perspectivas, situações que testemunham, experiências que vivenciam. A partir desses

registros e das conversas em torno das fogueiras das visionagens compartilhadas – onde mais registros são realizados – se desenvolve a montagem. A origem, portanto, são esses registros, realizados por sujeitos distintos. O destino, a própria comunidade onde vivem, para onde as imagens devem voltar, considerando o método do cinema compartilhado. Enquanto no meio desse movimento, se situa a montagem – ou seja, a reunião e organização do material bruto acumulado – como parte essencial da produção das visionagens compartilhadas, e se constitui, esse movimento, um espaço de conexão entre passado e presente, entre os sujeitos realizadores daquelas imagens e aqueles que agora comparecem diante delas. Se se faz necessária a coexistência de sujeitos e realidades distintas para assegurar a consistência de um espaço comum, esse lugar da mediação e da articulação me parece algo de grande valia.

Ainda assim, se é mesmo certo que eu possa considerar ter “encontrado um lugar” nesse processo, isso não se confirma em relação aos outros. No espaço que se tem criado com as visionagens compartilhadas, e nos que se desdobraram dele até então, fica evidente o quanto a noção de lugar pode ser relativa, nunca se estabiliza. Vivenciamos, é certo, uma experiência de cinema, mas quem é cineasta?, quem, sujeito filmado?, quem vê, quem é visto, quem se vê? Provisórios, esses lugares se alternam, se confundem, esvaziados e ocupados ora por um ora por outro... Até que numa mesma imagem registrada se pode ver ao mesmo tempo um sujeito se vendo filmar na imagem projetada, numa situação de *mise en abyme* que reflete as dobras desencadeadas pelo retorno dos registros ao contexto onde foram feitos. Trata-se, enfim, premissa fundamental do comum, de dessubstancializar os lugares, as identidades, para que estejam abertos à troca, à construção (no sentido da ação, do verbo) de uma expressão em comum que vai tecendo sentidos através da pluralidade e das diferenças das quais se faz uma coletividade. Como reunir as imagens e sons de uma coletividade de um modo tal que possa se dizer um “nós”? É no curso de algumas tentativas de responder a essa pergunta que se encontra este trabalho.

1. Modos de fazer (e de se situar)

1.1 Pesquisa *em* arte

O ato de criação não se refere essencialmente a uma obra, a um produto terminado, ele mediatiza uma operação coletiva, ele permite a um grupo, a uma singularidade existir.

Maurizio Lazzarato

O trabalho desta pesquisa se estrutura em três partes – a teórico-crítica (a tratar dos conceitos aos quais recorro e a situar histórica e teoricamente as questões propostas), a prática (da produção audiovisual) e a descrição/reflexão sobre a prática (que são os escritos em torno da experiência concreta) – com uma mesma questão a atravessá-las: como podemos alcançar constituir um *espaço comum* na prática do filme documentário? O método e essa estrutura na qual o trabalho se encontra organizado – assim como a elaboração do problema central apresentado – foram se dar ao longo da pesquisa, como se as regras do jogo fossem criadas enquanto se joga, em função da ideia de que o modo de abordagem de um “objeto” deve ser definido depois de se conhecer esse “objeto”, a partir de um contato mais demorado e de uma *implicação* com ele, e não o enquadrando numa forma de abordagem definida a priori – algo próximo do que postula o método da “pesquisa *em* artes”,¹⁶ muito aplicada no campo das artes visuais e que tem ajudado a orientar a forma como se organiza este trabalho. Ainda que não haja “arte” derivada da montagem de um filme documentário ou, menos ainda, do processo de escrita de uma

¹⁶ Quando a área das artes foi inserida como uma área de pesquisa no CNPq, foram estabelecidas na sua conceituação duas grandes categorias: a da pesquisa *sobre* arte e a da pesquisa *em* arte. A primeira seria aquela “realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção etc.” (REY, 2002). Enquanto a segunda designa aquela que se situa ao mesmo tempo do lado de dentro da obra estudada, ou seja, enquanto ele é produzida, e do lado de fora, com o devido distanciamento exigido pela atividade da reflexão, sendo que deve haver uma espécie de retroalimentação nos melhores casos.

tese, há certamente alguma espécie de *criação*,¹⁷ e creio ser a isso que se referem sobretudo as questões trazidas por Sandra Rey no artigo *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais* (2012: pp. 123-140).

A metodologia da pesquisa *em artes visuais* não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. Esse fato faz a diferença da pesquisa *em arte*: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria.

O desenvolvimento desta pesquisa se organiza então em duas frentes, colocadas assim de forma mais ampla: de um lado, trabalhar para preservar conceitos e ideias que considero boas ferramentas teóricas e bons modelos de conhecimento, que deveriam ser lidos, relidos e preservados, além de buscar apontar possibilidades de apropriação de modo que possam colaborar com alguma luz sobre as questões aqui trabalhadas, e de modo que pudessem sobretudo alimentar a prática; e, de outro lado, desenvolver um trabalho prático a possibilitar que a pesquisa tenha alguma abertura para o mundo, uma implicação efetiva com o real (estamos falando de cinema documentário), que se torne, a pesquisa, um processo a se passar em espaços onde se dão experiências sensíveis e potentes de vida e política na cidade e de produção de espaço. São dois lados de um processo que têm se cruzado, se distanciando e voltado a se aproximar – outra característica da metodologia da pesquisa em arte –, mantendo a lembrança de que devem sempre buscar o diálogo sem, contudo, ameaçar a expressão e os rumos do outro, assimilando as contradições que

¹⁷ Lembrando do “paradigma estético” (ou então “proto-estético”), “que não quer dizer que todo homem é artista, mas que em toda atividade há criação. Seria melhor então falar, como o faz Guattari, ‘de um paradigma proto-estético, por sublinhar que não nos referimos à arte institucionalizada, a essas obras que se manifestam no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, fluindo da própria fonte, potência da emergência [antes que ela se cristalize em obras e em produtos]’. [...] Em suma, a arte não deveria produzir obras ou objetos estéticos prontos, mas instrumentos conceituais, estéticos, sociais para através dos quais se reapropriar dos agenciamentos de enunciação videográficos, informacionais, linguísticos, ‘dos quais os diversos públicos farão uso a sua conveniência’. O paradigma estético, não tratando apenas da criação artística e da subjetividade artística, se limita a mostrar um caminho de criatividade possível. Esta última deve se concentrar sobre o ‘processo’ antes que sobre o objeto, sobre a criação emergente, antes que sobre a ‘obra’. [...] Ela [a criação] deve subtrair a enunciação à serialidade das palavras captadas, trabalhadas e cuspidas pelos média promovendo a multiplicidade das matérias de expressão e portanto a polifonia dos agenciamentos de enunciação” (LAZZARATO, 2006: pp. 90, 91).

surgem do “estar *dentro e fora*” e dos rumos incertos do trabalho, sobretudo o prático por guardar uma dimensão coletiva, por depender sempre do outro. As contradições e ambiguidades que surgirem da copresença num mesmo trabalho de dois processos distintos não devem, portanto, ser evitadas mas sim observadas com cuidado e tomadas como matéria da própria pesquisa. Essa articulação entre as dimensões prática e teórica exige certamente um alto grau de tolerância ao erro e ao tempo despendido nas tentativas de relacionar as duas. Mas, assim como nas atividades de criação em geral, “o erro [...] não é engano: é aproximação. Errar é a dissipação das possibilidades da obra, apontando caminhos para aquela, ou talvez, para outras obras que virão. Duchamp, não sem ironia, estabelece seu ‘coeficiente de arte’ na ‘distância entre intenção do artista e a obra acabada’” (ibid.).

Esse trânsito entre teoria e prática se deu, no caso deste trabalho, a partir de experiências de filmagens em espaços comuns que se constituem no presente político da cidade. Foi no convívio com essas imagens e sons (leia-se sobretudo “palavra falada”) que fui definindo o campo teórico, que por sua vez me aparecia cada vez mais claramente no confronto com a prática; assim como foi vivenciando experiências políticas na cidade que assimilei alguns dos sentidos de *comum* – e como esse conceito está muitas vezes efetivamente vinculado à prática –, e não o contrário. “É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. [...] Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação” (ibid.). Ao confrontar as teorias, os conceitos, com os registros audiovisuais dessas experiências, a prática foi mostrando suas limitações, e a necessidade de desenvolvê-la e transformá-la se fazia evidente, numa forma de distanciamento a colocar-la em perspectiva. Como elaborou Sandra Rey, para recorrer uma vez mais ao seu texto,

a pesquisa *em* artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de *moebius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um

processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra teoria deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (ibid.)

Essas duas noções de “processo” formuladas aí pela autora estão todo o tempo presentes neste trabalho – se relacionam diretamente com o conceito de “ordenação experimental”, por exemplo, ou com o tema do dispositivo do “cinema compartilhado” e com a própria ideia de espaço comum. Ou seja, o próprio tema da pesquisa, todo o universo que ela tenta abranger, trata direta ou indiretamente do processo e tem o método como questão central de onde se desdobram todas as discussões propostas aqui. Antes mesmo disso, acredito que a própria natureza do cinema documentário, na velha formulação “*filmar para conhecer o mundo*”, traz consigo uma dimensão de formação, que deve ser recíproca. O filme como uma forma específica de descoberta e de conhecimento que não poderia se dar a não ser através dele mesmo, enquanto processo. Aprendemos com o mundo ao aproximarmos dele, ao mesmo tempo em que essa aproximação exige um aprendizado constante sobre o meio que a possibilita, sobre o *como* fazer.

[...] de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. (ibid.)

E, considerando o cinema documentário especificamente, deveria haver sempre aí nesse processo uma dimensão coletiva: formação portanto como processo de autoconhecimento de um “nós”, que começa antes, numa ideia de coletividade intuída, mas cujo centro se dá numa prática indeterminada entre os agentes da produção, entre câmera e espaço e os corpos que o coabitam. Pois, se digo que a pesquisa se insere, em alguma medida, em um *processo coletivo* de produção de espaço na cidade, buscando produzir um “espaço audiovisual” dentro desse processo, isso pressupõe uma produção e um aprendizado mútuos e constantes, o que envolve, de lado a lado, uma experiência de formação. Como

Rouch insistiu em muitos dos relatos que deixou sobre o assunto, a prática do cinema compartilhado é, em si mesma, no mínimo uma tentativa de se estabelecer um espaço – sempre recíproco – de descoberta, de troca e de entendimento mútuo. De modo a buscar uma aproximação mais produtiva e seguindo os princípios do que seria esse “espaço comum” – assim como propondo algumas alternativas a problemas históricos do próprio cinema documentário e a relação do filme com o “outro social” –, tentei com esta pesquisa articular um discurso construído *com* o território abordado e os sujeitos dele, na medida possível que os espaços criados na prática para esse *fazer-com* têm se mostrado capazes.

Essa dimensão prática do trabalho se dá menos como um tipo de “campo” da pesquisa e mais como um processo de intervenção – no sentido de trazer a proposição do cinema compartilhado, intervindo nas assembleias da comunidade – ou de uma “participação implicada”, que seria, diferente da “observação participante” e em contraposição à “pesquisa aplicada”, uma pesquisa na qual o pesquisador está implicado nos objetivos políticos dos sujeitos com os quais está pesquisando. De modo geral, as ocupações urbanas produzem espaços-tempos que carregam consigo um engajamento e síntese entre vida e política, trabalho e narrativa, e que são criados por sujeitos que assumem a vanguarda – no sentido mesmo de dianteira em relação à posição do próprio corpo – de uma das lutas políticas mais intensas na cidade e que, com isso, acabam apontando questões de dimensões históricas no campo da justiça socioespacial, da distribuição da terra e de formas de política do nosso presente. E a cidade, como se tem dito incessantemente em nosso tempo, é o território privilegiado de invenção de novas formas de viver juntos. Uma hipótese mais geral é que essa atual conjuntura política – considerada aqui a partir da produção autônoma de espaço urbano realizada pelos movimentos de ocupação de espaços sobretudo públicos na cidade de Belo Horizonte (subvertendo a ordem do “público”) – tem solicitado posicionamentos distintos também em outros lugares da sociedade como consequência mesmo do surgimento desses novos

espaços políticos¹⁸ aos quais este trabalho pretende de alguma forma se comunicar e dar alguma contribuição.

Enfim, ao tentar relacionar o campo da teoria e da política do documentário ao atual contexto da política local, a proposta da pesquisa se coloca numa busca por encontrar algum espaço de sentido entre essa produção que se dá no contexto atualizado dos espaços comuns na cidade e algo de significativo da estética do documentário e de sua própria política. Tentar alguma aproximação entre esses dois lugares, de modo que essa produção que se dá entre os dois não fique circunscrita a panfletos com fins muito efêmeros ou a cortes demasiado breves e fragmentados que circulam pelas redes sociais no calor dos acontecimentos. Enfim, tentar liberar essa produção audiovisual militante – bastante autônoma, feita de registros diretos, sempre um corpo com uma câmera, e que se cria em torno dos acontecimentos políticos da cidade – das exigências do imediatismo e dos riscos de certa instrumentalização por uma militância que se vê constantemente sob pressão (social, policial...). Por isso, em geral, o tempo da militância não colabora com o trabalho demorado. Há o apelo de uma urgência diante do estado de exceção que produz a necessidade da resistência contínua, da publicização constante, instantânea, em rede, e o confronto que se dá aí produz uma série de acontecimentos que vão se amontoando nos arquivos audiovisuais e consequentemente sendo esquecidos. Em algum momento é preciso resistir também à urgência e sua demanda pela instantaneidade. O que não seria um abandono do *aqui-agora* específico, mas uma dobra temporal sobre esses espaços. Demorar é voltar, devolver, conviver com as imagens... Se essa produção audiovisual militante é vista quase sempre como um instrumento a trabalhar em favor de uma denúncia, de uma maior adesão social ou de uma salvaguarda, de forma bastante instintiva, da memória do que se passa no presente da rua e da vida na cidade, acredito que valha a pena também que se demore mais nela, que se retorne a elas, que se lhe dê

¹⁸ “Novos” porque são parte da constituição de vários movimentos a partir de meados da primeira década do século, que tem significado uma renovação na vida político-cultural da cidade e que se desdobra até o presente com mais novas ocupações e mais novos movimentos que se auto-organizam.

outros tempos, de modo a recolocar o passado em perspectiva e permitir desdobramentos, *outras ações*.

Esta é então a matéria-prima de onde se desenvolve o trabalho prático: imagens militantes de arquivo, reminiscências de momentos de perigo situadas no passado contemporâneo de uma comunidade, e que a ela *retornam no presente*, no mesmo contexto territorial em que foram produzidas, produzindo uma dobra temporal sobre esse território. Pensando nessa maneira como se relacionam memória e imagens de arquivo – e como estas *retornam* a um novo presente –, é muito significativa esta passagem acerca do trabalho dos Medvedkine, os grupos de cineastas operários formados durante as greves de 1968 em Besançon e Sochaux, na França,¹⁹ e as imagens que produziam e depois *montavam e remontavam*, em meio a experiências de cinema compartilhado:

A persistência das mesmas imagens de arquivo nos filmes Medvedkine foi, para os operários, uma forma de rememorar o passado, quando tudo em volta conspirava em prol do esquecimento. Christian Corouge, antigo cineasta-operário, que trabalhou na linha de montagem da Peugeot até aposentar-se, explica, num depoimento de 2003, como se deu o longo processo de apagamento da figura do operário, ao qual o filme de Muel já fazia alusão em 1974: “Não falam da revolta operária de 68. Dizem que foi uma gestação de ideias. Mas o fato é que chegamos a conclusões extraordinárias: para quê fabricar um carro que vai durar 5 anos se podemos fazer um que vai durar 20 anos? Os patrões tiveram tanto medo que desapareceram com os operários: mudaram os uniformes, não nos vestimos mais de azul, mas de cinza; não há mais cadeia de montagem, mas linha; não se fala mais de operários, mas de operadores. Nos fizeram sumir do vocabulário e da visibilidade. Na sociedade não vemos mais o operário que sai do trabalho de roupa azul, com um boné. Eles trocam de roupa e entram nos seus carrinhos. Evitou-se falar. Não existe...” (LEANDRO, 2010: p. 115).

Não se trata aqui de simplesmente buscar, com a utilização das imagens de arquivo uma forma de validação, uma legitimação ético-discursiva como que para validar uma verdade, tal como vemos com frequência em filmes documentários. Mas está ligada, essa

¹⁹ “O nome dos Grupos Medvedkine foi uma homenagem dos operários franceses ao cineasta bolchevique Alexandre Medvedkine [...]. O cineasta russo foi o criador do Cine-trem, experiência coletiva de cinema itinerante, feito com operários e camponeses. Nos anos 30, a equipe de Medvedkine percorreu a União Soviética num trem, no interior do qual havia laboratórios de revelação de películas e mesas de montagem, o que permitia *projetar imediatamente o material filmado nas fábricas e colcoses*” (LEANDRO, 2010: p. 102).

presença do arquivo, diretamente à “pulsão de morte” e à perda de memória.²⁰ É antes uma reação à consciência da ameaça constante de uma quebra estrutural da memória no seio de uma comunidade e da própria cidade, e significa uma tentativa de salvar um passado contemporâneo que não pode ser esquecido ao custo do desaparecimento da experiência dessa comunidade.

1.2 Copesquisa militante

O caráter militante dos registros audiovisuais e a implicação com uma luta que reflete certa realidade da política espacial da cidade, bem como a dimensão coletiva da pesquisa, são aspectos que essa primeira forma de metodologia, a da pesquisa em arte, não contempla – por isso considere necessário manter, em seguida, apontamentos sobre outros métodos que constituem partes dos caminhos aqui percorridos. Esses dois aspectos da pesquisa estão ligados a um interesse em participar da construção – com os meios de que disponho, práticos e teóricos – de espaços comuns e de experiências sensíveis na cidade. Pois, como tenho proposto pensar, a construção desses espaços acontece a partir de uma “narrativa” que é criada num espaço bem específico e localizável, mas que também se relaciona a outros lugares sociais, formando uma rede transdisciplinar ampla e aberta.²¹ A hipótese, portanto, é que uma ocupação urbana espontânea acontece quando se é criada de maneira coletiva uma narrativa que permita aos sujeitos muitos diretamente envolvidos vislumbrarem juntos a *possibilidade* concreta de partilharem um espaço construído por eles mesmos, a partir daquele encontro num espaço específico mas aberto ao indeterminado – pois, como dizia antes aqui, eles *não sabem* o que vai acontecer nem exatamente *como*; esse conhecimento vai se construindo no processo. O seu caráter singular se constrói de acordos mínimos comuns que vão constituindo a natureza das

²⁰ Tema do qual trata Derrida em *Mal de arquivo* (1995).

²¹ Formada por arquitetos e urbanistas, advogados, artistas e comunicadores etc., e que às vezes é chamada pelos movimentos sociais de “rede de apoiadores”, o que serve para situar certos lugares de atuação dentro das ocupações mas cujos envolvimento e participação desses lugares muitas vezes transcendem o que esse termo aparenta designar.

relações nesses espaços físicos – terrenos que se urbanizam por meio da autoconstrução – e simbólicos. Mas envolve também, a criação dessa narrativa, a participação de um corpo social maior, para além dos sujeitos mesmos daquele projeto. Assim, a narrativa constituinte desses territórios se mantém necessariamente aberta, sempre em construção, na articulação da palavra em espaços de assembleias, de produção de vídeos e performances variadas, de disputas jurídicas, e de contatos diversos com uma multiplicidade de indivíduos e movimentos que reconhecem ali a expressão de uma memória da luta ancestral pela justa distribuição da terra e dos espaços. Praticar esses espaços implica necessariamente se abrir à construção coletiva e, então, do ponto de vista metodológico, relacionar-se com eles também implicaria partir dessa lógica coletiva e aberta a vozes e a subjetividades muitas.

Situam-se nesses apontamentos, até aqui, três pontos mais importantes: a implicação com uma luta política local e atual, aberta à participação social, a desestabilização da divisão entre “sujeito” e “objeto” da investigação, onde o que seria “objeto” passa a produtor ativo de conhecimento “dentro” e “fora” da pesquisa, e a defesa da possibilidade de uma produção de conhecimento mais plural do que prescreve tradicionalmente as normas acadêmicas – por exemplo por meio do audiovisual. Estas três questões me pareceram, desde o começo, aproximar a pesquisa do instrumental metodológico (e ideológico) da copesquisa (*conricerca*) – método de pesquisa militante desenvolvido pelos operaístas²² entre os anos 1960 e 80 na Itália. Fundamentalmente, a copesquisa defende uma conexão mais imbricada entre a pesquisa acadêmica e a realidade das lutas políticas contemporâneas à pesquisa que se desenvolve, propondo uma aproximação à prática dessas lutas.

Em nota sugestiva, Pasquinelli sublinha o caráter materialista e antagônico da “*Italian Theory*”, que não deve ser esquecido inclusive para dentro das lutas na universidade e na produção do conhecimento, que não pode se separar completamente das mobilizações transformadoras. O

²² “Os operaístas são um dos mais produtivos grupos militantes e intelectuais de perspectiva marxista. Mais do que uma escola do pensamento, elaboraram uma prática ativista original, junto das mobilizações e lutas políticas de seu campo de atuação, conjugando densidade teórica e efetividade” (CAVA, 2012: p. 17).

núcleo inovador do operaísmo, que não se pode perder com a recente tendência de “academicização”, reside no campo compartilhado da copesquisa entre intelectuais, militantes e movimentos. A copesquisa recusa a disciplinaridade dos saberes e a hierarquização interna à produção social do conhecimento ou “entre sujeito e objeto da investigação” (a distinção epistemológica neokantiana). “*Conricerca* significa hoje repensar, até dentro da universidade, o nó entre práxis e teoria na época da crise financeira”. É por não sublimar a metodologia militante, diretamente implicada no conhecimento produzido, que o operaísmo não correrá o risco de degenerar em mais uma teoria meramente acadêmica sobre o existente. (CAVA, 2013: p. 20)

Há uma evidente preocupação aí em defender a abertura de uma instituição às forças transformadoras que atuam na sociedade. Daí a necessidade de se pensar métodos outros e a proposta de reconfiguração dos lugares, de rompimento com “a verticalização ideológica da produção do conhecimento, que acabava reproduzindo a mesma divisão hierárquica do trabalho que o marxismo costuma criticar”, como escreveu Bruno Cava no artigo *A copesquisa militante no autonomismo operaísta* (ibid.). O objetivo de superar “muros teóricos e práticos” se daria então na conjugação entre produção do conhecimento e ação política, entre teoria e prática, entre a observação e a escuta das lutas políticas e a participação nelas em função de uma *produção coletiva* – o que no caso específico aqui se expressa tanto no nível dos registros, realizados por muitas pessoas, quanto na dimensão macro da cidade, pois é certo que essa produção está estreitamente vinculada aos trânsitos entre os muitos movimentos político-culturais locais, à criação de uma rede (o #ResisteIzidora) com um fluxo de agentes vindos de lugares múltiplos.²³ Essa articulação social é algo muito caro à perspectiva da copesquisa militante, principalmente quando ela propõe se trabalhar estrategicamente conexões entre os diversos pontos que trabalham em separado de modo a se criar uma *rede* ampla de ativismo (que seja formada por espaços múltiplos que se interconectam) – essa “forma social” baseada “na comunicação, na colaboração e nas relações afetivas”, como escreveram Hardt e Negri (2005, p. 101). Mas o que mais interessa nessas articulações e movimentos de aproximação dos sujeitos das lutas contemporâneas entre si, dos espaços dessas lutas entre si e da pesquisa acadêmica

²³ O Festival de Inverno da UFMG de 2014 – realizado sob o tema do “Bem Comum” –, por exemplo, é lembrado com frequência nos depoimentos dos coabitantes da Izidora como um marco na sua formação, um espaço cuja dinâmica de troca impactou sensivelmente a produção simbólica – audiovisual sobretudo – da comunidade.

com as realidades dessas lutas, é a tarefa que se impõe de “valorizar a capacidade de os próprios sujeitos se envolverem em narrativas sobre si”, como sublinha Cava.

Desta maneira, podem ser superados muros teóricos e práticos, propiciando encontros entre lutas paralelas e conectando pontos soltos das articulações existentes, além de proliferar locais para os possíveis [espaços] de antagonismo e resistência. Trata-se de um processo multidirecional, *work in progress*, que coordena a produção do conhecimento e ação política [...] Na *conricerca*, portanto, não se pode falar propriamente numa preocupação em modificar o *objeto* da pesquisa, na medida em que o operariado sequer é visto como objeto. Não existe a distinção entre sujeito e objeto da pesquisa, devendo avançar em permanente autocrítica (formal e material) no sentido da mútua implicação entre lutas e teoria, no sentido de uma teoria das lutas imanente aos problemas de autonomia, resistência e estratégias coletivas do movimento. Isto não significa depor o rigor, mas redimensioná-lo como resultado das interações diretas entre os muitos agentes, enredados na produção colaborativa do conhecimento. O objetivo é tanto conhecer para transformar, quanto transformar para conhecer. As sínteses prático-teóricas permitem, se bem sucedidas, reforçar a autovalorização do movimento, ao *valorizar a capacidade de os próprios sujeitos se envolverem em narrativas sobre si* e a condição da fábrica, que os empoderam como força política auto-organizada. Nesse contexto, a colocação do problema – o estabelecimento das hipóteses, as referências teóricas e a autoformação dos grupos – precisa acontecer numa espécie paradoxal de “espontaneidade estimulada”, em que os pesquisadores se preocupam em abolir as muitas fronteiras e assimetrias e fazer parte, eles mesmos, do encontro entre teoria e militância. (ibid., pp. 22, 23)

Há algumas questões significativas nessa passagem do texto sobre a copesquisa que se relacionam com o trabalho aqui apresentado. Como vinha dizendo antes, no início deste tópico sobre metodologia, as questões aqui propostas, e mesmo a colocação do seu problema, foram se organizando ao longo da pesquisa – assim como convém à pesquisa em arte –, a partir da prática e da participação junto a processos políticos em curso na cidade (processos que, de maneiras diversas, se encontram conectados). Na confrontação entre teoria e prática, na observação dos desdobramentos que iam se mostrando possíveis e ganhando forma, essas questões foram se delimitando, nessa espécie de “espontaneidade estimulada”. Além desse movimento, os pressupostos da copesquisa interessam a esta pesquisa, reiterando então, por defender um método de pesquisa colaborativo, horizontalizado e implicado com o presente político das lutas antagônicas na cidade

capitalista, onde o lugar da pesquisa se estabelece na coparticipação como uma forma de intervenção produtiva – “conhecer para transformar” mas “transformar para conhecer”. Todos esses aspectos aparecem muito evidentes na produção audiovisual que compõe a parte prática desta pesquisa – e que reflete a condição de uma comunidade em resistência contínua contra o Estado e o capital – e estão no ponto de partida da pesquisa, mais precisamente na necessidade de posicionar corpo e câmera no interior das lutas contemporâneas da cidade.

Voltando à formulação sublinhada na passagem sobre a copesquisa acima citada, me parece relevante ressaltar que, como esta pesquisa se situa no campo do cinema documentário, dizer sobre a “capacidade de os sujeitos se envolverem em narrativas sobre si” ganha um sentido particular e que se relaciona com a reivindicação – também compartilhada com a concepção metodológica da pesquisa em arte – por uma abertura a outras formas de “escrita” e de produção de conhecimento. Porque, se falamos de alteridade e de coparticipação de sujeitos que se situam em lugares sociais outros, é preciso lembrar que há sempre algum nível de opressão e dominação na escrita, exercida pelo conhecimento linguístico, pela “logocracia”, como disse Benjamin. Ter sido um poeta grego, Eurípedes, a contar da guerra a versão dos troianos seria, da perspectiva da montagem filmica especificamente, como num plano/contracampo, essa “armadilha imagética que dubla o Outro sob a figura do Mesmo”.²⁴ “Uma terra que tem grandes poetas tem o direito de dominar um povo que não tem poeta? É a ausência de poesia razão suficiente para derrotá-los?”, perguntou o poeta palestino Mahmoud Darwish no memorável diálogo com a jornalista israelense Judith Lerner em *Nossa música*, de Godard. Essa é uma pergunta fundamental também para o documentário, desde os primeiros filmes do cinema direto, na virada dos anos 1950 para os 60, quando a palavra falada se torna um elemento central da cena, fazendo do filme um meio de produção de

²⁴ GUIMARÃES, 2015: p. 52.

memória oral, fora das “Escrituras” – para lembrar um termo de Pierre Perrault²⁵ – e da historiografia narrada pelos “vencedores da história”.²⁶

Pois “o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua”, como escreveu Michel De Certeau em *A escrita da história* (1982: p. 40), é antes um terreno infinitamente mais amplo e selvagem do que se pode dar a entender esse conhecimento. É a fala, aliás, que produz e transforma a própria língua, o lugar mais rico de invenção de linguagem. Propor então o audiovisual como uma forma de produção de conhecimento vai nesse mesmo sentido de buscar a produção de outras formas narrativas, outras “escritas” – pois se as ferramentas mudam as regras do jogo, como disse Comolli, que seja para desestabilizar e redistribuir os lugares da enunciação. Quando transcrevo para a linguagem do texto escrito a fala de um outro sujeito, isso só é possível com um tipo de tradução, de invenção, mas *o ato* da fala mesma estará perdido. Voltando a De Certeau, a fala (ao se referir, no caso, à “palavra tupi” para o relato etnográfico de Jean de Léry) “é aquilo que, do outro, não é recuperável – um ato perecível que a escrita não pode relatar”.²⁷ No cinema, ao contrário, a fala vem do próprio corpo que a produz – com os rostos e todo o conjunto de gestos de designação que forma a *mise en scène* de uma expressão. No cinema, a fala se expressa no meio mesmo do seu movimento entre a origem de um lugar singular e o destino plural a que se dirige – se expressa em ato. O enunciado pode oscilar entre lugares múltiplos, e tem assim a possibilidade de redistribuir esses lugares, no sentido preciso da *partilha do sensível* de

²⁵ Realizador de uma das obras mais monumentais do cinema direto, Perrault foi sobretudo um pesquisador da oralidade no cinema. Em um texto seu chamado *O objetivo documentário* (2012), ele diz que, com o meio do documentário, “tinha então a explorar o imenso território da oralidade. Tinha a encontrar uma palavra sem país” (em referência ao lugar de província do Quebec dentro do sistema federalista canadense). “Eu nem suspeitava dos requebros do sotaque... Ainda não tinha provado do bom prazer das elisões... nem encontrado os viveiros de palavras novas que testemunham a neve... que testemunham um rio engeleirado dentro dos gelos... salmos que cantamos... livros que não lemos. Eu ainda não experimentara o arpão de marfim dos ditongos selvagens que pesaram com todo o seu peso sobre o favor que atribuímos à palavra popular.”

²⁶ Quando Lerner diz que, ao dizer que quer estar do lado dos perdedores, dos troianos, Darwish está a falar “como um judeu!”, ela está certa, ele fala justamente como Benjamin.

²⁷ CERTEAU, 1982: pp. 214, 215.

Rancière, que se relaciona diretamente com a palavra.²⁸ Liberar, enfim, a expressão verbal do domínio das escrituras, e ao mesmo tempo da recusa em ver e ouvir palavras ou “imagens sonoras” outras; povoar os espaços de sentido, os espaços-entre os seres, com imagens que se fazem também da palavra falada e dos gestos de designação que a constituem. É sobretudo deste modo, pelo registro da fala, que a pesquisa aqui apresentada procura se abrir ao mesmo tempo à coparticipação, a uma dimensão coletiva, e a uma outra forma de produção de conhecimento e de texto.

1.3 Nota sobre um meu lugar-*entre*

Ao longo dos primeiros anos da vida escolar, vivenciei um certo movimento entre “classes” que ficaria imprimido na minha memória ao longo do tempo até agora. Na pequena cidade onde cresci, no interior de Minas Gerais, só havia escolas públicas, duas ou três, e portanto conviviam nelas as crianças de todas as cores e de todos os estratos sociais que constituíam a população da cidade. Frequentei a maior dessas escolas, que era assim um microcosmo que refletia fielmente a composição daquela sociedade. Não existia ali a tradicional clivagem econômica entre as famílias que, de um lado, pagam por escolas privadas e aquelas que, de outro lado, matriculam seus filhos no ensino público gratuito. No entanto, isso não chegava a fazer da escola um espaço de fato democrático. A segregação era organizada de outras formas, dentro da escola. Lembro que existiam para

²⁸ Talvez esta passagem seja o momento em que o filósofo melhor sintetiza o seu conceito: “O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda a questão consiste então em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou ela passou pela constatação de suas incapacidades materiais em ocupar o espaço-tempo das coisas políticas. Os artesãos, diz Platão, não têm tempo para estar em outro lugar que não o de seu trabalho. Esse ‘alhures’ onde não podem estar é, evidentemente, a assembleia do povo. A ‘falta de tempo’ é, de fato, o interditado naturalizado, inscrito nas formas mesmas da experiência sensível. A política advém quando aqueles que ‘não têm’ tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não somente uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de *partilha do sensível*. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2004).

cada ano escolar as classes “A”, “B”, “C” e “D” – donde a primeira, transcendendo os critérios declarados da meritocracia, reunia os filhos da elite, sendo esta a primeira “exigência”, mais os brancos de classe média que se destacavam nos resultados; a segunda abria sua porta à classe média branca em geral e aos estudantes pobres que apresentavam resultados muito bons; na terceira, pobres e negros; e, na última, os pobres e negros com dificuldades de aprendizado no modelo vigente de ensino – por isso, na hora de nos colocarem enfileirados para cantar o hino nacional, eles eram também os maiores meninos e meninas, pois em geral estavam repetindo o ano, até que evadiam, fechando o ciclo de um eficaz sistema de exclusão intraescolar. Sob os critérios declarados da meritocracia, muito mal se escondia um processo organizado de segregação.

Sempre me causou estranhamento e um certo mal-estar observar essas separações, o que certamente ocorria também com outras crianças. Mas o lugar que as circunstâncias me colocavam me proporcionou uma perspectiva privilegiada para perceber esse sistema. Esse lugar era muito particular porque eu “vinha de uma família rica”, com um histórico de acumulação de poder econômico e político na cidade, mas meus pais particularmente eram “pobres” – quero dizer, *aparentavam* ser “pobres”. Embora na realidade tivessem exata e simplesmente tudo o que precisavam naquele momento da vida, viviam de aluguel em casas simples, às vezes em bairros de ruas sem calçamento, com menos infraestrutura. E isso causava uma grande confusão na cabeça da supervisora e demais responsáveis por manter aquela ordem. Tinham visivelmente dificuldade em me classificar, em identificar qual era afinal minha classe social. E então me lançaram ao longo desses anos num movimento que flutuou entre as classes. Em um certo momento, estive na “C”. Mas, branco e em condições de decifrar um “suficiente” dos conteúdos, chegaram à conclusão de que meu lugar era na “B”. Até que um dia, numa das nossas muitas mudanças, fui com a família viver numa casa que, embora ainda alugada, era “bonita”, nova e grande, numa rua em meio a outras melhores ainda. Foi uma questão de pouco tempo até decidirem que eu havia ganhado a credencial para ingressar na seleta classe “A”. Não demorou muito

para que eu percebesse que, sim, os “melhores” alunos (no modelo de ensino aplicado) estavam ali, os resultados comprovavam, mas – surpresa – muitos dos piores também.

Não fosse essa instabilidade de classes talvez não teria compreendido esse movimento – até porque não haveria para mim o movimento, esse trânsito entre classes que me permitia observar uma e outra –, possivelmente teria me mantido alheio a ele. Talvez tampouco fizesse tanto sentido saber mais tarde que, para além dos muros da escola, há ainda o lugar daqueles que lutam mesmo para se ter um CEP e, assim, ter acesso aos serviços públicos, incluindo a escola. Essa instabilidade me determinou um lugar que, na verdade, não era um lugar determinado (ou determinável) senão cambiante, a variar com a aparência da casa, e se situava num espaço entre classes, sem ser jamais nem de uma nem de outra inteiramente. Perante os outros colegas eu era um tipo de estrangeiro, sempre vindo de outra parte, e sofria com uma espécie de falta de legitimidade de um lugar e outro. Até que um dia um deles perguntou impaciente: “Afinal, de qual classe você é?” Ao que eu poderia ter respondido que nem eu mesmo sabia, que estava assim, no *meio*. Essa condição nômade, assim como os lugares *entre* ou no *meio*, são questões que persistem significantes e ainda me servem hoje para pensar e praticar a comunicação e as relações, como estas se fazem no mundo, com o mundo, nas formas de abordagem da imagem e da palavra dos outros. E ainda me ajuda a me situar em relação aos lugares outros nos espaços onde me encontro.

1.4 Da relação entre-lugares

Trago essa reminiscência da infância para dizer algo sobre o lugar onde me coloco na prática desta pesquisa – entre várias outras pessoas, entre classes, e entre as imagens dos outros, no lugar onde se situa a montagem num processo de produção filmica, em geral, e nas experiências de cinema compartilhado, especificamente. Mas também porque a própria noção de *lugar* aparece reiterada muitas vezes nas teorias aqui evocadas – está fortemente marcada, por exemplo, nos escritos de Comolli, de Desanti ou de Nancy,

como se verá mais adiante –, o que aponta insistentemente para a sua importância no nosso tempo. Se “a época atual”, como disse Foucault,²⁹ “é sobretudo a época do espaço” – “estamos na época do simultâneo, da justaposição, na época do próximo e do distante, do um ao lado do outro, do disperso” –, é também um tempo em que o *lugar* se tornou a referência mais determinante nas dinâmicas espaciais.

Ao refazer brevemente uma história da percepção espacial, Foucault nota que o espaço era percebido na Idade Média a partir de um conjunto hierarquizado de lugares e suas oposições – “lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares ao contrário abertos e sem proibições, lugares urbanos e lugares rurais (isso que concerne a vida real dos homens)” – fazendo do espaço medieval um *espaço de localização*. Depois, com Galileu, essa percepção sofreu uma abertura, “já que o verdadeiro escândalo” de sua obra “não é tanto ter descoberto, ou melhor redescoberto que a Terra girava ao redor do sol, mas ter constituído um espaço infinito, e infinitamente aberto”, trazendo assim uma noção de *extensão*: de tal modo que “o lugar de uma coisa não era mais que um ponto em seu movimento”. Depois dessa noção de extensão substituir a de localização, “em nossos dias, o lugar substitui a extensão” e se define pelas “relações de vizinhança entre pontos ou elementos”: “estamos em uma época na qual o espaço se dá sob a forma de *relações de lugares*”.³⁰ “Não vivemos numa espécie de vazio no interior do qual se situariam os indivíduos e as coisas [...], vivemos em um conjunto de relações que definem lugares irreduzíveis uns aos outros e *impossíveis de se sobreporem*.”

²⁹ Numa conferência de 1967, *Dos espaços outros* (1984: pp. 46-49).

³⁰ Embora ressalte que, apesar de ter havido uma “dessacralização teórica” do espaço com Galileu, não alcançamos ainda uma “dessacralização prática” desde a Idade Média. “E talvez nossa vida ainda esteja controlada por um certo número de oposições que não se podem modificar, contra as quais a instituição e a prática ainda não se atreveram a roçar: oposições que admitimos como dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço do ócio e o espaço do trabalho, todas dominadas por uma surda sacralização” (ibid.). Donde eu diria que está um dos pontos relevantes da insistência contemporânea na noção de *espaço comum*, ao propor um lugar outro, aquém e além dessas oposições.

O filósofo faz esse preâmbulo na sua conferência para introduzir o conceito de *heterotopia*,³¹ muito abrangente mas do qual interessa aqui sobretudo dois de seus princípios: “o poder de justapor em um só espaço real múltiplos espaços e múltiplos lugares” muitas vezes incompatíveis entre si, e o poder de “suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações” dado. Não sem o risco de enviesar em alguma medida o conceito do filósofo, gostaria de propor pensar que essa ideia de um espaço que se constitui da *relação de lugares múltiplos* e incompatíveis (ou “impossíveis de se sobrepor”, de se fundirem), ao mesmo tempo em que *reconfigura* um dado conjunto de relações, me parece se relacionar de forma bastante sugestiva com a noção de espaço comum que venho propondo considerar aqui. Ou como poderia dizer também, parece se relacionar com o movimento, desde muito controverso, de aproximação entre lugares heterogêneos como acontece frequentemente na abordagem das lutas políticas (assim como na abordagem de uma cultura outra de modo geral) por indivíduos que não têm suas vidas diretamente ligadas a essas lutas, que não são, enfim, os sujeitos mesmos delas, mas que, nos melhores casos, buscam construir um espaço e um enunciado onde essa multiplicidade de lugares possa coexistir – questão que recai há muito sobre o lugar do próprio cinema político (e da arte política, em geral) e que se torna um problema ético e estético, do qual se desdobram fartamente outros problemas.

Pois há muitos perigos em direção aos quais o lugar da militância incorre. Ao se colocar do lado de uma determinada “causa”, ao se implicar na luta política de algum povo, um autor se deparará com um limite à sua liberdade – não poderá mais dizer o que quiser. “*É o fim de sua autonomia*”, afirma Benjamin precisa e categoricamente em *O autor como produtor* (1994: p. 120). Como se equilibrar, então, entre a tomada de posição, uma “tendência”, e a construção de um discurso sem que se recaia nalgum tipo de

³¹ Aqueles espaços, presentes em todas as culturas, “que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros espaços [de cada cultura], mas de um tal modo que *suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações* que se encontram, por si mesmas, designadas, refletidas ou reflexionadas” – assim como o fazem as utopias, mas das quais as heterotopias se distinguem essencialmente por serem *espaços reais e exteriores*. São assim “espécies de contra-lugares, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que se pode encontrar no interior da cultura, estão ao mesmo tempo representados, questionados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (ibid.).

“instrumentalização” que reduz a linguagem e coloca seus agentes no lugar de meros “prestadores de serviço”? Não se trata, obviamente, de uma questão nova. Num breve texto de meados dos anos 1970, chamado *O espaço político*,³² Serge Daney falava provocativamente – em comentários em torno do contexto prático, teórico, discursivo do cinema militante – de uma “concepção instrumentalista” ou de “prestadores de serviço” de um lado, e de expressões de uma “enunciação coletiva” ou de um “enunciado errático” de outro, em referência à exigência – ética e estética – de desestabilização dos lugares de poder instituídos. Mas era ainda o ano de 1934 quando, nessa sua conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, Benjamin (ibid., p. 121) já considerava “estéril” e “enfadonha” a dicotomia: “*por um lado* devemos exigir que o autor siga a tendência³³ correta, e *por outro lado* temos o direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade”. O problema, diz ele, é que não conhecemos essa relação entre “qualidade” e “tendência”, e portanto se trata de algo que deve ser provado na prática. Essa “prova” para a qual o filósofo “nos roga a atenção” está sobretudo no *processo* – antes da ideia de *obra*, uma experiência a ser produzida.

Não se trata de abandonar a ideia de obra mas de “*situar* esse objeto” – “obra, romance, livro”³⁴ – “*nos contextos sociais vivos*”, de modo que ela surja de uma relação com esses contextos, e não como “coisa rígida e isolada”. O caso do escritor “operativo” de Tretiakov é bastante instrutivo nesse sentido: sua “missão” deve ser de “combater, não ser espectador, mas participante ativo”. E ilustra bem o que Benjamin quer dizer com o termo *produtor* relacionado ao *autor*.

Tretiakov ilustra essa missão com episódios autobiográficos. Quando na época da coletivização total da agricultura, em 1928, foi anunciada a palavra de ordem: “Escritores aos colcosos!”, ele viajou para a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias realizou os seguintes

³² “Por menos que o cineasta assim ‘engajado’ não considere seu trabalho ou seu saber como neutros, a quem irá prestar contas dessa não-neutralidade? Em qual instância ele socializaria outro debate, aquele sobre seu trabalho, sobre a forma desse trabalho?” (2007: p. 73).

³³ Basicamente, a tomada de posição política que lhe saca a autonomia.

³⁴ Benjamin fala de literatura, mas não de modo exclusivo, inserindo na mesma discussão mais adiante no texto o teatro, a fotografia, a música.

trabalhos: convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos colcoses, inspeção de salas de leitura, criação de jornais murais e direção do jornal colcós, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes, etc. (ibid., p. 123)

A partir dessas experiências, o escritor redigiu *Os gerais*, livro que veio exercer, segundo Benjamin, “uma forte influência sobre o desenvolvimento posterior da economia coletivizada” (ibid., 123). Mas o que mais interessa aí é esse trabalho *produtor de experiências* sociais, comunicativas e estéticas no qual o autor participou ativamente e onde se levou em conta ao mesmo tempo os contextos tecnológico, econômico, político e social dos meios de produção da época. Porque “a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário ao proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (ibid., pp. 125, 126) – o que incorreria no risco de não exercer “outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público”, ou então de “fazer da miséria um objeto de consumo”. E porque “não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem” (ibid., 131). Isso significa que, politicamente, a tomada de posição é necessária, mas não suficiente – pois “o *lugar* do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua *posição* no processo produtivo”, e não apenas por suas opiniões e convicções, pela “logocracia”; é preciso ter uma ideia clara de *como* a obra se situa dentro das relações de produção da sua época de modo a “refuncionalizar” as “formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista” e assim “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar”.

Modificar o “aparelho de produção” significaria então, mais do que re-significar as finalidades, voltar-se para o *meio*, para o sentido de “ordenação da obra”, e assim singularizar o modo de produção, de maneira que este esteja descoberto e ganhe, de alguma forma, um caráter didático – formulação esta cara ao teatro épico, que serve a

Benjamin como modelo exemplar. Trata-se de uma forma de trabalho que “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” (ibid., p. 131).

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém [grifo do autor]. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. (ibid., p. 132)

Essa tarefa implicaria, então, considerando os pontos que mais interessam aqui a este trabalho, primeiro se situar numa geografia específica e em “contextos sociais vivos”, depois pensar essa tarefa enquanto processo, num sentido mais de uma “ordenação experimental”³⁵ do que de um sentido de “obra de arte total”, ou seja, de práticas culturais e artísticas que se dão mais enquanto exercícios de alteridade e de conhecimento do mundo do que como um objeto de exposição a se enquadrar nos parâmetros de um determinado sistema estabelecido de produção e exibição, de circulação. É nesse mesmo sentido que interessaria pensar o cinema enquanto mediação entre imagens e sons em processo de produção e os agentes que possam se envolver nessa produção. Não se trata obviamente de excluir o “espectador”, tampouco de abandonar inteiramente a ideia de obra, como disse antes, mas de considerar também e antes de tudo esse primeiro nível de relação com o material sendo produzido, de modo a buscar modos de produção mais coletivos e horizontais – pois, “do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros”, diz Benjamin parafraseando Brecht (ibid., p. 126) – e a uma reassociação dos lugares estabelecidos. É preciso reapropriar os meios e fazê-los “instrumentos conceituais, estéticos e sociais” (Lazzarato),

³⁵ “O conceito de ordenação experimental fora cunhado por Benjamin para apresentar o modo pelo qual os procedimentos formais do teatro épico brechtiano lidavam com a realidade. Crítico das representações naturalistas ou naturalizantes, o teatro épico deveria mostrar ao espectador o mundo de maneira estranha, de modo que esse espectador fosse levado a espantar-se diante do que via e interrogar o caráter artificial, histórico e, portanto, transformável das situações apresentadas. Em outras palavras, o teatro épico deveria produzir uma imagem praticável da realidade, ou seja, uma imagem capaz de mostrar a possibilidade de intervir nessa realidade. Essa imagem foi referida por Benjamin como uma ordenação experimental por oposição à reprodução naturalista da realidade” (GATTI, 2013).

recontextualizar os ideais de “espectador” e de “espaço de exibição” num aqui-agora específico, donde no caso do cinema compartilhado os primeiros espectadores são sempre os sujeitos *na* ou *da* imagem.

[...] somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. (BENJAMIN, 1994: p. 129)

Se falamos demasiadamente aqui em “derrubada as barreiras de competência”, de “dessubstancialização dos lugares” (para atualizar os termos) para que um enunciado se abra à troca de modo a coletivizá-lo, é claro que não se trata de algo fácil, um caminho liso, sem conflitos e contradições. Talvez seja mesmo algo possível apenas em espaços-tempos circunscritos, provisórios, limitados a ocasiões específicas ou mesmo a meras representações do que *poderia* ser. Como disse Benjamin, “mesmo a proletarização do intelectual nunca faz dele um proletário”.

Por quê? Porque a classe burguesa pôs à sua disposição, sob a forma da educação, um meio de produção que o torna solidário com essa classe, e mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional. Por isso, Aragon tem razão quando afirma, em outro contexto: “o intelectual revolucionário aparece antes de mais nada como um traidor à sua classe de origem”. (ibid., pp. 135, 136)

Mas há um lugar que, mesmo cheio de riscos, conflitos e contradições, pode existir enquanto espaço de coexistência de lugares múltiplos, sem movimentos fusionais ou de sobreposição – é esse lugar cujo caráter, prático e simbólico, se faz no processo de produção experiências compartilhadas; enfim, um lugar no meio, entre essas diferenças. Por isso, diz Benjamin (ibid., p. 135) “a solidariedade do especialista com o proletariado não pode deixar de ser altamente mediatizada”. Pois, se concordamos que as muitas realidades das quais o mundo é feito e os seus múltiplos lugares precisam encontrar uma forma de coexistir, se faz necessário pensar e de se produzir formas de estar nesse lugar do meio.

2. Da dimensão coletiva do enunciado

Deixemos perder a verdade para que o sentido seja novamente aberto, e para que possam ser criados novos sentidos em cada coletividade, em cada conjunto, em cada ser-uns-com-os-outros.

Jean-Luc Nancy

(...) mais do que uma pretensa e deliberada vontade de representar o outro enquanto um tipo social (com seus atributos de classe, gênero, etnia), é a própria dificuldade na qual os filmes se debatem quando defrontam seu outro: esses universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem, com sua diferença radical, quando as imagens e os sons, em vez de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisisticamente, exibem a sua face – dura e bela – a nos interpelar.

César Guimarães

O lugar do “sujeito da enunciação” deve estar sempre colocado em questão e em relação: esta é uma exigência que vem acompanhando uma grande parte do debate em torno da ética e da política do cinema documentário ao longo das últimas décadas, e pela sua natureza ao mesmo tempo imanente e relativa se trata de um problema que aparece constantemente atualizado, renovado a cada tentativa de se fazer um filme. “Quem fala” e “como fala”, mas também sob que condições o diz, são perguntas que acompanham certa(s) história(s) do documentário, sobretudo a partir dos primeiros anos do documentário moderno com o cinema direto, quando o som e a palavra falada passaram a ocupar lugares mais complexos nos filmes. E se essas são perguntas que buscam situar a posição dos sujeitos da construção do discurso de um filme, deveria se acrescentar uma

variação mais a essas formulações: *de onde* fala aquele que fala?, como sugere Jean-Louis Comolli (2012: p. 174). “O sujeito da enunciação está sempre situado”, diz ele, colocando em seguida a pergunta retórica: “Como responder ao ‘quem fala?’ senão pelo ‘de qual lugar (de poder, de saber, de prática) se fala?’”

Trata-se de um lugar relativo porque pode, num mesmo filme, ser ocupado por diferentes agentes (uma personagem, um ator, um autor, um narrador), e relacional porque está frequentemente em confronto e em alternância entre as vozes diversas. Colocar a pergunta “de onde fala o sujeito da enunciação?” implicaria então indagar também sobre o lugar do seu interlocutor, qual seja, pois o lugar de um se dará sempre *em relação* ao do outro, relativamente à posição de ambos. Pois “a palavra”, nos termos de Mikhail Bakhtin (2006: p. 115), “é o território comum do locutor e do interlocutor”. “Toda palavra”, continua ele, “serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade”. A enunciação de um sujeito seria, então inevitavelmente, resultado de uma interação, entre dois ou mais, ou de um “agenciamento coletivo”,³⁶ para lembrar os termos de Deleuze e Guattari, para quem os processos de subjetivação e de individuação, as manifestações de atributos subjetivos e singulares de um sujeito na sua expressão – questões caras ao cinema documentário –, seriam sempre determinados por uma articulação entre lugares múltiplos e num “co-funcionamento” sempre em relação com circunstâncias específicas. Ao ponto de serem categóricos ao afirmar que “não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação”.

O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegamos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos *agenciamentos coletivos*. Assim, compreende-se que só há individuação do enunciado, e

³⁶ “A unidade real mínima não é a palavra, a idéia ou o conceito; nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, principalmente porque eles não se referem aos sujeitos como sujeitos do enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos. [...] o que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos – de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma ‘simpatia’” (DELEUZE; PARNET, 1996: pp. 65, 84).

da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: p. 17, 18)

A expressão é, assim, resultado de um conjunto de relações, tem seus vínculos com determinada coletividade, em muitas escalas e temporalidades. Quantas vozes não estariam de alguma maneira presentes nos gestos e nas palavras que pronunciamos? “Pois”, como perguntou Benjamin (1994: p. 223), “não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” Do ponto de vista especificamente do cinema, se a ideia de individualidade da enunciação deve ser colocada em questão para que se possa perceber o seu caráter coletivo e alcançar um sentido político, o filme documentário, tanto por ser resultado de relações sociais, de se fazer nelas, como por trazer consigo a potencialidade de construir um discurso polifônico, de abrigar e colocar em cena a fala de sujeitos múltiplos, parece se encontrar num lugar privilegiado, podendo vir a ser ele mesmo uma forma de agenciamento coletivo que trabalha ao mesmo tempo na direção de uma subjetivação e uma individuação da fala – para que a multiplicidade apareça. Talvez essa seja uma formulação justa para designar um movimento fundamental que realiza o documentário quando nele acontece de se expressarem singularidades mas a partir de uma construção coletiva. E se assim o alcança, a prática do filme então pode vir a ser – como de fato frequentemente o é – um território comum, compartilhado, no qual um “eu” não se constitui sem um “outro”. Esta é uma cara lição que os filmes de Eduardo Coutinho vieram ensinar na prática: “não há como ‘dar voz ao outro’” – um clichê bastante repetido no campo do documentário, sobretudo a partir dos anos 1960 –, “porque a palavra não é essencialmente ‘do outro’”, como escreveu Consuelo Lins (2004: p. 108) sobre os filmes do cineasta, ao mesmo tempo lembrando a visão de linguagem de Bakhtin. Coutinho mesmo repetia frequentemente isso em notas e depoimentos, que uma memória nunca seria narrada exatamente da mesma maneira duas vezes em momentos diferentes, mas que ela seria contada de uma forma particular a cada vez, a depender do contexto, do interlocutor, das condições em que a narra.

O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo [...]. Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na interação com ele. (ibid.)

É que se trata de uma “arte proxêmica” por natureza, que se faz em movimentos de aproximação e distanciamento entre sujeitos distintos, o que reflete no quanto a noção de alteridade tem sido importante para a teoria e a prática do cinema documentário, e talvez já se constitua um tipo de categoria histórica nesse campo. O debate é enorme, há muitos riscos e também possibilidades nos problemas éticos e políticos que advêm daí e se expressam filme a filme, mas pensando nas suas potencialidades, se o documentário assume que depende da voz dos outros para se fazer, ele se coloca como potencial lugar de encontro, de movimento entre uns e outros, de negociações que envolvem trocas, conflitos, produção de afetos... Sua(s) história(s) o tem demonstrado, o filme documentário carrega essa potencialidade de ser, ele mesmo, um “espaço comum”, onde se possa alcançar dizer um “nós” – múltiplo, plural, mas no qual se possa também dizer “eu” (um mais singular e individuado que nos modos da representação). Muito do documentário moderno talvez possa ser definido geral e simplesmente por esse esforço de se tentar criar um espaço comum de expressão entre “singularidades plurais”. Nesse sentido os filmes de Rouch, para tomar um caso extremo de uma história do documentário, são especialmente instrutivos porque se realizam justamente nos limites – técnicos, espaciais, humanos – desse esforço, que se torna aliás o próprio tema de filmes como *Eu, um negro* e *A pirâmide humana*: como *coabitar* o mundo, uma cidade, uma imagem. “O objetivo do filme é mostrar como, em Abidjan, os africanos e os europeus podem chegar a andar lado a lado, a *viver juntos*”, propõe Rouch a um dos atores-personagens de *A pirâmide humana*. Vários de seus filmes lograram produzir – de modos

muito inventivos e até pedagógicos³⁷ – um espaço de coexistência plural, tanto na imagem quanto no processo que a produz, resultando num enunciado que oscila entre várias perspectivas, em movimentos vertiginosos entre uns e outros, entre o micro e o macro. Na exposição do processo, onde o filme se volta para si mesmo e para o próprio esforço por se produzir esse espaço, as diferenças são colocadas em cena desde a proposição do encontro, quando lugares distintos se aproximam para trabalhar coletivamente uma expressão na qual e pela qual se tornarão outros – uma “terceira imagem” – para si mesmos e para o outro. De modo que o resultado do discurso se dá entrecruzado por uma série de “devires outros”, entre as personagens e a câmera, entre quem filma e quem é filmado, produzindo um discurso tanto multivocal e heteroglota³⁸ quanto incerto, fragmentado e falso, inventado – desde que sempre a partir da fala de personagens reais,³⁹ que se tornam então uma espécie de “atores-personagens” e fontes de atividade fabulatória. Deleuze chamou essa condição do enunciado de “discurso indireto livre”, retomando a expressão de Pasolini formulada em sua visão do cinema moderno, e que seria, numa de suas definições,

[...] a maneira pela qual o autor se exprime indiretamente numa sequência de imagens atribuíveis a outro, ou, inversamente, a maneira pela qual alguma coisa ou alguém se exprime indiretamente na visão do autor considerado como outro. De qualquer modo, *não há mais unidade do autor, das personagens e do mundo*, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um “discurso indireto livre”, de uma *visão indireta livre*, que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse pela intercessão de uma personagem autônoma, independente, diferente do autor e de qualquer papel fixado por ele, quer a própria personagem aja e fale como se seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro. [...] Em suma, Pasolini tinha uma profunda intuição do cinema moderno quando o caracterizava por um deslizamento terreno, quebrando a uniformidade do monólogo interior para substituí-lo pela diversidade,

³⁷ “*Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém* [grifo do autor]” (BENJAMIN, 1994: p. 132).

³⁸ Para voltar à linguagem de Bakhtin, “heteroglossia” seria a coexistência de vários distintos discursos, “dialetos sociais”, dentro de uma mesma língua ou de uma mesma expressão – daí a atenção do autor sobre as potencialidades do romance moderno com seus entrecruzamentos discursivos, o discurso das personagens, o do narrador, o do autor...

³⁹ “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 1990: p. 185).

deformidade e alteridade de um discurso indireto livre. (DELEUZE, 1990: p. 221)

Por isso o filósofo deixou a entender que o termo “direto” da expressão “cinema direto” partiria de uma percepção tecnicista do filme documentário naquele momento, voltada para a então nova possibilidade de captação direta do som, e “não correspondia à inflexão estética que se punha em curso e que incidia diretamente nas formas narrativas” (TEIXEIRA, 2006: p. 269). Essa forma do discurso conteria, para Deleuze, um modo exemplar de agenciamento coletivo⁴⁰ que, no caso dos filmes mencionados (e que serão retomados mais adiante), situa o processo numa zona fronteira onde às identidades é permitido fazerem-se e desfazerem-se, nos exercício da fabulação e na interação que a partilha daquele espaço de criação coletiva propõe, até que possam ser colocadas em perspectiva, reinventadas – colaborando para a “invenção de um povo”, na visão de Deleuze sobre os cinemas “periféricos”⁴¹ –, e até que um possa *se dizer no outro*, ou dizer “Eu é outro”.

[...] eles [os cineastas; no caso, especificamente Rouch e Perrault] devem se tornar outros, com suas personagens, ao mesmo tempo que suas personagens devem se tornar outras. A célebre fórmula – “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos” – deixa de valer. A forma de identidade $Eu = Eu$ (ou sua forma degenerada $eles = eles$) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. Godard dizia isso a propósito de Rouch: não apenas acerca das personagens, mas do próprio cineasta que, “branco exatamente como Rimbaud, também ele declara que *Eu é outro*”, quer dizer *eu um negro*. [...] “Eu é outro” é a formação de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz. (DELEUZE, 1990: pp. 185, 186)

⁴⁰ “Esse é precisamente o valor exemplar do discurso indireto, e sobretudo do discurso indireto ‘livre’: não há contornos distintivos nítidos, não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferentemente individuados, nem encaixe de sujeitos de enunciação diversos, mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a: p. 13).

⁴¹ Discorrendo sobre o cinema de Pierre Perrault: “Não o mito de um povo passado, mas a fabulação do povo porvir. É preciso que o ato da fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação. É a personagem real que sai de seu estado privado, ao mesmo tempo que o autor deixa seu estado abstrato, para formar a dois, ou com mais, os enunciados do Quebec sobre o Quebec, sobre a América, a Bretanha e Paris (discurso indireto livre)” (DELEUZE, 1990: p. 266).

Nessa visão de cinema, da qual Deleuze toma Jean Rouch e Pierre Perrault como dois inventores exemplares, há uma recusa da ficção, que já traria uma verdade preestabelecida, assim como muito da tradição do documentário – possivelmente a sua face mais dominante – tem no seu discurso uma verdade como algo dado de antemão, como uma ideia fechada em si mesma e trazida numa bandeja por algum suposto “sujeito detentor do saber”, como diz Jean-Claude Bernardet (1985: p. 14) sobre o narrador de *Viramundo*. Ao analisar um conjunto de filmes produzidos nos anos 1960 e 70 no Brasil, o crítico observou um certo padrão que ele chamou de “modelo sociológico”, no qual o cineasta trabalharia com uma tese definida a priori e que o filme se esforçaria para confirmar, tomando as pessoas filmadas como “objetos” de sua tese e não propriamente como sujeitos do filme. As personagens seriam escolhidas por supostamente representarem tipos sociais – o migrante, o operário, o líder sindical, o patrão... –, e apareceriam enquanto elementos funcionais da construção do discurso do filme a serviço da tese social trazida pronta pelo cineasta. Nesses casos, os lugares do enunciado seriam mera reprodução daqueles já preestabelecidos, não haveria propriamente uma reconfiguração ou invenção provocadas pelo filme, nenhum devir outro, nem daquele que filma, que permaneceria com suas convicções intactas, nem daqueles filmados, que redundariam pobres de subjetividade, sendo antes um reflexo plano, sem profundidade, da ideologia do cineasta do que propriamente um sujeito de expressão ou, como diz Bernardet (ibid., p. 185), “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo”. “A questão do outro”, continua ele evocando também aí uma noção de *lugar*, deveria ao contrário colocar “obrigatoriamente a de um mundo policêntrico ou de um mundo que não tem mais centro”. Nas conclusões de *Cineastas e imagens do povo*, o autor ressalta que não se trata apenas de uma questão de “intenção” do cineasta, mas que são determinantes as escolhas formais, os procedimentos específicos que podem criar um espaço de disposição e de relação entre vozes diversas, enfim diz respeito sobretudo a um problema de “linguagem” o fato dos filmes identificados ao modelo sociológico não permitirem “emergir o outro”.

É que não podiam: a linguagem impedia. Esta linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das ideias, dos fatos que tende a excluir a ambiguidade, esta linguagem impede a emergência do outro. É preciso que esta linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas para que pelo menos tenha essa possibilidade. (BERNARDET, 1985: p. 186)

Isso significa que, na prática do cinema documentário, a “linguagem” – compreendida aqui como os meios e os modos através dos quais se empreende a produção de uma expressão a se refletirem no filme – deveria se abrir às singularidades de cada encontro sem impor uma verdade, de modo que essas singularidades não sejam apropriadas por um discurso único que as sobrepõe e as objetifica. E significa também que para serem políticos não basta que a política seja tomada pelos filmes como um tema, como um dado de antemão, sob o risco de redundarem apenas num “*sintoma* do mundo político e social”, sem que se realize o “potencial que os filmes têm de inventar gestos políticos: um gesto que não é da ordem de um *sintoma*, mas de uma *produção*, feita com os meios próprios do cinema” (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011: p. 80). Em outras palavras, o próprio filme pode se constituir um gesto político, mas seria preciso, para além de uma retórica *sobre* política, realizá-lo a partir dele mesmo, de sua “linguagem” e de suas relações, se abrindo às possibilidades de se criar modos próprios de produção e invenção filmicas e políticas⁴².

Há que se pensar então sobre formas possíveis de política no cinema documentário, o que pressupõe, retomando as hipóteses que me orientam aqui, buscar formas específicas de se trabalhar a dimensão coletiva do enunciado. Parece ser fundamental para isso considerar a noção de lugar no agenciamento coletivo que realiza esse enunciado, de onde se fala, “de qual lugar (de poder, de saber, de prática) se fala?” Da perspectiva tanto da prática quanto da análise fílmica, empreender uma tentativa de responder a essas perguntas exigiria

⁴² “Do ponto de vista das políticas do documentário, a relação com os contextos históricos e sociais está necessariamente presente, porém é preciso ir aos filmes para analisar não apenas como determinada questão política é figurada, mas a maneira com que cada documentário inventa um gesto político singular – ou não inventa gesto político nenhum – ao produzir uma relação com o mundo histórico e social” (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011: p. 83).

observar as formas diversas de “linguagens” por meio das quais o discurso é construído nos filmes, mas também como se relacionam os agentes dessa construção, a posição e a ação de cada um na dinâmica dessa interação, e ainda como se organizam os procedimentos filmicos que se fazem canais da palavra falada – se assumimos que a fala é mesmo um elemento primordial no documentário.

Além de se pensar em torno da fala, seria necessário também – uma das hipóteses que trago aqui – um outro elemento que parece ser fundamental para as discussões em torno do documentário. Se é certo que, num filme, a fala não nos chega sozinha, mas obviamente acompanhada de gestos, rostos, silêncios, enfim de todo o conjunto das *mises en scène* dos corpos que define o cinema documentário (o que significa também que dizer “fala” remete não só ao som mas à imagem, enfim ao audiovisual), essa fala deve se dar também, inevitavelmente, em algum determinado sentido de *espaço*, compondo aí duas dimensões cuja articulação parece ser o fundamento de muito do que temos visto como filme documentário desde a sua virada moderna com o cinema direto – ou, dito mais propriamente, “indireto”, como havia sugerido Deleuze (1990: p. 221). E desdobrando-se dessa primeira, a outra hipótese – e ao mesmo tempo uma aposta – que proponho considerar aqui é a de que seria preciso criar um *espaço comum*, onde os lugares, “de poder, de saber, de prática”, sejam desestabilizados, dessubstancializados, colocados numa condição de indefinição – de abertura e de horizontalidade – de modo que haja lugar para uma expressão coletiva, para uma subjetivação que não deixe essa expressão reduzida a generalizações de um “tipo social” a serviço de um “modelo sociológico”. Para que se constitua como um espaço de invenção de um gesto político singular, reivindicam César Guimarães e Victor Guimarães na esteira de Rancière (outro autor que evoca frequentemente essas duas noções em torno das quais caminhamos aqui, a fala e o espaço), o filme deve desestabilizar os lugares pré-definidos, aqueles sedimentados socialmente, para produzir uma “reconfiguração da partilha do sensível”. Ao tratar de uma certa “estética relacional”, Rancière (2004: p. 33, 34) diz justamente que “a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente

o território do comum”. Se a arte – e o cinema – não pode ser o território possível onde se possa operar essas transformações, correrá o risco de não ser mais que apenas um mecanismo de reprodução da ordem e do *status quo*.

Mas como poderíamos apontar formas de construção desse espaço comum entre cineasta e sujeitos filmados? Responder a essa pergunta – assim como àquela colocada antes, “de onde fala o sujeito da enunciação?” – requereria uma apreciação de cada filme especificamente, caso a caso, de modo a tratar essas questões mais concretamente, o que será feito noutro momento aqui. Antes, é necessário demorar um pouco mais na ideia que norteia a hipótese central aqui: de que é preciso criar uma espécie de espaço comum para que uma expressão ao mesmo tempo singular e plural possa surgir dos encontros que fundam o filme documentário, nos movimentos de aproximação e distanciamento que podem tornar a diferença entre “um” e o “outro” uma expressão. Como diz Comolli (2012: p. 175), “deixar o outro tomar lugar, ocupar o terreno, formar sua *mise en scène*, se investir no seu desejo de filme”, e então “filmar esse trabalho do outro”.

2.1 A espacialização da relação

Há um aspecto comum em algumas dessas ideias alheias trazidas aqui em relação ao cinema documentário e à linguagem: elas evocam com frequência noções de “espaço” na construção de pensamentos em torno dos temas da fala e da alteridade. “Terreno”, “território”, “lugar” são termos constantemente utilizados para designar ideias relacionadas à palavra falada e às relações. Em alguns momentos, esses termos são empregados com uma função analógica, mas se referem no mais das vezes à percepção de uma dimensão espacial constitutiva tanto na fala como nas relações. Se diante da pergunta “de onde fala o sujeito da enunciação” é preciso considerar a posição desse sujeito em relação a outro – ou seja, o seu *lugar* – já estaríamos lidando aí com a existência de um espaço – ou de vários – composto por lugares diversos. Porque esse espaço não estaria

obviamente apenas num plano preexistente onde esses corpos estarão dispostos e onde se dará a interação entre eles, mas seria também um espaço dialógico e singular criado e recriado pela própria interação. Consideremos então que aquelas perguntas em torno do lugar do sujeito da enunciação possam remeter também – dentre muitas outras coisas, é certo – a uma certa dimensão espacial.

Se consideramos agora, como coloca o geógrafo David Harvey⁴³, que na hierarquia das escalas espaciais o corpo é o primeiro microespaço da cidade, a própria fala poderia ser considerada um fenômeno espacial, pois não se pode obviamente conceber uma voz sem um corpo; e desdobrando-se as escalas espaciais, “assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço”, como escreveu Mary Ann Doane (1983: pp. 461, 462) em seu artigo *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. “O diálogo”, continua ela, “é definido não simplesmente em termos do estabelecimento da relação eu/você, mas como a *espacialização necessária desta relação*”. Embora nesse texto a autora trate especificamente do “cinema narrativo” – quer dizer, de ficção – esse comentário seu parece pertinente se transposto para o campo do cinema documentário especialmente quando acrescentamos nessa transposição a ideia de que o primeiro “diálogo” concreto de um filme ocorre entre cineasta e as pessoas que são filmadas, e isto não apenas no modo da entrevista. Na prática do documentário, a relação fundante se dá entre aquele que filma e aquele que é filmado, há simultaneamente os lugares que um e o outro ocupam na relação, enquanto *entre* esses lugares um espaço é constituído. Um “espaço-entre” cujos liames que o irão manter tensionado se darão na maneira como serão vividas as relações de poder – em regra geral assimétricas, e daí a ênfase necessária na ética daquele que detém os meios de produção, ou seja, daquele que filma –, assim como os desejos e interesses, também inevitavelmente desiguais, mas que de alguma forma deverão, pela diferença mesmo, estabelecer um vínculo. E se quisermos que um filme se faça numa

⁴³ Segundo ele, “há uma hierarquia de escalas espaciais” sendo “preciso encontrar formas de ligar o microespaço do corpo ao macroespaço daquilo que hoje recebe o nome de ‘globalização’” (HARVEY, 2000: p. 74), ou, até onde interessa aqui, ao macroespaço da cidade.

relação aberta e de reciprocidade, de modo que se constitua ele mesmo um espaço comum – compreendendo esse *comum* como uma forma possível de qualificar politicamente a noção de espaço –, esse espaço-entre não deve pressupor um consenso ou uma relação fusional, nem se precipitar nalgum movimento em direção a uma totalidade fechada ou a uma identificação mitigadora das singularidades e dos conflitos entre elas. Pois “a política”, nas palavras de Hannah Arendt (2004: p. 24), “organiza, de antemão, as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade *relativa* e em contrapartida às diferenças *relativas*”. Donde talvez se possa afirmar que a mitigação das diferenças – seja por mediação das engenharias de pseudo-consensos homogeneizantes ou de pequenos gestos cotidianos – tornaria esse espaço apolítico, ou ainda “anti-político”.

Em sua contestação do *zoon politikon* aristotélico (“como se no homem houvesse algo político que pertencesse à sua essência – conceito que não procede; o homem é apolítico”), Hannah Arendt diz que a política surge em algo que está fundamentalmente *exterior* aos homens, justamente num espaço-entre, e se estabelece como relação.

A política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente *fora dos* homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no intra-espaço e se estabelece como relação. (ARENDT, 2004: p. 23)

Além dos grifos da autora nos termos que designam a noção espacial – “entre” e “fora” –, é relevante notar que a filósofa sublinha no seu texto também o plural do artigo “os” e da contração “dos” para marcar a sua defesa de que, nas palavras suas, “a política baseia-se na pluralidade dos homens”, em contraposição aos discursos totalizantes – e totalitários – “da filosofia, da ciência e da teologia” que consideram “o” homem ou “a” humanidade; assim como ocorre na ideia de *uma* “História da humanidade”, onde “a pluralidade dos homens”, diz ela, “é dissolvida em *um* indivíduo-homem, depois também chamada de Humanidade”.⁴⁴ Junto da ênfase na “pluralidade”, há também uma dimensão

⁴⁴ “A filosofia e a teologia sempre se ocupam *do* homem, e todas as suas afirmações seriam corretas mesmo se houvesse apenas um homem, ou apenas dois homens, ou apenas homens idênticos. Por isso não encontraram nenhuma resposta filosoficamente válida para a pergunta: o que é política? Mais, ainda: para todo o pensamento científico existe apenas *o* homem – na biologia ou na psicologia, na filosofia e na teologia, da mesma forma como

evidentemente espacial nessa concepção de política. Espacial e, claro, relacional – o que remete, de novo, à ideia de uma “espacialização da relação”. Justapõe-se aí duas noções que, se são pertinentes para se pensar um sentido de política, parecem o ser também fundamentais para a reflexão sobre o cinema documentário. Política e documentário coincidem. Insistindo nas palavras de Hannah Arendt, “a política trata da convivência entre diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças” (ibid., pp. 21, 22). Enquanto de seu lado, muito do documentário se faz no interesse pelo outro, pela diferença. É no próprio encontro, numa convivência entre diferentes que pode se dar a busca por produzir um espaço de expressão, sendo que essa busca – ou “desejo de filme” – seria o “algo comum” em função do qual seres distintos se mobilizam para um fazer compartilhado.

A ênfase dada por Hannah Arendt à pluralidade e à diferença deixa entender também que esse espaço “entre-os-homens” que constitui o terreno da política, assim como o do filme documentário, não se faz enquanto um espaço simétrico e plano. As variações das temporalidades e da natureza desses espaços criados nos encontros e convivências são indeterminadas e geram problemas, conflitos. Ou, como diz Jean-Toussaint Desanti,

[...] as orientações dos corpos uns em relação aos outros, enquanto corpos vivos que germinam a palavra e a endereçam, não se constituem imediatamente num espaço plano e liso. Esse espaço coloca questões. Ele tem, se posso dizer assim, furos e asperezas. (DESANTI, 2003: p. 23)

Sob a perspectiva da prática documentária, ligar uma câmera diante de um outro é, de algum modo, confrontá-lo. Filmar é então se colocar em confronto com o outro, “uma confrontação com o desejo e com as *mises en scène* do outro”, como comenta Comolli (2012: p. 175). Evitá-lo significaria suprimir a alteridade, agora nas palavras de Bernardet (2003b): “Para que essa ideologia [do outro] apareça, é necessário que haja o confronto. [...] Porque a alteridade se dá em uma relação, e não em uma contemplação de um suposto

para a zoologia só existe o leão. Os leões seriam, no caso, uma questão que só interessaria aos leões” (ARENDT, 2004: p. 21).

sujeito que não pode se colocar como sujeito”. A própria assimetria das relações que se dá na mútua exposição de diferentes é o que provoca na vida social as *mises-en-scène* mediadoras dessas distâncias sendo próprio do documentário fazer passá-las pela sua escritura, como escreveram César Guimarães e Victor Guimarães.⁴⁵

2.2 *Estar-com* e ver juntos

Logo no início de sua fala numa conferência em que trataria do tema de um “ver juntos”, Jean-Toussaint Desanti propõe um problema aparentemente simples, segundo o qual não seria possível, naquele contexto da conferência, contestar a afirmação elementar de que *nós estamos aqui agora todos juntos reunidos nesta sala*; mas que, diante de uma segunda, seria inevitável o embaraço: *nós todos que aqui estamos reunidos vemos juntos o que está dado a ver nesta sala*. Por que a dificuldade diante da segunda afirmação?

Porque nossos corpos não estão no mesmo ponto, nós não vemos do mesmo lugar, não pensamos, ao chegar aqui, exatamente as mesmas coisas. Porque nos encontramos cada um em *um lugar* bem particular. E do lugar onde cada um de nós está, não se pode ver o que um outro vê. Por exemplo, nenhum de vocês pode ver ao mesmo tempo minha testa e minha nuca. E eu também não, não posso ver ao mesmo tempo sua nuca e sua testa. “Ver juntos” é ver tudo o que está visível naquilo que demanda ser visto? Certamente não. (DESANTI, 2003: p. 20)

Continuando a resposta à pergunta retórica do autor, *ver juntos* não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível – o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam

⁴⁵ “Se o documentário é esse cinema ‘engajado no mundo’, que não se faz sem o embate com o outro e com o próprio mundo social, sua dimensão política é inegável. A vida social é constituída por diversas *mises en scène* em combate umas com as outras, que desempenham uma função mediadora, assumindo o papel de *terceiro* ou entre-dois que liga um e outro, eu e não-eu. [...] O que é próprio do gesto cinematográfico é que ele faz passar pelas grades da escritura do filme essas *mises en scène* que animam a vida social. A dimensão política de um filme (ficção ou documentário) deve ser procurada, portanto, nos modos potenciais que ele encontra para cifrar, com seus recursos expressivos, as cenas mais amplas do mundo histórico e social que o circundam e o atravessam” (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011: p. 78).

aquele espaço e produzem um *movimento* nele. Movimento que implica uma temporalização desse espaço. Porque “o ver comum não é simplesmente a convergência do olhar de cada um. É a produção desse *espaço comum*, onde vai se constituir a unidade do visível e do invisível” (ibid., p. 32) – donde talvez se possa dizer que a produção desse espaço se constitui também de uma unidade entre as dimensões temporais e espaciais. Portanto, para verificar a validade daquela segunda afirmação – o que seria dizer *para que o invisível se expresse* e o que implica considerar a multiplicidade dos lugares –, seria preciso então se dirigir a cada um dentro da sala, pois não haveria mais nada a fazer a respeito senão *falar*, “nada a fazer senão trocar” palavras e gestos de designação (ibid., p. 21). Como – recorrendo de novo ao pensamento de Hannah Arendt – a principal característica das “atividades do espírito” é a *invisibilidade*, a fala, por necessitar de um espaço de aparência (bem como de pessoas que ouçam) para se realizar efetivamente, assume a função de tornar visível – ou “audível”, manifesto no plano das aparências – algo dessas atividades invisíveis, o que delas poderia se dirigir ao exterior, ao mundo, aos outros.⁴⁶ Ver juntos seria, desse modo, “falar juntos”.

Mas, ainda assim, cada palavra, cada gesto de designação, parte de “um lugar singular, que é o lugar de um corpo vivo”, como o diz Desanti, e cada lugar singular está separado do outro, há uma distância intransponível entre um e outro. “Eu não posso, agora que falo, ocupar o lugar de alguém que me escuta”, argumenta ele. Tal fusão seria, obviamente, impossível. “No entanto”, enfatiza o filósofo, “a fala, a expressão, o gestual *recobrem* essa distância impossível de transpor ou de preencher” (2003: p. 21). Para Desanti, a palavra (que, no seu pensamento, não se dissocia de “expressão” e de “gestual”) tem então um papel central entre os meios pelos quais o “ver juntos” e os sentidos que

⁴⁶ “Vista da perspectiva do mundo das aparências e das atividades por ele condicionadas, a principal característica das atividades espirituais é a *invisibilidade*. Propriamente falando, elas nunca aparecem, embora se manifestem para o ego pensante, volitivo ou judicativo que percebe estar ativo, embora lhes falte a habilidade ou a urgência para aparecer como tal. [...] Em outros termos, ao invisível que se manifesta para o pensamento corresponde uma faculdade humana que não é apenas, como as outras faculdades, invisível, porque latente, uma mera possibilidade, mas que permanece não manifesta em plena realidade. Se considerarmos toda a escala das atividades humanas do ponto de vista da aparência, encontraremos vários graus de manifestação. Nem o labor nem a fabricação requerem a exibição da própria atividade; somente a ação e a fala necessitam de um espaço da aparência – bem como de pessoas que vejam e ouçam – para se realizar efetivamente” (ARENDT, 1991: p. 57).

mantêm tensionado um espaço comum vão se sustentar. “Não há antepredicativo para Desanti”, comenta Myriam Revault d’Allonnes (2003: p. 46) a respeito da fala do filósofo.⁴⁷ “Não há ser bruto, ser selvagem que já não seja habitado pelo logos e portanto não há ‘primata’ da percepção num sentido no qual o gesto primordial precederia a palavra”. Como ele mesmo dizia, não há outra forma de exprimir esse “ver juntos” que não seja pela palavra, que significa também o gestual, ou o que mais poderia compor o conjunto de uma expressão, podendo significar até mesmo “indicações brutas, gritos”, mas que, no entanto, sejam sempre escutados e endereçados de um a outro – ou seja, tornados manifestos, *visíveis* (ou *audíveis*) –, situando-se no *meio*, a “recobrir” o espaço-entre os sujeitos.

Tem um provérbio russo, de origem ucraniana, que diz: “Com a língua a gente vai a qualquer lugar, até mesmo a Kiev.” Os provérbios costumam ajudar a perceber a natureza de estruturas existentes, mas que não são aparentes. Aqui a estrutura existente é esta que reúne os lugares – os lugares de onde cada corpo se endereça ao outro – sem os abolir, esta que não faz a soma deles mas ao contrário os articula, é a expressão. É a possibilidade da expressão. (DESANTI, 2003: pp. 23, 24)

Reunir dois ou mais lugares sem os abolir – ou, poderia ser dito do mesmo modo, sem os fundir – significaria então criar um terceiro, um espaço comum a abrigar os lugares de onde parte uma palavra, um gesto, e onde, dirigida, endereçada, essa expressão é percebida, isto é, seu destinatário. Esse espaço de um “ver comum” se comporia, desse modo, “como unidade do visível e do invisível”, se mantendo “num vazio, por assim dizer, sempre recoberto, mas jamais preenchido” (ibid., p. 24) – “jamais preenchido” no sentido de nunca estar inteiramente acabado, completo –, num movimento *en boucle*⁴⁸ que não deve ser abandonado, que precisa ser mantido de alguma forma, retomado constantemente, construído e reconstruído, pois nada poderá assegurar sua consistência permanente. Daí a importância de um certo sentido de *indeterminado* na concepção de

⁴⁷ Numa espécie de roda de conversa – transcrita no mesmo volume em que a fala de Desanti – entre outros filósofos em torno da conferência do fenomenólogo.

⁴⁸ Como diz Desanti usando uma expressão cuja tradução melhor talvez seja aquela do anglicismo “em *looping*”.

comum de Desanti⁴⁹ – nada pode garantir a consistência desse espaço “porque todos os pontos de onde a expressão germina, ou seja, os corpos vivos que se dirigem uns aos outros na reciprocidade, são pontos de fuga” (ibid., p. 22).

Assim, na perspectiva exposta por Desanti, o espaço comum onde poderia existir a possibilidade de um “ver juntos” – que não se faz jamais no mero gesto de mirar juntos ao mesmo tempo a mesma coisa, e não se constitui num espaço “plano e liso”, mas indeterminado e cheio de “furos e asperezas” – é, fundamentalmente, a forma que encontramos de habitar a distância, o vazio que nos separa. E se nos resta a expressão para “recobrir” esse espaço, o maior problema nesse movimento é que os pontos de onde ela parte se constituem “pontos de fuga”. Essa visão do “espaço-entre” os seres – intransponível ao mesmo tempo que incontornável, pois demanda ser habitado, a menos que queiramos virar as costas uns aos outros – às vezes se aproxima estreitamente das reflexões sobre linguagem e alteridade de Mikhail Bakhtin, para quem as diferenças como são vivenciados os lugares do “eu” próprio e do “eu” do outro servem de matéria-prima para suas discussões sobre ética e estética.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis a seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 2011: p. 21)

O crítico russo realiza aí uma formulação própria sobre a noção do ponto de fuga, muito próxima daquela evocada também por Desanti. Para Bakhtin, se os horizontes de um e de outro seguindo em linha paralela não poderão nunca coincidir, se essa distância entre cada um em relação a um outro é intransponível, as diferenças de percepção de um olhar sobre

⁴⁹ Para o qual, comenta D’Allonnes (2003: p. 44), “não há meios de garantir antecipadamente os ajustes harmônicos, o que foi uma das razões de sua luta contra o motivo ‘transcendental’. Não há uma instância que permitiria verificar que tudo se encaixará bem um no outro, um com o outro [...]”.

o outro podem, no entanto, servir como um tipo de complemento para a visão desse outro sobre si mesmo, e assim reciprocamente. Os atributos de um outro percebidos no meu olhar exterior sobre ele, mas inacessíveis a ele no lugar que se encontra fora de mim, “completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se” (ibid., p. 23). Bakhtin chamou isso de “*excedente da visão*”.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (ibid., p. 21)

Na possibilidade desse movimento recíproco de complementarem-se um ao outro a partir do “excedente” da visão de cada um, também para Bakhtin a palavra – esse “território comum” entre um e outro, como ele mesmo diz – será essencial. Assim como em Desanti, para o autor russo não há nada no mundo, nenhum gesto primordial que preceda o logos, que já não esteja atravessado de alguma forma pela palavra. Nessa perspectiva logocêntrica da qual os dois compartilham, “a palavra é a única forma de sustentar que há sempre em tudo o lado estritamente *do outro*”, como diz d’Allonnes (2003: p. 50) em relação ao “ver comum” de Desanti. E se “ver juntos” é uma forma de partilha, Marie José Mondzain (2003: p. 50) comenta que esse modo de pensar as relações diz respeito a uma “partilha dos sensíveis na partilha da palavra. A palavra sendo a única experiência de uma partilha”. O que significaria dizer também, segundo ela, se referindo ao mesmo tempo aos dois sentidos desse termo⁵⁰ – de “compartilhar” e de “dividir”, “separar” –, que “não há palavra sem divisão [*partition*], quer dizer, diferença [*départ*], separação, experiência fundadora de uma distância”. É por isso que “em Desanti há uma incompletude indissociável da recusa de toda substancialização, do lado do sujeito como

⁵⁰ Assim como o próprio Rancière (2005: p. 7) o faz na sua construção do conceito de *partilha do sensível*, segundo o qual “partilha significa duas coisas: a *participação* em um conjunto comum e, inversamente, a *separação*, a distribuição em quinhões”, sendo assim “o modo como se determina no sensível a relação entre um *conjunto comum* partilhado e a divisão de *partes exclusivas*”. Segundo Mondzain (2003: p. 50), “É a divisão [*partition*], no duplo sentido do verbo *nemein* em grego. Quer dizer, disto que se divide, que corta, que distribui, e que se coloca em relação dentro da distribuição. Vamos reencontrar aquilo que se põe em partilha, ou seja, aquilo do qual cada um tem a sua parte. Mas não podemos ter a parte de uma coisa comum que não à condição de renunciar ao todo”.

do lado do objeto” (ibid., 51). Do ponto de vista prático, parece ser justamente por isso que os indivíduos implicados numa partilha, na constituição de um espaço comum, se encontrem, não raro, diante de “um ‘desarranjo’ das expectativas pessoais e culturais”, como Clifford (2008: p. 20) observa (no caso, na experiência da observação participante em geral). Ou então como diz a própria Mondzain (2003: p. 50), “não podemos ter a parte de uma coisa comum a não ser na condição de renunciar ao todo”. E este é um ponto central nessa concepção de espaço comum: o *comum* que qualifica o espaço não pode se tornar uma palavra de ordem, ganhar um sentido e uma força totalitários, como de fato está sujeito.⁵¹

A própria ideia de partilha vai contra à do movimento de fusão, de constituição de uma totalidade encerrada nela mesma, pois na partilha é preciso haver uma renúncia ao todo, para insistir nos termos de Mondzain. É preciso haver uma divisão, uma separação, fundamental que sejam consideradas as diferenças, que se preserve ou que se expresse a alteridade – caso contrário, seria o colapso do espaço comum. E se não há palavra sem partilha, em seu duplo significado, de modo análogo para Jean-Luc Nancy (2000: p. 2) não chega sequer a haver *sentido* se este não é compartilhado, “não porque existiria uma última ou primeira significação que todos os seres teriam em comum, mas porque *o sentido é ele mesmo a partilha do Ser*”. O sentido, tal como qualifica Nancy (2003: p. 137), “é um tensor de multiplicidade”. E, nas suas palavras, “*todo espaço de sentido é espaço comum (logo todo espaço é espaço comum...)*.”

No sentido não há lugar para um só. Porque o sentido é um “ser-à” também é “ser-à-mais-de-um”, e isso inclusive no coração da solidão. O sentido é um tensor de multiplicidade. Um sentido-à-um, se se pudesse

⁵¹ Mondzain abre a roda de conversa sobre o *Ver juntos* ressaltando que “será preciso sem dúvida evocar a ameaça de colapso do comum, a ameaça de disjunção, de disperção, que concerne não somente à comunidade mas a isso que mantém juntas as coisas elas mesmas nos nossos gestos de ligação [*gestes de liaison*]. Dominique Desanti [escritora, esposa de Jean-Toussaint Desanti] nos sugeriu recentemente não esquecer de colocar a questão de um ‘ver juntos’ em seu aspecto totalitário, isto é naquele onde a imagem da comunidade é ao mesmo tempo fantasmática e mortal. Ela mesma e Jean-Toussaint Desanti conheceram seus efeitos no tempo de suas militâncias no Partido Comunista. Porque a noção de um “ver juntos” tem podido e ainda pode se tornar uma palavra de ordem, e portanto um modo de aniquilamento das conexões ou das vizinhanças significantes, para retomar os termos de Desanti, quando ele aborda todas as figuras do laço [*liaison*]. *O desaparecimento da alteridade não é mais então o efeito da disperção mas da fusão*” (MONDZAIN: 2003, pp. 37, 38).

dizer isso, se reduziria a uma verdade fechada sobre si mesma, indiferente e em seguida implodida, nem sequer “verdadeira”. O sentido consiste em que o sentido começa ou recomeça em cada singular e não se consuma em nenhum, nem na totalidade – que é só o encadeamento de recomeços. (ibid., p. 137)

Da mesma forma, então, assim como para o sentido e para a palavra, para haver *presença* é necessário que esta seja compartilhada, ou seja, é preciso haver um *comparecimento* de um diante de outro, e – de novo, evocando o duplo do sentido de *partilha* – é necessário que haja uma “disjunção”, uma separação.

O sentido começa onde a presença não é pura presença, mas onde a presença se separa para ser ela mesma *como* tal. Este “como” pressupõe o distanciamento, o espaçamento e a divisão da presença. Somente o conceito de “presença” contém a necessidade dessa divisão. Presença pura e não compartilhada – presença a nada, de nada, para nada – não está presente nem ausente. É a simples implosão de um ser que nunca poderia ter *sido* – uma implosão sem qualquer vestígio. (NANCY, 2000: p. 2)

O próprio sentido de “Ser” para Nancy não poderia ser outra coisa senão, na sua formulação, o “ser-com-um-outro”, o que significaria uma “coexistência singularmente plural”: “‘Nós’ diz (e ‘nós dizemos’) do único evento cujas unicidade e unidade consistem em multiplicidade” (ibid., p. 5). A palavra-chave de todo o seu ensaio *Ser singular plural* é a preposição *com*, cujo sentido seria condição da existência – donde só poderia existir *coexistência*. Para dizer “eu” é necessário que se esteja apto também a dizer “nós”,

porque não ser capaz de dizer “nós” é o que faz todo “eu”, individual ou coletivo, mergulhar na insanidade de não conseguir também dizer “eu”. Querer dizer “nós” não é, de forma alguma, sentimental, familiar ou “comunitário”. É a existência reivindicando seu propósito ou sua condição: a coexistência. (ibid., p. 42)

A concepção do comum de Nancy implica sempre a presença da noção de alteridade, implica que mesmo na possível unidade de um “nós” estejam contidas as diferenças e as distâncias de uma multiplicidade ou de uma pluralidade – dois termos frequentemente evocados pelo filósofo, muitas vezes com a deliberada intenção de contrapor a visão nostálgica fundada pela “tradição teórica ocidental” de uma “comunidade perdida” que

teria precedido a sociedade, tendo sido destruída por esta, e que seria constituída por uma “comunhão orgânica dela mesma com sua própria essência” (NANCY *apud* PELBART, 2011: p. 32).⁵² Como sintetiza Peter Pál Pelbart (2011: p. 33), a comunidade para Nancy “só é pensável como negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma”, sendo que “a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância” – do contrário, significaria a morte pelo desejo de fusão que pressupõe uma “pureza unitária”, cuja experiência extrema teria sido a do nazismo. O autor propõe então repensar o “laço social” e as formas de estar juntos – em muitas escalas e sentidos – construídas pelos encontros de seres singulares de modo a se tornarem plurais, numa “coexistência singularmente plural” onde o “mim” seria entendido através dos outros – assim como propõe Bakhtin com a ideia do “excedente da visão”.

O entendimento do Ser não é outra coisa senão o entendimento dos outros, o que significa, em todos os sentidos, entender os outros através do “mim” e entender o “mim” através dos outros, o entendimento de uns e outros [*des uns des autres*]. Poderia ser dito, de modo ainda mais simples, que o Ser é comunicação. Mas restaria ainda saber o que é comunicação. (NANCY, 2000: pp. 27, 28)

Desse modo, se nem *presença* nem *sentido* podem se dar sem partilha, *ser* não se separa de um *estar-com* – ou, como formulou Hannah Arendt em *A vida do espírito* (1991: p. 17), “*Ser e Aparecer coincidem*”. Pois nesse comparecimento que se dá na coexistência, *estar-com* é se *expor* uns aos outros, uns pelos outros. Quando expõe seu pensamento em torno do comparecimento, o discurso de Nancy parece se aproximar da fenomenologia de Arendt, para quem o que há de comum entre todos os seres deste mundo é justamente a *aparência*, é o fato de que eles *aparecem* para, portanto, poderem ser percebidos – vistos, ouvidos, tocados, cheirados – por outros seres, por “criaturas sensíveis, dotadas de órgãos sensoriais apropriados”. “Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não

⁵² Ao dizer que “a comunidade nunca existiu”, Nancy realiza o gesto de convocação do pensamento ao que *é* e ao que pode *vir a ser* a comunidade – mas nunca ao que *foi* ou teria sido. “A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade. [...] a comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido, *é o que nos acontece* – questão, espera, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade. [...] Nada foi perdido, e por essa razão nada esta perdido. Só nós estamos perdidos, nós sobre quem o “laço social” (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente [...]” (NANCY *apud* PELBART, 2011: pp. 32, 33).

pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é próprio para ser percebido por alguém” – donde “*a pluralidade é a lei da Terra*” (ibid., p. 17). Uma das consequências disso é que o fato de aparecerem concederia aos seres (humanos e animais) um “impulso de auto-exposição”, que seria “responder, apresentando-se, ao efeito esmagador de ser apresentado” (ibid., p. 19). E haveria ainda, além da auto-exposição, uma atividade de “auto-apresentação”, quando presente um “certo grau de autoconsciência” (que, para a filósofa, transcenderia a “simples consciência que provavelmente compartilhamos com os animais superiores”), o que resultaria do que ela conceitua nesse seu trabalho como as “atividades espirituais” e, mais especificamente, da “escolha deliberada sobre o que mostrar e o que ocultar” (ibid., pp. 28, 29) – em suma, a “auto-apresentação” se aproximaria do que é comumente chamado no campo do cinema documentário de “*auto-mise en scène*”.

No campo da comunicação social, essa discussão em torno da auto-apresentação poderia servir de estímulo para a reflexão de um amplo número de temas relacionados ao que André Brasil chamou de “regime performativo das imagens”.⁵³ Mas, voltando a Nancy – e à sugestão que ele deixa ao apontar que, no entendimento mútuo que o comparecimento exige, “restaria ainda saber o que é comunicação” –, ele enfatiza que a exposição de uns aos outros no que chama de *estar-com* não tem nada a ver com o programa da sociedade do espetáculo e da comunicação de massa, onde, entre muitas outras coisas, o controle técnico regula e homogeniza as *auto-mises en scène*, o que, além de sequestrar a dimensão subjetiva, nos distanciaria do sentido de singularidade e de imanência contido na ideia do comparecimento entre seres *singulares* uns diante dos outros. Mas tampouco essa exposição poderia ter a ver com uma “autenticidade” não manifesta, não partilhada. Se “todas as ‘mensagens’ estão esgotadas dali de onde parecem vir”, diz Nancy (2003: p. 12), “é então que surge mais imperativa que nunca a exigência de sentido”. É preciso

⁵³ “[...] dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos games, dos documentários às experiências de arte contemporânea, a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma”, sendo que “a imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se o espaço prioritário no qual *se performam formas de vida*” (BRASIL, 2013: p. 579).

então – reiterando uma vez mais a proposição que faço aqui – um gesto de criação de um espaço específico, um espaço comum que possa abrigar as singularidades dos sujeitos entre os quais se estabelece alguma relação, não pela identificação esmagadora dessas singularidades, mas por “vizinhanças significantes” – para recorrer aos termos de Desanti – que possam porventura fazer reunir e manter juntos dois ou mais lugares diferentes, e então *fazer sentido*, a partir desse comparecimento. É preciso encontrar uma forma de se pensar o que seria esse espaço de comunicação, o *como* poderia se dar esse comparecer de uns e outros.

Se a imagem e a palavra podem ser os elementos a habitar esse espaço, a mediar as relações que se dão nele, a hipótese aqui é a de que o cinema documentário, em observância ao que já demonstrou em sua história, tem em si a potencialidade de se constituir esse espaço comum, não apenas porque a imagem e o som (a palavra) podem ser elementos de mediação a habitar as distâncias que nos separam, mas sobretudo porque o documentário tem a potencialidade também de se constituir enquanto espaço de um comparecimento singular entre sujeitos singulares, pois traz consigo a premissa do encontro, de um “se colocar diante do outro”. É preciso, no entanto, pensá-lo enquanto relação, sem outro fim que não a produção de sentido entre sujeitos distintos – ou melhor dito, sem fim algum, mas como meio, como *espaço-entre*, “entre-cruzamento”, como diz Nancy (2000: p. 5), “de fios cujas extremidades se mantêm separadas mesmo no próprio centro do laço”.

É preciso notar que as aproximações feitas aqui entre as ideias de diferentes autores se devem em função de algumas vizinhanças que elas aparentam ter quando são projetadas sobre a tentativa de se pensar uma noção de espaço comum aplicada à prática do cinema, o que não significa que os sentidos que proponho nessas aproximações sejam assim tão facilmente relacionáveis, como corre o risco de parecer. Porque, como adverte César Guimarães (2015: p. 46) em seu texto sobre uma possível “comunidade de cinema”, os

conceitos de comum e de comunidade de que trata – e aos quais, em parte, também recorro aqui – não contêm entre si uma sinonímia e nem há equivalência entre as proposições de cada autor. “Sequer os dois termos, comunidade e comum, podem ser tomados, imediatamente, como coincidentes”, escreveu. Se há um certo grau de arbitrariedade que ora cometo é porque, ao colocar em relação tais ideias nesse conjunto de leituras, surgem questões que me parecem ter relevância considerável para que possa pensar a natureza daquilo que quero nomear um “espaço comum no cinema”. Trata-se, aliás, de teorias que dialogam de modo muito próximo com a prática e com as experiências vividas a partir das quais falo. O que mais me interessa nesses pensamentos, portanto, é perceber essas aproximações de tais leituras não apenas entre si mas para fora, para o espaço entre as ideias e a prática.

No centro dessas aproximações está a noção de um espaço comum que deveria implicar uma dessubstancialização dos lugares instituídos, das identidades – o que pressupõe *horizontalidade* –, para que eles estejam abertos à troca, à partilha de um *fazer-com*, mas antes de tudo de um *estar-com*. Porque o comum, por necessariamente não ser auto-suficiente, precisa sempre da relação com o outro, com uma exterioridade; ou antes ele é relação.⁵⁴ Para Nancy (2003: p. 166), pensar uma política da “não-auto-suficiência” seria pensar uma política da “dependência ou da interdependência”. Ou seja, dependemos uns dos outros para que se possa produzir “sentido”, o que seria dizer também, *produzir mundo*. Pois a partilha do “ser” e do “sentido”, o *ser-à*, significa também que o mundo não é algo que está dado lá fora, pois “*somos do mundo, e não apenas estamos nele*” como “meros espectadores” (ARENDT, 1991: p. 19); e o seu sentido – que é também mundo, não se separa dele – é construído pelos *seres que o coabitam*. Sublinho estes termos porque é de fundamental importância aqui – em especial, na proposição da noção de espaço comum no cinema que se segue – apontar que o *fazer-com* só poderia vir depois

⁵⁴ Assim, “o enlaçamento” – termo que o filósofo propõe no seu esforço de repensar o laço social – “não é nada, nenhuma *res*, nada mais que o colocar em relação que supõe ao mesmo tempo a proximidade e o distanciamento, a agregação e a desagregação, a intrincação, a intriga, a ambivalência”. A política não seria, portanto, “nem uma substância, nem uma forma, senão em primeiro lugar um gesto [...]” (NANCY, 2003: p. 167).

do *estar-com*, como mencionei de passagem acima. Acredito que todas essas concepções de comum tratadas aqui – seja naquela mais evidentemente política de Nancy, ou sob uma perspectiva estética, como em Densanti – apontam para a percepção de que *fazemos e criamos juntos* a partir da produção de um espaço comum onde se possa dar uma partilha da presença. Em outras palavras, só podemos considerar o *fazer-com* depois de pensarmos modos de *estar-com* no processo de produção de sentido. Pois “o mundo”, como comenta D’Allonnes (2003: p. 54) em torno do texto de Desanti, “não é algo que demanda ser fundado, é aquilo que é feito para ser habitado”, perspectiva esta que – continua ela – “privilegia a horizontalidade”.

3. Ver juntos para *fazer-com*

3.1 O cinema compartilhado de Jean Rouch

Por volta de 1920, em uma de suas expedições à região da Baía de Hudson, no Canadá, Robert Flaherty improvisou num iglu um laboratório, que também servia como sala de projeção, para revelar, à noite, o material que filmava ao longo do dia junto a uma comunidade de inuits. Assim que as revelava, ele projetava as imagens a Nanook, a principal personagem que acompanhava, a fim de “recolher suas apreciações e elaborar com ele as linhas gerais do roteiro das filmagens do dia seguinte” (DE FRANCE, 1998: p. 339). Assim ia se construindo *Nanook, o esquimó* (1922), tido como um dos primeiros filmes etnográficos realizados, e também “nascia assim”, com ele, “a ideia de uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da *observação compartilhada da imagem*” (ibid., p. 339). Ao mesmo tempo que personagem, Nanook se tornava também o primeiro espectador do filme e lhe era dada, com isso, a possibilidade de intervir no processo com seus comentários e proposições; enquanto, de seu lado, o cineasta ganhava a colaboração de quem mais conhecia do universo que ele filmava, ou seja, a sua própria personagem.

Sem que o soubesse, Flaherty inventava um método que serviria mais tarde – mas bem mais tarde, como sublinhou Jean Rouch – de referência tanto à prática etnográfica quanto à do filme documentário, incluindo aí o que se propôs chamar “observação participante” e o “*feedback*”, um dos vários termos usados para designar o procedimento de projetar as imagens às próprias pessoas filmadas durante o processo do filme. Foi o próprio Rouch quem veio apontar, de modo mais incisivo, o caráter inventivo da construção de *Nanook* algumas décadas depois da realização do filme, e veio se servir dessas invenções como referência de modo recorrente em sua trajetória de cineasta-etnógrafo. Em uma das inúmeras vezes ao longo de sua vida em que mencionou o filme em textos e depoimentos, ele associou o gesto de mostrar ao sujeito filmado o que estava sendo feito a uma “honestidade básica” que exigia a partilha.

Para Flaherty, em 1920, filmar a vida dos esquimós do norte significava filmar um esquimó particular – não filmar coisas, mas filmar um indivíduo. E a honestidade básica desse empenho significava mostrar àquele indivíduo todo material que havia filmado. Quando Flaherty construiu seu laboratório na Baía de Hudson e projetou suas imagens para Nanook, ele não tinha ideia de que estava inventando, naquele exato instante, a “observação participante” (conceito ainda usado por etnógrafos e sociólogos cinquenta anos depois) e o “feedback” (uma ideia com a qual estamos apenas agora desajeitadamente experimentando). Se Flaherty e Nanook foram capazes de contar a difícil história da luta do homem contra uma natureza desregrada mas benéfica, foi porque havia um terceiro partido com eles. Esta pequena, temperamental, mas fiel máquina, com uma infalível memória visual, permite a Nanook ver suas próprias imagens enquanto elas nasciam. É essa câmera que Luc de Heusch tão perfeitamente chamou a “câmera participativa”. (ROUCH, 2003: pp. 31, 32)

Os dois cineastas compartilham vários traços em comum. Ambos começaram suas carreiras como “cientistas-exploradores” e construíram longevos relacionamentos com os sujeitos que filmaram – desviando das suas tarefas de geólogo, Flaherty passava prolongadas temporadas que chegavam a um ano de duração com os inuits; assim como Rouch realizou, ao longo de vários anos, diversos filmes com os songhay no Níger, por exemplo, ou com os dogon no Mali. Como observou Paul Stoller (1992: p. 100), “a mais importante lição de Flaherty para Rouch é, no entanto, a da participação”, ou da *coparticipação*, pois se refere a uma via dupla de colaboração entre ambos o cineasta e suas personagens. Na perspectiva de Rouch, o *feedback* seria um dos procedimentos fundadores da observação participante e estaria inserido, portanto, no contexto mais amplo da “antropologia compartilhada”.

Este tipo de trabalho a posteriori é apenas o começo do que já é um novo tipo de relação entre o antropólogo e o grupo que ele estuda, o primeiro passo no que alguns de nós rotulamos “antropologia compartilhada” [*anthropologie partagée*]. Finalmente, o observador deixou então a torre de marfim; sua câmera, gravador e projetor o levaram, por um estranho caminho de iniciação, ao coração do próprio conhecimento. E, pela primeira vez, o trabalho é julgado não por um banca de tese, mas pelas próprias pessoas que o antropólogo saiu para observar. Essa técnica extraordinária de “feedback” (que eu traduziria como “reciprocidade audiovisual”) certamente ainda não revelou todas as suas possibilidades. Mas, graças a ela, o antropólogo deixou de ser uma espécie de entomologista observando os outros como se fossem insetos e tornou-se

um estimulador de entendimento mútuo (daí a dignidade). (ROUCH, 2003: p. 44)

São muitos os relatos encontrados a contar experiências de “cinema compartilhado” – como quis chamar Stoller (1992: p. 102) – ao longo do caminho de Rouch como cineasta. Em seu livro *Cinema e antropologia*, Claudine de France (1998: pp. 339, 340) propôs a expressão “observação diferida” para designar o gesto do cineasta de devolver as imagens aos sujeitos filmados como uma forma de envolvê-los também como colaboradores do processo e não apenas como objetos de observação “isolados”, quando, por exemplo, Rouch realizava projeções “do copião de *Horendi* (1971) para as pessoas filmadas (sacerdotes e iniciados) para obter delas novas informações, completando depois o registro inicial em função dessas informações”.

A projeção do filme *Horendi*, que trata da iniciação dos participantes de danças de possessão no Níger, permitiu-me, ao estudar o filme numa moviola, obter junto aos sacerdotes responsáveis mais informações em quinze dias de trabalho do que em três meses de observação direta e de entrevistas com os mesmos observadores. (ROUCH *apud* DE FRANCE, 1998: p. 391)⁵⁵

A observação diferida – ou ainda “exame de registros” – seria, para Claudine de France (1998: p. 340), basicamente isto: a “observação dos processos a partir de seu registro fílmico”. Mas o método estaria inserido numa categoria maior do filme etnográfico, que ela denomina “registro exploratório”. Seriam duas essas grandes categorias. A primeira ela chama de “filme de exposição”, “que consiste em utilizar o filme como meio de exposição de resultados obtidos através de outros meios de investigação que não o cinema”; ao passo que a segunda categoria, a do “filme de exploração”, “consiste em empregá-lo”, o próprio filme, “como meio de exploração, ou seja, de descoberta *sui generis*” (ibid., p. 303). Nesse contexto, em que se toma o próprio material fílmico como

⁵⁵ “Uma experiência comparável foi realizada, em 1970, por Adriaan Gerbrands, junto aos Kilingé do Oeste da Nova-Bretanha. Projetando diversas vezes aos Kilingé os documentos fílmicos registrados durante uma pesquisa sobre as máscaras sagradas (*nausang*), feita em 1967, A. Gerbrands pôde assim enriquecer consideravelmente suas informações. Além disso, e este ponto é importante, a projeção repetida do filme para um público cada vez mais restrito permitiu-lhe descobrir progressivamente, entre as pessoas que o compunham, o melhor informante” (DE FRANCE, 1998: p. 391).

matéria e meio de trabalho dentro do processo de produção de um filme, o método da observação diferida, “ao fazer com que o cineasta tome consciência das implicações de cada opção de *mise en scène*, permite que ele afine seu próprio procedimento como cineasta”, dentre outras implicações (ibid., p. 369).

A pesquisadora e documentarista escreve seu tratado sobre cinema e antropologia antes de tudo para etnógrafos, compreendendo o método do *feedback* dentro de um instrumental técnico de trabalho a servir ao pesquisador enquanto este está em campo. É nesse sentido mais “técnico” que, para ela, o “exame de imagens” – e sua possibilidade de repetir os processos observados, de se demorar o quanto se quisesse nas imagens e em seus detalhes – pode ser útil para a observação não só do cineasta e das pessoas filmadas mas também do “espectador, ou do analista da imagem”.

[...] a observação diferida permite aprofundar o conhecimento do processo estudado por si mesmo, isso porque ela possui este traço notável de poder ser indefinidamente repetida. É nisso que ela se distingue mais radicalmente da observação direta, imediata, que jamais apreende duas vezes as mesmas manifestações fluentes. (ibid., p. 369)

Importa mais aqui, no entanto, como o *feedback* se faz enquanto um procedimento da própria prática filmica, como as experiências de “cinema compartilhado”, no caso de Rouch, determinam os rumos de um filme e se manifestam na sua estrutura e nos seus resultados, ainda que de forma indireta, marcando fortemente o lugar onde se colocam câmera e cineasta em relação às pessoas filmadas. Como escreveu Stoller (1992: p. 173), as ideias de Rouch sobre “antropologia participatória são, como as verdades poéticas, incorporadas na sua prática etnográfica, dentro e entre os planos de seus filmes, na sua noção de cine-transe”⁵⁶. Mas, antes de tudo, a prática específica da partilha das imagens filmadas durante o processo do filme é um gesto que aponta para um esforço de criação de laços entre os agentes que participam da produção, uma forma de reciprocidade que pode colaborar para aprofundar a relação entre eles. “Compartilhar os resultados”,

⁵⁶ “[...] levando a câmera para onde ela for mais eficaz e improvisando um balé no qual a própria câmera se torna tão viva quanto as pessoas que está filmando... É este bizarro estado de transformação no cineasta que eu tenho chamado, por analogia com os fenômenos de possessão, o ‘cine-transe’” (ROUCH *apud* BOGUE, 2003).

comenta Stoller (ibid., p. 171), “constrói uma sólida fundação de respeito entre o etnógrafo e o outro”. Num mesmo sentido, ao discorrer acerca das impressões de Rouch sobre *Nanook*, Steven Feld diz que

especificamente, Rouch vê o filme como uma celebração de um relacionamento; combina a familiaridade que decorre da observação com o senso de contato e espontaneidade que vem da relação e da participação. Ao revelar e ampliar brutos na própria locação e projetá-los com Nanook e outros inuit, Flaherty iniciou o feedback filmico como uma forma de estímulo e relação. (FELD, 2003: pp. 12, 13)

Nesse mesmo movimento de estreitar os laços e de estimular a criação compartilhada, está contida nessa forma de reciprocidade uma dimensão de descoberta e de aprendizado mútuo, ou de “entendimento mútuo”, como disse o próprio Rouch. Num relato que o cineasta lembrava frequentemente ao comentar sobre suas experiências com o método do *feedback*, ele conta que projetou aos sorko, no Níger, *Batalha no grande rio* (1951), documentário sobre a caça ao hipopótamo que haviam filmado recentemente. Na edição do filme, ao se alcançar o clímax da caça, Rouch inseriu uma música, uma certa melodia de caçador tradicional dos sorko. Ao verem o trabalho de edição, os caçadores envolvidos protestaram: a música ali naquele momento era inapropriada, pois a caça devia ser completamente silenciosa. “Rouch aponta que o feedback lhe ensinou algo específico sobre a caça ao hipopótamo e a noção de drama dos sorko. Simultaneamente, ensinou-lhe algo sobre sua própria predisposição cultural para usar a música como um dispositivo teatral” (ibid., p. 19).

A experiência do filme pode vir a ser também um meio para aprofundar o conhecimento dos sujeitos filmados de sua própria cultura, como se deu no processo longitudinal de registro do ciclo de cerimônias do Sigui, entre 1966 e 1973, nas quais os dogon, que vivem nas montanhas do Mali, “celebram a origem da morte e da palavra, expressando esses temas míticos através da dança, das vestimentas e da apresentação da grande máscara da serpente, assim como através do Siguiso, a língua do Sigui” (STOLLER,

1992: pp. 184, 185). O maior desafio que se colocava de antemão nesse projeto⁵⁷ era que, tradicionalmente, o Sigui se passava uma vez a cada seis decênios e era executado paulatinamente no decorrer de sete anos. Como se tratasse de um ritual coletivo, com várias cerimônias se passando em espaços e tempos distintos, nenhum dogon havia jamais visto por completo a experiência, o que dava um interesse específico aos sete filmes que resultaram desse projeto – eles significavam a possibilidade de aquele povo poder ver pela primeira vez o ciclo completo do Sigui, e de expandir o conhecimento de sua própria cultura, observando-a a partir de uma experiência outra, com a mediação do cinema, tanto depois de realizados os filmes, na sua forma acabada, mas também durante o processo, na produção deles, nos momentos em que Rouch projetava esboços dos documentários àqueles que eram filmados.

[...] este trabalho só poderá ser feito com a colaboração dos dogon usando a técnica do feedback, do que eu chamo de “eco criador”: a resposta a um filme por aqueles que foram filmados. [...] Então, quando projetarmos o conjunto de nossos filmes como um primeiro esboço, vamos fazer com que seja possível que os dogon vejam um ritual essencial que nenhum dogon jamais viu completamente. [...] Aqui a pesquisa etnográfica deixa de ser um monólogo unilateral para, seguindo a inspiração da Yasigine, Germaine Dieterlen [antiga parceira de Griaule], a irmã de Sigui, tornar-se uma experiência decisiva de “antropologia compartilhada”. (ROUCH, 2003: p. 122)

A dimensão da troca e do aprendizado nesse “eco criador” – mais um termo que Rouch introduz para designar o gesto de devolver as imagens aos sujeitos filmados como método participativo – se manifesta de diferentes modos nos processos de produção, como se pode notar nos comentários do cineasta e dos pesquisadores que se dedicaram a escrever sobre sua filmografia, sendo que essa dimensão do aprendizado mútuo já se manifestava desde a referência prototípica de Flaherty. Ao partilhar dos registros com Nanook, o cineasta estadunidense partilhava também seus conhecimentos sobre a prática filmica, buscando uma compreensão no outro filmado do que seria o processo de realizar um

⁵⁷ De algum modo, uma continuação da etnografia iniciada por Marcel Griaule décadas antes, da qual Rouch se serviu como referência para desenvolver a sua perspectiva de antropologia compartilhada, pois “o relato de Griaule sobre seu aprendizado da sabedoria cosmológica dogon, *Dieu d'eau*, foi um pioneiro exercício de narração etnográfica dialógica” (CLIFFORD, 2008: p. 45).

filme. A questão fundamental “como fazer o filme?” – que, na verdade, deveria retornar a cada única tentativa de se realizar um documentário – era, digamos, socializada, colocada para uma resolução coletiva que se daria no espaço entre o cineasta e o sujeito que ele filmava. E o conhecimento dos meios para se alcançar esse “como” fazer aquele filme específico era um ensinamento que o cineasta podia dar em troca de poder aprender – e apreender – algo da vida cotidiana e da cultura daquela comunidade. É nesse sentido, de se pensar como o filme poderia se realizar, que Rouch parece ter percebido que o ponto central da prática do *feedback* em Flaherty era criar um espaço onde ele poderia “ensinar a Nanook que, para fazer um filme, as ações não poderiam se passar como normalmente acontecem” (FELD, 2003: p. 13) – ainda mais quando lembramos o quão pesados e limitados eram os equipamentos disponíveis ao cineasta naquele tempo – mas teriam de ser recriadas, encenadas.

Flaherty não estava interessado em simplesmente registrar as coisas como elas aconteciam, ele nem estava tecnicamente apto a fazê-lo. Em vez disso, solicitou a ajuda de Nanook para fazer com que as pessoas encenassem elas mesmas, mas com a compreensão de que essas encenações só podiam acontecer no momento em que ele estava pronto para filmá-las. (ibid., p. 13)

O aprendizado mútuo que desencadeava o método de Flaherty, onde cineasta e sujeitos filmados partilhavam do próprio processo prático de construção do filme, significava assim a possibilidade de uma experiência compartilhada na qual a realidade sociocultural não era apreendida simplesmente a partir de uma representação dela, mas, antes, de uma experientiação dos mundos de ambos (GONÇALVES, 2008: p. 201). É nesse sentido que *Nanook* se fez menos como um filme *sobre* os inuit do que um filme feito *com* eles.

Quando numa noite de 1954, Rouch prendeu um lençol branco num muro de Ayoru, no Níger, e projetou sobre ele *Batalha no grande rio*, Damoré Zika e Illo Goudel'ize, ao se verem pela primeira vez projetados nas imagens em movimento, propuseram ao cineasta fazerem juntos um filme sobre a migração de jovens nigerianos à Costa do Ouro, atual Gana, movimento que refletia a própria trajetória deles dois. E conceberam ali, a partir

daquela experiência de ver juntos o filme do qual haviam participado, a ideia de filmar *Jaguar* (1954-67), das primeiras realizações do que Rouch chamou depois de “etnoficção”. No seu processo de produção, como o registro sincrônico do som não era tecnicamente viável àquela altura e o som tinha de ser gravado separadamente, eles assistiam juntos às imagens filmadas e narravam e comentavam a partir do que viam, num exercício de fabulação entre a memória da experiência vivida e o presente dos fragmentos de imagens dessa experiência que ora retornavam. Segundo Deleuze (1990: p. 185), é no ato da fabulação que a personagem “se torna um outro”, ao passo que o cineasta também se torna outro quando passa a ocupar o lugar em que para “se dizer” “toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles”.

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado ao outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular, sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercedem’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. (ibid., p. 185)

Ao passar a explorar a faculdade fabuladora das suas personagens – o que no aspecto prático se dava sobretudo em função do desenvolvimento do dispositivo do *feedback* –, inicia-se um movimento transformador no cinema. “Essa experiência de ‘cinema compartilhado’ em Ayoru foi para Rouch”, escreve Stoller (1992: p. 102), “um grande evento na sua iniciação como cineasta”. Poucos anos depois de iniciado aquele processo de *Jaguar*, Rouch trabalharia novamente o procedimento em *Baby Gana* (1957), no qual o contexto da independência de Gana é tematizado através de um monólogo em voz *over* interpretado por um jovem nativo do país; e também em *Eu, um negro* (1958), em cujo processo as imagens do cotidiano da cidade de Abidjan, capital da Costa do Marfim, registradas pelo cineasta, eram exibidas aos jovens sujeitos que atuaram nesses registros encenando situações que se relacionavam com suas vidas de imigrantes ali. Reconhecendo bem essas imagens da cidade – e de si mesmos –, eles as narravam da forma como lhes convinham, incluindo aí um admirável talento para a auto-fabulação. E então, a partir das falas dos personagens-atores gravadas durante o *feedback*, Rouch iria

lapidar os diálogos (na verdade, praticamente um monólogo de Oumarou Ganda) e finalizar o roteiro, para então de novo chamá-los, dessa vez para a gravação definitiva do áudio do filme num estúdio da Rádio Abidjan – de novo, a “limitação técnica” do som (seria mais correto dizer que, na perspectiva de quem filmava dos anos 1950, deviam ser aquelas as *potencialidades do som*, vinda daí toda a originalidade das formas nas quais foram resultar esses filmes) era transformada em virtude, por meio da criação de um dispositivo que exigia um trabalho sonoro e verbal intensamente inventivo e participativo. E, num processo análogo ao do mito, esses filmes fabulam uma recriação a partir da memória de uma experiência comum, e se constroem no ato de *recontar as imagens* no “ritual” de ver juntos o filme que se faz (GONÇALVES, 2008: p. 204).

Nesse momento de recontar as imagens, como o processo desses filmes não possuíam obviamente roteiro, as personagens das imagens acabavam por participar, em alguma medida, também do trabalho de montagem do filme. Ao dar sentido às imagens silenciosas por meio da fala, elas iriam interferir também na organização dessas imagens, no seu encadeamento na estrutura a ser montada, o que, nesses casos, confrontaria os argumentos de que os processos participativos em geral terminam sendo ao final montados pelo detentor dos meios de produção, o “colonizador”. Alguns relatos contam de visionagens coletivas, com os atores-personagens, para discutir especificamente a montagem no processo de *Crônica de um verão*⁵⁸, sobre o qual se falou e se escreveu muito mas também é um filme que expõe logo de início o seu lugar de propositos em meio a sujeitos cujas diferenças vão ser o norte dos diálogos, e onde, “numa nova experiência de *cinéma vérité*”, os cineastas vão provocar as pessoas e os espaços para construir um discurso, ou seja, expondo o método de sua “falsificação”.⁵⁹

⁵⁸ Segundo Teixeira (2006: p. 281), por exemplo, “*Crônica de um verão* inaugura um parâmetro radical: pela primeira vez, um filme mostra e solicita dos participantes, no meio e no final, antes da montagem concluída, suas perspectivas em relação ao processo e no encaminhamento do resultado. A montagem, portanto, é apresentada em ato, quando os lugares anteriormente marcados tornam-se indiscerníveis e documentarista e documentados formam uma mesma equipe”.

⁵⁹ Como escreveu Deleuze sobre “as potências do falso”, “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a

Eu, um negro – mas também *Crônica de um verão* e *A pirâmide humana* (1959-1960), os filmes posteriores do cineasta – parece ir ainda mais longe que *Jaguar* e *Baby Gana* no terreno da etnoficção e da auto-fabulação das personagens diante das imagens de si mesmas. As intervenções de Rouch como um tipo de narrador épico a articular e contextualizar as falas das personagens – de um modo por vezes interpretativo que parece emergir de seu lado etnógrafo, mas sem chegar a ser uma voz de “autoridade etnográfica”⁶⁰ – diminuem consideravelmente em relação aos filmes anteriores, enquanto o volume de texto interpretado pelo ator-personagem, preenchendo o campo sonoro do filme, aumenta numa relação inversamente proporcional. A personagem que se desenvolve no monólogo de Oumarou Ganda ganha uma complexidade singular, assumindo vozes múltiplas, representando diálogos dentro mesmo do seu monólogo, nos deixando, espectadores, muitas vezes perdidos em relação a quem fala (também em *Crônica de um verão* os lugares da enunciação se dão muitas vezes numa locução que se desdobra em formas múltiplas, entrevistas, conversas, depoimentos). A articulação da fala a conduzir o fio narrativo sobre imagens precariamente fragmentárias, numa relação deliberadamente assincrônica, dá ao filme um caráter libertário em relação às “boas

potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o dever da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado ao outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular, sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim se ‘intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. (...) Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 1990: p. 183). O que Deleuze ressalta aí é que nesse cinema a dicotomia documentário/ficção é ultrapassada por um “discurso indireto livre” e uma “função fabuladora”. “Nem real nem fictícia, a faculdade de fabulação, mais potente que a da imaginação, porque é uma imaginação em ato, é a via (presente no mito, na religião, na arte, no cinema) que permite ao cineasta e a suas personagens reais desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando durante o encontro que o filme propicia. Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos – porque surge sempre do encontro, tem sempre essa dimensão coletiva –, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser ‘outro’ num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si” (TEIXEIRA, 2006: p. 277).

⁶⁰ “A narração de Rouch é deliberada, não pode ser considerada argumento de autoridade ou a ‘voz do dono’ mas uma explicitação de pontos de vista, e neste sentido, Rouch se coloca como mais um dos narradores, compartilhando os comentários com Oumarou Ganda em *Eu, um negro* e com Damouré, Lam e Illo em *Jaguar*” (GONÇALVES, 2008: p. 188).

regras” da verossimilhança e das gramáticas narrativa e técnica do cinema, abrindo mão das “verdades” tanto da ficção quanto do documentário.

Eu, um negro faz parte daquela constelação de filmes que procederam à desconstrução do verossímil sonoro tão caro ao cinema falado. Nele, o cinema de Rouch resiste ao imperativo da espacialização do som na imagem (assincronismo) e ao trabalho de naturalização da fala na continuidade diegética (anacronismo). A resistência não parece nem sistematizada nem mesmo preconcebida por Rouch, mas ela é um abandono do filme à fragilidade dos materiais e ao aleatório de uma técnica selvagem, libertária, a embriaguez, talvez partilhada com os atores, de acreditar que se está reinventando o cinema. Por seu consentimento ao aleatório, *Eu, um negro* não é um filme mal dublado; ele inaugura uma nova poética da relação entre a imagem e a fala. (SCHEINFEIGEL, 2009: p. 19)

Se *Eu, um negro* logra alcançar essa rara potência inventiva, se inserindo entre aquelas obras criadoras de linguagem – “os filmes que geram filmes”, como se referiu Rouch aos documentários de Vertov –, em todo esse conjunto de filmes do cineasta-etnógrafo se apresentam experiências exemplares de como a oralidade surge de um espaço comum criado entre cineasta e sujeitos filmados em função do dispositivo como um todo, mas em grande medida a partir do procedimento do *feedback* como uma forma de devolver aos sujeitos filmados as imagens de si mesmos e assim horizontalizar o processo. Esse gesto de devolução das imagens implica que as pessoas filmadas as tomem para si, e passam a poder criar a partir delas, junto com o cineasta e por meio da fala – o que significa que não é apenas a imagem que é restituída aos sujeitos delas, mas também a palavra.

Ao abordar a dimensão da fala em sua análise de *Eu, um negro*, Maxime Scheinfeigel se vê levada a pensar o espaço criado para que esta se dê, ou seja, o espaço de reencontro com as imagens para recontá-las, o que ela denominou “espaço-tempo da dublagem”. “A modernidade surge aqui [de uma forma singular] porque a fala se relaciona também com a situação real em que é proferida: o espaço-tempo da dublagem, um lugar completamente improvável do extracampo” (ibid., p. 19). Um “espaço real”, ou seja, para além do espaço plástico da imagem, mas também um espaço comum, com microfones abertos ao mesmo

tempo à escuta (no sentido do “cine-rádio” vertoviano, de potencializá-la) e à ação (no sentido de um “fazer com”).

Além de Flaherty, Jean Rouch foi buscar na história do cinema uma outra referência à qual também recorreu com frequência para formular sua visão de cinema: o russo Dziga Vertov e sua ideia do *kino pravda* ou, na língua de Rouch, *cinéma vérité*. A concepção de *cinéma vérité* que o francês desenvolvia na prática, inspirado pela autoconsciência de *Um homem com uma câmera* (1929), acabou por constituir uma linha específica dentro do contexto da história moderna do documentário que ficou conhecido no começo dos anos 1960 como cinema direto. Grosso modo, entre as duas linhas principais desse contexto estariam, de um lado, o estilo praticado principalmente pelos cineastas estadunidenses e pelo grupo anglófono dos canadenses do National Film Board (NFB), identificado pela postura preponderantemente observacional e pela mística da câmera como uma “mosca na parede” a perturbar o quanto menos os eventos e os espaços registrados; e, de outro lado, o estilo de tendências autorreflexivas no qual os artifícios, ao contrário do primeiro, costumam ser revelados, onde o cineasta muitas vezes se coloca no antecampo ou mesmo no quadro, provoca as pessoas e os eventos registrados, se assumindo, o filme, como produtor de sentido. O primeiro buscaria então captar seus registros de maneira mais objetiva, ao menos aparentemente, não deixando transparecer seus artifícios; o segundo, sem abandonar o real, mas ao contrário partindo sempre dele, assume desde o início que a realidade será sempre uma realidade *do filme*, produzida através dele. O *cinéma vérité* seria desse modo, para Rouch, não um “cinema da verdade”, mas “a verdade do cinema” (DELEUZE, 1990: p. 183). Como o cineasta mesmo enuncia na locução introdutória de *A pirâmide humana* (1959-1960), o filme “ao invés de refletir a realidade, cria uma outra realidade”. E parece ser o caráter que se forma na experiência compartilhada o que requer essa “honestidade básica” – como Rouch se referiu à postura de Flaherty diante de Nanook e sua comunidade – entre os sujeitos envolvidos no processo. O próprio processo

exposto de forma a compartilhar não só o seu resultado acabado, mas o *como fazer* – os limites do dispositivo, das regras do “jogo”, e as incertezas de um processo polifônico, multivocal, espontâneo, aberto ao improviso e à co-criação. “A história nunca se realizou”, continua Rouch na introdução de *A pirâmide humana*, “ela se construiu ao longo da filmagem, os atores inventando à sua vontade suas reações e diálogos. A improvisação espontânea sendo a única regra do jogo.” Na sequência seguinte a essa introdução, o cineasta apresenta a proposta do filme a um grupo de adolescentes europeus, quando um deles, ainda reticente, coloca a pergunta fundamental: *Qual é o verdadeiro objetivo do filme?* Ao que Rouch, representando o próprio papel, responde: *O objetivo do filme é mostrar como, em Abidjan, os africanos e os europeus podem chegar a andar lado a lado, a viver juntos.* Logo de saída, o processo é exposto – de forma didática até. E ainda que de um modo representado, ele é compartilhado nessas cenas ao mesmo tempo com as personagens e com o espectador. Há uma exposição tanto entre o “nós” que se cria e interage no processo da produção, entre aqueles que fazem o filme, quanto “público”, ou seja, no filme acabado – a “honestidade básica” se estende ao espectador –, o que provoca distanciamento e aproximação num discurso que contém ao mesmo tempo do falso e (da “verdade”) da sua revelação. E, da mesma forma como o processo que ele propõe, o cineasta também é exposto, colocando-se em cena e se assumindo como um “outro” para os seus chamados “outros”, como cobrou Jean-Claude Bernardet da postura de quem filma no documentário.

O “outro” é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do “outro”, do reconhecimento da sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um “outro” para o “outro”. (BERNARDET, 2006: p. 22)

Voltar a atenção da narrativa do filme para o seu processo trabalha, nesse caso, para construir um caráter autorreflexivo do seu discurso, no sentido de que este não deverá se apresentar como coisa autônoma, sem interlocução e contexto específicos. Pois, para que

se dê uma enunciação é necessário um espaço de interlocução – ou seja, um *aqui* e um *eu/você* –, é preciso que exista uma situação específica na qual a enunciação vai ser produzida. Ou como elabora James Clifford (2008: p. 38), “o discurso” – no sentido da enunciação – “*não transcende a ocasião específica* na qual um sujeito se apropria dos recursos de linguagem para se comunicar dialogicamente”.

O discurso, na clássica discussão de Émile Benveniste, é um modo de comunicação no qual são intrínsecas as presenças do sujeito que fala e da situação imediata da comunicação. O discurso é marcado pelos pronomes (explícitos ou implícitos) *eu* e *você*, e pelos dêiticos – *este*, *aquele*, *agora* etc. – que assinalam o momento presente do discurso, em vez de algo além dele. [...] Para entender o discurso, “você tem de ter estado lá”, na presença do sujeito. (ibid., p. 38)

Em sua análise das formas de “autoridade etnográfica”, o autor aponta como na antropologia interpretativa pode prevalecer uma “fábula” na qual tanto o etnógrafo quanto os etnografados gozam de “invisibilidade”, de um status de “não-pessoa”, como se a “cultura” fosse um conjunto de textos que o etnógrafo vai ler “por cima de seus ombros”.⁶¹ Confrontando essa perspectiva, Clifford lembra que não existe “posição neutra no campo de poder dos posicionamentos discursivos, numa cambiante matriz de relacionamentos de *eus* e *vocês*”. E retomando a visão de linguagem de Bakhtin, diz que “todo uso do pronome *eu* pressupõe um *você*, e cada instância do discurso é imediatamente ligada a uma situação específica, compartilhada; assim, não há nenhum significado discursivo sem interlocução e contexto” (ibid., 42).

[...] a linguagem, nas palavras de Bakhtin, “repousa nas margens entre o eu e o outro. Metade de uma palavra, na linguagem, pertence a outra pessoa”. O crítico russo propõe que se repense a linguagem em termos de situações discursivas específicas: “Não há”, escreve ele, “nenhuma palavra ou forma ‘neutra’ – palavras e formas que podem não pertencer a ‘ninguém’; a linguagem é completamente tomada, atravessada por intenções e sotaques”. (ibid., p. 42)

⁶¹ “Como resultado, raramente ficamos cientes do fato de que uma parte essencial da construção da briga de galos [se referindo ao famoso trabalho de Clifford Geertz junto à cultura balinesa] como texto é dialógica – a conversa do autor cara a cara com balineses específicos, e não a leitura da cultura ‘por cima de seus ombros’” (CLIFFORD, 2008: p. 41).

O problema da interpretação seria, portanto, para Clifford, que nela não existe interlocução, “ela não depende de estar na presença de alguém que fala” (ibid., p. 38). O que os filmes supracitados de Rouch fazem é justamente restituir a presença dos sujeitos da interlocução, colocando em cena seus lugares e suas diferenças, a partir das quais o discurso do filme vai se construir. Filmes como *Crônica de um verão* e *Pirâmide humana* (ambos de 1961), assim como *Eu, um negro*, se fazem a partir de lugares de fala diversos, mas também muito bem situados de modo a “representar” situações de alteridade a partir das quais esses lugares vão se desenvolver, se recriar, em função da experiência de estar juntos – pois “a diferença é um efeito de sincretismo inventivo” (ibid., p. 19). Evidencia-se nessa parcela da filmografia rouchiana – é importante delimitar porque se trata de uma vasta obra de mais de cem filmes – uma forma de antropologia compartilhada, mútua, na qual tanto uma cultura quanto a outra é observada, interpelada, colocada em cena, algo que Clifford diz ser “crucial” no mundo contemporâneo – “agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada”.

Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas – uma condição global que Mikhail Bakhtin chamou de “heteroglossia”. Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo. É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam [...]. (ibid., pp. 18, 19)

Mas, se “nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens”, continua o autor na sua argumentação, pois “elas são elaboradas – a crítica dos modos de representação colonial pelo menos demonstrou bem isso – a partir de relações históricas específicas de dominação e diálogo” (ibid., p. 19), o cinema documentário parece construir um caminho notadamente produtivo e propositivo (ao menos, é claro, nos casos dos filmes tratados aqui) se o confrontamos com as demandas epistemológicas trazidas por Clifford do campo da antropologia. Como reiterado muitas

vezes aqui, o que esse conjunto de filmes de Rouch parece alcançar é a criação de um espaço comum onde o fazer é compartilhado, desencadeando uma experiência comum, de co-participação, e um processo de compreensão mútua entre cineasta e os sujeitos filmados. Clifford faz muitas ressalvas à ideia de “experiência”, que, por si mesma, não significa ser dialógica e intersubjetiva.⁶² “Certamente é difícil dizer muita coisa a respeito de ‘experiência’. Assim como ‘intuição’, ela é algo que alguém tem ou não tem, e sua invocação frequentemente cheira a mistificação” (ibid., p. 34), escreve ele, acrescentando que, no entanto, “embora as duas estejam reciprocamente relacionadas”, “pode-se resistir à tentação de transformar toda experiência significativa em interpretação” – o que seria algo fundamental aqui, se transpomos para o cinema documentário tais reflexões. Mas apesar das ressalvas e de lembrar das críticas voltadas para a ideia de experiência, o antropólogo e historiador enfatiza que uma das visões mais eloquentes em seu inventário das abordagens conhecidas de “representação intercultural” é aquela do teórico moderno Dilthey, que parte do conceito weberiano do *Verstehen* e segundo a qual

o ato de compreender os outros inicialmente deriva do simples fato da coexistência num mundo que é partilhado [...] A “esfera comum” de Dilthey deve ser estabelecida e restabelecida, a partir da construção de um mundo de experiências partilhadas, em relação ao qual todos os “fatos”, “textos”, “eventos” e suas interpretações serão construídos. [...] Seguindo os passos de Dilthey, a “experiência” etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e interferências. (ibid., p. 34)

O que é aí designado “mundo” ou “esfera comum” – mas sobretudo no “comum” que adjetiva esses substantivos – parece se aproximar bastante do que venho propondo caracterizar aqui como “espaço comum”: por exemplo, quando falam a respeito da

⁶² “Precisamente porque é difícil pinçá-la, a ‘experiência’ tem servido como uma eficaz garantia de autoridade etnográfica. Há, sem dúvida, uma reveladora ambiguidade no termo. A experiência evoca uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção. A palavra também sugere um conhecimento cumulativo, que vai se aprofundando (‘sua experiência de dez anos na Nova Guiné’). Os sentidos se juntam para legitimar o sentimento ou a intuição real, ainda que inexprimível, do etnógrafo a respeito de ‘seu’ povo. É importante notar, porém, que esse ‘mundo’, quando concebido como uma criação da experiência, é subjetivo, não dialógico ou intersubjetivo. O etnógrafo acumula conhecimento pessoal sobre o campo (a forma possessiva ‘meu povo’ foi até recentemente bastante usada nos círculos antropológicos, mas a frase na verdade significa ‘minha experiência’)” (CLIFFORD, 2008: p. 36).

produção de “experiências partilhadas”; da construção de um espaço significados comuns; ou desse movimento necessariamente contínuo de atar e reatar os laços que ligam os sujeitos – “a ‘esfera comum’ deve ser estabelecida e restabelecida” –, pois não deve existir laço definitivo, fusional, auto-suficiente, de modo que possa restar sempre uma abertura.

A construção desse espaço, como ia dizendo anteriormente ao tratar dos filmes de Rouch, demanda a criação de certos limites, dispositivos, dentro dos quais vai se desenvolver uma experiência compartilhada, um agenciamento coletivo do qual pode surgir um filme, e onde os sujeitos da enunciação estarão dispostos, em relação, compartilhando antes de tudo a presença, um *estar com* ou um *comparecimento*. O “cinema compartilhado” (ou o *feedback*) seria então, nesse contexto, um procedimento que o cinema documentário tem utilizado para a criação desse espaço comum, um modo de restabelecer os laços, naquele movimento contínuo de buscar atá-los e reatá-los. Trata-se de fazer com que o comparecimento, sempre mútuo, seja recolocado, refeito, desdobrado, quando retorna nas imagens dele mesmo, colocando-o em perspectiva e jogando luz sobre o *espaço-entre* os sujeitos que compartilham uma presença. Ou como o elabora André Brasil:

Como a reaparição das imagens diante de uma comunidade que a elas comparece funciona como uma espécie de grau zero da política. Momento metacrítico... aparecer, reaparecer e comparecer como nos diz o Jean-Luc Nancy, a ordem do comparecimento é mais originária que aquela do laço social – não se comparece diante de sujeitos e objetos já dados mas diante de seu aparecer, do seu aparecimento. Comparecer consiste na aparição do *entre* como tal, entre-lugar que não tem valor de justaposição mas de exposição. Ou seja, comparecer ao aparecimento do outro ou de nós mesmos pode explicitar a relação enquanto tal, pode performá-la sem pressupor consenso ou laço fusional. (BRASIL, 2015)⁶³

Trata-se de ver e ser visto ao mesmo tempo; e de ser dotado, o sujeito da imagem, do poder de julgar e de dizer algo – enquanto é tempo, durante a própria feitura do filme – sobre as imagens e sons de si mesmo, perturbando a estabilidade dos lugares definidos a priori no processo de um filme e redimensionando o poder daquele que detém os meios de

⁶³ Em uma comunicação intitulada *Aparecer, reaparecer, comparecer: sobre as formas do ver juntos* e apresentada no IV Colóquio Internacional “Cinema, Estética e Política”, que aconteceu em Belo Horizonte, em junho de 2015.

produção, pois este passa a compartilhar com o outro ao mesmo tempo a tarefa e o poder tradicionalmente seus – não é mais somente ele aquele que vê. Ver juntos, ver e ser visto ao mesmo tempo, ou como sugere Comolli em suas *Notas sobre o “estar juntos”*: em vez de “ponto de vista”, preferir a noção de *lugar*.

O “ponto de vista” é aquele a partir do qual nós vemos. É um ponto de poder: o poder de ver/de mostrar. [...] O *lugar* [*site*] é não apenas o ponto do espaço de onde podemos ver, mas aquele de onde somos visto pelo outro. Ver juntos é se ver uns aos outros e não ver todos a mesma coisa. (COMOLLI, 2012: p. 174)

O autor traz a ideia de um “ver juntos”, tomada do filósofo Jean Toussaint Desanti, para se pensar sobretudo – assim como o faz em geral em suas ideias sobre cinema – a relação entre filme e espectador. No entanto, nesta tentativa de buscar nos filmes possíveis respostas à questão de como criar esse “espaço comum” que ora proponho discutir, se tomamos o *cinema compartilhado* como um procedimento que se aproxima da ideia de espaço comum, neste caso, os primeiros espectadores das imagens produzidas para um filme são, como Nanook, aqueles mesmos que participam dessa produção, os agentes da produção do filme. É uma antecipação da atividade do espectador de ver as imagens que são feitas, as inserindo dentro do próprio processo da sua produção, mas sobretudo um espaço de perturbação dos lugares pré-estabelecidos. Como disse Comolli (ibid., p. 175), “na prática do cinema documentário, o cineasta não é somente aquele que ‘vê’. (Crítica do ‘ponto de vista’.) É antes de tudo aquele que escuta”, o que serve ao momento de recontar as imagens no método rouchiano do *cinema compartilhado*. “É também”, continua o autor, “aquele que é visto por aqueles que ele filma. Se expor, se arriscar, se colocar em atrito com o outro”.

3.2 O cinema compartilhado de Coutinho

A escolha de se trabalhar com o método do cinema compartilhado demonstra por si mesma uma compreensão de que o cineasta não tem o controle total sobre o filme, e que a construção deste deve se dar necessariamente através do encontro para compartilhar um fazer, através do ato de “ver juntos” e da escuta nesse ato. Mas se os filmes de Jean Rouch são bastante transparentes em relação aos seus métodos – e, pelo menos no caso de *Eu, um negro*, a fala deliberadamente assincrônica nos pode levar, espectadores, ainda que intuitivamente, à “situação real” do “espaço-tempo da dublagem”, dada a “defasagem ininterrupta” entre o som e a imagem, como sugeriu Scheinfeigel (2009: p. 19), pode nos levar a imaginar os atores-personagens narrando o filme na ilha de edição – em nenhum caso na sua longa filmografia o método do *cinema compartilhado* se revela nas imagens do filme, dentro dele, situando-se sempre no fora de campo. Na produção contemporânea do cinema documentário, se pode notar, entre outros modos de utilização e de expressão do procedimento, esse movimento que insere na própria estrutura do documentário o gesto de compartilhar as imagens, criando momentos estruturados no que é comumente chamado de *mise en abyme*, ou seja, aquelas construções nas quais a obra é desdobrada, refletida em si mesma, como acontece, por exemplo, em *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho, cineasta cujo estilo foi por vezes associado ao *cinéma vérité* rouchiano pela sua igual inquietude diante do real. Nesses casos, no campo do documentário, o procedimento do cinema compartilhado se configura naqueles “momentos em que no interior dos filmes você tem uma exibição de um filme para uma comunidade de cinema circunscrita que de alguma maneira aparece internalizada, inscrita no próprio filme”, como definiu André Brasil (2015).

Na filmografia de Eduardo Coutinho, pelo menos três filmes realizam um movimento análogo em seu método de abordagem das personagens e da realidade registradas. Em um dos encontros filmados no “segundo” *Cabra marcado pra morrer*, o cineasta reúne alguns dos atores do “primeiro” *Cabra*, trabalhadores que participaram das Ligas Camponesas no

interior da Paraíba, para assistir com eles aos registros daquela primeira tentativa de se realizar o documentário, quase vinte anos antes, quando o projeto foi interrompido pelo golpe militar de 31 de março de 1964. Na cena, as luzes da projeção refletem sobre os rostos e os olhos, que vêem diante deles as imagens de si no passado. Há um alumbramento nesses rostos diante do inesperado reconhecimento de si mesmos. O evento da projeção do que havia restado do material bruto rodado no Engenho da Galiléia há dois decênios se fez uma ocasião para que a comunidade se reunisse para ver aquelas imagens em movimento que mostravam uma memória dela mesma. A sequência que se segue é a da conversa do cineasta com o ator-personagem do filme sobre o hiato que separava os dois momentos, como se aquele ritual de partilha das imagens nas quais o passado sobrevivia trabalhasse para reatar o laço rompido bruscamente, como um índice a atestar que sim, havia um laço estabelecido no passado, e que agora, presentificado por aquelas imagens, legitimasse o encontro e a pertinência da conversa naquele presente – o espaço comum era assim *restabelecido*. Como as imagens não tivessem áudio, o ator-personagem faz a dublagem, num exercício de rememoração das cenas que haviam sido gravadas em 1964. Essa dublagem consoma o seu reconhecimento daquela memória e a aceitação do reatar do laço rompido no passado. As imagens da memória vindas do exterior, do filme, desencadeiam uma ação no presente, provocam aquela conversa e fabricam novas imagens, novas memórias, mantendo viva a relação entre aqueles sujeitos, cineasta e suas personagens.

Duas décadas depois de finalmente consumado o *Cabra*, Coutinho realiza *Peões* (2004), no qual o cineasta recorre a fotografias e *frames* de filmes dos anos das grandes greves no ABC paulista, entre 1978 e 80, para identificar e localizar personagens envolvidas naquele contexto de luta política organizada. O trabalho de investigação se torna parte do filme e é feito, pelo menos uma parte dele, enquanto se filma as entrevistas, já que são as próprias personagens identificadas e entrevistadas que apontam outras personagens que aparecem nas fotos. Assim, nessas imagens do passado, os operários se reconhecem, a si mesmos, individualmente, mas também coletivamente, enquanto a comunidade de

trabalhadores que se reuniu em torno das lutas políticas daquele contexto. Dentre os paralelos possíveis entre os dois documentários, o que mais interessa aqui é esse gesto de se trazer imagens do passado das próprias pessoas que participam das filmagens no presente, ou seja, das conversas que são a matéria dos filmes de Coutinho. Essas imagens servem como uma espécie de porta de acesso a certas memórias afetivas das personagens, agindo com uma função mediadora no encontro. Nesses momentos, elas se colocam então no centro do filme, ou melhor, no meio, entre cineasta e os sujeitos filmados.

Esses dois filmes atuam num movimento que busca reatar “fios da meada” (para lembrar a expressão usada por Roberto Schwarz em texto sobre *Cabra*)⁶⁴ rompidos, por aproximar passado e presente, como “um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e que o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 1985: p. 4). Como notou Mateus Araújo Silva, os universos escolhidos pelas duas obras e dos quais elas partem se situam em contextos de lutas populares organizadas, enquanto no seu ato os filmes encontram as personagens desses movimentos políticos em um momento de dispersão⁶⁵, constituindo esses documentários uma tentativa de acessar essa memória e estabelecer um vínculo com o presente. Vale acrescentar que, no caso de *Cabra*, a sua primeira investida já se dera num “momento de dispersão”, depois da morte do líder João Pedro Teixeira, vindo o golpe militar radicalizar essa desmobilização, o que já faz conter no documentário um movimento duplo de se produzir uma memória do que resiste desse movimento atacado primeiro pelos latifundiários, e depois pelos militares.

Um terceiro filme da filmografia de Coutinho que recorre ao procedimento de se apresentar às pessoas que estão sendo filmadas portando fotografias delas mesmas, com a imagem tendo esse papel de mediação do encontro, é *Boca de lixo* (1992), filmado no vazadouro de Itaoca, município de São Gonçalo, subúrbio do Rio de Janeiro, junto a

⁶⁴ *O fio da meada* (SCHWARZ, 1985).

⁶⁵ “Nos dois casos, as pontas iniciais do novelo correspondiam a momentos de luta organizada dos trabalhadores, e as outras pontas, a momentos de dispersão dos seus sobreviventes, às vésperas da redemocratização (*Cabra*) ou da chegada de Lula à presidência da República (*Peões*)” (SILVA, 2013: p. 434).

trabalhadores que vivem lá da coleta de lixo. No primeiro caso mencionado aqui, *Cabra*, se trata das imagens do próprio filme que está sendo feito – no caso, mais precisamente, daquele que se tentou fazer no passado –, enquanto no segundo, *Peões*, elas são parte de uma memória imagética de outras experiências. Nesse sentido, em *Boca de lixo* o procedimento se aproxima mais do primeiro, pois nele se apresentam registros feitos nos próprios encontros do cineasta com as personagens, num gesto de devolução das imagens produzidas naquela mesma experiência comum a eles. Esse procedimento, nessa forma de trabalhá-lo, é algo recorrente no trabalho do cineasta, segundo ele mesmo conta, mas se faz explicitado, inscrito no próprio filme, nesses dois casos, cuja dimensão autorreflexiva é mais contundente, parte do próprio corpo do documentário. No meio de uma fala sobre “o problema ético da relação do som direto”, num debate sobre o tema da memória oral, Coutinho diz o seguinte:

O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que capturei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem. O pecado original do documentário é roubar a imagem alheia e, para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final, ou o produto em andamento. Fiz isso em *Boca de lixo* e em *Cabra marcado para morrer* e procuro fazer em todos os meus filmes. (COUTINHO, 2013: p. 27)

No caso de *Boca de lixo*, esse procedimento, ao qual Coutinho recorre das primeiras às últimas sequências do filme, parece ter um papel fundamental na aproximação às personagens. Pois além de não haver tido nenhum tipo de relação nem mesmo esboçada antes das filmagens, nenhum trabalho de pesquisa de personagens, como acabou se tornando método recorrente do cineasta, há por parte dos sujeitos filmados uma desconfiança e resistência à câmera que revelam uma aguda consciência em relação aos preconceitos de um outro social que os observa de fora, e sobretudo revelam um conhecimento e um acúmulo de experiência midiática relacionada à televisão, onde em geral são expostos de maneira pejorativa, como vítimas, negligenciando neles qualquer possibilidade de subjetividade. “Quanto que o senhor ganha pra ficar botando esse negócio na cara da gente?”, pergunta a Coutinho um adolescente, ao mesmo enfrentando

e desnudando o lugar de poder do cineasta. A câmera e o microfone são tidos de imediato como signos da televisão. “Por que a Tereza está com vergonha?”, pergunta agora Coutinho, ao que outra personagem, Cícera, responde: “Não sei, porque ela não gosta. Diz que vai sair na televisão.”

Não se trata apenas da hipótese de que o equipamento de filmagem é logo entendido como signo ameaçador de uma televisão expropriadora de imagens negativas: é também responsável por essa associação e essa má impressão o próprio modo de filmar de Coutinho, que ele aliás trouxe do próprio telejornalismo, esse modo de “chegar filmando”, como ele mesmo disse sobre sua experiência no Globo Repórter (COUTINHO *apud* LINS, 2004: p. 20).

Essa ideia formada do outro social – também, de certo modo, um preconceito, que o cineasta vai trabalhar duramente ao longo do filme para reverter – é o que determina a postura defensiva daquela comunidade diante do cineasta. E isso se expressa amiúde nas falas das personagens – quando, por exemplo, uma delas, ao dizer algo sobre o cotidiano ali, faz a defesa de que “não estamos roubando nem matando, mas trabalhando” –, criando a principal dificuldade do filme, uma barreira que o documentário vai enfrentar e que, ao mesmo tempo, faz questão de expor, criando uma dimensão autorreflexiva, como observou André Brasil nessa descrição que fez do documentário:

Do início ao fim o filme se construirá contra esse enquadramento [habitual da mídia] não apenas se confrontando com a questão mas trazendo-a para seu interior. Já no início de sua aproximação, depois de percorrer as montanhas de lixo com uma câmera baixa, quase envergonhado, Coutinho encontrará homens, mulheres e crianças com seus rostos cobertos em recusa a sua captura pela imagem. Diante do modo de aparição que os telejornais a eles reservaram, os trabalhadores de Itaoca nos confrontam então com essa aparição paradoxal: aparecer sob o modo de uma recusa em aparecer. (BRASIL, 2015)

Como comenta Consuelo Lins (2004: pp. 87, 88) em *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (onde se encontra uma precisa e preciosa reflexão sobre o filme), “*Boca de lixo* está desde o começo em ‘duelo’ com o clichê”, antes de

tudo com aquele clichê da pobreza brasileira. “É como se eles”, os sujeitos filmados, “se recusassem a ser transformados em ‘tipos’.”

Logo no início do filme, depois de cinco minutos de uma duração composta por planos nos quais as pessoas aparecem se escondendo, cobrindo o rosto, recusando o registro, Coutinho mostra uma série de retratos (em cópias precárias, “xerox”, como ele mesmo diz em algum momento, extraídas dos vídeos já feitos ali) a uma das pessoas com quem finalmente consegue conversar um pouco mais demoradamente, Nirinha, e pede a ela que reconheça os rostos que aparecem nesses retratos: “Ah, essa é minha irmã. É eu. É meu pai”, vai respondendo ela ao observar as fotografias sendo passadas uma a uma em suas mãos enquanto o cineasta dá continuidade ao diálogo, colocando perguntas sobre a família, o trabalho, a economia do lixão...

Fica claro, e o próprio filme o mostra, que esse gesto aparentemente simples de devolver as imagens produzidas aos sujeitos delas é o responsável por desarmar aquelas defesas. E aos poucos o cineasta vai ganhando a confiança das pessoas, até que os diálogos mais duros que resultam do “chegar filmando”, lá mesmo onde as personagens estão trabalhando, vão ganhando mais intimidade até que enfim passam a acontecer na casa delas, “deixando claro que a resistência inicial foi contornada e que há um desejo comum de filmar e ser filmado” (LINS, 2004: p. 89) – “Quero ver minha foto!”, diz um adolescente, revelando o desejo de se ver naqueles registros. Um processo gradual de individuação e subjetivação que acompanhamos, espectadores, com uma riqueza de nuances rara no campo do documentário. E isto feito de uma forma absolutamente singular, graças à dimensão autorreflexiva da obra, que expõe todo o tempo como ela está sendo feita – importante notar, dentre várias outros procedimentos (como a própria presença do diretor no quadro), como os meios estão sempre explicitados, o quão constantes são os planos que se iniciam com a câmera e o microfone no quadro, gravando, para só depois vir o corte para essa câmera que grava, o que causa um certo efeito didático relaciona ao fazer filmico. O diálogo e a confiança são mantidos sobretudo pelas

perguntas que o cineasta coloca, perguntas sempre sem julgamentos – “É bom ou ruim trabalhar no lixão?” – e muitas vezes aparentemente “desinteressadas”, perguntas pelas quais raramente o telejornalismo se interessa ou raramente “tem tempo” para elas. Mas a porta para o diálogo e a confiança é aberta mesmo pelos retratos devolvidos.

Muito mais do que um método ou um mero subterfúgio para mediar o encontro e poder então o cineasta acessar algo da subjetividade daqueles sujeitos, a devolução dos retratos diz algo de uma postura, de uma natureza do télos daquele processo onde a devolução acontece, e aponta para um sentido de partilha, de transparência e de abertura que parece ser compreendido de um modo intuitivo mas não pouco perspicaz por aquelas pessoas.

Esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica mediática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos. O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado, mesmo que precariamente, faz com que se estabeleça uma ligação entre filmados e filmadores – e faz com que o vídeo se realize. (ibid., p. 88)

Além disso e mais concretamente, o movimento da devolução dos retratos aparece como uma antecipação de um gesto maior, o de devolver o próprio filme que está sendo feito aos sujeitos filmados, como o documentário mesmo vai mostrar ao final, como uma de suas últimas sequências. *Boca de lixo* se realiza então com a comunidade dos trabalhadores do vazadouro de Itaoca reunida diante de suas próprias imagens. Mais uma vez, uma cena composta de rostos e olhares alumbrados vendo juntos, num monitor sobre a Kombi da produção o filme do qual participaram.

Trata-se então no filme de Coutinho de desentranhar dali a imagem de um rosto, de uma comunidade. Em meio a essa montanha de entulhos, tangíveis e intangíveis, o filme precisa produzir junto com seus personagens espécies de enclaves no interior dos quais uma aparição singular possa surgir. E aí o gesto seguinte será esse de retornar as imagens à comunidade que ajudou a desentranhá-las. Estamos agora diante de uma aparição terceira: a comunidade que reunida em torno da kombi comparece espectadora de sua própria aparição. O cinema é assim esse trabalho de desentranhar e nos colocar diante daquilo que se recortou do mundo mas que a ele retorna. (BRASIL, 2015)

É o final das filmagens, talvez o último registro do filme (mas não a última sequência da montagem, o que é importante dizer porque Coutinho não vai terminar o documentário com uma cena “conciliatória”), o que enfatiza do ponto de vista dramático o sentido de devolução do trabalho aos sujeitos das imagens. As expressões de contentamento nos rostos e nos olhares atentos e afetuosos, como se junto daquelas imagens também uma dignidade fosse devolvida, como se o que vêem diante de si fosse uma medida justa do que são, de como se vêem. *Boca de lixo* é tão transparente em seu método, tão honesto em relação a suas próprias dificuldades, que não é necessário um exercício reflexivo muito árduo para o espectador para que possa afirmar que o documentário conseguiu superar seu maior desafio, que seria este, recorrendo à formulação de André Brasil: “Como criar imagens que ao serem devolvidas ao sujeitos filmados não os deixem arrependidos de terem descoberto seus rostos? Como ao descobrir isso num rosto, não fazê-lo objeto de ressentimento?”

Se fez ali, ainda que de forma efêmera na prática, mas perene no filme, uma comunidade de cinema dentro da comunidade do lixão de Itaoca, ao lograr o filme alcançar simplesmente aquilo que poderia – nem a pretensão arrogante de querer “salvar o mundo”, nem a expropriação parasitária para a reprodução de clichês, ou alguma outra forma de representação que lhes negasse, àquelas pessoas, a sua subjetividade, mas restituir aos membros da comunidade uma medida justa da imagem deles mesmos, compartilhada, feita com eles mesmos e, antes de tudo, para eles mesmos. Há no resultado desse filme uma relativização do lugar do espectador: não é mais somente ao “outro social”, com sua culpa, seus fetiches, julgamentos e preconceitos, a quem aquelas imagens se endereçam: são também, mas antes de tudo e de todos, os próprios sujeitos das imagens o destinatário delas, de fato *os primeiros espectadores do filme*.

3.3 O “espelho noturno” do Vídeo nas Aldeias

Os índios Nambiquara expressaram desapontamento quando assistiram aos registros brutos recém filmados do seu tradicional ritual de iniciação feminina, quando uma cerimônia festiva reunindo outras aldeias põe fim à reclusão em que a “moça nova” é colocada a partir da sua primeira menstruação. Eles não se reconheceram nas próprias imagens. Criticaram, por exemplo, o excesso de roupas. E decidiram então refazer a festa com mais atenção ao rigor da tradição. Eufóricos diante do que viam agora nas imagens dessa segunda “tentativa”, os Nambiquara retomam, diante da câmera, a furação de lábios e narizes dos jovens, um ritual que não realizavam há mais de vinte anos. “Esse jogo de espelho ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara começam a delirar e a gente com eles”, rememorou Vincent Carelli na narração em *off* que abre um outro documentário, o *Corumbiara* (2009). Aquele “jogo de espelho” entre os Nambiquara resultou, em 1987, no primeiro filme do projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) – *A festa da moça* – e, a partir de então, o *feedback* se tornou uma prática constante no modo de fazer dos documentários do VnA.⁶⁶

⁶⁶ Ao comentar sobre essa experiência inaugural do projeto dedicado à realização de filmes entre os povos indígenas no Brasil, Carelli diz que “o que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios. Não era chegar ‘com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o *feedback* da aldeia, e deixar-se conduzir pelo seu entusiasmo e pelos seus desejos” (CARELLI, 2013: p. 46).



Quadro de *A festa da moça*

A princípio, a lógica do cinema compartilhado é bem simples: filmar, mostrar, filmar novamente. Mas essa “observação diferida” pode se desdobrar em direções diversas, singulares, a depender das relações que se estabelecem, do espaço que é criado e onde a câmera se situa. Ou, em certos casos, assim como acontece em *Eu, um negro* ou em *Boca de lixo*, a estratégia de se trabalhar as próprias imagens que resultam da filmagem como mediadoras das relações do processo de produção se encontra num lugar tão determinante na estrutura do filme, do seu processo à forma como ao final se mostra organizado – quer dizer, o “filme dentro do filme” –, que se torna mais do que um procedimento ou um método, se caracterizando como um dispositivo fílmico, uma “*mise-en-situation* do ver juntos” imagens e sons de si mesmos. É o caso do vasto conjunto de documentários produzidos pelo VnA. “Para além de um procedimento ou de um método que viria se inscrever na forma de um filme”, lembrou André Brasil ao comentar um conjunto desses documentários, “a produção de quase trinta anos do VnA nos mostra como se trata nesse

caso de um dispositivo central, não apenas na fatura do filme, mas na cena interétnica que ele produz”.

Dispositivo filmico na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, dispositivo antropológico, diríamos cosmológico, na medida em que reúne a comunidade diante de um aparecer e um reaparecer mediado pelas imagens. O que exige que ela tome certa distância e ao mesmo tempo se implique em relação àquilo que lhe aparece no presente da sua experiência. (BRASIL, 2015)



Still de *A festa da moça*

Esse comentário do pesquisador indica pelo menos três traços – estados da imagem – que se mostram, entrelaçados, de modo contundente nas imagens e sons do cinema do VnA: a *mediação* das imagens, que, nesse retorno cria uma forma de comunidade em torno da tela e devolve as relações a uma posição de horizontalidade, a “uma espécie grau zero da política” – ver juntos o bruto dos registros é, na prática, uma forma de se descentralizar os rumos da história e o pensamento da montagem; o *movimento* entre aproximação e distanciamento, e as dobras temporais que se dão no encontro entre o presente da imagem

projetada, que já é passado, e o presente desse passado, as imagens dos sujeitos diante das imagens; e, por último, a *implicação*, que é também dobra – o latim *plicare* significa precisamente “dobrar”, de onde “implicar” designa um dobrar *em* ou junto a algo – e se coloca como uma ação que se desencadeia da situação do filmar e do ver juntos.

O primeiro desses traços, desses estados da imagem, a *mediação* é um aspecto que está todo o tempo presente nesse modo de fazer, como temos visto de formas diversas desde a experiência de Flaherty há um século quase. O lugar das imagens é deslocado, há um desvio – ao valor da exposição se antecipa um valor de relação, entre sujeitos, lugares, tempos e situações. Esse desvio se dá no momento em que a imagem retorna, quando ela se demora em meio aos sujeitos que nela se expõem e que, nessa alteração na ordem e na temporalidade, dela se reapropriam para refazê-la. Ao se situar no meio, no espaço aberto e indeterminável do ver comum, a imagem se libera do controle rígido do aparato técnico, do olhar apressado e exotizante. Há uma ausência de controle técnico – ou uma recusa, ou talvez uma busca deliberada pela perda desse controle nos modos singulares de reapropriação do aparelho – no gesto de fazer voltar a imagem, de reiterá-la de modo a ser reconstituída, redobrada. “Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento?” – do qual, inclusive, a própria imagem cinematográfica é um signo –, perguntou Didi-Huberman (2011: p.41). Frequentemente, diante dos filmes produzidos pelo VnA, essa questão parece ser respondida de uma forma prática. Como ajuda a perceber Ernesto de Carvalho, um dos documentaristas que mediam as oficinas continuadas do VnA junto diversas etnias do país, neste relato sobre a prática do *feedback* nas aldeias:

Num sentido simbólico, político, as projeções em aldeias indígenas “devolvem” às comunidades a sua própria imagem, e oferece a de outros. Porém, mais do que isso, num sentido concreto, a projeção lança a imagem para fora da caixa, para fora do controle. Subitamente cores, luminosidades, lugares, sons não estão mais contidos nos seus veículos de transporte – disco, computador, tela – mas sim estão dispersos na poeira, no calor, odor, e textura da aldeia, de noite. São mesclados com a espontaneidade do fluir do tempo na comunidade. Essa apropriação material e coletiva da imagem é o momento em que a imagem se torna

selvagem, e se re-domestica ao mesmo tempo. Ela se liberta de exotismos, propriedades, associações, projetos, e flutua até o pano. É uma imagem que foi retirada de dentro da sua prisão exotizante, se aproxima e se afasta. Nesse movimento, o universo se desloca. (CARVALHO)⁶⁷



Fotografias de Ernesto de Carvalho

No momento em que há a passagem desse processo ao filme, quando as imagens guardam os traços desse processo, assistimos, de diferentes modos, em distintos tempos, às imagens sendo feitas, as escutamos (as histórias que se desdobram delas) junto com os sujeitos delas. Estamos situados, assim, tanto no campo do “espelho” como no da “imagem em germe”, para lembrar duas figuras às quais recorre Deleuze para se referir à imagem quando esta se revela no seu estado de constituição, e quando ao mesmo tempo se expressa enquanto “imagem especular”, autorreferencial, que se reflete no próprio filme.⁶⁸ O dispositivo filmico do cinema compartilhado produz uma imagem que mistura

⁶⁷ Disponível em <http://povosindigenas.com/ernesto-de-carvalho/>

⁶⁸ Ao analisar um conjunto bastante heterogêneo de filmes – de *O espelho* (Tarkovsky) e *Cidadão Kane* (Welles) a *Oito e meio* (Fellini) e *O estado das coisas* (Wenders), considerando Buster Keaton (com *Sherlok Junior*) e Dziga Vertov (com *Um homem com uma câmera*) como talvez os primeiros a introduzir o filme dentro do filme –, Deleuze

dessas duas figuras de um modo específico. No terreno do documentário e diante dos documentários do VnA, em especial, podemos entender a formulação de Deleuze de um modo muito direto e concreto, sem metáforas. Germe, quando os filmes expõem a sua feitura nas próprias imagens, o que passa a elas da experiência do fazer e do ver juntos – e mais do que isso, quando eles são narrativas mesmas dessa reapropriação das imagens e do aparelho (*O espírito da TV* é uma declaração aberta de muitos dos sentidos dessa reapropriação); espelho, na medida em que os próprios sujeitos da imagem se vêem – um “espelho noturno”, como chamou Ernesto de Carvalho. Pois é à noite, quando a ausência da luz do sol permite a projeção no ambiente externo, o momento mais propício para a partilha das imagens.



propõe essas duas figuras – a do “germe”, “na obra se fazendo”, e a do “espelho”, “na obra refletida na obra”. “Estes dois temas, que atravessam todas as outras artes, iriam afetar também o cinema. Ora é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme; ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso em se constituir” (DELEUZE, 1990: p. 96).



A segunda condição mencionada, a do *movimento* de aproximação e distanciamento, pode conduzir a dois temas que me parecem muito relevantes para se entender como o dispositivo do cinema compartilhado se mostra, de um modo geral nos casos que temos visto aqui e, em especial, no documentário do VnA. O primeiro é que, entre a aproximação e o distanciamento, há um saber sendo perscrutado, uma história sendo “escrita”, o que nos remete às teses brechtianas. Na leitura que faz Georges Didi-Huberman (2009: p. 12) dos diários de Brecht enquanto no exílio, o historiador diz que para saber é preciso se envolver, se aproximar, mas tão importante quanto isso é preciso se distanciar – pois “não sabemos nada na imersão pura, no em-si, no terreno do *tão-perto*”, assim como não saberemos nada na “pura abstração, na soberba transcendência, no céu do *tão-longe*”, escreveu. “Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d’un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu’écart: approche avec réserve, écart avec désir”. Esse distanciamento que não exclui o desejo parece ser justamente o que provocou a

aproximação dos Nambiquara da sua memória – foi preciso esse deslocamento do olhar para perceberem o que estava sendo perdido. O segundo tema que pode se desdobrar desse movimento é o do “cristal de tempo”: há uma coalescência entre temporalidades distintas dentro de uma mesma imagem, o que Deleuze (1990: p. 99) chamou de “imagem-cristal”, essa ao mesmo tempo presente e passada e que “consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”, ou seja, o seu “passado contemporâneo”. Pois “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele *coexiste* com o presente que foi”. As situações de projeção das imagens de tempos distintos, mas daquele mesmo território e seus sujeitos, ocasionam uma “imagem mútua”, quando “o atual e o virtual se trocam numa *indiscernibilidade* que a cada vez deixa subsistir a distinção”. O espaço dessa coalescência e dessa indiscernibilidade é o filme, em suas múltiplas dobras.

Segundo Bergson, a “paramnésia” (ilusão de *déjà-vu*, de já-vivido) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: há uma lembrança do presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator. “Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar”. (ibid., pp. 99, 100)

O terceiro traço dessas imagens, a *implicação*, tem na ação da furação dos lábios e narizes em *A festa da moça* o seu exemplo mais concreto e instrutivo – a inserção da imagem em movimento naquele contexto desenterrou um conhecimento que caminhava para o apagamento. O “saber” – que no francês *savoir*, lembra Didi-Huberman, está contida a ação de “ver” (*voir*) – aparece tanto na sua dimensão arqueológica, inscrita no “aspecto referencial” do registro cinematográfico,⁶⁹ como na ação que desencadeia no presente. É precisamente esse ponto ao qual se atém Amaranta César, num artigo sobre o cinema do

⁶⁹ “Como há muito já se constatou, uma das dimensões fundamentais da imagem cinematográfica é o seu aspecto referencial, que permite sua atuação contra o desaparecimento, no tempo, dos gestos e movimentos do mundo” (CÉSAR, 2013: p. 15).

VnA, intitulado *Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco* e que abre com a afirmação de Didi-Huberman: “L’image, pas plus que l’histoire, ne ressuscite rien de tout. Mais elle ‘rédime’: elle sauve un savoir, elle récite malgré tout”. Ao que ela acrescenta que

[...] hoje, mais do que registrar, as câmeras passaram também a constituir os acontecimentos. Uma imagem, enquanto ação, parece atuar no mundo contemporâneo não apenas para salvaguardar os seus movimentos, fazendo-os resistir ao tempo, mas para garantir-lhes mesmo a existência ou a sobrevivência. [...] No cerne do dispositivo audiovisual construído pelo projeto coordenado por Vincent Carelli está não apenas a produção de imagens de registro mas também o visionamento dessas imagens, que provocam outras imagens e, simultaneamente, as ações a serem por elas registradas [...]. (CÉSAR, 2013: pp. 15, 19)

Ela propõe então “refletir sobre o que acontece ao documentário quando ele nasce de um confronto com a vida ou um modo de vida em risco”. E reformula a famosa pergunta colocada por Marie-José Mondzain que dá título ao seu texto – “pode a imagem matar?” – indagando agora: “o que e em que medida pode a imagem salvar?”. Há nitidamente no cinema do VnA a aposta de que as possíveis e específicas respostas para essa pergunta estão no gesto de se colocar no lugar e na situação de um ver juntos e, sobretudo, de um recontar as imagens, devolvendo-as ao meio, ao “espaço-entre” os sujeitos de uma comunidade (nas duas dimensões do termo, pelo menos: a comunidade de uma aldeia, uma língua, uma etnia, e aquela que se forma em torno do cinema e partir dele). E a palavra – para insistir mais uma vez nesse aspecto – é fundamental no dispositivo do cinema compartilhado, se constitui veículo vivo da memória, reconstruída agora em confronto com as imagens.



Quadros do filme *O espírito da TV*

É a palavra, essa “recontação de imagens”, é o que pode ajudar a reconciliar o visível e o invisível. Em *De volta à terra boa* – para lembrar um exemplo o mais evidente – um índio Panará segura uma fotografia em que ele mesmo aparece olhando diretamente para a câmera – ao contrário dos mais velhos, os jovens da aldeia estavam curiosos e abertos ao contato. Era o seu primeiro contato com um branco, no caso o jornalista britânico Adrian Cowell, que, acompanhando missão do indigenista Cláudio Villas-Boas para tentar salvar os Panará das ameaças trazidas pela construção de uma estrada no Mato Grosso (missão esta ambivalente, pois a presença desses mesmos brancos que vinham ajudá-los eram ao mesmo tempo um sinal da sua iminente extinção), realizou o registro e o inseriu no filme *Fugindo da extinção* – no qual, na sua sequência final, vemos uma vez mais aquelas expressões atentas e surpresas diante das imagens de si mesmas projetadas. No quadro extraído do filme de Cowell, o índio Panará está sozinho, com uma mata atrás. “Agora, no segundo filme”, o *De volta à terra boa*, “ele segura a foto diante de nós, como a devolvê-la. Olhar torcido e retorcido pela história”, comentou André Brasil. É no presente dessa “redevolução” – é o índio quem agora devolve a imagem que lhe fora antes devolvida – que podemos, espectadores, começar a ver junto com esse índio o que no primeiro filme, sem a nova dobra temporal, não se fazia visível. Primeiramente, uma camada mais imediata do invisível: enquanto segura o seu retrato, ele conta que, ao contrário do que parece, ele não está sozinho mas acompanhado de um número significativo de parentes – não os vemos porque estão escondidos atrás dele na mata, dando cobertura. “Deixa eles se

aproximarem. Qualquer coisa a gente ataca”, diz o índio Panará no filme, como que “dublando” na imagem que segura a fala daqueles que não se dão a ver, narrando o que não podemos ver na imagem. Esse detalhe revelado muitos anos mais tarde pelo sujeito na imagem nos serve para ilustrar a multiplicidade das formas de ausência de visibilidade na imagem, ausência e distância que a palavra, o recontar, vai trabalhar para “recobrir” – retomando o termo de Desanti, para quem é precisamente a palavra que pode nos fazer ver o invisível que compõe a imagem. Mas, para mais além disso, no caso desse filme a articulação das imagens e da palavra vai recobrir a ausência sobretudo da história dos Panará, que “narram e refletem sobre sua história, não sem antes indicar que sim, eles têm uma história e que é eles quem devem elaborá-la”, como enfatizou André Brasil na sua comunicação.

De um filme ao outro (o rosto de um personagem do primeiro filme reiterado no segundo), ele fará uma espécie de dobra do testemunho sobre si mesmo. Em *De volta à terra boa*, Socriti segura diante da câmera a foto. Na filme de Cowell, a fotografia de Socriti será enquadrada e reenquadrada, ele nos mira da fotografia. [...] Trata-se reiteramos de uma espécie de torção, como se o testemunho com as imagens, tomado e retomado ao longo do tempo, pudessem não sem a força que a história exige ser torcido e retorcido pelas vidas que sobrevivem. Sobrever que nasce de uma sobrevivência. (BRASIL, 2015)

Não é, porém, sem contradições que se dá essa relação com as imagens. *O espírito da TV*, por exemplo, é uma reflexão sobre a presença das imagens da “televisão”, sobre projeções compartilhadas, que se articula na fala (e na montagem), nas temporalidades que se abrem diante do “reflexo” dos movimentos captados. Assim como fica evidente em vários outros dos filmes do VnA, essa imagem é vista, no entanto, num lugar ambíguo: o objeto câmera se torna signo ao mesmo tempo do mal que significa a extinção de um povo nativo e do seu “remédio”, quer dizer, ao mesmo tempo em que se expressa a inequívoca percepção de que a câmera irá preservar algo de suas vidas e que só a visibilidade poderá salvar do extermínio, sabe-se que ela vem num mesmo movimento – da cultura do branco, da técnica, do “progresso” – que ameaça a sobrevivência dos índios. Contradição esta aparentemente incontornável e que, de modo algum, parece inibir o admirável

desenvolvimento da produção indígena no Brasil, que faz com que o cinema nacional seja hoje, na prática, um “cinema plurinacional”, falado em dezenas de línguas.



Quadro de *O espírito da TV*

4. A comunidade de cinema da Izidora

Ao longo do mês de junho de 2013, enquanto em regiões centrais e de maior visibilidade da cidade as ruas se convulsionavam com as manifestações populares que fizeram reunir enormes multidões em torno de um descontentamento generalizado quanto ao sistema político, numa das bordas da metrópole, uma região fronteiriça (entre os municípios de Belo Horizonte e Santa Luzia) conhecida como Mata do Isidoro, centenas – e logo milhares – de famílias erguiam barracos de lona para demarcar o princípio da constituição de um novo território. Eram famílias sem-teto, algumas com muita dificuldade ou mesmo impossibilidade de pagar o aluguel, outras “morando de favor” (algo que se escuta muito frequentemente) lidando com a dura realidade da falta de moradia na cidade grande e que recorriam à ação direta como estratégia de sobrevivência, já que as políticas públicas para essa área se mostram insistentemente ineficazes.⁷⁰ Um ano depois do início desse processo de ocupação três comunidades interligadas haviam se constituído de forma espontânea – o que significa dizer sem articulação com movimentos sociais organizados – em terrenos ociosos daquela região, se autodenominando Ocupação Rosa Leão, Ocupação Esperança e Ocupação Vitória, e cujo conjunto passou a ser chamado “Izidora”.⁷¹ Reuniam então, juntas, cerca de oito mil famílias (ou quase trinta mil pessoas), àquela altura já vivendo a grande maioria em casas de alvenaria, o que tornava mais consolidadas as ocupações. Mas o que as primeiras famílias, aquelas que iniciaram o processo, não sabiam – e que a essa altura já havia ficado claro – é que aquelas terras que ora ocupavam e sobre as quais construía suas casas estavam nos planos de um investimento do

⁷⁰ Vou pelo menos mencionar duas contradições tão básicas quanto insustentáveis da cidade capitalista no Brasil em relação à questão da moradia: a primeira é que o salário mínimo nunca incluiu no seu cálculo nem o dinheiro do aluguel nem o da prestação, é um salário de subsistência, o que coloca uma grande quantidade de trabalhadores num limbo; a isso se soma, a segunda contradição, a questão do acesso à terra urbana: enquanto há uma longa tradição de reserva de terra para ricos e classe média, às classes de renda mais baixa resta pouca ou nenhuma alternativa (RESENDE; MAGALHÃES, 2011: pp. 14-19). Segundo dados da Fundação João Pinheiro, na Região Metropolitana de Belo Horizonte o número de famílias sem casa é de 115.045 e, no Estado de Minas Gerais, 454.080 (FREITAS, 2015: p. 13).

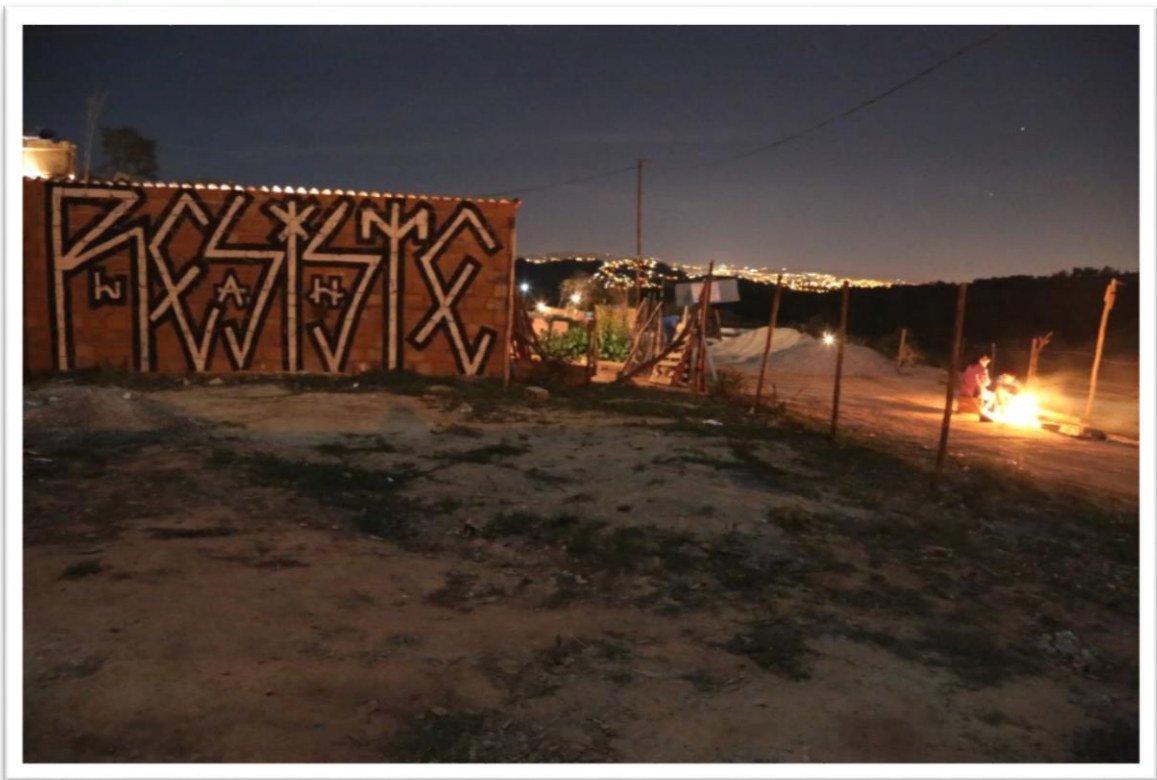
⁷¹ Em homenagem a uma escrava que havia trabalhado na fazenda que um dia, num passado longínquo, ocupou aquelas terras. Ela lavava roupa num ponto particular do riacho que corta a mata, e preenchia esse espaço com seu canto de trabalho. Um pouco da memória oral da escrava Izidora sobreviveu nas narrativas de alguns poucos moradores da região, mas o suficiente para que o território fosse hoje rebatizado com seu nome.

governo municipal que, junto a uma grande construtora, projetava empreendimentos imobiliários de luxo na cifra dos bilhões, aproveitando a onda de crescimento daquela região da cidade. Isso veio explicar as intensas contraofensivas do Estado – várias ordens de reintegração de posse emitidas pela justiça e megaoperações militares armadas para tirar as famílias de lá. A mais tensa dessas investidas contra as famílias da Izidora aconteceu nesse momento, um ano depois do início da ocupação das terras.

Numa noite daquele inverno de 2014, eu me aquecia junto a um grupo de pessoas ao redor de uma fogueira em uma das muitas entradas para as três ocupações. Aparentemente, a atmosfera era de tranquilidade – contávamos casos amenos, ríamos, compartilhávamos alguma comida e bebida – mas ninguém podia dormir. Um sentimento de apreensão subjazia aquele encontro ao redor da fogueira, e era o motivo desse sentimento que nos mantinha reunidos ali, a contemplar o fogo.



Fotografias minhas em barricadas nas ocupações da Izidora



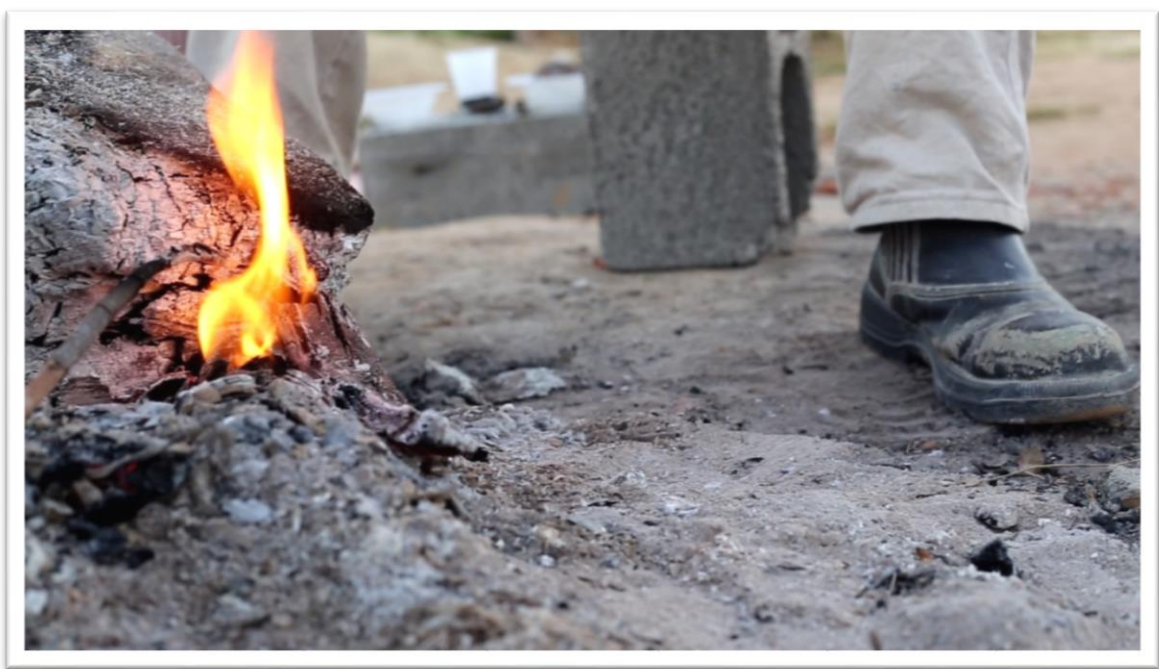
Há alguns dias as pessoas com as quais eu compartilhava o calor da fogueira conviviam com uma ação ameaçadora da justiça que determinava o despejo e a desintegração das comunidades. Na tarde que precedeu aquela noite, helicópteros da Polícia Militar sobrevoaram durante várias horas as suas casas, numa tentativa de intimidação psicológica; e, num determinado momento, numa cena que fez lembrar certos territórios em guerra declarada, jogaram lá do alto panfletos exigindo a desocupação da terra ou, caso contrariassem a ordem, seriam removidas à força. Era a essa distância – do alto de um helicóptero militar – que o Estado se comunicava com aquelas pessoas. A PM já havia divulgado que uma operação de proporções inéditas estava preparada, incluindo a vinda de seis mil policiais do interior do Estado, e que a execução da ordem judicial determinando a remoção das famílias aconteceria no dia seguinte. Aquelas pessoas reunidas ao redor da fogueira sabiam que, em geral, a PM executa ordens de reintegração de posse de manhã bem cedo. Assim, a cada noite, há vários dias, elas faziam vigília até o dia amanhecer – numa demonstração de resistência e de disposição ao enfrentamento, mas também porque era impossível dormir com a perspectiva real de terem suas casas demolidas pela manhã. Ou pior: a grande maioria daquelas milhares de famílias que não só simplesmente viviam nas comunidades, mas haviam construído suas casas ali com os próprios recursos e força de trabalho de que dispunham, estavam irredutivelmente decididas a resistir a qualquer custo, o que tornava mais grave o sentimento de apreensão. Aquela vigília em torno da fogueira era apenas uma entre dezenas – a cada entrada para as comunidades foi armada uma barricada com pneus, galhos de árvore, arames, entulhos; e em cada uma dessas barricadas uma fogueira como aquela era acesa.



Nas conversas que embalavam a vigília, os moradores da comunidade aprofundavam as relações, o conhecimento entre si, entre as vidas que, por força da necessidade e do inconformismo, se encontraram ali, ao mesmo tempo em que a fogueira remetia a uma memória rural, muito presente nas ocupações urbanas de moradia em geral – o cultivo de hortas, as criações de animais dão a ver o caráter rururbano⁷² do modo de viver ali. Na alvorada – quando a fogueira arrefecia e já havia mais cinzas do que brasas, ao mesmo tempo em que as conversas se transformavam em sussurros, comentários lacônicos, dados ao mesmo tempo o cansaço e o aumento da apreensão pela proximidade do horário de atuação da PM – algo perturbou o quase silêncio e reacendeu o espírito das pessoas reunidas ali. Os aparelhos celulares começaram a vibrar trazendo a notícia de que um juiz da Vara Cível da Infância e da Juventude havia acabado de derrubar, ainda de madrugada, a ordem de reintegração de posse, argumentando que a remoção das comunidades traria prejuízo às vidas de um número significativo de crianças e jovens. Um grande alívio,

⁷² É um termo (cf. “rurbano”) que pode ter vários significados e desdobramentos (no campo da geografia, do urbanismo, da agricultura urbana) mas o tomo aqui basicamente como aquele espaço híbrido constituído por elementos tanto da cultura urbana como da rural e que é muito característico nas franjas metropolitanas, onde resistem modos de viver típicos do espaço rural. É um termo que tem sido muito utilizado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST) para designar assentamentos realizados em territórios transicionais entre o perímetro urbano e o rural.

sorrisos, uma celebração contida – era apenas uma batalha que estava sendo vencida – tomaram conta das pessoas. Um pouco depois, um morador veio caminhando de dentro da Ocupação Esperança – era um trabalhador, de uniforme, indo para o trabalho. É provável que, apesar da tensão ao seu redor, tivesse conseguido dormir o mínimo suficiente para vencer um dia inteiro de labuta. Vinha ouvindo o rádio pelo celular. Se aproximou e sentou junto à fogueira que lentamente se extinguiu. Em silêncio, todos pararam para escutar junto com ele ao noticiário das seis horas da rádio Itatiaia, aguardando todos pela confirmação da notícia. Era como se a informação veiculada pela mídia fosse uma forma de reconhecimento dos outros – da “outra cidade”, a “formal” – da legitimidade do território. A decisão do juiz foi a primeira notícia apresentada pelo noticiário.



Menos de dois anos depois daquele inverno, período em que as comunidades da Izidora resistiram a pelo menos mais uma séria tentativa de reintegração de posse pelo Estado, propus a um grupo de moradores da Ocupação Esperança, durante a assembleia semanal da comunidade, reproduzir a fogueira da vigília, dessa vez projetando as imagens do passado. Não só as imagens que eu havia registrado, mas também as de um jovem

fotógrafo e cineasta da própria comunidade, Edinho Vieira, que se formava a partir do engajamento político que a experiência de vida ali lhe convidava e da produção de vídeos e fotografias da resistência no cotidiano do território onde vive (e com quem compartilho a produção da fogueira com a projeção das imagens, nesse processo aqui relatado).



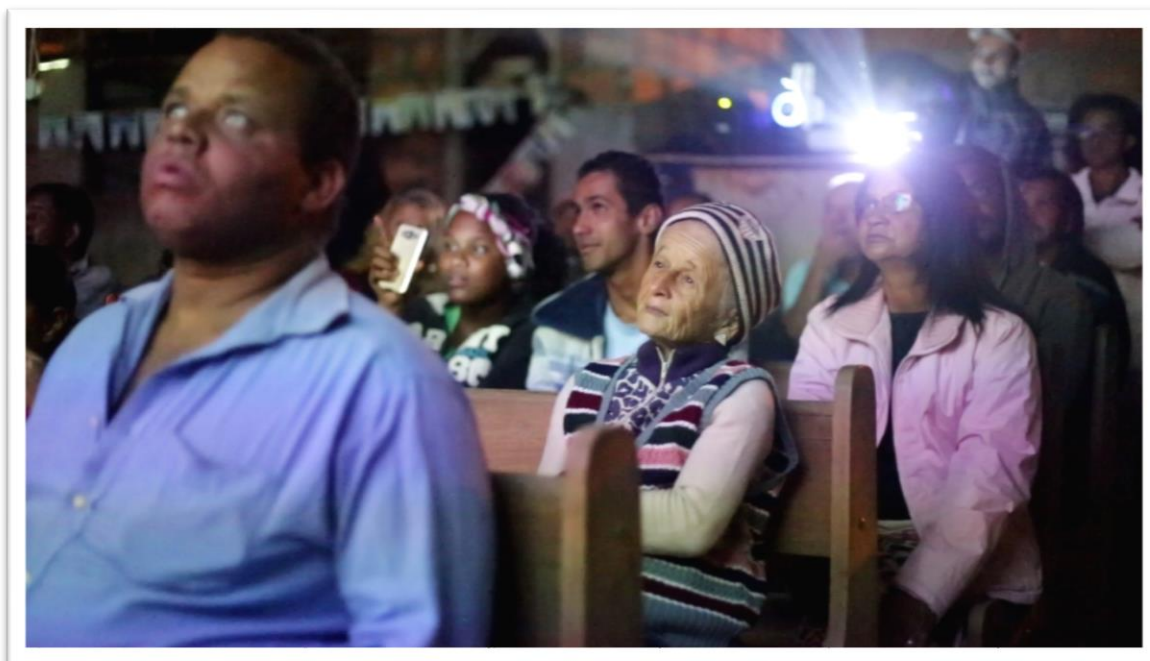
Fotografia de Edinho Vieira

A proposição tinha como interesse duas coisas em especial: a primeira, devolver aquelas imagens aos sujeitos delas de modo presencial e coletivo, junto deles; e a segunda, produzir mais registros durante as visionagens compartilhadas. Enfim, recontar as imagens ao redor da fogueira. A aposta era de que, de novo em volta da fogueira e agora com as imagens, pudéssemos estimular a memória das pessoas e produzir alguma formulação dessa memória. Pois as imagens, em si mesmas, não têm sentido até o momento em que são partilhadas – “sua natureza é constituída pela espera do olhar”.⁷³

⁷³ Como escreveu Amaranta César (2013: p. 19) em um artigo sobre o cinema do Vídeo nas Aldeias.

Depois de projetar sobre a parede do espaço de convivência da ocupação uma pequena amostra dos registros, a proposta foi bem recebida dentro da assembleia com o adendo, vindo de uma discussão instaurada pelas pessoas ali presentes, de que a atividade deveria acontecer dentro do espaço da própria assembleia. Com a projeção da breve montagem da sequência de uma memória da comunidade, houve o entendimento de que a prática de ver juntos as imagens poderia de alguma forma colaborar com as conversas durante a assembleia, estimular a participação dos coabitantes. Um dos moradores que assumia na ocasião o papel de mediar a assembleia argumentou que muitas das pessoas ali presentes haviam chegado depois dos processos de resistência mais intensos e, portanto, não vivenciaram todo o esforço, o trabalho e a coragem que foram precisos para ainda estarem sobre aquelas terras até aquele presente. A memória em vídeo era uma forma de rememorar o passado aos que o viveram e, ao mesmo tempo, de mostrar algo daquela experiência aos que não a vivenciaram, que partilharam da presença naquele momento, explicitando de um modo específico para aquele território uma possível função mediadora das imagens e dos sons. *Ver juntos* aquelas imagens – e tê-las não como um fim (ou como um “filme”) mas como meio, especialmente de potencializar as relações, de colaborar para a manutenção de um sentido comum entre os coabitantes de um território cuja unidade se mantém com muito custo em meio aos desafios de uma formação autônoma, anárquica. Era uma maneira de lembrar, de reativar uma memória, de colocá-la em perspectiva – naqueles momentos, o sentido do trabalho em comum que fora necessário para a constituição daquele pedaço de cidade em germe parecia pousar de novo sobre as pessoas, entre elas. “O passado colocado em perspectiva pelo presente e o presente colocado em perspectiva pelo passado”.⁷⁴

⁷⁴ Como disse André Brasil (2015), também ao comentar sobre o cinema do Vídeo nas Aldeias.



Quadro de vídeo das visionagens compartilhadas na Ocupação Esperança (fotografia minha)

Introduzir na assembleia a pauta da memória em imagens e sons da comunidade provocou um outro desdobramento que veio intervir de um modo determinante na forma como eu projetava os modos possíveis de organização daqueles registros. Durante a reunião, depois da primeira projeção dos vídeos e quando a próxima estava confirmada para a assembleia seguinte, uma senhora, já de idade, tomou a palavra e disse: “Eu também faço esse mesmo trabalho de filmação”. Vilminha, essa senhora de sessenta e nove anos, cultivava o hábito de filmar a vida na ocupação. Tão franzina quanto valente, ela empunhava sua pequena *cybershot* sempre que havia uma cerimônia, algum ato político ou qualquer encontro que significasse algo importante para a comunidade. De repente, mais do que em nenhum outro momento, os lugares se desestabilizavam – uma moradora da ocupação, insuspeita velhinha, sujeito mesmo daquela história, se revelava fazedora de imagens, e guardava em suas gavetas uma pilha de DVDs contendo momentos vários da memória daquele território. Uma vez mais, o ideal benjaminiano se concretizava de forma nítida, com a presença do “aparelho técnico” na vida cotidiana gerando novos produtores. E foi assim que o material audiovisual que eu mesmo havia produzido passava definitivamente a um segundo plano, assim como a intenção de realizar um filme com ele. Numa reassociação dos lugares e das posições, as minhas imagens passavam a servir mais como um catalisador da memória das pessoas nos momentos de visionagem compartilhada do que como algo a servir a um documentário que eu eventualmente iria montar, e a atenção se voltava definitivamente para as imagens que os próprios sujeitos daquele território produziam, ao mesmo tempo em que produziam o território. Observam, registram e contam ao mesmo tempo em que constroem, de mutirão em mutirão.





Quadros de vídeos de Vilminha

Naquele momento em que Vilminha revelou suas “filmações”, eu já trazia guardado comigo os registros em vídeo de, além de Edinho, outros dois moradores da Izidora – Ricardo Freitas, o Kadu, e João Vitor, que perderam ambas suas vidas em meio à grave instabilidade na qual a Ocupação Vitória havia mergulhado no ano anterior. De modo geral, o propósito comum das ocupações é claro: autoconstruir casas em mutirões entre famílias pobres, que as políticas públicas e a economia imobiliária da cidade não contemplam, e assim produzir espaço urbano, de modo autônomo e comunitário. Mas como manter essa unidade de pensamento e de ação com tamanha autonomia, pluralidade e contradições – que são também da sociedade e que se reproduzem ali naquele microcosmo; por exemplo a adesão da juventude ao tráfico de drogas ou o valor de propriedade individual que se sobrepõe ao do interesse coletivo – em meio a um processo intenso de adensamento e de crescimento demográfico? Estas continuam sendo questões fundamentais àquelas comunidades, ameaças internas de colapso do comum que desafiam

a resistência da auto-organização e do sentido coletivo das comunidades, e explicam – pelo menos assim, superficialmente – os assassinatos dos dois moradores que deixaram inscritas suas presenças nos vídeos que realizaram e através dos quais, projetados durante a assembleia da ocupação, puderam, de alguma maneira, continuar intervindo no cotidiano da comunidade.

O que importa mais aqui, no entanto, é pensar sobre os significados que podem ganhar essa ação, da qual todos eles – Vilminha, Edinho, João Vitor e Kadu – compartilham, de investir uma câmera sobre o seu mundo. Obviamente, as investidas do Estado contra aquelas comunidades não se dão de uma forma isolada. Existe um respaldo social por trás, uma intolerância em relação a modos de viver outros que rompem com os padrões estabelecidos, além de uma forte defesa moral da propriedade – ainda que esta possa ter um longo histórico de ociosidade, de não cumprimento de qualquer função social (contra o que prescreve a própria legislação do Estatuto das Cidades). A cidade que é produzida verdadeiramente pelas pessoas é a exceção. Diante das imagens de violência do Estado, fica explícito que aquelas vidas são a exceção.⁷⁵ Do lado de fora daquela comunidade, há uma cidade que quer ser uma só, que almeja apagar as diferenças, impedir a pulsão criativa que advêm do encontro delas. Daí a disputa semântica entre os termos “ocupação” e “invasão” – o primeiro, usado pelos sujeitos que ocupam, e o segundo, pelos “cidadãos de bem”, pelo Estado e pela polícia, pela mídia e por quem vê esses sujeitos do lado de fora e não aceitam o exercício de contextualizar socialmente sua ação, o que, considerando esse contexto da ineficácia das políticas de habitação, significa negar-lhes o direito de viver na cidade (“comunidade dos sem comunidade?”).⁷⁶ Há portanto uma disputa simbólica, no domínio da narrativa e da imagem – disputa pelo

⁷⁵ Lembrando Agamben (2004: p. 13), para quem “o totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político”.

⁷⁶ Ou como formulou Freitas (2015: p. 73), esclarecendo essa questão semântica pela perspectiva do direito à cidade, “a *ocupação* de terrenos ociosos feita para fins de moradia tem como objetivo dar uso a um terreno que não cumpre a função social e, com isso, efetivar direitos. Já a *invasão* visa turbar o direito legitimamente exercido por alguém retirando-lhe uma posição jurídica justa de forma injustificada”.

imaginário – que é coextensivo ao conflito territorial.⁷⁷ As imagens produzidas por esses sujeitos se situam então no campo dessa disputa. Há no seu gesto de filmar o próprio território e as experiências vividas nele uma nítida compreensão de que podem, eles mesmos, assumir a tarefa de produzir significados e uma narrativa partindo de seus próprios lugares, de produzir uma contra-história da cidade. Há uma compreensão de que assumir essa tarefa na disputa simbólica é uma necessidade para a sobrevivência da comunidade – ao mesmo tempo do que ela já construiu e do seu devir como povo que intensa e progressivamente vai se constituindo sobre aquele território. Ou seja, o gesto individual de cada um deles aponta para a coletividade de um povo porvir, em vias de constituição. São, assim, imagens fundamentalmente políticas por múltiplas razões, mas a começar por esse movimento do singular ao plural, do microespaço de um corpo vivo que filma, ao território da comunidade e, logo, ao macroespaço da cidade. Esse movimento ganha então dois sentidos simultaneamente – é voltado tanto para dentro do próprio território, quando serve à memória da comunidade e no momento em que é partilhado ali dentro, como uma comunicação intraterritorial, quanto para fora, quando muitas vezes quem fala se dirige ao “outro social” da cidade. A própria geografia onde se fundam as ocupações convida a esse confronto das diferenças entre uma cidade e outra: em alguns dos planos que compõem o conjunto desse material essas diferenças são expressadas de forma direta, enquanto a imagem mostra a cidade formal ao fundo, no horizonte. Num desses planos, feito por um grupo de jovens moradores da Ocupação Vitória, uma delas fala diretamente para a câmera, elaborando assim as separações entre esses dois espaços urbanos distintos que vemos no mesmo quadro onde ela também está:

A diferença de quem mora aqui na ocupação pra quem mora lá [aponta para o horizonte, onde está o centro da metrópole], na cidade grande que já tem tudo bonitinho, água, luz, asfalto, saneamento básico. E pensar que fomos nós que moramos aqui na ocupação que construímos aqueles

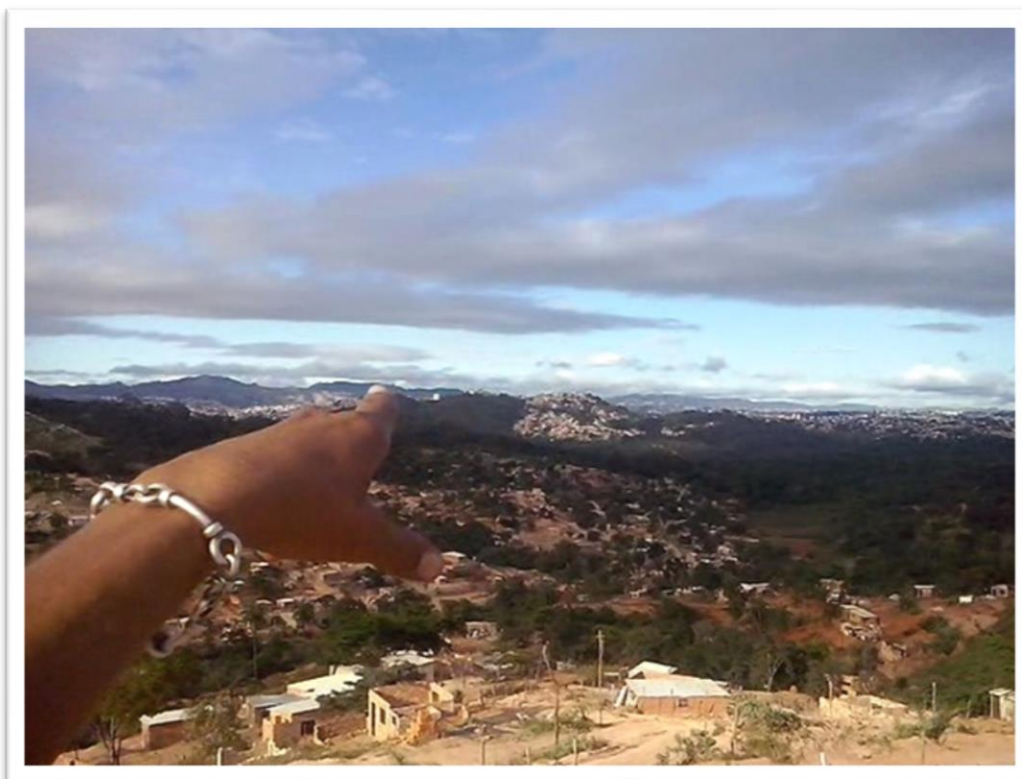
⁷⁷ Como também o observou Amaranta César (2013) em relação a alguns casos da produção do cinema indígena brasileiro. “Uma imagem, enquanto ação, parece atuar no mundo contemporâneo não apenas para salvaguardar os seus movimentos, fazendo-os resistir ao tempo, mas para garantir-lhes mesmo a existência ou a sobrevivência” (CÉSAR, 2013: p. 15).

prédios enormes lá, e não podemos passar nem porta, que somos dados como baderneiros.

Mesmo quando se dirigem aos coabitantes da Izidora, as imagens – com a palavra falada que as compõem – parecem nunca se esquecer desse outro. Há nessas narrativas um desejo e uma urgência de expressão dirigida a esse outro.



Ocupação Vitória (quadros de vídeos produzidos por jovens durante uma oficina em 2014)



Quadro de vídeo de Kadu

Ao ver e rever essas imagens junto dos habitantes da Izidora, depois de recebê-las de seus realizadores e de em seguida colocá-las reunidas de modo a realizar as projeções compartilhadas, me ocorreu que pudesse haver ali uma analogia entre o modo coletivizado como se dá a constituição das ocupações – com os mutirões para construção das casas, das ruas e dos espaços coletivos – e as narrativas que as contam. Não seria cada plano um tijolo?, cada sequência, uma fiada? Ainda que precários e fragmentários – assim como aparenta a autoconstrução –, não estariam esses registros tecendo uma narrativa coletiva, a partir da mesma pluralidade de perspectivas que constitui aquele território comum? Caso sejam possíveis essas analogias, as imagens produzidas ali dentro daquele território estariam compondo mais uma dimensão da narrativa coletiva que se constrói sob o cotidiano daquelas comunidades.

O caso da Izidora explicita algo do qual compartilham outras histórias de ocupações urbanas: elas só acontecem quando se é criada coletivamente uma narrativa que permita

aos sujeitos envolvidos na sua radical pluralidade vislumbrarem juntos a possibilidade concreta de partilharem um espaço construído por eles mesmos, a partir daquele encontro específico. A criação dessa narrativa – desenvolvida sobretudo em meio à prática da ação direta e na articulação da palavra em espaços de assembleias organizadas sob as condições as mais diversas (e adversas, como se pode notar nos registros) – é algo que pode justificar a produção dessas imagens, que passam a ser mais um meio de se compor aquela história, mais uma forma de narrá-la. Assim como é da natureza dos espaços comuns, essa narrativa se mantém necessariamente aberta às contingências do fazer coletivo, e o seu caráter, indeterminado, se constrói a partir do convívio, da partilha da presença – por isso é sempre indeterminado, pois essa partilha não se define por vínculos pré-determinados, mas sim pela abertura. Praticar esses espaços implica necessariamente se abrir à construção coletiva. E, desse ponto de vista, contá-los também implicaria partir desse princípio coletivo, aberto à pluralidade de vozes, olhares, subjetividades e temporalidades. Por isso, como esses registros produzidos dentro da Izidora se encontravam dispersos, fisicamente separados e, na sua maioria, em estado bruto, sem edição, me pareceu uma proposta pertinente, plena de significados, colocar juntos essas imagens e sons, buscar articulá-los de modo compartilhado num mesmo espaço – uma montagem – e devolvê-los, assim, o caráter coletivo que os provocou no seu princípio e que os constitui – ao mesmo tempo em que essa proposição atendia a um desejo que desenvolvi de “salvar” essas imagens e as memórias contidas nelas, fazendo-as retornar ao seu mundo.

À proposição de trabalhar uma edição dos vídeos desses sujeitos, acrescentei a ideia de que eles os comentassem, numa nova rodada de visionagem compartilhada, de modo a aprofundar a percepção dos seus trabalhos com as imagens audiovisuais, de suas visões de mundo e de cinema. Foi desse modo que acabei por forjar um novo lugar pra mim mesmo nesse processo: entre esses sujeitos e entre as suas imagens, atuando agora na montagem desses registros alheios, num novo desdobramento que se estendia da apropriação dos registros que eu já vinha fazendo de modo a realizar as projeções na assembleia da

comunidade. Minha atenção se voltava então a uma tentativa de individuar e subjetivar aqueles que produziam imagens audiovisuais dentro das ocupações, buscando entender e me aproximar de seus caráteres e motivações. É claro que o lugar de um “estrangeiro” ali – ou, no máximo, o de um visitante, um morador provisório – implica dificuldades, distâncias impossíveis de serem transpostas. Mas, a meu favor, contavam o fato de eu mesmo trazer uma memória em imagens de um momento importante para aquela comunidade – reminiscências de um momento de perigo que marcara a história desse território – e a minha proposição de estabelecer um espaço de ver juntos essa memória no trabalho continuado das visionagens compartilhadas, o que, por sua vez, estimulou uma discussão coletiva sobre a função das imagens nas comunidades e, ao mesmo tempo, reanimou o desejo da prática do filme, coletivizou esse desejo.

Comparados entre si, os registros de cada um dos fotógrafos-cineastas das comunidades da Izidora são radicalmente singulares – partem de uma perspectiva individual, de um lugar específico, mas surgem todos do agenciamento coletivo que constitui os próprios territórios das ocupações, ao mesmo tempo em que se endereçam a essa coletividade onde se situam: imagens singularmente plurais. Cada um apresenta um ponto de vista singular a depender da sua trajetória, do equipamento que carrega, da sua relação pessoal com a imagem. No caso de Vilminha, se quisermos situá-los historicamente no campo do documentário, seus registros se mostram todos dentro do princípio daquele cinema direto mais observacional, no qual quem filma pouco ou nada intervém na cena filmada. Seus planos são longos – o que mantém aberta a possibilidade de, na montagem, respeitar a integridade espaço-temporal das cenas filmadas –, enquanto sua atenção se volta para a observação silenciosa da vida em comunidade, para os momentos em que há alguma reunião de pessoas – uma assembleia, um ato político de reivindicação diante do Estado pelo direito de construir, uma cerimônia, uma missa, apresentações de congado... Por detrás da câmera, ela se coloca como testemunha dos eventos que possam possuir algum significado político-cultural dentro da comunidade.



Vilminha filmando em quadro de vídeo de Edinho Vieira

Há nessa aparência de objetividade uma certa fé de que a imagem pode revelar uma verdade. Ela mesma repetiu isso diversas vezes nos encontros que tivemos para ver e conversar sobre o seu trabalho de filmagem. “A verdade precisa ser dita”, me disse algumas vezes, enquanto assistíamos juntos às imagens em sua casa na Ocupação Esperança, onde pende na parede uma imagem de Santo Antônio e onde guarda vários objetos representando São Jorge, entre os quais estão figurinos e ornamentos que ela mesma produz para festas e autos de congado. Devota do Santo Guerreiro, Vilminha deixa todo o tempo muito evidente no seu discurso a relação entre imagem e religiosidade. Muitas associações poderiam ser feitas aí nessa relação,⁷⁸ mas do ponto de vista da história da teoria do cinema, essa aproximação entre a fé na imagem e o respeito à integridade espaço-temporal da cena – com o mínimo de interferências, como se o registro em si mesmo pudesse *revelar*, na persistência do olhar diante do decurso do tempo, uma verdade – me remete ao discurso baziniano, cuja linguagem evocava frequentemente expressões como “presença real”, “fé na imagem” e, sobretudo,

⁷⁸ Por exemplo, a influência decisiva que a tradição cristã teria exercido para que a imagem triunfasse ao longo dos séculos e chegasse aos dias de hoje ainda garantindo “o domínio incontestado do visível”, um “reino da imagem”, como diz Marie-José Mondzain (2002).

“revelação”, “teoria de conotações teológicas da presença do divino em todas as coisas”, como escreveu Robert Stam (2006: p. 95) sobre a visão de cinema de André Bazin, crítico que, não por acaso, era também declaradamente católico.



Retrato feito por Edinho Vieira



Quadro de vídeo feito por mim

Na montagem do material de Vilminha, procurei manter essa temporalidade dilatada dos planos-sequências que os brutos invariavelmente guardavam. Enquanto isso, do lado dos registros da conversa sobre aquelas imagens, na visionagem compartilhada que eu havia proposto de modo a aprofundar a percepção das imagens e ao mesmo tempo gerar mais material para articular na montagem, Vilminha expressava seu lado religioso, afro-cristão, e evocava – espontaneamente e por mais que eu insistisse em manter o foco nos registros audiovisuais – essa outra sorte de imagens, a dos santos e as dos objetos que produzia para os ritos e as festas do congado. Ao perguntar sobre os vídeos que realizava, era às imagens dos santos que ela recorria para se expressar, numa muito singular *auto-mise en scène* voltada diretamente para a câmera. Ali, na sua disposição em performar diante da câmera, intuo que se manifestava o seu “desejo de filme”. “Deixar o outro tomar lugar, ocupar o terreno, formar sua *mise en scène*, se investir no seu desejo de filme”, e então “filmar esse trabalho do outro”, relembrando uma vez mais Comolli. Pensando em retrospecto, revendo essas imagens, creio que esse desejo fora despertado em parte, como já disse, pelo estímulo das visionagens compartilhadas, e também porque, desde essas visionagens, mas mais ainda agora diante das conversas em torno delas, Vilminha sentia

valorizado o seu trabalho de filmação. O fato de este estar se desdobrando em algo mais conferia outros sentidos a esse seu trabalho, confirmava a sua crença – por vezes desdenhada por coabitantes da comunidade, como ela mesma se queixa – de que aquilo realmente fazia algum sentido.

Os registros de Edinho Vieira também possuem um caráter preponderantemente observacional, de voltar o olhar para a vida da comunidade, para as cerimônias, os momentos de reunião de pessoas, mas com a diferença de que eles demoram mais o olhar nas “pequenas coisas” do cotidiano, nas maneiras de viver na ocupação – a sua natureza rururbana (as hortas, as criações, o fogão à lenha...), a prática da construção. É evidente que o equipamento determina em grande medida o estilo e a natureza mesma desses registros. A *cybershot* de Vilminha, por exemplo, tem uma captação de som muito precária, o que muitas vezes prejudica a escuta da fala daqueles filmados. Portando uma câmera DSLR, Edinho exercita mais livre e frequentemente a entrevista, explora o diálogo, inclusive se colocando algumas vezes a partir do antecampo, quando quem filma intervém frente à pessoa filmada com sua voz, conferindo à imagem fílmica o gesto de “comparecimento ao outro”.⁷⁹ Uma outra característica sua da captação de imagens e sons é uma percepção do processo de montagem, advinda de sua formação que já se avança no campo do filme documentário. Seus planos brutos de certa forma antecipam cortes, durações, prevêm algo do posterior trabalho de edição.

Quando chegou com sua família à Ocupação Esperança, Edinho não dedicava nada do seu tempo a pensar sobre a prática da fotografia e do cinema, sequer tinha uma câmera. A vivência de dentro do processo da ocupação o politizou e ao mesmo tempo lhe trouxe a percepção de que vivia ali um episódio importante da história da luta por moradia na

⁷⁹ “[...] no domínio do documentário, a explicitação do antecampo se move historicamente por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. Em paralelo às transformações epistemológicas no campo das ciências humanas e sociais, o cinema moderno se define como dispositivo relacional, dialógico. Algo que, na teoria do documentário, reverbera na reivindicação por Jean-Louis Comolli de uma *mise-en-scène* compartilhada, aberta à *automise-en-scène* dos sujeitos filmados” (BRASIL, 2013b: p. 250).

cidade. O processo de resistência que se desencadeou frente às tentativas de reintegração de posse em 2014 acabou por constituir uma enorme rede de trabalho – que ficou conhecida como #ResisteIzidora – entre vários dos movimentos político-culturais da cidade, o que criou um fluxo contínuo de pessoas de outras regiões da cidade ali naquelas ocupações. No contato com esses movimentos e indivíduos que passaram a frequentar e a colaborar com as ocupações que vieram a constituir a comunidade da Izidora, se deram tanto a elaboração política mais aprofundada daquela experiência quanto a prática do filme e da fotografia. E a partir disso, passou a assumir essas duas dimensões como prioridades em sua vida. Logo, passou a militar no MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas), comprou uma câmera e expandiu seu trabalho como documentarista não só no território onde vive, mas em outras ocupações urbanas e diversos espaços políticos da cidade. Seu discurso é, portanto, marcado por esses lugares e experiências. Mas quando perguntei qual era, para ele, a “função social” da imagem, trouxe um álbum de fotografias e mostrou o retrato do irmão que morreu: salvar uma memória do esquecimento, respondeu. “Essa é a função da imagem como imagem – a memória”, disse acrescentando em seguida uma segunda resposta: no contexto da ocupação urbana, “é a questão da representação”.

As pessoas vêem as ocupações urbanas pela TV, em vários tipos de representação desse espaço, mas nenhuma dessas imagens representa quem está aqui. É muito fácil contar a história dos outros sem passar por isso; é muito fácil julgar as pessoas sem estar lá, sem presenciar, sem viver aquilo diariamente e nem ter essa necessidade [de moradia]. E quando as pessoas daqui se vêem na TV dessa forma – que não é a forma como verdadeiramente são – elas sentem a necessidade de estar nesses espaços. E talvez o audiovisual e a foto sejam a forma de a pessoa se expressar aqui dentro. Quando posto uma foto da ocupação na internet, milhares de pessoas podem ver, consigo alcançar um público e *mostrar a minha versão da história*. Eles [da mídia] não podem passar a imagem de uma ocupação na TV se não for aquela de “terra sem lei”. O cara que vem da TV, da Globo, não vem filmar as hortas da comunidade, não vem filmar uma pessoa que faz artesanato aqui dentro, não vem dizer que aqui tem uma diversidade cultural, religiosa, diversas cores, que tem pessoas que cantam, que fazem fotografia, que fazem teatro. Elas vêm simplesmente pra falar que aqui tem um monte de pessoas “perigosas” que “invadem” terra.

Continuando a sua síntese sobre memória, território e imagem, em resposta à pergunta que eu havia lhe feito sobre a função social da imagem, Edinho corrobora um dos pensamentos que antes havíamos escutado de um morador da ocupação durante uma das visionagens compartilhadas na assembleia da comunidade, expondo aí aquela dimensão mediadora interna ao território e o papel do filme enquanto articulador de uma memória.

Mas também é memória [a função da imagem no contexto da ocupação], de não deixar que as pessoas esqueçam de tudo o que passaram. E para que as pessoas que virão a seguir possam também ter essa memória, possam ver no *livro de história delas* o que as pessoas passaram um dia aqui. Talvez com o vídeo e a fotografia, essas pessoas possam ter o mesmo sentimento que as pessoas tiveram aqui um dia. Então essa é a principal função da imagem – a memória.

Juntos, esses dois comentários evidenciam uma dupla “negociação” na formulação do discurso sobre memória: ora ela se refere à relação entre os coabitantes daquele espaço, nessa dimensão intraterritorial, ora à relação com o outro social, com quem os vê de fora. Nesse sentido, a memória constituída nas imagens e nos sons trabalha para dar conta tanto das expectativas internas quanto da resistência – necessária para legitimar a ocupação das terras – frente aos preconceitos e violências que vêm de fora. Fica explicitado também nos comentários de Edinho uma questão política muito cara ao cinema documentário: a possibilidade de um povo poder contar a própria história, de pode articular narrativas sobre si mesmos. Numa sociedade dominada pela escrita, a linguagem audiovisual pode ser o território de uma contra-narrativa elaborada pelos próprios sujeitos – até que o filme possa se tornar o seu “livro de história”. Como perguntou o poeta palestino Mahmoud Darwish numa cena de *Nossa Música*, de Godard: “Uma terra que tem grandes poetas tem o direito de dominar um povo que não tem poeta?” Se assim o é, se os gregos ganharam a guerra porque tinham grandes poetas para contá-la, Darwish quis se colocar então ao lado dos troianos, os “perdedores da história”. Essa percepção a um só tempo do lugar de “perdedor história” – por sofrerem as consequências de estar do lado oposto do poder dominante – e da possibilidade de, com o filme, poder contá-la está muito viva em todos

os sujeitos tratados aqui. Eu diria que é justamente de tal percepção que surgem suas imagens e sons.





Edinho mostrando seu álbum de fotografias (quadro de vídeo feito por mim)

Num plano-sequência filmado por Vilminha durante uma manifestação que fechava a estrada próxima à sede do governo estadual, vemos um menino apontando o celular para um policial militar a negociar com algum membro dos movimentos sociais que acompanhavam o ato político. Vilminha enquadrou esta que era uma cena recorrente no cotidiano da Izidora: João Vitor andava sempre a filmar situações as mais diversas dentro do mundo da Ocupação Vitória, especialmente, onde vivia como uma espécie de filho da comunidade, dada a ausência dos pais; era mais uma figura que assumia para si o papel de colecionar memórias audiovisuais do território onde vivia. Foi o próprio João quem me disse acreditar estar vivendo um momento histórico ali, ele também carrega consigo a crença de que isso que estava sendo produzido ali era algo potente e, portanto, merecia um filme sobre. E me disse que só mantinha forças para ir à escola por causa das aulas de história. Infelizmente, os registros de João se perderam nos vários cartões de memória que, segundo ele, guardava na casa de um parente, fora da ocupação. Pedi a ele algumas vezes que os trouxesse para vermos juntos as imagens, mas nunca chegou a atender meu pedido. Talvez essas imagens tenham se perdido pra sempre, com a súbita e definitiva ausência de João. Não consegui fazer contato com sua família, que talvez sequer soubesse do trabalho do seu menino ou talvez não levasse a sério aquilo que poderia aparentar uma brincadeira de um adolescente de catorze anos.

Certo dia, durante uma oficina de vídeo⁸⁰ na qual eu colaborava, João cometeu uma pequena subversão à ordem daquele processo que envolvia vários jovens da Ocupação Vitória. Num momento de distração dos educadores, ele pegou sem avisar uma das câmeras trazidas pela organização e saiu a caminhar e filmar pelas ruas da ocupação, enquadrando cenas e cenários nos quais via algum significado para a vida naquele território, empreendendo tentativas de entrevista com outros moradores e, enfim, performando uma narração sobre o que lhe ocorria no momento, a partir do seu lugar atrás da câmera, ou seja, no antecampo. Ao terminar o seu “rolê” pela ocupação, ele retornou e colocou de volta a câmera junto ao resto do equipamento da oficina, mais uma vez sem

⁸⁰ Realizada pela Oficina de Imagens e coordenada por Cardês Amâncio e Luisa Helena Ribeiro.

dizer uma palavra. Quando chegamos a ver os registros da performance realizada por João Vitor e a pequena crônica que havia feito apresentando a ocupação, ele já tinha sido assassinado.



João Vitor filmando (em vídeo de Vilminha)

O gesto de João Vitor se assemelha ao que costumava fazer também Kadu em alguns de seus registros – só, na companhia apenas da câmera, filmavam os espaços em que se encontravam ao mesmo tempo em que falavam, elaboravam, cada um a seu modo, uma palavra que parecia se dirigir à cidade, às pessoas fora dali, e por vezes a autoridades (o prefeito, o governador), como que antecipando, forjando ali no vídeo uma comunicação que dificilmente poderia ser realizada. A forma como essas imagens e sons aparecem está relacionada a um estilo de se filmar que ganha constância na prática do cinema documentário contemporâneo, o que André Brasil (2013a: pp. 578, 579) tem chamado, em uma série de artigos, “regime performativo das imagens”, em cujo campo mais amplo – que vai “dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos

game” – o documentário se situa de modo específico, inserindo um traço formal dessa performatividade que o autor chamou de “exposição do antecampo”. “Espécie de fora de campo mais radical situado atrás da câmera”, o antecampo aparece no documentário num lugar de “permeabilidade entre o real e a representação”. “De um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*.” De um modo diametralmente oposto aos registros de Vilminha e, em parte dos de Edinho (exceto nos momentos em que este fala com as pessoas que filma, inserindo na imagem uma inscrição do antecampo e, com isto, situando de modo mais explícito o ponto de vista de quem filma), as sequências gravadas por João Vitor e Kadu, ao exporem pela voz suas presenças atrás da câmera (no antecampo, “a presença se faz audível, mas não visível”)⁸¹, expõem também o artifício da feitura do vídeo, simplesmente por revelar o sujeito que maneja a câmera, cujos movimentos reagem em sincronia com a expressão oral que se manifesta no campo sonoro, conferindo aos vídeos um caráter antiilusionista que se situa de um lado oposto àquele discurso naturalista que tende ao “ocultamento do próprio ato de olhar”.⁸² Explicitam também, essas sequências, a própria prática do cinema como algo que está vinculado ao cotidiano ali daquele território. Ao analisar alguns filmes indígenas produzidos no contexto do Vídeo nas Aldeias e a reiterada presença do antecampo neles, Brasil observa justamente que

expor o antecampo significa não apenas revelar o caráter construído e mediado da imagem cinematográfica mas também, principalmente, conceber o cinema como prática entre outras práticas culturais, inserida na vida da aldeia (em suas relações internas e externas). (BRASIL, 2013b: p. 251)

Esse tema do antecampo é muito rico para a reflexão sobre o enunciado na linguagem documentária. Dentre os muitos caminhos a que ele pode levar de um modo geral, está a

⁸¹ Ibid., p. 580.

⁸² “Ao propiciar o posicionamento interno daquele que filma e ao colocar em tensão processos dialógicos e reflexivos, a explicitação do antecampo participa, mais amplamente, do abalo do regime representativo clássico (tal como construído historicamente no Ocidente). Nele, sabemos, ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (BRASIL, 2013b: p. 250).

alternativa ao esgotamento do procedimento da entrevista como uma forma de escuta do outro filmado (o que me levou, inclusive, a propor que esse gesto fosse repetido, continuado por outros sujeitos que seguem filmando na Izidora). Porque, de um modo geral, por mais que um filme documentário possa parecer uma expressão polifônica, onde falas diversas são articuladas, várias perspectivas contempladas, na maioria das vezes redonda na *representação* de um diálogo – não *no diálogo* ele mesmo. A crítica da predominância da entrevista no documentário que faz Bernardet vai nesse mesmo sentido, quando ele diz que “as relações entre as pessoas de que trata o filme” passam para um segundo plano.

Já que esse método [da entrevista] privilegia a relação entrevistado/cineasta, as interações entre as pessoas filmadas quase desaparecem [...]. Entrevista-se e filma-se a esposa, entrevista-se e filma-se o marido, mas não se trabalha a relação, verbal ou não, que poderia ser apreendida entre a esposa e o marido. (BERNARDET, 2003: p. 287)

Ao que se poderia acrescentar o caso de Platão, que apresenta a participação de Sócrates na enunciação como num diálogo, mas é ele mesmo, Platão, que “retém o pleno controle do diálogo” (CLIFFORD, 2008: p. 44). Há, ao contrário, na expressão do antecampo, nesses casos aqui considerados, o estabelecimento de uma cumplicidade tanto entre quem participa do diálogo na cena quanto entre essa cena e o espectador, o que se dá de um modo singular em cada caso. E se alcança um tal nível de cumplicidade que talvez não seja possível alcançar em outras formas de imagem fílmica.

No caso particular dos arquivos da Izidora que contêm essas sequências em que o antecampo é constitutivo a imagem, se pode notar então duas categorias distintas: quando a voz que surge desse espaço fora de campo se dirige a algum sujeito dentro do campo, ou seja, ao outro filmado, conferindo um caráter dialógico à cena, estabelecendo um *eu/você* específico; e nos casos (especificamente, aqueles produzidos por Kadu e João Vitor) em que essa voz que vem de fora do campo está a sós com a câmera, como se falasse sozinha, ou melhor do que isto, como se essa voz fosse um “*pensar alto*” e não um “falar só” – e, como escreveu Hannah Arendt, “o pensar não é um falar consigo próprio mas a

antecipação de um falar com outros”.⁸³ É “à espera do olhar” (ou do escutar, dessa mutualidade do ver/escutar), do nosso, espectadores, que essa voz se constitui. Não tenho dúvidas de que ela se constitui também à espera de um filme povir. Escutei algumas vezes de moradores da comunidade que João Vitor estava sempre a dizer de um filme que se encontrava em processo, ao qual ele e alguns amigos estavam empenhados. No caso de Kadu, ainda podemos escutar dele mesmo se dirigindo ao antecampo, num registro feito por Edinho, falando sobre um filme que estava sendo feito, de forma coletiva e aberta, pelos próprios moradores da comunidades, mas que, no entanto, nunca chegou a ser terminado.⁸⁴ Agora, o que importa é a sobrevivência da expressão do “desejo de filme” muitas vezes reiterado nos registros e que pode se tornar elas mesma, essa expressão, parte de algum tipo de filme que se constrói nesse processo.

Entre os registros de imagens e sons que Kadu deixou no mundo antes de morrer – ele espalhou seus arquivos a várias pessoas que demonstraram interesse na sua “missão” (como costumava sempre dizer) de documentarista –, há um que se sobressai pela intensidade e pelo grau de violência que testemunha. A população das ocupações urbanas da cidade realizava uma marcha para rechaçar o novo plano de remoção por parte do Estado, quando as pessoas que participavam do ato foram barbaramente reprimidas, como relatou o advogado Luiz Fernando Vasconcelos de Freitas.⁸⁵

[...] no dia 19 de junho de 2015, o governo do Estado de Minas Gerais, por via da Polícia Militar (PM), anunciou que poderia cumprir a qualquer momento os mandados de reintegração de posse em aberto das ocupações da Izidora. Nesse mesmo dia, na parte da manhã, acontecia uma marcha dos moradores rumo à Cidade Administrativa que transcorria de forma pacífica e sem obstrução da via, mas que foi brutalmente reprimida pela PM de forma completamente desproporcional. Foram utilizadas balas de borracha, spray de pimenta, gás lacrimogêneo e bombas de efeito moral contra trabalhadores e trabalhadoras, atingindo crianças e idosos e deixando dezenas de feridos e presos. (FREITAS, 2015: p. 107)

⁸³ ARENDT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011: p. 57.

⁸⁴ Um outro ainda – *Na missão com Kadu* (de Kadu, ele mesmo, e Aiano Mineiro) –, não esse a que Kadu se refere (que se tratava de um filme de ficção), foi terminado enquanto estes escritos eram finalizados.

⁸⁵ Na dissertação intitulada *Do Profavela à Izidora: a luta pelo direito à cidade em Belo Horizonte*.

Kadu filmava a marcha com seu celular quando se iniciaram os atos de violência policial. E, mesmo em meio ao fogo aberto indiscriminadamente pela PM, continuou filmando ininterruptamente, gerando um plano-sequência de 7'53" de duração dos quais nem um segundo parece é dispensável. No começo do plano, vemos jovens jogando bola num clima de absoluta pacificidade, enquanto do antecampo escutamos a voz de Kadu a contextualizar as imagens, ao estilo da atitude do midialivrista contemporâneo, quando, sem qualquer motivo que a justificasse, se inicia a trágica e espetaculosa *mise en scène* da Polícia Militar. Por alguns instantes, um pouco antes do início dos ataques, talvez pressentindo a violência que iria se desencadear, há uma suspensão da fala, e então esse corpo que filma passa a administrar uma extremamente complexa e difícil tarefa auto-imposta de ao mesmo tempo manter a ação de filmar, celular empunhado, e de participar ativamente da resistência ao brutalmente desproporcional ataque da polícia. Ali ficava muito evidente a formulação de que “a exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo”.⁸⁶

⁸⁶ BRASIL, 2013b: p. 251.





Quadros de vídeos de Kadu

Mesmo expressando perplexidade e fragilidade diante das bombas químicas, ele seguia filmando, enquanto tentava inutilmente persuadir os policiais a não dispararem contra as pessoas indefesas, e ao mesmo tempo tentava proteger e acalmar uma criança. Filmava ao mesmo tempo em que participava da cena, em que era diretamente afetado por ela. Falava-nos, futuros espectadores, ou seja, para fora da cena, ao mesmo tempo em que dirigia a palavra aos policiais e – de novo, tudo a um só tempo – àqueles que sofriam o ataque junto com ele, ou seja, para dentro do presente da cena que se desencadeava diante dos seus sentidos e da sua lente. Há uma impressionante simultaneidade de tempos nesse registro. As imagens se agitam, estremecem – assim como os sons, na voz afetada pela agressão. Voz cuja palavra se fragmenta, se desestabiliza – assim como a imagem – mas que não se desarticula totalmente: ela resiste, tenta continuar produzindo sentido, mesmo contra todas as provas impostas pela violência que se aproxima do inenarrável.

“Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”, pergunta Chris Marker a alguns dos autores dos registros que ele articula na montagem do documentário *O fundo do ar é vermelho* (1977), cujos verdadeiros autores, nas palavras de Marker, “são os inúmeros cinegrafistas, operadores de som, testemunhas e militantes cujo trabalho se opõe, sem trégua, ao dos Poderes, que prefeririam que não tivéssemos memória”. As respostas, que surgem do fora de campo por sobre as imagens, são curtas, não tentam exatamente “explicar” mas dizem algo sobre o contexto e a posição em que eles se situavam naquele momento de intensificação das lutas políticas pelo mundo no final da década de 1960. Esse posicionamento em que se colocavam esses corpos a portar uma câmera, no interior dos acontecimentos e a participar dele, colocou o cinema político num novo lugar, deslocou o ponto de vista da posição da autoridade da narração em *off* – também chamada “voz de Deus” por Nichols ou “voz do dono”, por Bernardet –, de uma “verdade” instrumentalizada, para as perspectivas subjetivas dos corpos que participam e sofrem a ação dos acontecimentos. Como comentou Anita Leandro num artigo sobre esse documentário,

o tremor que o comentário dos cinegrafistas de Marker traz para o primeiro plano está relacionado a um novo tipo de ação política que emerge no final dos anos 60, um novo modo de militância, que “transforma em cinema” aquilo que era apenas discurso militante teleológico. Diferentemente da voz *off*, eficaz e totalizante dos filmes ligados a sindicatos e partidos, o tremor das mãos que filmam e das vozes que comentam as imagens retomadas por Marker, assinala, ao contrário, a manifestação de uma *fragilidade*, de uma marca de subjetividade que viria redefinir o cinema militante. O tremor dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente, é a *assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política*, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica”, como a “comunidade literária” que Bataille convocou para substituir o comunismo moribundo de Stalin. Essa “comunidade dos que não têm comunidade”, mas que responde a uma “exigência de comunismo”, não se coloca mais a serviço das ideologias, não se deixa mais instrumentalizar. Ao serem justapostas na montagem, as imagens de arquivo acessadas por Marker evocam a ação coletiva de diferentes cinegrafistas num projeto comum de resistência por meio do cinema. (LEANDRO, 2010: pp. 101, 102)

Ainda que se situem num contexto temporal distante, acredito que as imagens produzidas pelos fotógrafos-cineastas da Izidora possuem diversas relações com esse cinema militante ao qual Chris Marker se dedicou. Assim como os operários militantes dos grupos Medvedkine (formados durante as greves de 1968 na França com a colaboração de figuras como Marker, Godard e André Bazin),⁸⁷ fizeram seus próprios filmes – liberando “o potencial criador de suas mãos atrofiadas”⁸⁸ –, esses habitantes da Izidora encarnam a luta política por moradia nas próprias vidas e inserem a imagem audiovisual no interior dessa luta. Eles são as próprias personagens dessa cena política, ou seja, já estavam dentro dela quando começaram a filmar, o que lhes conferem, a todos eles, um lugar político outro, fora das “representações”, do discurso de um *sobre* o outro.

Mas voltando ao contexto mais próximo de onde está essa produção audiovisual dentro das comunidades da Izidora, também podem ser tecidas relações dessa produção com o midiativismo contemporâneo que, no Brasil, se disseminou e ganhou força especialmente potente no contexto das Jornadas de Junho de 2013, quando surge um novo “campo do visível” onde “a posição do documentarista que é também manifestante incide na escritura engajada, descentrada, rasurada, trêmula e ofegante que ele fabrica”, como escreveram Paula Kimo e Roberta Veiga, no artigo *Jornadas de Junho: o documentarista entre a imagem e o acontecimento* (2015: p. 114). Durante aquele mês, tanto as manifestações políticas quanto a prática de filmá-las tornaram-se parte da vida nas ruas das grandes cidades. E “diante do controle do espaço visível” – protegido pela polícia e dominado pela publicidade e pelo espetáculo do mega-evento da FIFA repercutido, de modo consonante, pelo tradicional discurso hegemônico midiático – “era preciso filmar. Diante da violência praticada pelo Estado, era preciso filmar”.⁸⁹ Nesse contexto “midiativista” – no qual as imagens surgem de uma câmera junto a corpos que filmam ao mesmo tempo participam da cena – é que Edinho Vieira situa as imagens de Kadu.

⁸⁷ Chris Marker dedicou dois filmes – *Le train en marche* (1971) e *Le tombeau d’Alexandre* (1993) – ao cineasta bolchevique Alexandre Medvedkine, a quem os grupos de cineastas operários franceses prestam homenagem.

⁸⁸ LEANDRO, 2010: p. 102.

⁸⁹ KIMO; VEIGA, 2015: p. 114.

O que eu vejo nas imagens do Kadu é a função do midiativista que pega a câmera e fica de frente pra polícia, e filma a todo instante para não perder nenhum momento caso aconteça alguma ação. Naquele vídeo dele, isso se mostra bem forte – ele não largou a câmera em nenhum momento, a polícia atirando, ele socorrendo a criança, com gás, bomba, tiros, ele com a criança no colo e o celular sempre na mão. Em momento algum deixou de filmar. É o confronto direto com o Estado – se o Estado tem armas, o que temos é a nossa visão, nosso jeito de comunicar. Porque se não tiver esse contraponto, como o vídeo do Kadu, a gente vai continuar vendo os vídeos da Globo, que vem, faz uma imagem aérea do que eles chamam de “confronto” – mas que na verdade é um massacre da polícia sobre as pessoas – e diz que jogaram pedra na polícia, que atearam fogo em carros, e fica sempre essa visão. Se não tiver a visão de dentro, mostrando a realidade, vamos continuar sempre com a visão da Globo. Então é sempre importante ter essa perspectiva interna, essa é a função do cara que faz midiativismo, que filma a todo instante, que confronta a polícia, não com armas mas com a comunicação que tem.

Não se trata ali simplesmente de imagens *de* confronto, mas de imagens *que* confrontam⁹⁰ – a polícia, o Estado, o discurso hegemônico e homogeneizante. Se a história do cinema se confunde com a da cidade, do macroespaço urbano, ela é feita ao mesmo tempo, sobretudo no documentário, desde os seus primeiros filmes, pela memória do microespaço do corpo – dos operários saindo da fábrica filmados pelos industriais, na virada do século, aos operários que, de certo modo desanimados com o resultado do filme de Chris Marker sobre a ocupação de uma usina por eles na França de 1968 (*À bientôt, j’espère*, 1967-68), decidem fazer seus próprios filmes e expor a si mesmos. Hoje, se as imagens que vemos aqui – aquelas das Jornadas de Junho assim como estas da Izidora – são “imagens que confrontam” é porque são antes corpos que confrontam.

No dia seguinte ao trágico episódio da repressão policial contra a marcha dos habitantes da Izidora, Kadu gravou um vídeo que, de algum modo, ao seu modo, também respondia àquela pergunta – por que é que, de repente, suas imagens começaram a tremer? Vendo esse registro na sequência daquele do dia anterior, escutamos uma voz – que nos chega, novamente, do antecampo – ainda marcada pela violência. Há um mal-estar, um cansaço

⁹⁰ Como tem formulado Paula Kimo em pesquisa acerca de um conjunto de registros realizados nas Jornadas de Junho.

amargo tanto no timbre da voz como na escolha das palavras, que surgem como reação. Seu “vídeo-resposta” é solitário, falando de novo a partir do antecampo, mas o relato que elabora nele expressa ao mesmo tempo a indignação e a consternação que se abateram sobre a coletividade das ocupações diante de mais uma confirmação da persistente e opressiva negação, por parte do Estado, da existência da comunidade. Suas palavras evocam a relação entre imagem e memória, assim como expressam, de um lado, a percepção do totalitarismo que visa eliminar a diferença que as ocupações urbanas significam e, de outro lado, a religiosidade cristã que ele conjuga, a seu modo singular, com a militância política.

As imagens de ontem não vão sair da memória de ninguém [...]. Viemos marchando desde a época de Moisés até hoje, e encontramos aqui a nossa terra prometida. É uma coisa que vai além do entendimento de muitos ignorantes e covardes que querem matar essas pessoas, que querem eliminar esses seres de Deus para poder construir só para os grandes – os ricos e milionários, pessoas que não têm cultura. Porque o povo daqui tem cultura e humildade; agora, os de lá não têm cultura nem humildade, querem destruir para sustentar suas ganâncias.⁹¹

A disposição em gravar essa resposta se apresenta como o prolongamento no tempo de um ato de resistência – que começa na persistência do corpo que continua filmando mesmo quando atacado brutalmente (resistência que começa, aliás, bem antes disso, na própria posição em que ocupa na cidade esse corpo, no próprio modo de vida). Resistência à imposição do “um” que quer o Estado totalitário. O vídeo-resposta é a evidência de que o “dois” – aquele mesmo que aparece cindido no quadro do primeiro vídeo e cuja distância não poderia ser reduzida frente à intolerância extrema de um lado e, do outro, a persistente recusa em se submeter – foi mantido, pois a diferença que um lado tentou reprimir não estava vencida; ela resiste, não se deixa capturar, apesar das feridas

⁹¹ Na sua análise do documentário de Chris Marker, Anita Leandro (2010: p. 2013) faz uma relação entre o tremor das mãos que filmam e uma certa fê que caracterizaria o fotógrafo-cineasta militante. “Muito antes do cinema, Kierkegaard viu no tremor das mãos o sintoma de uma fê inabalável. Essa é a conclusão a que chega o filósofo a partir de um estudo dos gestos de Abraão preparando o sacrifício a Deus de seu filho mais amado. Tremor e temor são os dois lados da fê daquele que acredita sem jamais duvidar, mesmo diante do absurdo. O novo cinegrafista militante tem uma fê similar, mais forte do que o medo e do que as ideologias. Sua crença no futuro é o que o leva a vencer o tremor e a arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história.”

ainda abertas do dia anterior. O vídeo pode ser visto como a afirmação disso. E ele é o prolongamento no tempo da resistência também da palavra. As bombas da Polícia Militar são usadas declaradamente como uma tática dispersiva – dos corpos, mas também da palavra. Atacam vários sentidos, mas provoca sobretudo um rompimento na continuidade da paisagem sonora – a palavra é bruscamente interrompida para se recompor precariamente, expondo fragmentação, desorientação, fadiga pela energia despendida em se recompor... Se Kadu não abriu mão de filmar e de falar em nenhum momento dos ataques do dia anterior, o vídeo-resposta é a sua demonstração de que, mesmo fragilizada, a palavra continuava viva, se articulando. Assim, se essas imagens revelam a mesma fragilidade – diante da desproporcional força bélica despendida pelo Estado – à qual Anita Leandro chama a atenção nos registros que aparecem em *O fundo do ar é vermelho*, elas trazem também o seu oposto: são signo de força, fé e de resistência.

Filmar os momentos de tensão, de conflito, de ação policial, tentativas de reintegração de posse, é uma demonstração de força, maneira de resistir – sobretudo à introjeção do medo, a sua naturalização, como parece ser o objetivo dessas violências –, mas é também um modo de uma certa captura da imagem de uma comunidade pelo espetáculo produzido pela polícia, é também uma forma de manter o espaço entre câmera e os “donos do poder”. Sendo que o que mantêm aqueles sujeitos juntos a resistir à repressão do Estado são, fundamentalmente, os processos produtivos, auto-organizados, praticados no cotidiano da comunidade – o que nessas imagens são silenciados à força, têm suas energias e conteúdos sugados pelo espetáculo da violência policial, e o que, apesar da denúncia, parece bastante conveniente àqueles afeitos a manter o estado das coisas. Essa guerra do Estado contra as ocupações é mais um efeito colateral da tentativa de se criar uma comunidade autônoma, sendo que interessa aqui justamente essa produção do comum. Daí a necessidade de reprocessar essas imagens, de remontar, de recolocá-las em

contexto e tornar a filmar e tornar a montar, como viemos fazendo nas experiências do cinema compartilhado.

E se falamos também de uma “comunidade de cinema”, nessas experiências estão contempladas as imagens de outras dimensões da vida e da resistência, a partir de olhares múltiplos. Mesmo na pluralidade de perspectivas muito singulares que distinguem os sujeitos atuantes na comunidade de cinema que se formou nas ocupações da Izidora, há uma vizinhança entre as imagens de cada um que aponta para um *fazer comum*. Ainda que cada um a seu modo e sem haver exatamente uma organização, um planejamento, entre si na ação de se filmar, persiste em todos eles esse mesmo movimento que vai do singular (com as crenças e concepções político-culturais de cada individualidade) ao plural, do microespaço de um corpo vivo ao território mais amplo de uma coletividade. Por mais singular e individual que possam se caracterizar esses registros, não há em nenhum deles qualquer sinal dos traços narcisistas típicos, por exemplo, da produção da auto-imagem na cultura contemporânea exaustivamente veiculada nas redes sociais ou nos “*reality shows*” ou na exposição de celebridades. Ao contrário, apontam sempre para uma coletividade e são constitutivos do mesmo esforço de produção de um território comum que define e cria aquelas ocupações urbanas.

Esse esforço é, no entanto, marcado por fraturas, feridas e problemas muito difíceis de serem explicados ou expostos de modo justo e responsável. Junto da enorme força capaz de produzir cidade, de fundar um território com quase oito mil famílias vivendo nele, existem fragilidades tão grandes quanto. Há nos espaços comuns o risco constante – retomando o pensamento de Desanti muitas vezes reiterado aqui – de dispersão, de desintegração daquilo que os *mantém* vivos. Foram, de certo modo, essas ameaças ao comum – que vêm tanto de dentro, quando o sentido comum é desvirtuado e o valor de propriedade individual se sobrepõe ao coletivo, quanto de fora, na violência do Estado, principalmente – que mataram tanto João Vitor como Kadu. Retomando a pergunta que coloquei a Edinho Vieira sobre qual seria a função social da imagem, eu acrescentaria à

sua resposta que, naquele contexto específico, a primeira seria esta de colaborar para manter vivos e juntos – sem, de novo, eliminar as singularidades de cada um – os sentidos que constituem e sustentam o território: manter os laços com a memória coletiva que está contida nessas imagens tão vivamente.

Embora plenas dessa memória coletiva e desse sentido comum, encontramos essas imagens fisicamente separadas, algumas esquecidas ou nunca antes vistas ou compartilhadas, como as de Vilminha, que foram resgatadas do fundo de suas gavetas, o que só aconteceu depois das primeiras visionagens compartilhadas, quando reinsertamos aquelas imagens e sons no principal espaço comum da comunidade – a assembleia. Promover o encontro desses sujeitos com a sua imagem e, portanto, nestes casos, com a sua dimensão coletiva. A montagem que se segue, articulando essa memória em imagens e sons, deve assim manter essa mesma função: devolver essa memória, outra vez reunida, à dimensão comum da comunidade, mantê-la viva e produzir novos sentidos, novas relações.

Considerações finais

Por mais que um outro possa me ver, por vezes, nesse lugar, em algumas circunstâncias, nunca me senti à vontade na posição de “especialista” – há muito, desde a escola básica, desconfio do sistema meritocrático da chamada “democracia liberal”. Trazer um conhecimento técnico, ser visto como um tipo de especialista se torna assim muitas vezes, ao invés de uma solução, uma barreira para o desenvolvimento das relações em contextos diversos, impõe limites, confrontos com certo preconceito, marca uma diferença pelo privilégio e uma impossibilidade a mais. Torna-se então, quase cotidianamente, um trabalho a ser feito: encontrar um modo de aparecer diante do outro que preceda esses lugares dados antes do encontro, assim como as formas da ideologia, da “visão de mundo” que inevitavelmente tenho desenvolvido ao longo de minha formação. É claro que não é um trabalho fácil, incorro constantemente em contradições que, inclusive, se fazem notar neste trabalho. Se as mantenho aqui é porque ou não consigo ainda superá-las ou porque talvez ainda sejam necessárias, talvez complementárias, embora conflituosas, para esse movimento de me situar no mundo. Refiro-me a me deixar guiar pelas ideologias nas escolhas e decisões – o que leva muitas vezes a “passar o carro à frente dos bois”, que significa não mais que mirar um fim antes de se considerar os meios. Porque parece óbvio que ainda vivamos numa sociedade cindida pelo domínio de uma classe sobre as outras (domínio de classe que é coextensivo à etnia, ao gênero). Daí um dos pontos de partida da metodologia ser a copesquisa militante com sua base teórica e ideológica marxista. E é justamente essa perspectiva marxista que me leva, *pessoalmente*, a me situar no contexto geográfico de uma ocupação urbana que, de um lado, é território de uma enorme potência produtora de subjetividade e de espaço urbano para famílias sem moradia e, de outro, se vê sob constantes ataques de um Estado neoliberal cuja gestão se faz na defesa do capital – das construtoras que *investem* (e não “doam”, como dizem) nas campanhas eleitorais –, muito antes de qualquer ideia de política social, de respeito à vida. (O que, afinal, são fatos, antes de ideologias...)

Porém, uma vez situado geograficamente na cidade (e sabendo fazer a crítica e discernir de que lado estar nesse contexto antagônico), com uma câmera nas mãos *diante dos sujeitos* desse território, as ideologias por si, sem o “julgar com discernimento” (e não pelo preconceito, lembrando Hannah Arendt), de fato já não mais servem para muita coisa. Pois o que passa a contar então, a partir daí, é a política entre uns e eu, do lugar onde me situo *em relação* a esses outros lugares. No contexto de um território comum, de um modo geral, muitas vezes a pronúncia de determinadas formulações prontas, repetidas ao longo de décadas por teorias ou movimentos políticos, sob parâmetros ideológicos muito sedimentados, não encontra lugar de acolhimento, não tem aderência, e dificilmente ecoa positiva ou produtivamente nesses espaços⁹² que se constituem abertos a um aqui-agora específico, a partir necessariamente de relações face-a-face. Quando diante de uma alteridade menos facilmente reconhecível, diante de um outro desconhecido, vindo através de fluxos que aproximam lugares múltiplos, indeterminados, imprevisíveis, porque ainda desconhecidos, fluxos que a metrópole contém muito vivamente em suas veias – mas sobretudo em meio a situações e espaços desconhecidos, voltados para a experiência do presente, nos quais nada parece estar dado –, muito pouco ou de nada valem as visões de mundo preestabelecidas quando lançadas na tentativa de algum convencimento ou de se estabelecer algum laço. Como escreveu Hannah Arendt,

se a função do preconceito é defender o homem julgante para não se expor abertamente a cada realidade encontrada e daí ter de defrontá-la pensando, então as visões de mundo e ideologias cumprem essa tarefa – tão bem que protegem contra toda experiência, pois supostamente todo o real está nelas previsto de alguma maneira. (ARENDT, 2004, p. 32)

⁹² Ao abordar algo próximo desse sintoma, a necessidade de emergência de uma subjetividade que corresponda às novas condições sociais, econômicas e política, Lazzarato (2014: p. 16) comenta que “os sindicatos e partidos políticos de ‘esquerda’” – da mesma forma que muito das teorias críticas de hoje – “não fornecem nenhuma solução para tais problemas e impasses [que surgem dessas novas condições], pois mesmo eles não possuem subjetividades alternativas para oferecer. Povo, classe trabalhadora, trabalho, produtores e emprego não são mais capazes de apreender a subjetividade, já não funcionam mais como vetores de subjetivação”.

Esta é uma cara lição que a vivência nos espaços comuns que têm se constituído na cidade ao longo dos últimos anos⁹³ tem ensinado na prática: para que se mantenha reunida uma coletividade livre das forças esmagadoras do totalitarismo, é preciso se pensar um “nós” que não se faz pela identificação (de ideologias, de “visões de mundo”, por exemplo) mas pela política que se cria na exterioridade das relações, no espaço-*entre* os sujeitos. Daí a possibilidade da coexistência, no caso específico das ocupações urbanas da Izidora, de cultos religiosos e crenças múltiplas, de modos de viver e de pensar os mais diversos. Claro que nessa convivência há muitos conflitos, contradições, mortes, ameaças violentas ao comum, mas é essa conjunção sem fusão, sem sobreposição, o que *mantém* a construção contínua do território, de 2013 até hoje.

E, da perspectiva do cinema, parece existir mesmo uma correlação entre esse comum urbano contemporâneo e a política do documentário – como venho reiterando aqui neste trabalho –, esta cuja experiência vem se acumulando ao longo de sua (tortuosa) história prática e teórica. Diante de uma outridade, portando o poder dos meios de produção e do conhecimento técnico, é preciso encontrar um modo de permitir que a diferença se exponha enquanto tal, que não desapareça sob o ego e os preconceitos daquele que olha, que não seja por este, enfim, “expropriada”, como escreveu César Guimarães no artigo *O que é uma comunidade de cinema?* (2015: p. 51), cujas ideias me orientam neste trabalho:

Para entrar na “consideração de outrem a partir da separação” – como quer Blanchot – seria preciso, de saída, dar-se conta dessa “presença que não posso dominar com o olhar”, a que Lévinas denomina Rosto. Onde o olhar se depara com um visível que não se rende à forma aprisionadora, Outrem nos fala, do Exterior, sem que a diferença surja espelhada no idêntico, expropriada por aquele que olha.

⁹³ Refiro-me especialmente aos espaços políticos que se produziram em meio às Jornadas de Junho de 2013 (ou a partir delas), cujas multitudinárias manifestações populares que se deram ali não se faziam enquanto encontros já pré-definidos por uma agenda específica ou um contrato ideológico, nem atendiam a algum chamado vertical com origens nas forças político-partidárias que fazem a gestão do Estado-capital, nem tampouco respondiam a lógicas binárias de um pró/contra, de um situacionismo/oposicionismo – bem diferente disso, eram justamente a abertura de sentido, a polifonia e a indeterminação que se encontrava nas ruas e nas muitas ocupações de espaços públicos que se deram naquele contexto, produzindo um movimento que ao mesmo tempo recusava determinadas formas de política esgotadas e abria novas possibilidades, numa força simultaneamente *destituinte* e *constituente* (para lembrar os termos hardt-negrianos).

Embora parta, de meu lado, dos pressupostos político-ideológicos da minha própria formação pessoal e militante para me situar geograficamente, são a história e a teoria do cinema documentário – conjugadas com as experiências que constituem os espaços comuns na atualidade da cidade – que levam a situar a perspectiva política num lugar antes disso, que surge nesse “espaço-entre” os sujeitos que empreendem suas lutas – que são ao mesmo tempo pessoais e da cidade –, e entre esses sujeitos e eu, assim como entre nós e os registros filmicos. Por isso, a adesão à prática do cinema compartilhado me pareceu tão adequada enquanto um caminho possível para se alcançar uma forma de espaço comum na experiência do filme, para que se abrisse uma possibilidade de esvaziar e desestabilizar o meu lugar de “especialista”. Se a imagem em si mesma não diz nem mostra nada, situá-las no meio, entre um “nós” possível, e então recomeçar seu sentido daí, pode significar colocar de novo as relações numa posição de horizontalidade. E quando se trata de considerar também (e sobretudo) as imagens realizadas pelos outros – já que fui me situar em meio a uma ativa comunidade de cinema onde eu não era o único a ter disponíveis os meios de produção –, significa ter ainda mais radicalmente desierarquizada as relações de produção, ou seja, as relações de poder historicamente dispostas nos processos produtivos do cinema. Pois, de novo, para se ter ao menos a possibilidade de alcançar um agenciamento comum do enunciado é preciso provocar uma mudança de lugar e de olhar – *do lugar do olhar*. Recolocar as imagens no seu lugar da mediação e pensar a experiência do filme a partir desse lugar pode ser um meio de retornar a esse “grau zero da política” (para lembrar as palavras de André Brasil), de produzir aquele necessário “desenlaçamento” da política como tecido já dado, como quer Nancy, e começar de novo pelo comparecimento.⁹⁴ A prática do cinema compartilhado pode ser esse meio de se produzir um modo de *estar-com*, de se produzir experiências compartilhadas e singulares, de maneira a evitar os clichês, os discursos repetitivos, os

⁹⁴ O que aconteceria se houvesse um acordo, uma compreensão mútua ou uma disposição comum para buscar uma origem do sentido de política antes da “política” (enquanto ideologias, “visões de mundo” dadas)? “[...] o que aconteceria se na comparação platônica da arte do político com a arte do tecelão já não se considerasse mais o tecido enquanto segundo, enquanto sobrevivendo a um material dado, senão enquanto primeiro, e enquanto o mesmo formador da *res*?, ou ainda, e para retomar um termo que já utilizei, o que aconteceria se se considerasse que nosso *comparecimento* precede todo ‘aparecimento’?” (NANCY, 2003: p. 169).

preconceitos, o fetiche. É também um meio de lançar uma experiência de filme numa espécie de “perda do controle técnico”. Pois nada mais rígido, aprisionador, dominador, expropriador, do que o próprio aparelho técnico, ainda mais o do cinema, mais do que todos os outros – o que o leva a se proteger dos riscos do real, das interferências do imprevisto e do improvisado, das contingências dos encontros. Como há muito já vem nos dizendo Brecht:

Acreditando possuir um aparelho *que na realidade os possui*, eles [autores, produtores, críticos] defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor. (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1994: p. 132)

O dispositivo do cinema compartilhado é também um meio de se distanciar para saber. No caso do comparecimento de uma comunidade diante das imagens de si há um encontro também entre dois tempos, o presente da projeção e o das imagens projetadas, que é o “passado contemporâneo” do primeiro, sendo que a terceira imagem, que é produzida desse encontro, seria o espaço de uma “indiscernibilidade” entre a imagem atual e a virtual, uma “imagem mútua” (ou “imagem-cristal”, para retomar os termos deleuzianos). Há nos relatos em torno dessa dobra temporal sobre o espaço ocasionada pela experiência do cinema compartilhado ao longo da história uma questão constante que é enfatizada: essas experiências costumam desencadear uma *ação* no presente atual. Isso tem sabidamente acontecido desde pelo menos a projeção de *Batalha no grande rio* que veio provocar a realização de *Jaguar* até todos os conhecidos desdobramentos ocasionados pelo retorno, vinte anos depois, do rolo que restou do primeiro *Cabra marcado pra morrer* ou a furação dos lábios e narizes, esquecida pelos Nambiquara há mais de duas décadas, e que é por eles retomada diante das imagens em processo de produção no documentário *A festa da moça*.

No caso das visionagens compartilhadas na Izidora, também houve até então algumas pequenas consequências visíveis que se desencadearam a partir dos encontros para ver juntos suas imagens e sons. Uma delas foi o gesto de Vilminha se afirmar, depois de ver

os meus primeiros vídeos projetados, como fotógrafa-cineasta da vida da comunidade e expressar o desejo de também compartilhar suas filmações, algo que nunca havia feito até então – e dali se desdobrou aqueles encontros com ela, tendo as imagens no meio. Assistimos juntos na assembleia a algo de seu material bruto e, num momento seguinte, filmávamos em sua casa enquanto víamos mais de seus registros e falávamos sobre eles. Essas novas imagens registradas junto a ela nos serviram, num outro momento ainda, para contextualizar na montagem as suas próprias filmações, e mostrá-las de novo na assembleia junto às suas formulações muito singulares sobre cultura, imagem e filme – assuntos que eram, afinal, o que nos fazia reunir ali, o que tínhamos em comum e de onde partia e se mantinha toda a conversa. Na verdade, me dei conta de que, não só os de Vilminha, mas nenhum daqueles registros haviam sido projetados antes na Ocupação Esperança especificamente, apesar da riqueza de significação que eles continham para a comunidade – por isso disse noutro momento aqui que se tratava de “ativar” as potencialidades de uma comunidade de cinema que *já existe* mas de forma dispersa. Acho que era algo próximo disso o que Bruno Cava quis dizer, no seu texto sobre a copesquisa, com aquela “espécie paradoxal de *espontaneidade estimulada*”.

Voltando a essa associação entre a visionagem compartilhada e a assembleia da comunidade – proposta que veio de um dos moradores depois da primeira experiência de projeção, de novo, a partir de um estímulo, no caso, involuntário, pois pessoalmente eu não tinha esse objetivo específico – também provocou, se não uma “ação”, algum deslocamento na ordem habitual das coisas. A fogueira acesa em momentos de assembleia é uma imagem que habita a memória das noites de resistência, mas depois de realizar a projeção dos registros das fogueiras do passado sobre uma nova fogueira do presente – todas elas durante assembleias –, a prática foi sendo retomada e, aos poucos, parece ter se tornado um hábito, mesmo quando não há cinema. Em pouco tempo, já havia moradores trazendo de suas casas comidas e bebidas para esquentar no fogo e compartilhar, enquanto a duração da assembleia, o tempo juntos, se dilatava, outras conversas surgiam, a pauta inicial era, por assim dizer, perturbada, saía do protocolo, se

descentralizava – assim como a origem da palavra se descentralizava, pois com o vídeo esta passava a vir de outros sujeitos e outros tempos. Ao ver e rever os cortes com imagens das assembleias do passado, junto à fogueira em diversos momentos de passados distintos, refletidas sobre as do presente (criando as situações de *mise en abyme* que aparecem nos registros), me ocorreu que a montagem que vai se articulando nesses registros reconta, mesmo que de forma muito fragmentária, algo da memória da prática cotidiana na comunidade de se reunir para *falar juntos*, se fazendo assim um tipo de “história da assembleia” na comunidade. O que parece ser algo significativo ao lembrarmos que, se a dispersão (em diversas dimensões da vida individual e coletiva, com nuances infinitas) é uma ameaça que ronda os espaços comuns – como prevenia Desanti em seu *Ver juntos* –, é a partilha da palavra sobretudo que pode ajudar a manter as pessoas juntas, talvez a única saída para não deixar que o sentido se dissolva ou seja sobreposto pelas feridas. E, claro, os filmes são um meio de veículo da palavra, a trazer expressões do passado e a estimular novas articulações no presente.

Mas essa convivência entre as imagens realizadas *na* e *pela* comunidade das ocupações urbanas da Izidora confirmou, antes de tudo, algo que está inscrito nos próprios registros, no gesto de filmar – há um desejo de filme ali entre os coabitantes daquele território que se expressa através daqueles que o praticam e que se fazem personagens ativas dessa comunidade de cinema. É um desejo que se localiza – observando os arquivos que essas personagens produziram até então – ao mesmo tempo na ordem da memória e do político, se expressa como um conhecimento formado simultaneamente pelas ideias e pelas imagens, pela palavra e pelo espaço em múltiplas e simultâneas dimensões que ligam o corpo – como o primeiro microespaço – ao território de uma comunidade e logo ao macroespaço da cidade. Mas é certo também, no entanto, que não é fácil realizá-lo quando se está imerso na realidade sobre a qual esse desejo quer se expressar. Encontramos sempre dificuldades para elaborar algo, arquitetar um discurso sobre uma experiência, estando assim tão colados a ela – é preciso, para dizer uma vez mais, alguma forma de distanciamento para melhor ver e saber, e também para decidir. É preciso esse

movimento entre aproximação e distanciamento, implicação e desimplicação, movimento para o qual a prática do cinema compartilhado se mostra um caminho. Ainda que não tenhamos alcançado realizar um “filme” propriamente dito, alimentamos nosso desejo comum vivemos uma real experiência de cinema nesses espaços-tempos nos quais nos temos colocado a ver e a falar juntos – ao menos alcançamos nesses encontros produzir um espaço de convívio mediado pelas imagens e sons.

E se, para ver o mundo, preciso sempre do outro, do mundo que reflete na sua pupila quando me olha – do seu *excedente da visão*, como disse Bakhtin –, eu diria que esse excedente dos cineastas da Izidora sobre mim me permitiu simplesmente ver (dentre *muitas* outras coisas que eu tento expressar aqui neste trabalho desde o começo) melhor, mais de perto e demoradamente, algumas das potencialidades desse cinema “menor” cuja prática se localiza na vida das pessoas e que se relaciona diretamente com a vida política da cidade. Mas também me permitiu ver, ao ser olhado desse lugar da prática da produção de espaço urbano, o que das teorias de fato se relaciona com o mundo, me mostrou, mesmo sem eles terem lido os livros, o que delas se pode fazer ferramenta – coisas que eu apenas intuía e que agora vejo um pouco mais claramente. Esse excedente me fez ver também mais incisivamente que não sou obrigado a aceitar passivamente os lugares que as predeterminações sociais, homogeneizadoras, querem impor – e que, neste mundo refém de uma comunicação e uma produção cultural centralizadas, padronizadas, que matam as possibilidades de existências outras e sequestram o comum da linguagem –, é preciso lutar, confrontar, ocupar e resistir *com o que se tem*. Me fez ver melhor a cidade onde vivo, expandir geográfica e afetivamente minha cartografia da cidade (e, para fazê-lo, aprendi com eles novas táticas para subverter a lógica exploratória do sistema de transporte público, de modo que eu pudesse me deslocar um pouco mais livremente). Me fez ver que – *mesmo na cidade*, algo que me parecia impossível –, podemos preservar a memória da prática da fogueira, que convida a contar uma história, a manter nossa capacidade de narrar. Que há remédios para os limites que o individualismo e em-mimmesmamento me impõem ao olhar, mas que o terreno do não-saber, do desconhecido, não

se deixa apreender com facilidade. Que não é por ser ou parecer impossível, por ter sofrido perdas e golpes violentos, não é por estarmos quebrados, fraturados, que não podemos colocar em construção uma comunidade que, mesmo com todos os problemas, mantenha aberta ao menos a possibilidade de estar mais próxima dos nossos desejos e necessidades, materiais, subjetivas; mas que, para isso, é preciso abandonar as expectativas pessoais e culturais, abrir-se à diferença e ao indeterminado, e, acima de tudo, é preciso aprender juntos em cada coletividade uma ética, desenvolver uma *inteligência do convívio* – e que para isso é necessário produzir meios, modos, espaços.

Daqui, do lugar outro que ocupo em relação a essa coletividade, meu excedente da visão sobre ela tem servido, creio poder dizê-lo, para apontar aos membros daquela comunidade *política* e de *moradia* que, sim, há ali também uma *comunidade de cinema* que a ajuda existir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. Trad. Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra Travessia, 2005.

_____. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Editions Payot et Rivages, 1995.

_____. *Estado de exceção – Homo sacer II, I*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *A vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Editora UFRJ, 1991.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A forma espacial da personagem*. In: *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Multidões*. In: *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007 [1935].

BENSUSSAN, Gérard. *Rosto e pessoa: alguns embates*. In: *Ética e experiência: a política em Levinas*. Trad. Ozanan Vicente Carrara. Passo Fundo: IFIBE, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 / São Paulo: Cia. das Letras, 2003a.

_____. *Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet*. In: Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, nos. 53, 54, 2003b.

_____. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*. In: Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A fala cotidiana*. In: *A conversa infinita – 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on cinema*. New York: Routledge, 2003.

BRASIL, André. *Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Revista Famecos Mídia, Cultura e Tecnologia, Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, 2013a.

_____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. In: Significação, v. 40 | nº 40, pp. 245-267, 2013b.

_____. *Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica*. In: Revista Galáxia, no prelo.

_____. *Aparecer, reaparecer, comparecer: sobre as formas do “ver juntos”* (comunicação apresentada no IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, Belo Horizonte, junho/2015).

CARELLI, Vincent. *Um outro olhar, uma nova imagem*. In: ARAUJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias – 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

CAVA, Bruno. *A copesquisa militante no autonomismo operaísta*. In: LUGAR COMUM, RIO DE JANEIRO, Nº 37-38, pp. 17-38, FEV. 2013.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CÉSAR, Amaranta. *Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco*. In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 10, N. 2, P. 12-23, JUL/DEZ 2013.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. Trad.: Claudia Gorbman. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, Fernando Morais da; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Som + imagem*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *A cidade filmada*. In: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Notes sur l'être ensemble*. In: *Corps et cadre: cinéma, éthique et politique*. Paris: Verdier, 2012.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. Cosac Naif: São Paulo, 2013 (pp. 20-46).

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. In: *Michel Foucault philosophe. Rencontre International*. Paris: Seuil, 1989.

_____. e PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Champs-Flammarion, 1996.

_____. e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. Trad.: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.

DESANTI, Jean-Toussaint; MONDZAIN, Marie José; D'ALLONES, Myriam Revault; LORAUX, Patrice; et al. *Voir ensemble: douze voix autour d'un texte de Jean Toussaint Desanti*. Paris, Gallimard, 2003Paris: Gallimard, 2003.

DIDI-HUBERMAN, George. *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república porvir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'Histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983 (pp. 455-475).

EISENSTEIN, Sergei M. *Montage and architecture* (CA. 1938). In: *Assemblage* 10, december 1989, S. 111-131.

FIESCHI, Jean-André. *Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch*. In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 6, N. 1, P. 12-29, JAN/JUN 2009.

_____. *Jean Rouch ou a vida sonhada*. In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 6, N. 1, P. 30-33, JAN/JUN 2009.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Trad.: Március Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREITAS, Luiz Fernando Vasconcelos de. *Do Profavela à Izidora: a luta pelo direito à cidade em Belo Horizonte*. Dissertação da Faculdade de Direito da UFMG/Belo Horizonte, 2015.

GATTI, Luciano. *Espaços livres para a fantasia: descrição de imagem, de Heiner Müller*. Pandaemonium ger. vol.16 no. 22. São Paulo, dec. 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUIMARÃES, César. *Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. *O que é uma comunidade de cinema?*. In: *Revista Eco Pós*: Rio de Janeiro, 2015 (pp. 44-56).

_____. e GUIMARÃES, Victor. *Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

_____. e VAZ, Paulo Bernardo F., SILVA, Regina Helena Alves da, FRANÇA, Vera Regina Veiga (orgs.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. e SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Gerog (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade a revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Spaces of hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

ISHAGHPOUR, Youssef. *La théorie brechtienne et le cinéma*. In: *D'une image à l'autre: la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Editions Denoël/Gonthier, 1982.

KIMO, Paula; VEIGA, Roberta. *Jornadas de junho: O documentarista entre a imagem e o acontecimento*. In: *Esferas*, Ano 4, n. 7, Jul-Dez 2015.

LACASSE, Germain. *Cinéma et oralité: le bonimenteur et ses avatars*. Montréal: Revue Cinémas, 2009.

LAZZARATO, Maurizio. *Art et travail*. In: *Parachute Revue d'art contemporain*, Montréal, no. 122 (avril-mai-juin), 2006.

_____. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc,

LEANDRO, Anita. *O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante*. In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 7, N. 2, P. 98-117, JUL/DEZ 2010.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início-fev. 2006.

_____. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval (Québec): Les 400 coups, 1997.

MARY, Ann Doane. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

MESQUITA, Cláudia. *Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma só?*. In: Devires, Belo Horizonte, V. 8, N. 2, P. 48-69, JUL/DEZ 2011.

_____. *Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho*. In: Devires, Belo Horizonte, V. 12, N. 2, P. 38-51, JUL/DEZ 2015.

_____. e GUIMARÃES, Victor. *Peões: tempo de lembrar*. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac, 2013 (pp. 579-603).

METZ, Christian. *A construção “em abismo” em Oito e Meio de Fellini*. In: *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (pp. 216-224).

MICHEL MARIE. *A obra de Pierre Perrault na história do cinema: singularidade e herança*. In: MICHEL MARIE e JULIANA ARAÚJO (orgs.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. *L’image peut-elle tuer?*. Paris, Bayard, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta (À l’écoute)*. Trad.: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

_____. *Being singular plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

_____. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bougois Éditeur, 1999.

NEGRI, Antonio. *Para uma definição ontológica da Multidão*. In: Lugar Comum número 19-20, pp. 15-26.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERRAULT, Pierre. *Cinéaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Montréal: l’Hexagone, 1996.

_____. *O objetivo documentário*. In: MARIE, Michel; ARAÚJO Juliana (org.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: éditions Galilée, 2004.

_____. *O que significa “estética”*. Trad. R. P. Cabral. In: Projecto Ymago, 2011.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *A política de Pedro Costa*. In: *As distâncias do cinema*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Douglas; MAGALHÃES, Felipe. *As ameaças ao direito à moradia em Belo Horizonte*. In: Revista Fórum, São Paulo, no. 94, jan. 2011.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002 (pp. 123-140).

RODRÍGUEZ, Víctor Gabriel. *O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico*. São Paulo: Editora WMF, 2012.

ROUCH, Jean; FELD, Steven. *Cine-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

SCHAFER, Murray R. *A afinação do mundo*. Trad.: Marisa Trench. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHEINFEIGEL, Maxime. *Estilhaços de vozes*. IN: *Devires*, Belo Horizonte, V. 6, N. 2, PP. 12-27, JUL/DEZ 2009.

SILVA, Matheus Araújo (org.). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

_____. *Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo*. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naif, 2013 (pp. 432-448).

SILVA, Rodrigo. *Elegia ao comum*. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república porvir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

STOLLER, Paul. *The cinematic griot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário moderno*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. *Na vida das ruas: escrevendo muito depois de Heidegger (1)*. In: *Arquitextos*, 056.05, ano 05, jan. 2005.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.