

OS MUNDOS ENTRE NÓS
POLÍTICAS DO ESPAÇO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
FELIPE CARNEVALLI DE BROT

O M A P A
A O C U P A A
A T E R R A
A R U R A
A A M T A

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO

FELIPE CARNEVALLI DE BROT

OS MUNDOS ENTRE NÓS
POLÍTICAS DO ESPAÇO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

BELO HORIZONTE
2019

OS MUNDOS ENTRE NÓS
POLÍTICAS DO ESPAÇO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

LINHA DE PESQUISA: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras artes e ciências.

ORIENTADORA: Dra. Renata Moreira Marquez

FICHA CATALOGRÁFICA

D288m De Brot, Felipe Carnevalli.
Os mundos entre nós [manuscrito] : políticas do espaço no cinema
documentário / Felipe Carnevalli De Brot. - 2019.
171 f. : il.

Orientadora: Renata Moreira Marquez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Arquitetura.

1. Espaço urbano. 2. Cinema. 3. Antropologia. 4. Imagens.
I. Marquez, Renata Moreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 711.4

Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU
– da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 28 de agosto
de 2019 pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez (Orientadora-EA-UFMG) Renata Marquez

Profa. Dra. Ana Maria Rabelo Gomes (FAE-UFMG) Ana Maria Rabelo Gomes

Prof. Dr. André Guimarães Brasil (FAFICH-UFMG) André Guimarães Brasil

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Agradeço imensamente a cada uma dessas pessoas que caminharam comigo, sem as quais esta pesquisa teria sido outra:

À minha mãe, Cristina Carnevalli, e ao meu pai, Pierre De Brot, por sempre apoiarem minhas decisões.

Ao Micrópolis e à PISEAGRAMA, pela paciência durante o processo e por me inspirarem cada dia mais.

Às minhas queridas amigas de mestrado Adriana Galuppo, Priscila Musa e Louise Rochebois, por compartilharem as alegrias e os tramos da pós-graduação.

À Renata Marquez, pela delicadeza, pelo cuidado e pelas melhores orientações que um pesquisador pode ter.

Ao André Brasil e à Ana Gomes, pelos conselhos preciosos ao longo do percurso.

À Paula do NPGAU, por estar sempre disposta a nos ajudar.

Ao Wellington Cançado, por clarear tantas vezes as bagunças da minha mente.

À Junia Torres e ao Cesar Guimarães, pelas inúmeras ajudas com questões cinematográficas.

À Rita Veloso, pelo apoio, motivação e interesse em nossas pesquisas.

Ao Cyprien Legros, pelo carinho que não cabe nesta folha de papel.

À Helin Karaman e à Coline Blot, pelo apoio nos trabalhos acadêmicos franceses.

À Paula Lobato, pela companhia de todas as horas.

À Isabela Izidoro, pelas deliciosas conversas de cozinha.

À Mariana Duque e ao Marcos Bueno, pela escuta carinhosa e pela amizade sincera.

À Luiza Silva e à Anielly Kelly, por escutarem tantas vezes as minhas reclamações.

Às queridas e queridos colegas da disciplina Políticas da Imagem, pelos ricos momentos de discussão.

Ao André Di Franco, pelo compartilhamento de conhecimento sobre cinema e educação.

À Ana Cecília Souza e ao André Victor, por transformarem esta pesquisa em um livro.

À Iara Pezzuti, por me permitir participar ativamente de suas pesquisas.

À Ed Marte, Joanna Ladeira, Camila Bastos e Roberto Romero pelas pontes que possibilitaram as conversas deste trabalho.

Às verdadeiras donas e donos do conhecimento desta pesquisa: Edgar Kanykô; Edinho Vieira; Isael e Sueli Maxakali; Lelo, Biscoito, Camila e Marcos Paulo, do Filme de Rua; e Ione Maria de Oliveira, Tatiane de Oliveira e Amanda Russi, do Quilombo Mangueiras; por cederem seu precioso tempo e me mostrarem que o mundo pode ser olhado de outras formas.

Sob a forma de uma coleção de capítulos-espacos aberta e em processo, esta pesquisa procura investigar os inúmeros cruzamentos entre as políticas do espaco e as políticas da imagem, a partir dos filmes e das práticas cinematográficas de grupos historicamente invisibilizados pelo poder dominante que encontraram no cinema uma forma de expressão.

Tomando como ponto de partida cinco conversas realizadas com realizadores e realizadoras de cinco documentários (um antropólogo-estudante Xakriabá, dois educadores Maxakali, um grupo de mulheres quilombolas, um morador e ativista das ocupações urbanas e um coletivo de jovens em situação de rua), interessa-nos abordar em que medida o cinema pode inventar formas compartilhadas de pensar e de se engajar no espaco.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documentário; Prática espacial; Antropologia; Políticas da imagem; Políticas do espaco.

In the form of a collection of chapters-spaces that are open and in process, this research aims to investigate the several crossings between the space politics and the image politics starting from films and movie practices of historically invisibilized groups that find in film a form of expression.

Taking as a starting point five talks with five filmmakers of five documentaries (an anthropologist-student Xakriabá, two Maxakali educators, a group of quilombola women, a resident of urban occupations who is also an activist of that cause and a group of homeless young people) we are interested in discussing to what extent the documentary production can invent shared ways to think and to engage in the space.

Keywords: Documentary; Spatial practices; Anthropology; Image politics; Space politics.



*“É compreendendo as pessoas
que se compreende
melhor os lugares,
é compreendendo os lugares
que se compreende
melhor as pessoas”*

Agnès Varda, 1961

- 09 No brejo: captura e cinema.
- 14 Imagens retiradas de *MALVENIDO*.
- 28 Imagens retiradas de *Ritual de entrega dos mapas-documentos*.
- 33 Trechos percorridos pela Comissão Rondon.
- 35 O capitão Vasconcellos veste os indígenas.
- 39-49 Imagens dos Arquivos do Planeta.
- 59 Suzanne observa a montagem do filme *Classe de Luta*.
- 64 Imagens retiradas de *Ocupar, resistir e construir*.
- 71 Imagens retiradas dos filmes *O grito da terra*, de Olney São Paulo (1964); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ameaçados*, de Julia Mariano (2014); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Parque Oeste*, de Fabiana Assis (2018); e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito (2018).
- 74 Imagens retiradas dos filmes *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Izidora: junto e misturado*, de Vixugô, Dayanne Naêssa e Rodrigo de Freitas (2015); e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, filme de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito (2018).
- 77 Imagens retiradas dos filmes *O grito da terra*, de Olney São Paulo (1964); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Izidora: junto e misturado*, de Vixugô, Dayanne Naêssa e Rodrigo de Freitas (2015); *Parque Oeste*, de Fabiana Assis (2018); e *Na missão, com Kadu*, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito (2016).
- 83 As voltas de Paulo Nazareth no entorno do baobá.
- 89 O trato da terra no quilombo da Serra do Talhado.
- 92 Imagens retiradas de Águas sagradas.
- 96 Sob a sombra de uma árvore, Humberto Mauro observa o horizonte.
- 105 O Pateo do Collegio e o pixo "OLHAI POR NÓIS".
- 112 Deutrudes Carlos da Rocha filma a Estação do Brás.

- 117 Imagens retiradas de *Filme de Rua*.
- 126 Os Arara filmam com seus próprios olhos.
- 133 Imagens retiradas de *Yãmîy*.
- 138 Os raios são a voz do criador Ñhanderu, que do topo do céu fala aos ouvidos dos rezadores.
- 143 Os Tangarazinhos secam a carne da caça da mata.
- 147 Crianças assistindo imagens produzidas na Aldeia Vila Nova.
- 149 Os jovens do Filme de Rua assistem às imagens filmadas.
- 151 Visionagem compartilhada na ocupação Esperança.
- 153 Mulheres do quilombo Mangueiras apresentam seu filme na beira do ribeirão Arrudas.

13	OS MUNDOS ENTRE NÓS
22	O MAPA
23	O FILME COMO CARTOGRAFIA
27	RITUAL DE ENTREGA DOS MAPAS-DOCUMENTOS
31	PROGRESSO, CINEMA E CONTATO
38	ESCONDER MAIS DO QUE MOSTRAR
55	A OCUPAÇÃO
56	CÂMERAS EM LUTA
63	OCUPAR, RESISTIR E CONSTRUIR
67	O COMUM DAS COMUNIDADES
81	A TERRA
82	CONTRA O ESQUECIMENTO
87	À ESCUTA DA TERRA
91	ÁGUAS SAGRADAS
95	QUANDO A TERRA FERTILIZA O CINEMA
103	A RUA
104	A DISTÂNCIA QUE NOS SEPARA
109	COEXISTIR COM O CINEMA
116	FILME DE RUA
120	PERFORMAR A ESFERA PÚBLICA
125	A MATA
126	APRENDER A SER OUTRO
132	YĂMÎY
136	NO RASTRO DAS IMAGENS
146	REFLEXÕES FINAIS
154	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O S M U N D O S E N T R E N Ó S



O artista Paulo Nazareth
e o segurança Victor

Imagens retiradas do vídeo
MALVENIDO
Paulo Nazareth
2012



A trêmula câmera portátil agita-se sem cessar enquanto mostra, em preto e branco, um conjunto de edifícios altos e modernos no horizonte de uma cidade. Nos escassos momentos de pausa entre os bruscos movimentos da câmera, vemos ora uma grande avenida, entrecruzada por automóveis que passam rapidamente refletindo seus faróis no asfalto molhado, ora partes do guidão da bicicleta daquele que filma. Vagarosamente, o *zoom* da câmera nos aproxima do alto de um dos edifícios filmados, de onde é possível ver um grande letreiro escrito “Sheraton”. A imagem é interrompida por um corte seco, e voltamos a ver o guidão da bicicleta, que se aproxima da luxuosa entrada do hotel cinco estrelas cujo letreiro fora filmado segundos antes.

Mas o movimento em direção ao saguão do edifício logo é interrompido por uma figura alta, careca e engravatada, que violentamente barra a passagem do portador da câmera. Na lapela de seu terno preto, vemos um pequeno crachá que o identifica: Victor, o agente de segurança da portaria do hotel que, sem explicar o motivo exato, não permite a entrada do ciclista no edifício.

Após alguns segundos de discussão, Victor se ausenta por um instante para buscar seu *walk talk*, e a câmera finalmente se vira para o rosto daquele que filma. E quase que imediatamente, compreendemos o motivo da preconceituosa interdição: estamos diante do artista brasileiro Paulo Nazareth, um homem negro, de barba e cabelos longos, que nos leva a essa pedagógica visita audiovisual batizada por ele próprio de *MALVENIDO*, parte da coleção *todas as vezes que sou indesejado em lugares “bunitos”*.

Realizado em 2012 durante uma residência artística em Buenos Aires, *MALVENIDO* é mais do que uma performance ou uma intervenção artística. Embora muito simples, o vídeo de Paulo Nazareth apresenta uma potente denúncia de situações intoleráveis às quais sujeitos negros, pobres, LGBTQI e inúmeros outros grupos que se encontram fora do padrão normativo hegemônico são submetidos cotidianamente. Sujeitos com os quais compartilhamos todos os dias as ruas, mas nos recusamos muitas vezes a olhar nos olhos, como escreve a psicanalista Maria Rita Kehl (2015). Sujeitos cujo trânsito livre não é permitido, e que assim como nos mostra Nazareth, são a principal vítima dos processos de exclusão, segregação e invisibilidade que são incessantemente reproduzidos nas cidades.

* * *

São cada vez mais frequentes nas metrópoles brasileiras (e seus tentaculares limites) a especulação imobiliária, o descaso com o transporte público, a tomada dos territórios de povos tradicionais, a repressão da polícia com relação às manifestações políticas e artísticas na rua e a criminalização da juventude negra: estratégias reproduzidas pelos processos hegemônicos de decisões sobre a cidade que, como indicou o filósofo francês Michel Foucault (2008), exercem dominação e controle sobre as coletividades e produzem formas de isolamento que fragilizam as possibilidades de vida em comunidade. No livro *A Prisão e a Ágora* (2006), o geógrafo Marcelo Lopes de Souza nos mostra que, sob o signo da segurança e da ordem, essas práticas de controle exercidas pelo poder passaram também a se manifestar na vida urbana contemporânea como forma de segregação espacial. Representadas por muros, grades, câmeras de segurança e carros blindados, tais práticas contribuem para a formação de uma “cidade-prisão”, onde reinam o medo e a desconfiança entre as pessoas (SOUZA, 2006, p.268).

O planejamento urbano, monopólio do saber concentrado nas mãos de especialistas e muitas vezes indecifrável pelo cidadão comum, acaba por reforçar a perpetuação desse modelo de cidade-prisão ao isentar a população da lógica através da qual os poderes atuam. O resultado disso é uma falta generalizada de interesse e de percepção crítica sobre as relações de poder instauradas nas cidades, o que gera um ciclo interminável de exclusão e de desigualdade: por um lado, tem-se uma auto-segregação das camadas médias que — numa inconsciente impossibilidade ou mesmo recusa de fazer diferente — acabam por aumentar o muro, instalar cercas elétricas e preferir o transporte individual ao ônibus ou ao metrô. Por outro lado, se intensificam os processos de segregação impostos a grupos de camadas mais pobres que, sem ter muita escolha, são submetidos a situações críticas de moradia, transporte e saneamento.

Mas se a cidade é o meio onde se desenvolvem os processos de segregação e apagamento, palco dessa geografia estranha — que como denuncia a artista Grada Kilomba (2010), seleciona quem pode ser visto e quem pode circular livremente nos espaços —, é nas imagens que os grupos historicamente marginalizados e excluídos do planejamento urbano vêm reivindicando o direito à existência e à visibilidade. *MALVENIDO* é apenas um entre os inúmeros exemplos que atestam a emergência do cinema como lugar privilegiado de enunciação desses sujeitos por muito tempo silenciados.

Nos últimos anos, o cinema brasileiro tem intensificado uma tendência em representar, com certo protagonismo, as faces ocultas da cidade e as formas de vida comuns que se desenvolvem à sombra dos edifícios. As práticas ordinárias, a persistência da vida em comunidade e as diversas formas de sociabilidade que se constroem em um contexto atravessado pela violência das disputas de poder em diversas escalas, pela trama de fronteiras visíveis e invisíveis da qual a cidade se constitui e por amnésias espaciais causadas pela onda destruidora do progresso — para citar alguns exemplos — são material privilegiado de produções audiovisuais contemporâneas. Eis aqui o cinema documentário, que vem buscando nas narrativas do cotidiano o substrato para revelar as contradições e os conflitos inerentes à produção da cidade.

Ao contrário das mídias de massa, que espetacularizam a condição dos seres marginalizados e mantêm em relação a eles uma perversa distância colonizadora (GUIMARÃES, 2008), o cinema documentário busca, sob uma perspectiva de perto e de dentro, dar visibilidade a um espaço social construído apesar do planejamento urbano hegemônico, através da busca pela aproximação com o outro: seja ele parte de uma alteridade radical, como é o caso dos povos indígenas, ou simplesmente aqueles e aquelas que insistimos em desconhecer, tão próximos espacialmente mas ao mesmo tempo tão distantes.

Longe dos generosos investimentos e do controle do mundo pela imagem característicos dos filmes de grande circulação, “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, p.169), ressalta o crítico Jean-Louis Comolli em sua importante coletânea de artigos reunidos sob o título *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008), sobre as complexas relações entre o cinema, as formas de olhar o mundo e a potência do encontro produzido pelas imagens. Sem roteiro prévio e, portanto, atravessado e condicionado pelas incertezas do real que busca registrar, o cinema documentário é incapaz de se colocar fora do mundo, como um observador externo e alheio ao que filma. Pelo contrá-

rio, ele próprio é parte do mundo, como escreve Comolli, e depende, em última instância, dos entrelaçamentos que cria com aquilo que se propõe a olhar. “O documentário continua sendo observador e ator desses entrelaçamentos. Posto que só pode se realizar enfrentando o mundo, ele dará testemunho e deixará vestígio desse encontro com um esbarrão na parte rebelde deste mundo” (COMOLLI, 2008, p.150).

Se como escreveu Comolli, uma imagem filmada é sempre a imagem do outro, o cinema documentário se trata menos de articular representações do que relações. Relações que se constroem precariamente no inevitável limiar entre distância e proximidade, no encontro e no embate entre quem filma e quem é filmado, no lugar que o documentário reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (COMOLLI, 2008, p.48), quando se propõe gentilmente a escutar. Esse não-controle do mundo real, impossibilidade de prever os acontecimentos e as reações, é o que diferencia o documentário de outros tipos de representação cinematográfica. Longe de ser uma fraqueza, o reconhecimento da inviabilidade de dominar a desordem das vidas surge como condição principal da invenção: diante da vitalidade do mundo, o cinema documentário necessita constantemente se refazer, “esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar” (COMOLLI, 2008, p.175).

Do encontro, o confronto. Do confronto, a invenção de novas formas de habitar e de olhar o mundo ao nosso redor. Nessa implicação concreta na vida cotidiana, na experimentação do “cinema como práxis” (COMOLLI, 2008, p.175), como aponta Comolli, o projeto documentário se torna um laboratório de novos conhecimentos sobre o mundo, já que, distanciado da obsessão das mídias de massa em tudo mostrar e apreender, ele tem “a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita (COMOLLI, 2008, p.172).

De fato, com a difusão das tecnologias e o fácil acesso ao vídeo através de câmeras portáteis e telefones celulares, vemos a partir dos anos 1980 uma explosão de filmes produzidos por aqueles e aquelas que sempre estiveram relegados à “parte maldita” destacada por Comolli. Reinventado como instrumento de fala, o cinema documentário passa a acolher um repertório de vozes, conhecimentos e contextos até então silenciados, que adicionam múltiplas camadas de complexidade às verdades instituídas e naturalizadas sobre o mundo. Ainda segundo Comolli, a potência política do cinema documentário reside justamente no fato dele ser capaz de revelar os limites da visibilidade, ao designar aquilo que não é visível como condição para se confrontar os poderes de homogeneização. Segundo o autor, a cidade que essas imagens revelam, principalmente quando produzidas pelo olhar de índios, pobres, pretos, LGBTQIs, ribeirinhos favelados e vários outros sujeitos historicamente subalternizados, é “aquela cujas margens resistem à centralidade dos poderes” (COMOLLI, 2008, p.180), parcela que subsiste apesar da “cidade-prisão” da qual nos fala Marcelo Lopes de Souza, construída e mantida pelos planejadores e pelo poder público.

Quando escreveu *A Prisão e a Ágora*, Souza vislumbrava algumas saídas para esse contexto de segregação denunciado pelo cinema documentário. Se haveria alguma alternativa nesse cenário obscuro, ela estaria, para o autor, na possibilidade de viabilizar a participação cidadã efetiva no planejamento urbano, através de um projeto de autonomia baseado na capacidade da população de se auto instruir e se autogerir. Souza escreve que, uma vez dadas as devidas possibilidades

das pessoas se instruírem, abre-se caminho para se estimular a prática política e se desenvolver uma consciência de direitos: um exercício político e estratégico que resulte em práticas participativas realmente democráticas e inclusivas.

Nessa perspectiva, seria possível vislumbrar o cinema documentário como experimento de compartilhamento de instâncias participativas entre sujeitos social e espacialmente marginalizados? Quais seriam as políticas possíveis entre espaço e cinema, expressadas através das imagens e dos modos de fazer cinematográficos inventados por esses grupos subalternizados?

Se a nós, atuantes no campo do desenho (como diria Lina Bo Bardi ao se referir a artistas, designers, arquitetos e urbanistas), muitas vezes nos falta a sensibilidade para experimentar e compartilhar práticas que despertem no cidadão comum o interesse pela cidade, mas que também nos ensinam a reconhecer com humildade a legitimidade de outras formas de conhecimento espacial, é justamente no cinema, esse rico lugar de enunciação de grupos invisibilizados pelo planejamento urbano, onde busco novas possibilidades para pensar as questões espaciais.

À luz desses questionamentos sobre o papel do cinema como lugar de emergência de outros saberes sobre o espaço e como possível disparador de práticas interessadas na transformação da vida na cidade, a questão central que essa pesquisa busca abordar é a seguinte: **Em que medida o cinema documentário pode inventar formas compartilhadas de pensar e de se engajar no espaço?**

Dito de outra forma, este trabalho busca entender e analisar como a representação de territorialidades no cinema documentário constitui um potencial para fazer emergir pontos de vista outros sobre a vida social urbana, e como, nesse processo, os modos de fazer cinematográficos instigam novas formas de conhecimento sobre o espaço, construídas de forma compartilhada com e por aqueles frequentemente colocados à margem do planejamento urbano.

Em *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial* (2009), a pesquisadora Renata Marquez revela o importante lugar que a arte (e aqui podemos, sem dúvida, incluir o cinema) ocupa na incompletude epistemológica da tecnociência ao fazer emergir como experiência de conhecimento tudo aquilo que escapa à objetividade científica. Propõe então considerar a prática espacial como uma prática cultural crítica que, à medida que toma partido de processos estéticos não tecnocráticos e utilitaristas, nos permite pensar novas formas de conhecimento do espaço, provenientes de outros saberes, políticas e cosmologias, historicamente negligenciados pelas certezas científicas (MARQUEZ, 2009, p.16).

É o caminho que este trabalho procura seguir: uma tentativa de contribuir com a reflexão de novas formas de conhecimento espacial, tomando como base outros campos do saber, outros modos de fazer e outras políticas possíveis. De abandonar o eu como forma de entender o outro, como escreve o pesquisador César Guimarães (2007), e descobrir mundos possíveis *entre nós*. Um experimento diminuto de não apenas reconhecer o outro no espaço, mas de aprender sobre o espaço a partir de sua perspectiva — exploração importante se queremos criar cidades mais inclusivas e menos segregadoras.

Esta pesquisa é, antes de mais nada, uma via de acesso à parcela invisibilizada da cidade, que encontrou no cinema um meio particular de enunciação. Tomando como fio condutor uma série de conversas realizadas ao longo de dois anos, ela traz uma coleção de reflexões (sem pretensões conclusivas e longe de esgotar o assunto) sobre os possíveis cruzamentos entre as políticas do espaço e as políticas da imagem, tomando o cinema não só como transmissor privilegiado de saberes, como escrevem os pesquisadores Cezar Migliorin e Elianne Ivo Barroso, “mas como inventor de formas de engajamento do espectador no compartilhamento sensível de ideias, conceitos, percepções de mundo e conhecimento” (BARROSO; MIGLIORIN, 2016, p.16).

Nas páginas que se seguem, o leitor não encontrará, portanto, uma pesquisa *sobre* esses sujeitos historicamente marginalizados e suas imagens, mas o resultado modesto e processual de um aprendizado *com* eles, no qual o lugar do pesquisador, muitas vezes associado às relações hierárquicas de poder, foi tomado pelo do aprendiz, interessado sobretudo nos saberes e ensinamentos dessas figuras “percebidas somente em sua ausência” (GUIMARÃES, 2013, p.92). Saberes que, para além de serem contra discursos importantes, são, como escreveu a filósofa Djamila Ribeiro, “lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p.75).

Cada capítulo deste trabalho resulta do desdobramento da experimentação de um pensar com o cinema, a partir de filmes produzidos em um contexto hiperlocal (Belo Horizonte e arredores) por grupos ou indivíduos subalternizados por um pensamento espacial hegemônico tipicamente excludente. São realizadoras e realizadores quilombolas, pessoas em situação de rua, jovens negros, indígenas e moradores de favelas e ocupações urbanas, que têm muito a dizer sobre suas práticas espaciais nas cenas de seus filmes e nos modos com os quais eles foram realizados. Para cada filme, evidenciamos um espaço específico, presente no cotidiano dessas pessoas e privilegiado pelas imagens, que dá nome a cada capítulo e serve de guia para cada conversa com os realizadores e realizadoras. Dentre os cinco capítulos presentes nesta dissertação, “O mapa” é resultado da conversa com o indígena xakriabá Edgar Corrêa Kanaykô, sobre o filme *Ritual de entrega dos mapas-documentos*. “A ocupação” resulta da conversa com o militante Edinho Vieira sobre o filme *Ocupar, resistir e construir*, enquanto “A terra” aborda o filme *Águas sagradas*, comentado pelas quilombolas Ione Maria de Oliveira, Tatiane Oliveira Pereira e Amanda Russi. Já “A rua” é o desenvolvimento das reflexões em torno do *Filme de rua*, em conversa com o coletivo homônimo, formado por jovens em situação de rua; e finalmente “A mata” retoma a conversa com os indígenas Sueli e Isael Maxakali, sobre o filme *Yãmîy*.

Seja sob a sombra de uma árvore em uma ensolarada manhã de sábado, ou ao redor de uma mesa de café da manhã coletivo, esses agradáveis momentos de compartilhamento de pensamentos disparados pelos espaços escolhidos nos filmes — que flutuam entre a prática cinematográfica dos realizadores e o conhecimento espacial contido nas imagens —, revelam possibilidades sobre *como interrogar o espaço a partir do cinema*. Não é por acaso que todos os relatos tratam de práticas espaciais não hegemônicas, formas de resistência, modos outros de pensar e de estar no mundo, jeitos de inventar visibilidades através do espaço e de lidar com controles e imposições que se manifestam essencialmente de forma espacial. Entretanto, e de forma quase inevitável, tais momentos também suscitaram questionamentos sobre o caminho oposto: *como interrogar o cinema a partir do espaço?*

Para cada filme, um espaço. Para cada espaço, o registro de um relato daquele, daquela ou daqueles que produziram o filme, suscitado após assistirmos juntos às imagens. Para cada relato, um universo de reflexões entre cinema e espaço que se abre nas páginas desta pesquisa, com mais questionamentos do que conclusões. Nesse caminho circular que emerge das inesgotáveis relações possíveis entre as políticas do espaço e as políticas da imagem, o procedimento que esta pesquisa suscitou não apareceu como resposta imediata, mas precisou ser construído e reinventado pouco a pouco, diante de tamanha complexidade. Inconclusivo e processual (experimental acima de tudo), ele poderia, aliás, dar origem a várias outras reflexões, vários outros capítulos-espaço derivados de outros filmes e outras conversas, que o curto período de dois anos de mestrado não permitiu abordar. Afinal, cada filme é um campo inesgotável de conhecimento sobre as diversas formas de se construir o mundo. Ou como disse o pesquisador André Brasil no decurso desta pesquisa, “cada filme, em si mesmo, é um mundo”.

Como então adentrar esses mundos, complexos e dinâmicos que são, e percorrer seus territórios através da escrita? Como escapar da tentação de somente escrever sobre o cinema, mas escrever com e através do cinema? Como, enfim, não apenas *pensar a imagem*, mas *pensar por imagens*, como escreveu o crítico francês Georges Didi-Huberman?

Cascas é o nome dado ao ensaio escrito por Didi-Huberman em 2011, onde o crítico se propõe a experimentar uma escrita guiada pelas imagens:

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.99)

Especialmente em *Cascas*, mas também em todo o seu trabalho, Didi-Huberman se coloca diante das imagens e procura encontrar palavras para descrever como elas nos interpelam. A partir de sua escrita, ele questiona as imagens, pensa através delas, as coloca em movimento, como escreveu o antropólogo Etienne Samain (SAMAIN, 2014, p.52). Influenciado pelas ideias do filósofo Walter Benjamin, que embasava sua filosofia em um pensamento construído a partir das imagens, a partir daquilo que se dá a ver no mundo presente como vestígios de um passado que ainda resiste, Didi-Huberman propõe um entendimento das imagens para além do registro, mas como lugar de inquietação, de ativação de memórias e de questionamentos sobre o presente.

Inspirado pela forma visual do saber proposta por Didi-Huberman, busco neste trabalho abordar o cinema como “essa coisa não escrita que tento ler” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.100). Tanto nas cenas dos filmes que, nos momentos de troca com os realizadores, geraram discussões e reflexões, quanto em outras fotografias ou fotogramas convocados ao longo da pesquisa, me empenho a interpretar as imagens como pequenas fábricas de pensamento. Importantes em sua aparição, elas permeiam a pesquisa não como ilustração ao texto, mas como desencadeadoras da própria escrita.

Por fim, esta pesquisa aposta, de forma arriscada, no exercício cinematográfico da montagem como forma de organização, a fim de explorar ainda mais os tensionamentos com os quais a aproximação entre o cinema e o espaço nos confronta. De fato, as relações entre as políticas do

espaço e da imagem são inúmeras, impossíveis de serem esgotadas em uma pesquisa, e assim como as reflexões e os filmes tratados aqui dialogam entre si, se cruzam, se interpenetram e se complementam, em uma circularidade que resiste a qualquer intenção de organização linear. Por essa razão, não existe uma ordem pré-definida para a leitura dos capítulos-espaços, tampouco uma conclusão ou encerramento geral. Assim como um mesmo conjunto de cenas pode, através da montagem, gerar vários filmes diferentes (ou um conjunto de espaços podem instigar diversos trajetos), o leitor é convidado a percorrer esta pesquisa de múltiplas maneiras, sem uma fórmula prévia, e tecer, ele mesmo, suas próprias narrativas, associações, questionamentos e composições.

* * *

A trêmula câmera continua a agitar-se, passando do rosto impassível do agente de segurança Victor ao rosto, quase fora de campo, de Paulo Nazareth. O artista, na tentativa de improvisar algumas frases em espanhol, busca uma explicação para tal impedimento, enquanto o estático segurança, sem ao menos olhar em seus olhos, se recusa a responder. O silêncio que transcorre nos minutos seguintes toma conta da cena, como resultado da inevitável e perturbadora distância entre os dois mundos que se chocam ali, em frente àquela porta de vidro que enclausura o decorado saguão dominado pelo ar condicionado.

A câmera se afasta, junto com o "*MALVENIDO*" artista e sua bicicleta. Agora, de longe, vemos o letreiro reluzente "Sheraton Buenos Aires — Hotel & Convention Center", que salta logo acima da porta de vidro na qual Paulo Nazareth fora impedido de passar. Entre as mirradas plantas que resistem com dificuldade dentro dos modernos cachepôs de madeira, homens engravatados entram e saem em seus protegidos taxis que, assim como o agente Victor e sua equipe de segurança, têm a função de isolá-los do mundo ao redor.

A



P

A

M

O

A cartografia nos diz muito sobre as imagens criadas pelo cinema como dispositivo científico na descoberta de outros espaços no fim do século XIX. Os mapas são formas de apreensão do mundo, instrumentos de poder daquele que o desenha e daquele que o controla. É no mapa onde rotas são traçadas, fronteiras são definidas, afirma-se e reafirma-se a posse de territórios antes mesmo de conquistá-los — gestos típicos de quem observa o mundo de fora e de cima. O cartógrafo “é alguém situado fora do mundo representado, levando o privilégio da perspectiva central renascentista para o panorama vertical desabitado” (MARQUEZ, 2009, p.82).

Marquez escreve que o mapa testemunha, ao mesmo tempo, a tentativa de invisibilidade daquele que o desenhou, e o esvaziamento do espaço representado para melhor ser apreendido. Esforço de dupla ausência que, como veremos, é igualmente percebido nas imagens produzidas por cientistas-exploradores nos primórdios do cinema: ausência tanto da figura do fotógrafo e do cineasta nas cenas que registra, quanto da subjetividade daqueles que representa. A exemplo dos mapas, que “aparecem despovoados na grandeza de sua escala que só comporta a ausência dos corpos” (MARQUEZ, 2009, p.77), essas imagens acabam por vincular um discurso que esvazia os espaços representados de qualquer manifestação humana e qualquer marca histórica, social e cultural, seja para justificar sua exploração, seja para legitimar um projeto de controle territorial.

Críticos à problemática distância entre o espaço e as práticas socioculturais que a ciência se encarregou de reforçar em nome da objetividade, os antropólogos Janet Carsten e Stephen Hugh-Jones problematizam o trabalho de arquitetos, urbanistas e geógrafos que se dedicam à materialidade e às condições físicas de um lugar, mas frequentemente deixam de lado tudo o que diz respeito à organização social de quem o habita. Por outro lado, discutem também a postura dos antropólogos que, em suas análises, têm a tendência de negligenciar o potencial simbólico do espaço nas sociedades que estudam. Em *About the house: Lévi-Strauss and beyond* (1995), Carsten e Hugh-Jones propõem o entendimento do espaço para além de uma simples estrutura física, mas como “lócus de densas teias de significação e afeto que servem como modelos cognitivos básicos usados para estruturar, pensar e experimentar o mundo” (CARSTEN; HUGH-JONES, 1995, p.3).

Mas se o sistema científico, em sua polarização disciplinar e seu lugar estratégico de dominação, reprimiu as manifestações subjetivas na representação do espaço (no caso da Geografia) e, ao mesmo tempo, o valor simbólico do espaço na cultura (no caso da Antropologia), é na arte que Marquez nos propõe buscar a expressão dessas teias de significação e afeto reivindicada por Carsten e Hugh-Jones. “A arte inscreve na cultura modos de olhar o mundo, discursos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do espaço” (MARQUEZ, 2009, p.19). Pensando a importante contribuição epistemológica da arte em relação às lacunas deixadas pelos saberes utilitaristas na compreensão do mundo, Marquez aponta para a necessidade de se incluir no aparato de conhecimento espacial novos mapas que considerem uma dimensão subjetiva da experiência geográfica. Mapas que levem em conta principalmente as práticas culturais, que escapam “ao esforço de homogeneização, regularização e massificação dominante” (MARQUEZ, 2011, p.8):

Pretendemos, então, pensar uma cartografia que se encarregue desse espaço outro, que seja também uma prática sociocultural e não um caminho de instrumentalização de tudo e todos. (MARQUEZ, 2011, p.8)

Diante, portanto, da urgência de se pensar outras formas de compreender o mundo e de se reivindicar cartografias constituídas de múltiplas experiências socioculturais, poderíamos vislumbrar o cinema para além da condição de instrumento científico que caracteriza suas origens, como arte reveladora de um conhecimento espacial constituído de manifestações subjetivas e discursos não hegemônicos?

Identificado pelo crítico André Bazin como o evento mais importante na história das artes plásticas, o surgimento da fotografia e do cinema permitiu a libertação da pintura de sua obsessão de representar realisticamente o mundo. Em um ensaio sobre a ontologia da imagem fotográfica escrito nos anos 1950, Bazin celebra o caráter mecânico da fotografia como algo que atesta a existência daquilo que é registrado:

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside na sua objetividade essencial. [...] Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem intervenção do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p.22)

O valor estético da fotografia e do cinema, para Bazin, estaria justamente em sua objetividade, em seu poder de credibilidade por registrar o mundo tal qual ele é, como se a imagem fosse uma impressão digital da realidade. Entretanto, toda imagem fotográfica, todo plano filmado, é um recorte do mundo escolhido deliberadamente por aquele que registra, e à despeito do que escreveu Bazin, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (BENJAMIN, 1985, p.94), como aponta Walter Benjamin em seus escritos sobre fotografia e cinema. Isso porque as imagens nos fazem perceber a realidade de forma diferente da que percebíamos antes. Capazes de nos colocar “diante de um mundo estranhamente inédito, imerso e disperso no aparentemente sempre visto” (MENEZES, 2003, p.90), elas nos fazem pensar ao modificar a perspectiva com a qual estamos acostumados a perceber nosso cotidiano. Mesmo sendo resultado de um processo maquínico, a imagem registrada pela câmera, seja ela fotografia ou vídeo, não está isenta das intenções de quem a enquadrrou, de seu modo particular — entre inúmeros modos possíveis — de olhar e de nos fazer olhar o mundo ao redor.

Interessada no papel das imagens como produtos de um ponto de vista, ou como veículo de representações de uma cultura específica, a antropóloga Rose Satiko Hikiji se propôs a investigar a hipótese do cinema como importante “campo” de pesquisa antropológica, ao retrair a pouco abordada história da análise fílmica nas ciências sociais. Tal história remonta à Segunda Guerra Mundial, onde a impossibilidade de se estar fisicamente no território inimigo impulsionou o governo norte americano a mobilizar cientistas sociais para que esses buscassem, nos filmes estrangeiros, padrões culturais que pudessem prever o comportamento de seus membros durante a guerra. Partindo das pesquisas do grupo Columbia University Research in Contemporary Cultures, que publicaram, entre outros, estudos sobre a cultura japonesa e a Alemanha nazista através de seus meios de comunicação, Hikiji nos fornece uma importante contribuição para compreender os filmes como “produtos culturais, passíveis de observação, cuja interpretação

revela modos de pensamento de culturas 'outras' e de nossa própria" (HIKIJ, 1998, p.106). Para a antropóloga, o cinema é, assim como outras formas de expressão artística, uma fábrica de narrativas socialmente construídas, e por isso "não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e 're-apresenta' seus quadros da realidade por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura" (TURNER, 1997, p.128-129).

Mas adentrar o universo do cinema como criador de significados para o mundo não significaria então tomá-lo "como *artifício* de construção de nossas leituras e reflexões sobre o espaço geográfico" (BARBOSA, 2000, p.72), já que o espaço (ou melhor, os múltiplos espaços que as imagens articulam) tem uma função protagonista nas representações cinematográficas? Lembremos das icônicas cenas dos irmãos Lumière, captadas na estação ferroviária de Ciotat, que inauguraram o cinema como conhecemos hoje. Desde as primeiras imagens feitas pela mais arcaica câmera até os filmes atuais, podemos dizer que o cinema se fundamentou principalmente na articulação de fragmentos de espaços dentro das temporalidades que constrói. Se nas primeiras experiências cinematográficas tais fragmentos eram apresentados um após o outro, em uma narrativa cronológica linear, o desenvolvimento da montagem no cinema moderno levou a combinação espaço-tempo a outro patamar.

Nesta lógica, o encadeamento de planos não tem na centralidade do olho ou na manutenção de um ponto de vista o seu foco. Pelo contrário, foi frequentemente com a multiplicação de pontos de vista, sem continuidade, discrepantes ou mesmo de naturezas distintas, que esses cineastas investiram para que a própria referência à descrição e à autoridade daquele que fala vacilasse. O cinema nos apresentou a possibilidade da problematização dos lugares dos discursivos verídicos para colocar a legitimidade da fala no processo de aproximação e montagem entre elementos distintos, em uma certa pragmática discursiva. Eis a passagem do cinema, de um aparelho de reprodução da realidade para um dispositivo de produção de sentido na relação com a realidade. (BARROSO; MIGLIORIN, 2016, p.23)

A possibilidade de utilizar diferentes planos, ângulos, cortes, justaposições, enquadramentos e sequências na montagem cinematográfica — ou ainda a possibilidade de entrecruzamento de fragmentos espaciais na duração do filme — fez com que os espaços representados passassem da simples referência de localização dos personagens para um importante meio de criação de sentidos. Ao substituir o discurso único da linearidade espaço-temporal pela experiência das múltiplas interpretações por parte do espectador, o recurso da montagem atribui aos espaços afetos, lembranças e potência subjetiva, criando, como disse o cineasta Pier Paolo Pasolini, uma realidade particular. "A criação dessa realidade própria se constitui a partir das representações do espaço que o cinema constrói de maneira singular, tecendo envolvimento entre o que se vê (a forma) e o que se apreende daquilo que é visto (o conteúdo)" (BARBOSA, 2000, p.80).

Se o cinema é capaz então de articular o que se vê na tela e o que não é mostrado, mas passível de ser apreendido pelo espectador, as representações do espaço no cinema por sua vez "jamais podem ser reduzidas ao que é tomado como visível por meio das operações de enquadramento e desenquadramento", como bem aponta o pesquisador César Guimarães (GUIMARÃES, 2008, p.266) nos lembrando das palavras do crítico francês Jean-Louis Comolli. Ao destacar as invisibilidades do mundo como mecanismo principal através do qual o cinema opera, Comolli escreve que este considera muito mais os vestígios das relações (que aparecem, mas desaparecem

furtivamente) do que a materialidade dura dos espaços sobre os quais se exercem os modos de controle. Vestígios de encontros, de histórias, de afetos e de corpos que deixam marcas diminutas e rapidamente são esquecidos: o cinema nos confronta — e confronta qualquer tentativa de totalização do espaço — justamente com aquilo que escapa ao enquadramento cinematográfico (COMOLLI, 2008, p.180).

Portanto, o trabalho [...] com o espaço narrativo implica construir um contra-campo do visível, capaz de instruir o reconhecimento do espaço geográfico como diversidade da existência humana e, ao mesmo tempo, fazendo com que as representações do espaço retornem ao plano do vivido, ou seja, ao espaço das representações... à prática social. (BARBOSA, 2000, p.86)

O invisível: tudo aquilo que expõe a confortável representação esvaziada do espaço às forças que estão na “borda do quadro, que não se entregam aos olhares, que se esquivam da tomada” (COMOLLI, 2008, p.185). Condição com a qual o cinema é capaz de privilegiar o espaço para nunca o esgotar em sua representação. Ao acolher então as subjetividades através das quais as representações do espaço ganham sentido — dimensão que a ciência tanto se esforçou para negligenciar —, o cinema se torna um mapa aberto, em processo, cuja potência se encontra justamente na sua incompletude. Uma cartografia desmedida que se desvia incessantemente da obsessão instrumental de um mundo a ser apreendido em sua totalidade.

Foi num fim de tarde de terça-feira, em maio de 2018, que Edgar Corrêa Kanaykô e eu nos encontramos nos jardins da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Esse local já nos era familiar, pois durante meses antes dessa conversa sobre a prática audiovisual de Edgar, era onde passávamos os intervalos das aulas da pós-graduação em antropologia que fazíamos juntos.

Originário do município de São João das Missões, no estado de Minas Gerais, Edgar é indígena xakriabá da aldeia Barreiro Preto (*Dazakru Apknêwakdû*), e se mudou para Belo Horizonte para realizar o curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI), seguido de um mestrado em antropologia, ambos na UFMG. Sempre mantendo um pé na aldeia e um pé no mundo, como ele próprio diz, Edgar mistura em sua prática educação indígena, ensino universitário e um grande interesse pelos modos de vida de seu povo. Mas foi no cinema e na fotografia que Edgar encontrou uma forma de convergência entre os mundos pelos quais trafega. Foi a partir da Associação Indígena Xakriabá Aldeia Barreiro Preto (AIXABP) que ele descobriu a câmera — primeiro como meio de registro dos projetos da associação, e posteriormente como ferramenta de luta; “um instrumento para fazer nosso pensamento, voz, imagem e movimento alcançarem lugares onde não haviam chegado”.

Seu primeiro filme foi realizado no contexto de seu trabalho de conclusão de curso na FIEI, onde o cinema foi usado como uma forma de investigar a história e os modos de caçar xakriabá. E desde então, Edgar registra em foto e vídeo o cotidiano de sua aldeia, assim como o de outras etnias com as quais ele costuma ter contato.

O filme sobre o qual discutimos em nossa conversa faz parte de um desses momentos de convergência com outros povos. Gravado em 2016, *Ritual de entrega dos mapas-documentos* foi realizado em parceria com Isael Maxakali, cineasta e professor indígena em Ladainha, Minas Gerais, durante a Primeira Conferência Nacional de Política Indigenista (CNPI) proposta pelo governo de Dilma Rousseff. A fim de rever a relação do Estado brasileiro com os povos originários tendo como base os direitos fundamentados pela Constituição de 1988, milhares de indígenas e representantes governamentais se reuniram em debates e discussões que definiriam diretrizes para uma nova política indigenista. Durante a Conferência, foram também organizados grupos de trabalho em centenas de aldeias espalhadas pelo Brasil, com o objetivo de gerar material (produzido pelos próprios indígenas) para embasar os planos propostos.

Ritual de entrega dos mapas-documentos é, portanto, um relato visual da produção e da entrega desse material, que nas mãos do povo Maxakali de Aldeia Verde tomou a forma de mapas muito diferentes daqueles que estamos acostumados a ver: um redesenho do mundo que vai além do espaço utilitário da geografia ocidental.



Meu nome é Edgar Corrêa Kanaykô, sou cineasta indígena e venho da aldeia Xakriabá do Barreiro Preto. Nossa terra fica no norte de Minas Gerais, em São João das Missões, onde estão trinta e duas aldeias em um território de 56 mil hectares demarcados. Mas isso não é nem um terço do que é nosso por direito. Estamos, e sempre estivemos, na luta pelo processo de revisão dos limites. O que chamamos de retomada de território.

Minha aproximação com o audiovisual surgiu lá na aldeia, quando eu era mais novo, com a chegada da energia elétrica. Eu devia ter uns 14, 15 anos. Na minha aldeia fica a Associação Indígena Xakriabá, que recebeu a demanda de comprar equipamentos para registrar os projetos das aldeias, e eles compraram aquelas camerazinhas de fotografar. Na época não tinha ninguém que sabia manusear os equipamentos. E como eu fui sempre mais curioso, comecei a aprender na prática mesmo. E em pouco tempo eu passei a registrar tudo nas aldeias, em foto e vídeo: festa tradicional, noite cultural, batizado, casamento. Eu quebrava o galho de todo mundo! Não era algo meu, particularmente. Tudo o que eu registrava era coletivo, da comunidade. E aí fomos começando a nos aproximar disso que vocês chamam de cinema — e eu nem sabia o que era isso!

Quando chegou a energia na aldeia, começou a ter aquele discurso dos mais velhos de que muita coisa tinha se perdido, que as pessoas só queriam ficar ligadas na televisão. Um medo da perda da cultura mesmo. Os Xakriabá já vêm num processo muito longo de contato (e de atrito) com o não-indígena, há cerca de 300 anos. No nosso território já teve, por exemplo, missão de catequização. Chamava Missão de São João, dos Jesuítas. É por isso que a cidade se chama São João das Missões. Antes era São João dos Índios. Tivemos sim esse processo de perda, mas também de adormecimento, como se diz. A cultura nunca se perde toda, ela adormece. É uma das estratégias que vários povos têm de sobrevivência. Aí hoje em dia, com toda essa retomada da cultura, do fortalecimento, muitas coisas vão surgindo de novo. A escola indígena é um exemplo. Eu me formei lá. Peguei esse processo de transição da escola não-indígena para a indígena. Os professores eram todos meus tios, meus primos, todos novos. Tinham 16 e 17 anos. Imagina a responsabilidade? A gente costuma dizer que na aldeia tudo começa cedo!

Todas essas questões, essas lutas, têm uma relação muito forte com o espaço. Porque para a gente não faz sentido as coisas estarem desconectadas. Os mais velhos sempre falam que tudo está ligado ao território, à terra. Não é à toa esse discurso de que a terra é o lugar que cuida. Por causa da terra, nós deramamos muito sangue. Esse território Xakriabá, por exemplo, só foi demarcado e homologado quando morreram lideranças que lutaram por ele, desde o processo histórico das missões. E a luta continua até hoje. O fato de estarmos na universidade também é uma luta por território, já que esse espaço sempre foi dominado por não-indígenas, pela elite. Nas imagens também é assim. O Ailton Krenak fala que o cinema indígena é um cinema de demarcação de telas. De terras e de telas.

Usamos o audiovisual nesse sentido, como uma arma, uma ferramenta de luta. Se antes se pensava que a tecnologia iria acabar com a cultura, agora a gente ressignificou a tecnologia. Usamos para fortalecer nossa cultura, denunciar o que está acontecendo, com celular, com o que tiver na mão. O Facebook, por exemplo, é uma grande rede dos povos indígenas, demarcando outras telas. A gente até brinca que quando a Funai quer contatar índio isolado, primeiro ela pesquisa no Facebook, porque todos os parentes estão ali.

Mas muitas coisas ditas no cinema estão entrelaçadas com o território, direta ou indiretamente. Só de mostrarmos como nós plantamos já diz muita coisa sobre a lógica de se estar no território. Você percebe que os povos indígenas precisam do território para justamente continuar essa dinâmica de vida. Por isso é que tem muito conflito quando demarcam a terra. Nossos mais velhos sempre falavam: “Até onde vai nosso território? Até onde a memória vai! E não até onde a cerca vai”.

As cenas desse meu filme falam muito sobre terras e tela. Elas mostram a primeira Conferência Nacional de Política Indigenista do governo, que aconteceu no Brasil inteiro, com vários povos de várias regiões. A ideia era tentar reunir documentos produzidos nas comunidades com todas as demandas dos povos indígenas para transformá-las em políticas públicas. Eu estava fazendo o registro de várias comunidades, e uma delas foi a dos Maxakali. E, de novo, uma das principais demandas era a do território. Para os Maxakali, não fazia sentido escrever um documento, igual a gente faz nas academias. Esse filme na verdade era o próprio documento. E o mapa é um documento que foi anexo ao filme, digamos assim. Era o documento deles entregando os documentos.

Aquele mapa é o lugar em que os Maxakali estão reivindicando o território deles, que foi devastado por fazendeiros no passado. Muitos devem perguntar “Será que é um mapa cartográfico geograficamente correto?” “Qual é a escala usada?” “Quais seriam os meridianos ali?” Mas esse mapa é outra coisa. É onde eles dizem o que é o território deles, com as formas próprias de desenhar, e ele pode ser lido de várias maneiras. O mapa carrega essa lógica do discurso dos ancestrais, do que eles estão dizendo, da memória, das narrativas. De todos esses conflitos que têm em volta com fazendeiros, com as cercas. Como uma cerca pode dividir um rio, por exemplo?

O mapa não é só papel, e os Maxakali não simplesmente enrolam o mapa e entregam. Tem todo aquele ritual de entrega com os cantos e danças. Porque naquele mapa estão também todos os espíritos que vão acompanhar para efetivar de fato o território que eles querem. Tudo isso porque, na terra deles, não tem mais mata, não tem mais como eles caçarem para fazerem rituais. E eles querem o território de volta para que voltem as matas, que voltem os bichos, porque tendo os bichos eles podem caçar, e caçando eles podem fazer o ritual como tem que ser feito, para alimentar os espíritos. Ou seja, o mapa mostra que não dá para viver sem o território.

Se você ler o mapa que eles estão fazendo, você vê que é muito mais complexo até do que tentar escrever um texto, que não daria conta do recado. Se fosse na educação ocidental, iríamos fazer um documento formal. Teria todo esse padrão de escrita, de laudas, de jeitos de dizer, de acordo com a ABNT. Isso pode até fazer sentido aqui fora. Mas para a lógica das comunidades existem outras formas de falar. E é por isso que até costumamos dizer que os brancos geralmente não nos entendem. Então temos que desenhar.

“O professor Darcy Ribeiro costumava dizer que a maior herança que o Brasil recebeu dos índios foi a experiência de viver em sociedade” — escreve o pensador indígena Ailton Krenak em seu texto *O eterno retorno do encontro* (2015). “A capacidade de viver junto sem se matar, reconhecendo a territorialidade um do outro como elemento fundador também da sua identidade, da sua cultura e do seu sentido de humanidade” (KRENAK, 2015, p.162).

Exemplo importante dessa capacidade de viver junto da qual nos fala Krenak, os mapas indígenas, como nos conta Edgar, são formados pela coexistência de inúmeras subjetividades humanas e não humanas, nem sempre visíveis e aceitáveis aos míopes olhares ocidentais. Árvores, plantas, rios, montanhas, espíritos, cotias, capivaras e até os homens brancos: todos têm lugar reconhecido no rico pluriverso que compõe a representação dessas cosmologias, capazes de esgarçar o rígido objetivismo da ciência moderna, que tanto influenciou a cartografia e o cinema em suas origens coloniais. Como escreve o antropólogo Thiago Mota Cardoso, os mapas produzidos pelos povos indígenas não representam simplesmente um território inerte, mas são “uma prática de narrar, de historiar a emergência de um mundo, um mundo com lugares, caminhos, movimentos, transformações e, também, medições. Um mundo tensionado por múltiplos projetos de paisagens cosmopoliticamente enredados” (CARDOSO, 2016, p.87). Mundo do qual a cartografia dita “oficial” — aquela que busca unificar o espaço submetido a uma autoridade estatal através do apagamento de tudo o que ela não pode controlar — jamais daria conta de envolver.

Se hoje temos a chance de presenciar a emergência (ainda tímida, mas não menos potente) do pensamento indígena graças à “canibalização das técnicas ocidentais como ferramentas cosmopolíticas” (CANÇADO, 2018, p.121), isso não significa a vitória definitiva sobre a hegemonia das narrativas coloniais, que por muito tempo encobriram as inúmeras tentativas de incorporação dos indígenas a um projeto de Estado-nação brasileiro (construído ao mesmo tempo que seus mapas e suas imagens). Pois ao revisitarmos a extensa história de encontros entre índios e brancos, teremos diante de nós um terreno fértil para compreender como as cenas de contato, registradas por um cinema a serviço da ciência cartográfica, revelam outros modos de mapear a complexidade do mundo, muito menos generosos que aqueles conduzidos pelos habitantes da terra-floresta. Voltemos a algumas décadas atrás.

Estamos em uma sessão de cinema em São Paulo, no ano de 1933. O filme ainda não acabou e algumas mães perplexas e indignadas, tapando os olhos de seus filhos pequenos, se dirigem obstinadamente para a saída da sala ao verem a cartela que interrompe o filme dizendo “Atenção! Nas próximas cenas, alguns índios são vistos completamente nus, tal qual foram encontrados” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1933). Essas demonstrações de repulsa, acrescidas de manifestações de indignação nos jornais brasileiros denunciando a imoralidade das cenas dos corpos nus indígenas, fazem parte da polêmica publicização das imagens que compõem o filme *Ao Redor do Brasil* (1932), do militar expedicionário Luiz Thomaz Reis, conhecido como um dos pioneiros do cinema etnográfico brasileiro.

Luiz Thomaz Reis era major do exército e chefe da Seção de Cinematographia e Photographia, órgão criado em 1912 para documentar os trabalhos da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, mais conhecida como Comissão Rondon. Com modernos equipamentos adquiridos na Europa, e ainda inexistentes no Brasil, Reis inicia suas filmagens

em 1914, se tornando em pouco tempo o principal cineasta da Comissão e autor dos registros dos primeiros contatos com tribos indígenas ao longo dos rios Xingu, Ronuro, Asaguara, Oiapoque e Negro.

Seguindo os impulsos positivistas ligados à ciência moderna europeia, a Comissão Rondon foi uma tentativa de expandir o poder do Estado pelo território brasileiro através do reconhecimento de áreas ainda pouco exploradas. As grandes dificuldades de transporte e até mesmo de comunicação com relação a regiões que iam do Mato Grosso ao Amazonas — dificuldades constatadas principalmente durante a Guerra do Paraguai — mostraram a urgente necessidade de expansão da ocupação e povoamento em direção a essa porção do território. O acesso a tais áreas desde o Rio de Janeiro, a então capital federal, era muito difícil por terra, e os caminhos fluviais, sujeitos a interrupção em períodos de fortes chuvas, atravessavam outros países como Argentina, Uruguai e Paraguai antes de chegar ao seu destino final (SÁ; SÁ; LIMA, 2008).

A fim de solucionar essas questões, o governo instaura um projeto político de integração territorial a partir da instalação de linhas telegráficas na região noroeste do país, tendo como veículo principal a comissão coordenada pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon — a chamada Comissão Rondon.

Seguindo as expectativas da época, o telégrafo seria um precursor da civilização, do desenvolvimento material do território, da integração e da promoção de uma cultura nacional. Contudo, seu estabelecimento não viria sozinho; no que refere especificamente às comissões construtoras de linhas telegráficas, a preocupação do Estado brasileiro não se resumia a estabelecer as comunicações com os territórios ao noroeste do país, mas “encerrar os principais pontos do país, de forma a permitir a integração e vigilância”. (ARANHA, 2012, p.92)

Composta por profissionais de diversas áreas do conhecimento como geógrafos, topógrafos, cartógrafos, antropólogos, zoólogos e astrônomos, a Comissão Rondon não só tinha como missão as atividades de instalação do telégrafo, mas conduzia também esforços ligados a empreendimentos fortemente científicos. Mais do que impulsionar a ideia de progresso pela porção não urbanizada do Brasil, os serviços da Comissão tinham sobretudo um valor estratégico no sentido de cartografar trechos desconhecidos para construir também estradas; inventariar fauna, flora e elementos minerais; corrigir mapas; delimitar fronteiras e — não menos importante — educar os índios e povoar a região com população não-indígena.

Logo nas primeiras cenas de *Ao redor do Brasil*, que funciona como uma espécie de diário de viagem da comissão, vemos um recurso representativo desse território a ser explorado, que será utilizado constantemente ao longo do filme: um mapa do Brasil, onde estão destacados os rios e as bacias que conformam a geografia brasileira. Através de um mostrador que indica no mapa os trajetos realizados pela comissão, o filme vai revelar, a cada nova expedição, a totalidade da extensão percorrida por Rondon e sua equipe através dos rios de Mato Grosso e Goiás em direção ao norte do país.

Trechos percorridos
pela Comissão Rondon

Imagem retirada do filme
Ao redor do Brasil
Luiz Thomaz Reis
1932



Mas se no filme de Thomaz Reis o mapa é, à primeira vista, um recurso científico didático dirigido aos espectadores para que eles compreendam a amplitude do percurso realizado pela comissão, a histórica e forte presença da cartografia em contextos de expansão territorial nos faz recordar seu importante papel no exercício de poder e conquista. Utilizados desde sua origem na Idade Média para fins militares, políticos e de controle interno das cidades, os mapas fazem essencialmente parte de um aparato de dominação que se expressa através do conhecimento espacial.

Da mesma forma que os canhões e os navios de guerra, os mapas foram as armas do imperialismo. Na medida em que os mapas serviram para promover a política colonial e onde os territórios foram reivindicados no papel antes de ser efetivamente ocupados, os mapas anteciparam o império. Os geômetras marchavam ao lado dos soldados, elaborando primeiro os mapas para as missões de reconhecimento, depois com informações gerais, antes de fazê-los instrumento de pacificação, civilização e de exploração dessas colônias. (HARLEY, 2009, p.5)

Já no século XIX, no contexto da consolidação da Geografia como disciplina, a cartografia continua a cumprir seu papel de ferramenta de controle, agora sob a institucionalização e legitimação do saber científico. Mas longe de reforçarem uma suposta imparcialidade da ciência moderna, os mapas carregam consigo discursos e interesses daqueles que os criaram. Em *Mapas, saber e poder* (2009), o geógrafo Brian Harley propõe analisarmos os mapas para além de levantamentos inertes de paisagens, mas como *imagens* (no sentido iconográfico do termo) socialmente construídas, carregadas que são de juízo de valor. Mais do que apenas uma representação espacial neutra, o mapa é, para Harley, um produto social, “um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens” (HARLEY, 2009, p.2) — assim como o cinema que, nesse processo de expansão e catalogação científica de terras desconhecidas, tem mais uma vez um papel central, o que explica a constante presença da câmera de Thomaz Reis nos 1.600 quilômetros percorridos pelas expedições da Comissão Rondon.

Aqui, o filme serve não só como ferramenta de exploração científica do território (cujas informações prestariam a uma maior facilidade de integrá-lo ao restante do país), mas funciona como dispositivo eficaz de divulgação e formação de opinião pública, utilizado por Rondon “para divulgar as missões e garantir os meios materiais necessários à sua continuidade.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018). Ao serem difundidos ao grande público, os filmes de Reis tiveram muita relevância para a consolidação de um imaginário coletivo em relação ao que eram os territórios amazônicos, os povos indígenas, e principalmente a ideia de um Brasil em construção.

Atentemo-nos, agora, para a imagem extraída de *Ao Redor do Brasil*. Em meio à selva amazônica, um grupo de índios Baraueris encontram-se enfileirados enquanto o sorridente Capitão Vasconcellos, membro da Comissão Rondon, cobre orgulhosamente seus corpos nus com algumas peças de roupas vindas da “porção civilizada” do país. Sem compreender muito bem qual a utilidade de tais objetos desconfortáveis, os Baraueris apenas acham graça deste estranho presente oferecido em “pagamento pelo seu trabalho” de auxílio aos expedicionários, segundo nos informa a cartela do filme.

O Capitão Vasconcellos
veste os indígenas

Imagem retirada do filme
Ao redor do Brasil
Luiz Thomaz Reis
1932



Cenas como esta, de indígenas sorridentes e vestidos, se repetem diversas vezes pelo filme, como se a câmera buscasse confirmar ao espectador que esses, agora visualmente mais parecidos com seus companheiros brancos, se tornaram finalmente “civilizados”. De fato, a política de integração dos povos indígenas proposta por Rondon, muito influenciada pelas ideias positivistas, era baseada em uma relação pacífica — algo revolucionário considerando a violência intrínseca aos episódios anteriores de contato com o homem branco. A premissa da Comissão era a de assimilar à cultura da nova e moderna república esses seres considerados primitivos, que deveriam chegar ao “estágio de civilização com o auxílio dos órgãos oficiais, que implantariam políticas educacionais e de proteção ao índio.” (CATELLI, 2007, p.336)

A imagem que o cinema ajuda a construir é a de um povo indígena dócil, forte e pronto para ser incorporado à nação, mas também objeto privilegiado a ser estudado pela ciência, ou seja, “quantificável, medido e classificável” (COSTA, 2017). Essa ideia fica explícita quando, em uma cena do filme introduzida pelo título “o trabalho de fixa anthropométrica”, um indígena aparece de pé, enquanto um membro da Comissão mede o diâmetro de sua cabeça com uma espécie de paquímetro.

O homem com a câmera está lá para registrar, medir, fixar, na película, os elementos de uma cultura e de um modo de viver que precisa ser ajudado e “civilizado”. Tal projeto encaixa-se, no âmbito do documentário brasileiro da época, a produções que não tinham exatamente cunho etnológico, mas que prezavam por construir, principalmente para o exterior, uma imagem de um país repleto de riquezas naturais, sem pobreza, em pleno desenvolvimento, integrando toda uma população. O que as imagens não conseguem esconder é que a integração se faz em nome da proletarização das comunidades indígenas. (COSTA, 2017)

A ideia de progresso que a ciência e o cinema articulavam era voltada, portanto, à incorporação das terras desconhecidas como território utilitário produtivo, e dos indígenas como trabalhadores a serviço de um ideal de Brasil coeso. Os grupos não “pacificados”, nesse contexto, ocupariam nada mais que a condição de exotismo, que deveria ser rapidamente modificada rumo à modernidade.

Nesse exercício cartográfico do cinema de delinear uma nação unificada, a câmera opera no sentido de apagar as diferenças do Outro (nesse caso, indígena), excluir as suas especificidades em direção a um projeto colonizador baseado numa ideia fortemente nacionalista. Mas se a exclusão, como vimos, é o pressuposto dos mapas produzidos a serviço do Estado ou da conquista territorial, como foi que esse pensamento contaminou o cinema, negando a sua capacidade singular de abrigar as subjetividades do mundo? Como o cinema se constituiu como a ponta de lança de uma colonização espacial travestida de progresso e legitimada por um pensamento explicitamente excludente, tal como vemos no filme de Thomaz Reis?

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos vai caracterizar tal pensamento fundamentado pela exclusão como sendo um pensamento *abissal*, pois define linhas (ou abismos) que dividem a realidade social em dois lados: o lado referencial, o da verdade; e o outro lado da linha, “onde tudo desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente” (SANTOS, 2007). Talvez a mais importante manifestação do pensamento abissal é, segundo Santos, a histórica legitimação do conhecimento científico ocidental como único mo-

delo epistemológico aceitável, e de seu “monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso” (SANTOS, 2007). Não por acaso, a prática de mapear com a câmera territórios ainda pouco conhecidos coincide exatamente com a emergência da geografia como disciplina, e da ciência moderna como modelo hegemônico de conhecimento, em um contexto de colonização que reemerge dentro da Europa anos antes das filmagens de *Ao redor do Brasil*.

No ano de 1909, o banqueiro francês Albert Kahn, enriquecido graças às suas minas de ouro e diamantes na África do Sul, põe em prática o projeto de documentar, antes que fosse tarde demais, culturas longínquas em vias de desaparecimento pelo próprio avanço do expansionismo europeu. Nascia, nesse momento, a célebre coleção dos *Archives de la Planète* (ou Arquivos do Planeta). Em parceria com o geógrafo Jean Brunhes, criador da chamada geografia humana na França e diretor científico dos Arquivos, Kahn se torna mecenas de um programa pioneiro e sistemático de registro fotográfico e cinematográfico ao redor do mundo, que se desvelava cada vez mais sob os ávidos olhos da civilização branca ocidental.

Entre o ano da criação dos Arquivos até o seu fim em 1931, mais de cento e cinquenta mil metros de filmes são rodados, cerca de quatro mil placas estereoscópicas são produzidas e setenta e duas mil fotografias autocromo são realizadas em mais de quarenta países ao redor do mundo, em cinco continentes, por um grupo de pesquisadores a serviço de Kahn e de Brunhes. De caráter exclusivamente visual, esse arquivo geográfico e cultural tinha como temas principais o cotidiano de cidades, vilarejos e aldeias, além de paisagens naturais e as diferentes formas de expressão religiosa e comunitária de grupos não-europeus: um ambicioso inventário da superfície até então desconhecida do globo terrestre.

IMAGENS ARQUIVOS DO PLANETA

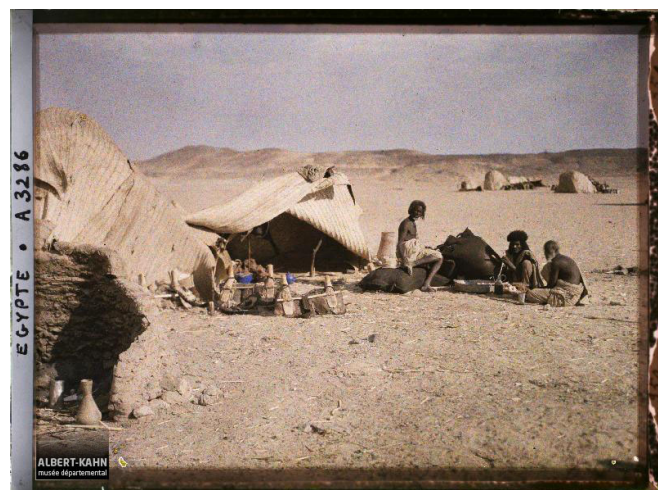
Descobrir, inventariar, colecionar e apropriar-se do mundo sempre foram tarefas particulares à prática do homem branco europeu. Se no século XV o impulso expedicionário tinha como propósito explícito a conquista territorial, no fim do século XIX e início do XX esse interesse se dissimula por trás de uma nova roupagem: a da ciência moderna. Sob o espírito positivista da época que se difundia pelo mundo ocidental, a figura do explorador se complexifica a partir de novas competências do saber, e a ciência moderna se torna, além do grande impulsionador das viagens e expedições, a única forma de conhecimento legítimo, uma vez baseada em métodos científicos considerados inquestionáveis:

Durante todo esse período, a natureza é objeto de questionamentos e inspiração, para os cientistas e intelectuais, tanto profissionais quanto amadores, para os artistas e homens de letras, ao mesmo tempo em que o ato de observar, descrever, catalogar e classificar os fenômenos e as espécies tomam um caráter "científico", isto é, baseado em métodos rigorosos, buscando sistematizar o mais completamente possível as informações de que se pode dispor sobre o mundo natural. (FREITAS, 2004, p.01)

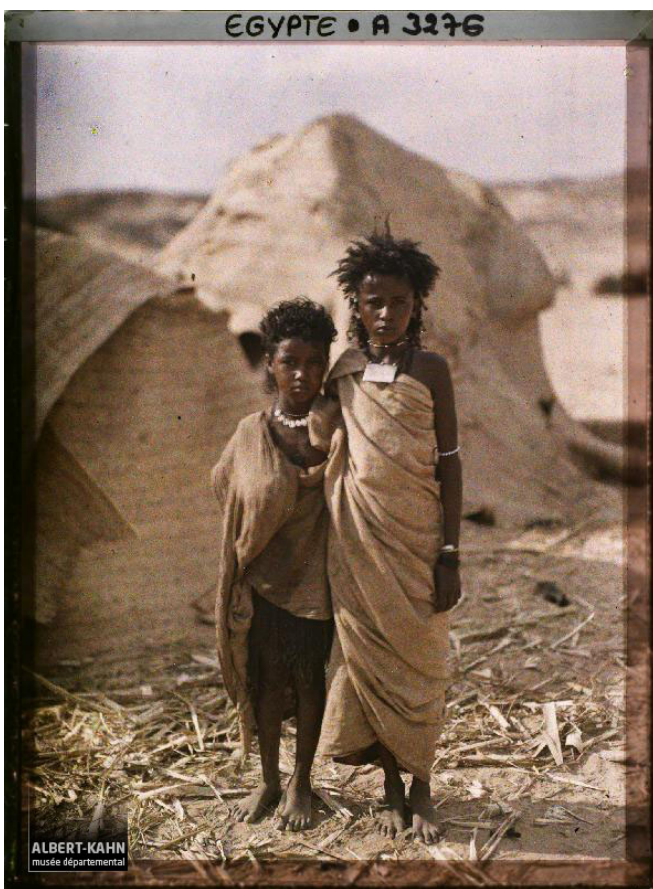
A 3 343
Deserto de Assuã, Egito
Auguste Léon
Arquivos do Planeta
1914



A 3 286
Habitações bicharins, Egito
Auguste Léon
Arquivos do Planeta
1914

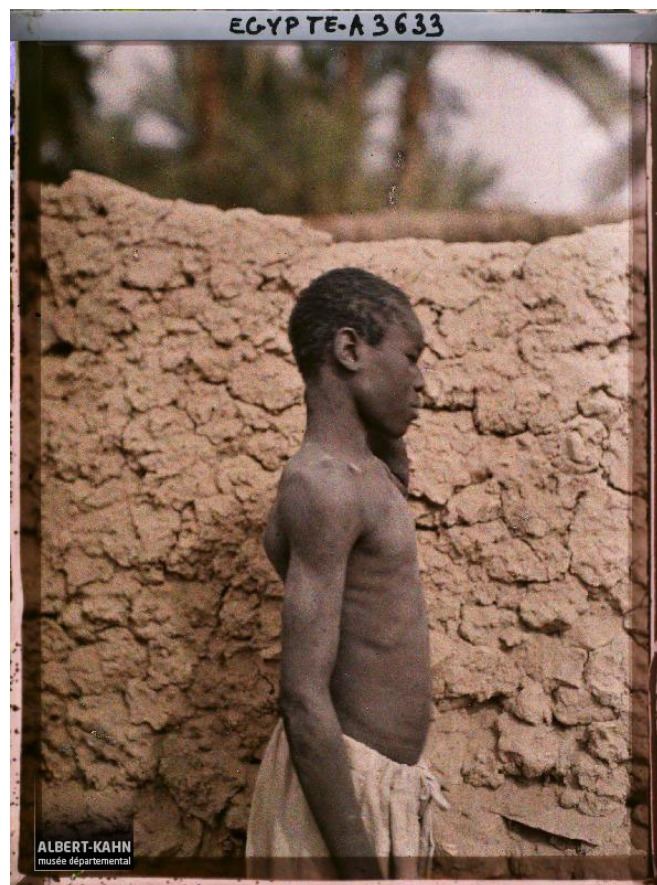
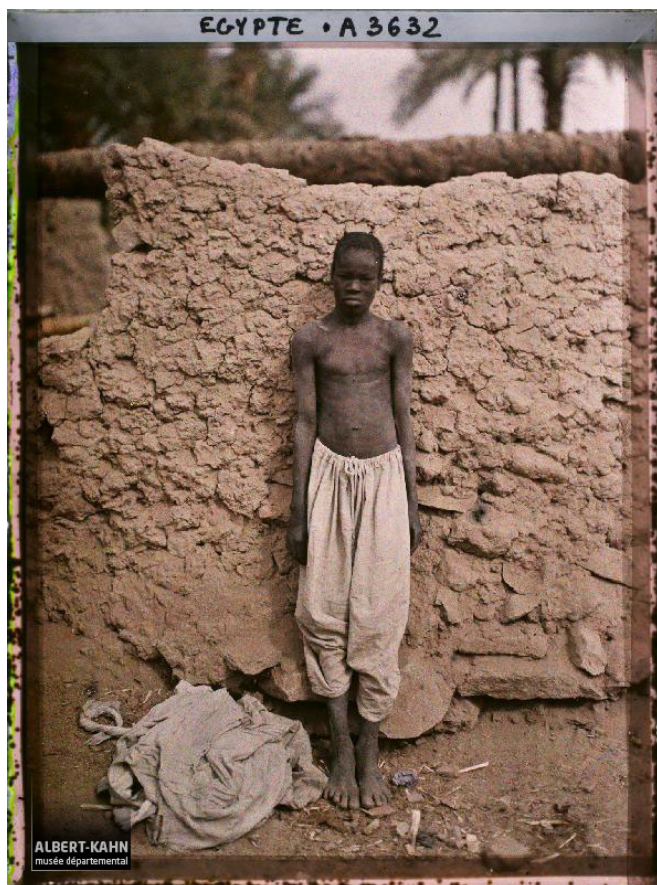


A 3 276
Duas crianças bicharins em
frente a sua habitação, Egito
Auguste Léon
Arquivos do Planeta
1914

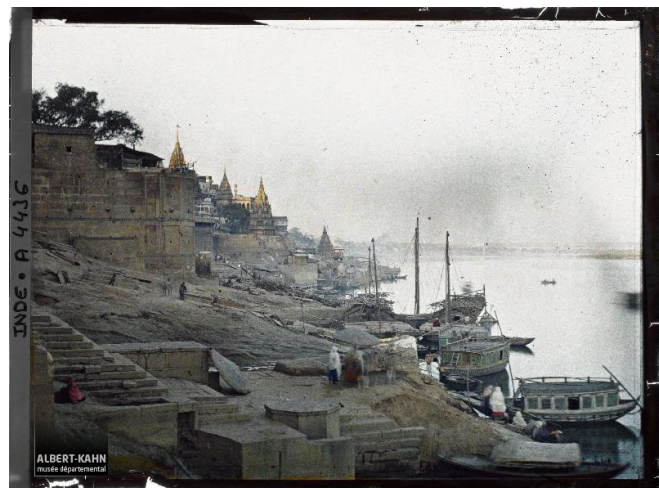


A 3 636
Jovem bicharim, de frente,
Egito Auguste Léon
Arquivos do Planeta
1914

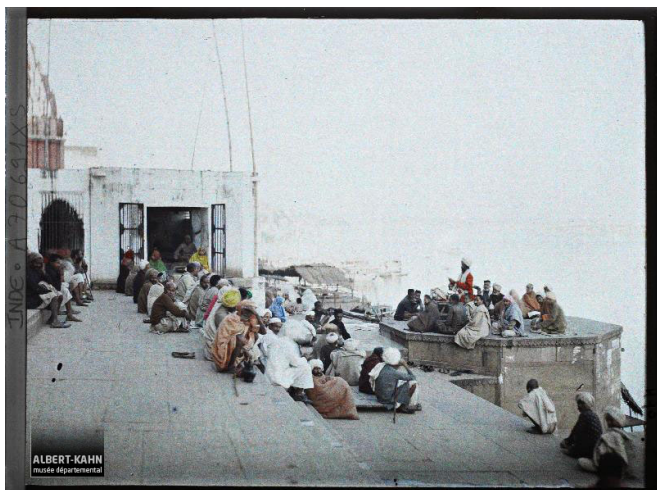
A 3 633
Jovem bicharim, de lado,
Egito Auguste Léon
Arquivos do Planeta
1914



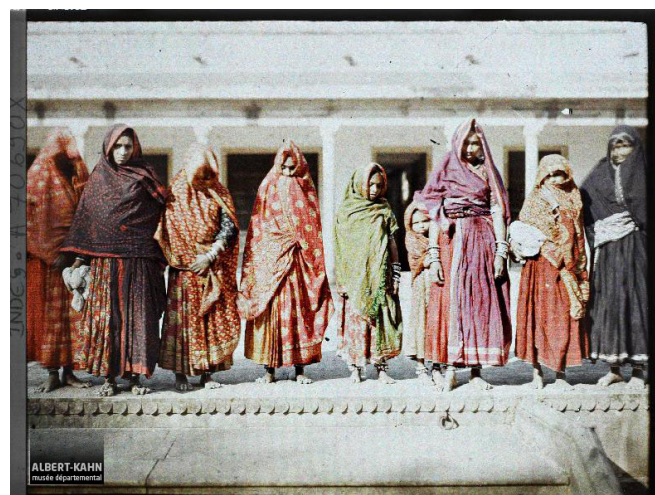
A 4 436
Vista de Varanasi e o Rio
Ganges, Índia
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1914

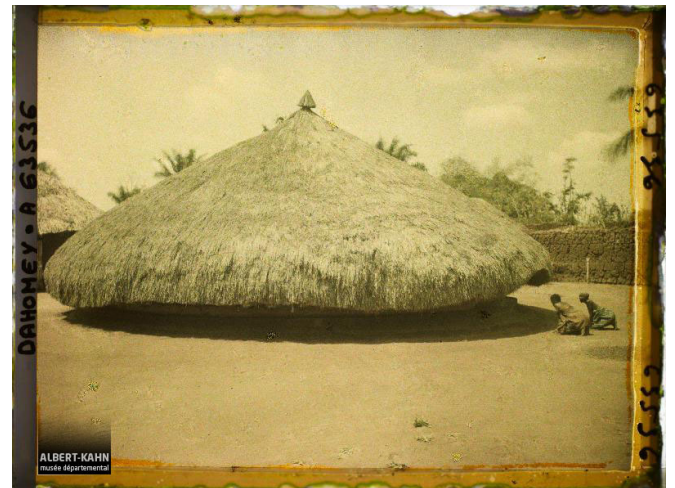
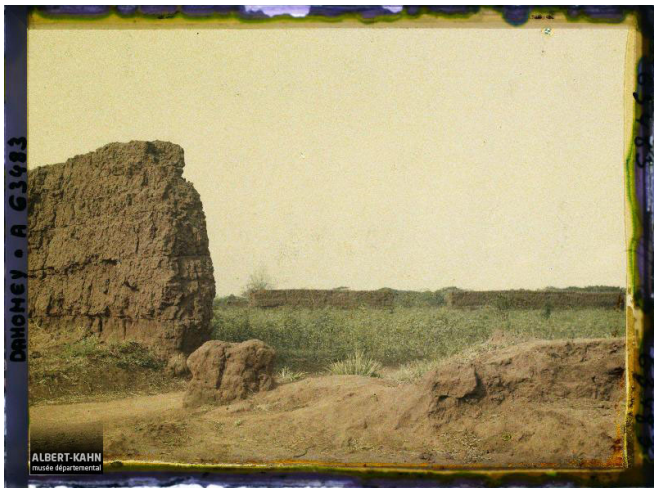


A 70 691 XS
Brâmanes comentam textos
sagrados
às margens do Rio Ganges,
Índia
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1914



A 70 690 X
Mulheres de Varanasi, Índia
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1914

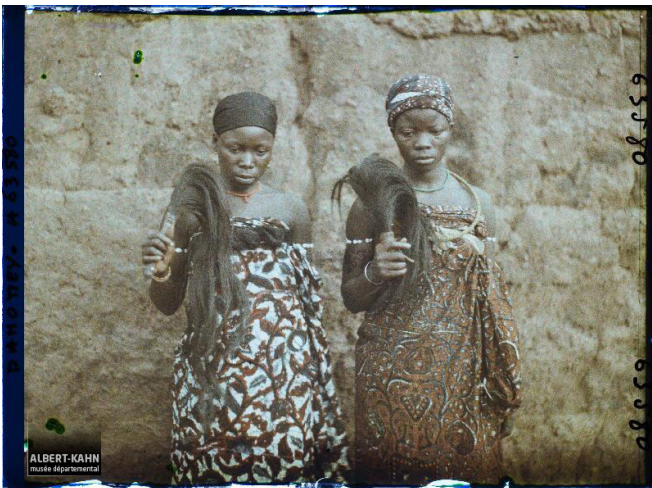




A 63 483 S
Muralhas de Glé-Glé Daomé,
África Frédéric Gadmer
Arquivos do Planeta
1930

A 63 536 S
Mulheres ajoelhadas em
frente à tumba de Glé-Glé
Daomé, África Frédéric
Gadmer
Arquivos do Planeta
1930

A 63 580 S
Duas feiticeiras de
Zomadonou Daomé, África
Frédéric Gadmer
Arquivos do Planeta
1930



A 49 927 S
Vista geral da cidade de
Meknès Marrocos, África
Georges Chevalier
Arquivos do Planeta
1926

A 49 895 S
Um canto dos souks de
Meknès Marrocos, África
Georges Chevalier
Arquivos do Planeta
1926



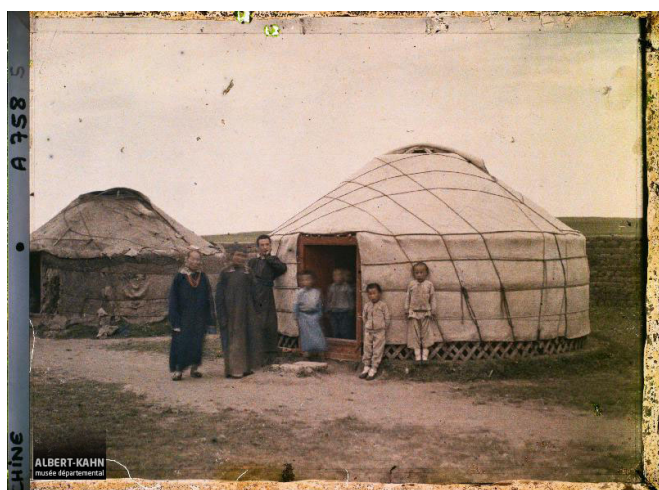


A 49 929 S
Grupo de mulheres
marroquinas Marrocos, África
Georges Chevalier
Arquivos do Planeta
1926

A 49 931 S
Grupo de mulheres
marroquinas Marrocos, África
Georges Chevalier
Arquivos do Planeta
1926

A 68 538 X
Um acampamento mongol
Zhangjiakou, China
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1912

A 758 S
Mulheres e crianças mongóis
e suas tendas Zhangjiakou,
China
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1912





A 70 173 XS
Grupo de mongóis
Zhangjiakou, China
Stéphane Passet
Arquivos do Planeta
1912

Se os Arquivos do Planeta corroboram para a Geografia se tornar a disciplina precursora dessa tentativa incessante de apreender e colecionar a natureza e o mundo “para reduzir sua aparente diversidade a uma ordem única de classificações” (PIAULT, 2000, p.14), a fotografia e o cinema seriam, por sua vez, o método científico por excelência. Por sua capacidade de registrar diretamente o real tal qual ele é, os recursos audiovisuais surgem como ferramentas associadas “às técnicas de antropometria, aos tratados de catalogação dos tipos e ocupações humanos ou à criação de categorias culturais” (RAPAZOTE, 2007, p.86). Se em outros tempos os nativos eram levados forçosamente à Europa para serem estudados e suas arquiteturas livremente reproduzidas em exposições universais, com o advento da imagem as diferenças do Outro se tornam portáteis e reproduzíveis, e, portanto, passíveis de decupagem, montagem, comparações e comentários — para deleite dos ocidentais.

As primeiras imagens enriquecem as coleções dos museus, os arquivos, as enciclopédias cinematográficas. Além da função de preservação das culturas atribuídas à “antropologia de urgência” e de comunicação da ciência, desenvolvem-se práticas de constituição de acervos com múltiplas funções museológicas e de investigação como a realização de estudos sistemáticos e comparativos. (RIBEIRO, 2005, p.625)

Essa obsessão colecionista que impulsionava as expedições científicas teve um papel essencial para a expansão do cinema que, por sua vez, articula e alimenta simultaneamente a cultura de massas e outros campos do saber científico. A Antropologia, nesse processo, se descobre partilhando com o cinema o mesmo objeto de interesse: a representação de culturas “exóticas”. Não é por acaso que o cinematógrafo será rapidamente apropriado como ferramenta de campo dos etnógrafos do início do século XX, ao documentar de forma tão eficaz a relação com o ambiente e os modos de vida dos grupos contatados. Também não é por acaso que tal atmosfera de choques culturais se torne tema tão frequente nos filmes destinados ao grande público. Diferente das precedentes coleções museológicas de artefatos tradicionais de outros povos, acessíveis somente às elites, o cinema populariza a informação sobre mundos não-europeus, transformando “o obscuro mapa-múndi num outro mundo conhecido e familiar” (SHOHAT; STAM, 2002, p.122).

Nesse encontro entre a expansão do cinema e apreensão do mundo, no qual os Arquivos de Kahn são exemplo fundador, conhecimento espacial (representado pela Geografia) e estudos culturais (objeto fundamental da Antropologia) se articulam em uma equação ambígua: ao mesmo tempo que as imagens representam um avanço incontestável da modernidade, seu papel como instrumentação científica que explicita e analisa uma diversidade de mundos dentro do globo terrestre contribui para a consolidação de um imaginário coletivo exotizante sobre o Outro e seus espaços — o que acabaria por justificar e legitimar a continuidade de uma postura essencialmente colonizadora.

É preciso que seja compreendido que os filmes e outras obras audiovisuais são colaboradores bastante atuantes em favor da hierarquização do mundo: trazem em si pontos de vista — no sentido literal e simbólico — que sublinham (e potencialmente naturalizam) a dominação de uns sobre os outros, quem é o superior e quem é o inferior, *the winner and the loser*. (NAME, 2007, p.04)

As imagens reforçam dominações de uns sobre os outros porque materializam relações assimétricas de poder. Afinal, é evidente aqui a quem é designado o famigerado papel de objeto de aná-

lise, e quem é aquele que tem o direito e a autoridade para observar, registrar, coletar, classificar e teorizar, em função de um sistema de conhecimento que, como bem disse Boaventura de Sousa Santos, visa “reduzir a compreensão do mundo à compreensão ocidental do mundo”. (SANTOS; MENEZES; NUNES, 2004)

O Outro, perturbado em seu território com medidores, pranchetas e câmeras, será, então, registrado e analisado não segundo suas próprias singularidades, mas a partir de uma forte centralidade do ponto de vista do branco. Povo esse que não se entende como uma civilização particular dentre tantas outras existentes, mas se pretende universal, centro a partir do qual todas as diferenças serão medidas e reduzidas à condição de carência e incompletude. O Ocidente, baseado na pretensa unicidade da ciência moderna, vai enxergar no diferente uma imagem preservada daquilo que a humanidade teria sido nos primórdios de sua história, condição de primitivismo que colocaria os não-europeus na base da escala de um evolucionismo que o próprio Ocidente criou e cujo topo ele se sentiu no direito de ocupar.

Voltemos agora às imagens que compõem nosso recorte dos Arquivos do Planeta, que revelam muito sobre o pensamento científico que as deu origem. Sob orientação do geógrafo Jean Brunhes, responsável pela institucionalização da geografia como ciência natural, os pesquisadores dos Arquivos deveriam realizar uma verdadeira varredura do ambiente e do habitat dos grupos contatados, bem como registrar as cenas da vida cotidiana que se desenrolava em tais espaços. Ao observar as imagens em conjunto, temos a impressão de seguir uma espécie de percurso daquele que vai, foto a foto, se aproximando do dado território, adentrando seu interior e esmiuçando seus detalhes, até chegar ao que seria a parcela irreduzível desses espaços: as pessoas. A partir desses registros, Brunhes e seus pesquisadores poderiam facilmente, sob uma suposta objetividade científica, explodir o mundo em fragmentos para depois reagrupá-los com base em uma lógica de afinidades: “todas as casas, depois todas as casas de determinados tipos, depois detalhes de cada um desses tipos, etc” (ROHDIE, 2014). Um verdadeiro sistema classificatório dos povos e seus ambientes.

Embora as imagens de cada grupo, cada paisagem e cada arquitetura fossem muito particulares umas em relação às outras, os reagrupamentos e modelamentos do método analítico ao qual elas iriam servir acabariam por reduzir as singularidades dos contextos a simples tipologias que “hierarquizavam os espaços e classificavam o Outro” (NAME, 2007, p.04). A conferencista pós-colonial Rachel Langford, em seu texto *Challenging the colonization of space* (2003), aponta que o que mais chama a atenção nas combinações de imagens dos Arquivos do Planeta (e de outros filmes produzidos no mesmo período) é a falta de marcas afetivas entre as pessoas e seus espaços:

Da mesma forma que o mapeamento do território do nativo torna-o redutível e compreensível, mostrando o panorama da paisagem do ponto de vista do “olho invisível, não intervencionista”, esvazia-o de significado social e o apresenta, também, como pura superfície. Assim, enquanto os nacionalismos europeus contemporâneos ao colonialismo estavam promovendo a “terra como ligação social, emocional e até mesmo espiritual; e enquanto na academia europeia a nova disciplina da geografia humana estava investigando o desenvolvimento do homem e da paisagem em conjunto, nenhum laço afetivo ou impacto histórico na paisagem era imaginado para os objetos humanos ocupando as terras colonizadas antes da chegada dos colonizadores. (LANGFORD, 2003, p.118)

Sob o olhar classificatório do saber científico, o nativo se torna objeto — um elemento a mais na paisagem — e o território é convertido em mera representação utilitária do espaço. Ausência de subjetividades, abundância de recursos a serem explorados: características típicas do discurso colonial no início do século XX para justificar as empreitadas intervencionistas que iriam transformar vários dos territórios documentados em colônias europeias.

Embora difundido sob o discurso de documentar visualmente as culturas ameaçadas de desaparecimento com o avanço da modernidade, não se pode negligenciar as ligações indiretas e nebulosas do projeto dos Arquivos do Planeta com empreendimentos coloniais. Grande parte dos vídeos e fotografias produzidos estão localizados em territórios de interesse econômico francês, ou mesmo em existentes ou futuras possessões coloniais francesas. As missões na Etiópia e no Afeganistão, por exemplo, foram encomendadas por empresas coloniais interessadas em buscar potenciais lugares para a construção de estradas de ferro (AMAD, 2010, p.266); e a maior parte dos operadores dos Arquivos, que guiavam as expedições, tinham ligações próximas com o exército colonial da França (ROHDIE, 2014).

Fotografia e cinema nascem, portanto, instrumentais na solidificação do pacto entre ciência e conquista, e tornam-se “também parte da violenta estruturação da percepção espacial, social e cultural e da interação humana promovidas pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista” (RIBEIRO, 2005, p.615), responsável por legar uma herança devastadora de negação das diferenças espaciais que até hoje insiste em perdurar. Assim como deduz Langford, “a força do discurso colonial não está na coerência interna das crenças que promoveu, mas na força afetiva das imagens que gerou” (LANGFORD, 2003, p.119).

Nas mãos dos colecionadores de mundos, dos exploradores destemidos de mundos desconhecidos, dos acumuladores de mundos, dos milionários em mundo, dos configuradores de mundos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.27), câmeras são formas de mapear, e mapas são armas. Armas carregadas de interesses políticos, sociais e institucionais que historicamente contribuíram para a superioridade da ciência moderna, construída a partir da exclusão de outras formas de conhecimento que não se encaixam no modelo hegemônico ocidental. Esse cinema científico e colonial, cujas imagens vão lotar os museus etnográficos, as universidades, os gabinetes de militares e as páginas de relatórios governamentais e colonizadores, se constituiu a partir da pretensão de tudo mostrar, tudo colecionar, tudo tornar quantificável diante de um sistema que demanda a visibilidade completa do mundo para dominá-lo. Mas assim como num mapa que se pretende oficial e científico, só se consegue abarcar a totalidade de um território se sua complexidade for simplificada a partir de uma simbologia reducionista. Inescapável paradoxo: quanto mais se quer mostrar, mais se esconde, mais se exclui.

No entanto, voltando às proposições de Comolli discutidas no início deste capítulo, o que esses modos de olhar o mundo deixam escapar é justamente a maior potência do cinema documental como expressão artística, da qual os indígenas certamente vêm se servindo em suas imagens: a capacidade de ultrapassar os limites do visível ao abrigar parcelas invisíveis do mundo, as sombras que resistem aos “céus ideais da luz eterna” (COMOLLI, 2008, p.214) — não no sentido de desvelá-las completamente, mas de convocá-las como algo que penetra aquilo que é visto.

Por tudo o que a escrita cinematográfica mobiliza de mais exigente (notadamente pelo fora-de-campo e a montagem), a vida ou a sobrevida das sombras nos aparece como uma das maiores apostas de hoje: são a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas. Algo de sombra perfura o visível e o desfaz. Essa sombra, paradoxalmente, se refugiou no cinema — o mesmo cinema que modelou nossas sociedades e as levou a uma visibilidade exacerbada. (COMOLLI, 2008, p.214).

Se, para Comolli, ver no cinema documentário é aceitar não ver, não ver tudo de uma vez e ao mesmo tempo, “ver segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo” (COMOLLI, 2008, p.215), o pesquisador André Brasil sugere que, se há algo que perpassa a diversidade do cinema indígena (que não é um, mas muitos), é justamente sua relação com o invisível, com o fora-de-campo que se faz sombra, mas atua constantemente na cena. Diante da vasta produção cinematográfica não ocidental que hoje temos o privilégio de presenciar, Brasil escreve que cada filme indígena, à sua maneira, “abriga em seu interior as forças e agências do fora” (BRASIL, 2016a, p.143), que aparecem não como um efeito narrativo, mas condição mesma da existência do ato de filmar. Assim como a dimensão cosmológica atravessa o cotidiano das aldeias, ela, invisível, também atravessa o filme sob a forma de mitos, memórias, espíritos; “permanentemente se avizinha, se infiltra, se precipita, visita, atua, constitui de certo modo a experiência visível, sensível” (BRASIL, 2016a, p.143).

Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações. (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p.604)

Diante do cinema reinventado por essas tradições não ocidentais como lugar ao mesmo tempo dos rituais, da memória, da ancestralidade, dos humanos, dos animais, das narrativas, dos conflitos e dos espíritos, não poderíamos supor que, se pensarmos esses filmes como mapas a serem interpretados — mas também percorridos — teremos diante de nós o esboço de uma cartografia igualmente inscrita por relações entre dentro e fora, campo e extracampo, visível e invisível? Como se constituem finalmente os espaços articulados nos filmes-mapas indígenas?

“Na tessitura dos filmes, esses espaços são contíguos, mas, muitas vezes, incomensuráveis, envolvendo a passagem entre diferentes mundos e diferentes perspectivas” (BRASIL, 2016a, p.143), aponta Brasil ao analisar a relação entre a parcela filmada dos espaços e aquela fora-de-campo, entre o que se vê nos espaços captados pelo quadro e o que não é visível ali, mas igualmente presente. Basta nos recordarmos que na cosmologia indígena, a floresta, os rios, as aldeias, as montanhas, tudo se constitui como algo vivo, pois é constantemente povoado por fortes relações entre humanos e não humanos. Relações incomensuráveis, como indica Brasil, justamente por não se entregarem totalmente ao olho maquínico da câmera.

O que o cinema indígena nos sugere, portanto, é uma verdadeira “pedagogia da visão” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p.610), que nos ensina a ver os espaços a partir da lógica da multiplicidade e das complexas relações, visíveis e invisíveis, que constituem esses mundos outros. Nos faz, sobretudo, reaprender que a impossibilidade de assimilar a completude dos espaços é algo não só

natural, como constituinte do próprio cinema. Nesse exercício no qual “trata-se menos de ver o invisível do que ver por meio do invisível” (BRASIL, 2016a, p.144), a sombra, para citarmos mais uma vez Comolli, passa do lugar de limitador a uma condição relacional em relação ao espectador: ao mesmo tempo em que o possibilita perceber aquilo que não se deixa ver facilmente no espaço (como as relações, as subjetividades, os espíritos), a sombra também confronta o espectador “com os próprios limites do poder de ver, do ver como poder” (COMOLLI, 2008, p.215).

Postura menos limitadora do que generosa: ao acolher as subjetividades invisíveis que fogem à obstinação centralizadora do poder e, conseqüentemente, ao propor um redesenho do mundo a partir do ato de incluir (MARQUEZ, 2011, p.9), os espaços que esse cinema inscreve não são os facilmente apreendidos, mas aqueles que se expressam na complexidade dos encontros (CARDOSO, 2016, p.491) e das relações (ora pacíficas, ora conflituosas) entre humanos e não humanos – espaços em constante formação e transformação.

Enquanto cientistas, cartógrafos e cineastas a serviço de seus Estados faziam *tabula rasa* dos múltiplos modos de vida que habitavam os espaços filmados para abrir caminho à conquista e à exploração; enquanto as imagens dos exploradores popularizavam discursos reducionistas sobre o Outro; os índios, em meio a florestas em curso de devastação e aldeias espremidas por cercas e fazendas, passam a tecer muito tempo depois, em posse dos mesmos instrumentos com os quais foram registrados, mundos repletos de relações complexas. Se finalmente pudessemos buscar aqui uma síntese de toda a riqueza que os filmes-mapas indígenas (ou seriam mapas-imagens?) nos revelam, seria essa, brilhantemente apontada por César Guimarães e Cristiane Lima:

Há muitos caminhos, nenhum deles demarcado, nenhum princípio normativo, nenhum método, apenas um princípio imanente de criação e uma condição: abandonar a representação do espaço e se expor a tudo aquilo que o atravessa, forças, afetos, acontecimentos, intensidades. Ao invés de coisas formadas e percebidas, apanhadas por meio de qualidades visuais mensuráveis, abrir-se ao que não tem medida, ao que não cabe em um enunciado, ao material que tensiona e rompe a forma. (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.272)

Em um mundo conduzido pela hegemonia da visibilidade exacerbada, cabe então ao cinema representar a sombra, esse fora-de-campo que, invisível, escapa à representação: forças, afetos, acontecimentos, intensidades, tudo o que as utopias científicas e cartográficas tentaram, incessantemente, omitir. Não seria essa a fórmula mais justa para a escrita cinematográfica mobilizar os espaços? Nisso residiria a maior lição que o pensamento indígena poderia nos dar sobre a verdadeira potencialidade cartográfica do cinema como expressão artística e documental: “não se pode mostrar nada sem esconder mais do que mostrar” (COMOLLI, 2008, p.214).

A O C U P A Ç Ä O



Os oficiais russos levantam suas armas, e as apontam para os marinheiros em uma tentativa de conter a revolta. Estão todos a bordo de um navio. Diante da ameaça de disparo dos fuzis, um dos marinheiros levanta a cabeça e obstinadamente grita aos seus companheiros:

- Irmãos!

Mãos se erguem em direção ao céu indicando o sinal de paz. Pessoas caminham silenciosas em marcha, uma após a outra, carregando velas, flores, bandeiras, e depois caixões. Uma velha senhora, de cabeça baixa, faz o sinal da cruz com as mãos. A outra, enxuga em vão suas lágrimas. A marcha fúnebre continua pelas ruas, enquanto aqueles e aquelas que assistem seguram firmes as mãos uns dos outros. Mãos que, ao presenciarem os rostos de seus mártires, começam a se agitar. Punhos cerrados, gritos de revolta. Repressão policial. Armas que atiram incessantemente, corpos que correm, corpos que caem. O luto se transforma em luta diante da câmera, trêmula, que filma.

Assim começa *O fundo do ar é vermelho*, documentário realizado por Chris Marker em 1977 como uma densa reflexão sobre o contexto político de sua época, a partir da articulação entre imagens de movimentos sociais que eclodiram pelo mundo durante as décadas de 1960 e 1970. Ao recuperar trechos não utilizados nas montagens de outros filmes que registraram manifestações na França, Chile, Bolívia, Brasil e Vietnã — para citar apenas alguns —, Marker nos mostra como os gestos de insubordinação contra os poderes dominantes, tão simbólicos nos momentos de reivindicação atuais, sempre se repetiram diante da câmera, como se essa fosse capaz de escrever uma história comum a todos aqueles e aquelas que ousaram se rebelar.

Sobre essas lutas cujas marcas ecoam em nosso presente, Georges Didi-Huberman escreveu que “o levante é um gesto sem fim, constantemente reiniciado” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.17). Para o autor, essa pulsão de liberdade, traduzida nos repetidos movimentos dos corpos que correm, dos punhos que se cerram e das bocas que gritam, ao se tornar imagem, nos mostra uma profunda solidariedade que conecta os sujeitos em luta ao longo dessa extensa história entre práticas militantes e o audiovisual.

Ao longo da história e em todos os países, os cineastas, sozinhos ou em grupos, dedicam-se a iniciativas revolucionárias, acompanham as lutas dos camponeses, dos trabalhadores, das populações colonizadas, das minorias oprimidas, dos indivíduos revoltados. (BRENEZ, 2016, p.72)

O fim do século XIX testemunha na França o nascimento e a difusão do cinema como meio de entretenimento das massas, ao mesmo tempo em que as organizações operárias começavam a se constituir e a se estruturar em torno das lutas por melhores condições de vida. Se nos primeiros vinte anos do cinematógrafo os filmes comerciais circulantes já eram paralelamente introduzidos, comentados e criticados em conferências educativas organizadas pela classe operária (como introdução a conversas sobre alcoolismo, guerra e abusos da burguesia), nas vésperas da Primeira Guerra Mundial os próprios militantes se lançam na tarefa de produzir seus filmes. Nesse contexto de efervescência do sindicalismo revolucionário e do anarquismo na França, nasce o Cinema do Povo (ou *Cinéma du Peuple*), cooperativa que em 1913 se oficializa como entidade envolvida na “produção, distribuição e exibição de filmes em um circuito não comercial” (MUNDIM, 2016, p.17).

Ao tomar como crítica principal o poder ideológico que o cinema comercial exercia sobre a classe operária, o Cinema do Povo se forma com o objetivo de colocar esse instrumento de alienação a favor do proletariado, como modo de expandir os meios de propaganda revolucionária, atrair novos militantes, instruí-los a respeito dos mecanismos de exploração e emancipá-los. A partir da exibição frequente e acessível de documentários produzidos pela militância que abordavam temas como a “recriação do cotidiano da vida do trabalhador, a história das revoltas e lutas da classe trabalhadora, e a exposição da vida de trabalho na fábrica” (MUNDIM, 2016, p.38), o Cinema do Povo impulsiona a prática da exibição — ou, se quisermos, do cineclube — como evento difusor dos ideais revolucionários, embora a produção dos filmes fique sujeita a um grupo reduzido de intelectuais e artistas que “filmam para o povo e em seu nome” (PERRON, 2003).

Duas décadas mais tarde, rumo ao desejo de aproximar os militantes da produção cinematográfica, a Revolução Russa irá, a exemplo do Cinema do Povo, se apoiar na democratização dos filmes como estratégia de difusão das ideias socialistas. Na jovem União Soviética dos anos 1930, sob o governo de Stalin, o cineasta russo Alexandre Medvedkine põe em prática o projeto do Cine-Trem, uma locomotiva (ocupada por residências, refeitório, sala de projeção, depósito de materiais e laboratório de revelação e cópia de filmes) que percorria o território russo realizando filmes com a participação dos operários e exibindo-os publicamente em seguida.

É impossível pensar este cinema sem a presença do trem. Além de socializar a produção cinematográfica, informar e provocar discussões, os comboios serviam de transporte para os cineastas e operadores descobrirem a jovem União Soviética. A luta era pela construção de um novo país e de um novo indivíduo, na esteira da Revolução de 17, onde as ideias estéticas respondiam às aspirações revolucionárias de mudanças radicais. Os deslocamentos do trem são em busca de imagens de um povo, percorrendo as estradas sinuosas de uma identidade ainda em construção (SOTOMAIOR, 2014, p.76).

Muitas foram as experiências de produção e difusão cinematográficas no contexto da militância entre os anos 1930 e 1960, como o Workers Film and Photo League que documentou as manifestações e os momentos de inquietação social durante a Grande Depressão nos Estados Unidos, ou os Filmes de Ocupação produzidos por grupos anarquistas durante a Guerra Civil Espanhola. Com maiores ou menores graus de participação popular, diferentes abordagens e interesses múltiplos, tais estruturas de produção, sob a forma de cooperativas, frequentemente se encontravam a serviço de partidos, sindicatos ou organizações de massa (PERRON, 2000). O próprio Cine-Trem, em sua clara dependência em relação ao apoio financeiro do Estado soviético, estava submetido aos interesses políticos e econômicos do governo de Stalin, e servia principalmente à gestão das metas de desenvolvimento e de controle dos trabalhadores.

Mas é na agitação política do final dos anos 1960, em meio a greves e manifestações, que se desenvolvem na França e na América Latina experiências mais radicais a nível de contestação, participação e autonomia dos grupos militantes. Em 1967, o já citado cineasta Chris Marker começa a gravação do documentário *Até logo, eu espero*, sobre a greve operária nas usinas de Rhodiaceta na cidade francesa de Besançon. Entretanto, embora o filme tenha sido um convite das organizações operárias, o resultado final não agrada aos grevistas, o que leva Marker a pensar que um verdadeiro cinema militante deveria ser feito pelos próprios operários. Em parceria com o operário e educador Pol Cèbe e o cineasta Bruno Muel, Marker propõe então a realização de uma série de oficinas de formação cinematográfica voltada aos trabalhadores, que dará origem ao

grupo Medvedkine (nome que homenageia o criador russo do Cine-Trem). A experiência, bem-sucedida, será repetida poucos anos mais tarde com os operários das usinas Peugeot, em Sochaux, completando um ciclo de produção independente e verdadeiramente legítima sobre o cotidiano e as condições de trabalho dos operários franceses.

Os Medvedkine obtiveram imagens do meio operário antes nunca vistas, imagens rodadas às escondidas, no transporte coletivo das usinas, ao amanhecer, na hora do almoço, finais de semana e dias de folga. Com uma câmera leve e de um ponto de vista privilegiado, pois totalmente interno, eles fizeram filmes de denúncia e de resistência, rodados no epicentro das lutas sociais e montados em forma de panfletos, muitos deles curtos, em torno de sete minutos. (LEANDRO, 2010, p.105)

A fim de adentrarmos o universo dos Medvedkine, passemos, por um instante, pelas imagens retiradas da sequência de abertura de *Classe de luta* (1969), primeiro filme realizado pelos operários-cineastas de Besançon. O filme constrói um retrato da operária Suzanne Zedet, que dividia sua vida entre os afazeres domésticos, os longos períodos de trabalho na fábrica Yema, e seu forte envolvimento nas lutas sindicais por melhores salários e condições de trabalho. Em poucos segundos, que servem de introdução às cenas seguintes de militância, de trabalho e do cotidiano doméstico de Suzanne, temos talvez a síntese do aspecto inovador da formação política dos Medvedkine, fortemente marcada pela horizontalidade dos processos de produção.

Num pequeno canto da sala de trabalho dos Medvedkine, separado por cortinas escuras feitas de tiras de tecido preto, está a montadora Simone Scialom, que opera a mesa de montagem da marca Atlas enquanto Suzanne observa, na pequena tela, sua própria imagem na edição de *Classe de luta*. Na parede, um grande retrato do líder da Revolução Cubana, Che Guevara, revela sutilmente o repertório político compartilhado pelo grupo. Enquanto as imagens do rosto de Suzanne se intercalam na tela com as de seus companheiros num momento de greve, a operária indica a Simone como ela gostaria que o filme fosse construído. Nada mais revelador sobre “uma práxis que agrega os fragmentos de um trabalho caracterizado por sua autogestão” (WEILER, 2018, p.1): nesse cinema às margens de uma estrutura hierarquizada, tanto quem filma quanto quem é filmado participa igualmente de todo o processo, desde a captura de imagem e som, passando pela montagem, até a difusão.

Mas se o companheirismo incentivado pela autogestão do grupo é garantido pela participação de todos nas diversas etapas do filme, é principalmente no gesto da montagem cinematográfica que tal cumplicidade se materializa. Como aponta a pesquisadora Anita Leandro em seus estudos sobre o cinema militante (2010), certas imagens irão migrar entre os grupos Medvedkine de Besançon e Sochaux, de modo a unir os coletivos em torno de uma rede de trocas e solidariedade mútua, e de um canal comum de comunicação e resistência. Além disso, as imagens também se repetem em diferentes filmes do mesmo grupo, fazendo com que o passado compartilhado de luta integre constantemente o momento presente. “A montagem participa, dessa maneira, da organização da narrativa histórica e da elaboração da memória coletiva” (LEANDRO, 2010, p.111).

Retomando a discussão proposta por Didi-Huberman sobre a potência do cinema militante em provocar uma herança de solidariedade na luta — que se materializa na repetição dos gestos —, a historiadora Nicole Brenez escreve que a eficácia histórica constitui o principal desafio do cinema engajado, que se esforça em revelar uma história não oficial, aquela do ponto de vista

Suzanne observa a montagem
do filme *Classe de Luta*

Imagens retiradas do filme
Classe de Luta
Grupo Medvedkine
1969



dos vencidos, como diria Walter Benjamin (1985). Para a autora, se na imediatez do contexto em que essas imagens são produzidas elas servem principalmente para difundir uma contrainformação, a longo prazo “trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às futuras gerações” (BRENEZ, 2016, p.71). Memória essa que funciona como a própria organização dos protestos: frágil pelo seu caráter fragmentário, mas potente em sua heterogeneidade, ela retoma uma história complexa composta de “latências, ressonâncias, deflagrações, involuções, curtos-circuitos, atrasos e sincronismos” (BRENEZ, 2013). Uma história construída por vestígios deixados pelas conexões entre imagens que, segundo Brenez, funcionam como armas. “Elas saltam de mão em mão, de amigo para amigo, de tema para tema para simultaneamente descrever situações e cultivar as sementes da ação” (BRENEZ, 2013).

No mesmo período em que os Medvedkine realizavam experiências inéditas de autogestão a partir do cinema, na América Latina a prática da educação popular se misturava às críticas em relação à autoria cinematográfica, indicando o nascimento de um cinema militante anti-imperialista e essencialmente propositivo. Seja no Chile com o Partido Socialista; na Argentina com grupos peronistas; na Bolívia, com o coletivo Ukamau de cinema junto aos povos indígenas; no Brasil com o Movimento de Cultura Popular; ou em Cuba com o movimento anti-imperialista O.S.P.A.A.A.L.; o cinema começa, entre as décadas de 1960 e 1970, a se tornar cada vez mais acessível às classes subalternizadas do sul global, que se perguntavam como a utilização da câmera poderia tornar possíveis as revoluções em curso.

É evidente que a cultura e a consciência revolucionárias ao nível das massas só podem ser obtidas através da conquista do poder político, mas não é menos verdade que o uso dos meios científicos e artísticos, junto com o dos meios político-militares, prepara o terreno para que a revolução se torne uma realidade, e para que os problemas que se colocam a partir dessa tomada do poder sejam mais facilmente resolvidos. (GETINO; SOLANAS, 1969, p.115)

Relacionados a uma geração latino-americana que reivindicava um processo de descolonização a partir da cultura, os cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino propuseram uma nova forma de fazer cinema para além da estética, na qual os processos de circulação, exibição e debate dos filmes tinham igual — senão maior — importância em relação à própria produção cinematográfica nos contextos de luta. No texto-manifesto *Hacia un tercer cine*, escrito no ano de 1969, os autores denunciam a noção de cultura reproduzida nos países “neo-colonizados” como “a expressão de uma dependência global geradora de modelos e valores nascidos das necessidades de expansão imperialista” (GETINO; SOLANAS, 1969, p.116). Até aquele momento, grande parte dos filmes circulantes na época poderia, como escrevem os autores, ser dividida em duas categorias: de um lado, o *primeiro cinema*, oriundo dos circuitos comerciais, que de certa forma ditava as regras da produção cinematográfica e tinha nos filmes hollywoodianos o seu maior exemplo. De outro lado, o *segundo cinema*, ou o cinema de autor, que apesar de representar um avanço às imposições técnicas do primeiro cinema graças às experimentações formais, ainda era incapaz de escapar às limitações impostas pelo sistema industrial e às armadilhas da produção individual.

Para Getino e Solanas, era necessário desenvolver um cinema não apenas liberto da penetração cultural do sistema imperialista nos países “neo-colonizados”, mas principalmente capaz

de promover transformação social e auxiliar na luta contra os processos de colonização. Esse *terceiro cinema*, conforme apontam os autores, seria um cinema marginal, de guerrilha, construído clandestinamente em contextos de proibição, que se utiliza dos recursos existentes, mesmo que escassos, para circular e espalhar seus ideais, e que se adapta às restrições do espaço e do tempo em que está inserido. Um cinema de contestação, que pudesse além de documentar uma situação, também agir sobre ela. Um *cinema-ação*, se quisermos (GETINO; SOLANAS, 1969, p.131).

Seria possível então, como propuseram Getino e Solanas, esperar que o cinema responda às demandas dos movimentos sociais por mudanças concretas? Seria um filme capaz, ele próprio, de conduzir uma coletividade em direção a transformações sociais? É certo que, a exemplo dos Medvedkine, a construção estética de um filme militante pode estimular novos tipos de organização social baseados no cooperativismo e na autogestão. Mas para que o cinema produza ações concretas no mundo mesmo após o momento de realização, é preciso espacializá-lo, expandi-lo para além de si mesmo, nos advertem Getino e Solanas. Assim como em uma guerrilha, onde o meio, o momento certo, a articulação coletiva do grupo e a capacidade de adaptação são interdependentes e igualmente importantes para o bom resultado da luta, um filme militante é muito mais eficaz quando pensado junto com seus espaços de exibição, com seus meios de difusão e com os momentos de diálogo que pode estimular.

Colocar em evidência a importância da forma a partir da qual o filme irá circular, e até mesmo considerar os efeitos dessa futura difusão na montagem, é a maneira encontrada por Getino e Solanas de fazer o cinema forjar uma experiência estética capaz de ultrapassar a própria tela e extravasar para o mundo ao redor. Ao ser atravessado por essas questões, o cinema estimula outras possibilidades de experimentação do espaço de exibição, que por sua vez se torna um “evento fílmico”, “uma espécie de manifestação política”, “um espaço de liberdade”, um “território descolonizado” (GETINO; SOLANAS, 1969, p.129).

Cada projeção, destinada a ativistas, a funcionários, a pessoas conduzindo uma ação política, a operários e a universitários, se transformava, sem que nós tenhamos proposto a priori, em um espaço de reunião de célula amplificada cujos filmes faziam parte, mas não eram o fator mais importante. Nós descobríamos uma nova face do cinema, a participação daquele que até então sempre era considerado como um espectador. (GETINO; SOLANAS, 1969, p.130)

Diante desse contexto onde o filme é pretexto para o diálogo, o espectador é ator protagonista e o projetor é uma arma no momento de comunicação; onde o instante histórico, a organização do espaço e a condução do evento são tão importantes quanto o próprio conteúdo do filme; onde as imagens instigam, questionam, lançam perguntas àqueles que as veem; eis a definição mais precisa de cinema militante para Getino e Solanas: um cinema tomado como *instrumento dentro* — e a serviço — de um processo político complexo, definido como revolucionário

Não só na ideologia, nas intenções do produtor ou diretor, ou ainda “na correspondência entre as ideias expressas no filme e uma teoria revolucionária válida em certos contextos, mas na própria prática do filme diante do público concreto que ele mira: aquilo que o filme seleciona como recuperável em uma determinada circunstância histórica para o processo de libertação. (GETINO, 2011, p.42)

Pouco importa a forma ou o objetivo: cinema pedagógico, cinema de informação, cinema panfleto, cinema de denúncia, cinema de arquivo. Todo tipo de expressão militante é válido, como nos lembram Getino e Solanas. O que importa é que o filme se torne um espaço partilhado entre aqueles e aquelas que, em seus repetidos gestos de luta e de luto, se levantaram a favor do projeto comum de um mundo mais justo. O que importa é a capacidade desse *cinema-ação* — cuja estética é por si só resultado de outros modos de engajamento e organização coletiva — de se deixar atravessar pelos conflitos do mundo, mas também de arrastar o espectador para novas experiências políticas, de criar outras possibilidades de experimentação do espaço de exibição, e de estimular a vontade de transformação. A princípio, não é preciso mais do que uma câmera, um projetor, uma tela e uma vontade, da qual o cinema enquanto técnica deve se colocar a serviço: “a vontade que os trabalhadores têm de se libertar”, como nos ensinam os dizeres escritos à mão nas grossas paredes da sala dos Medvedkine mostradas em *Classe de luta*.

A conversa a seguir aconteceu em uma manhã ensolarada de quarta-feira, em outubro de 2018, no andar térreo da Carolina Maria de Jesus, importante ocupação urbana composta por cerca de 200 famílias que se instalaram em um edifício na região central de Belo Horizonte para garantir seu direito à moradia. Durante alguns minutos, em companhia do primeiro grupo da manhã responsável pelo controle da portaria, esperei por Edinho que passara a noite em uma reunião de organização da ocupação.

Recebido com muito carinho pelos moradores que se ocupavam das tarefas coletivas matinais, acompanhei Edinho ao pequeno ponto de apoio e reuniões rápidas no hall do edifício, onde deixei as doações de alimentos não perecíveis e materiais de limpeza que levei comigo — sempre necessárias e bem-vindas às organizações comunitárias. Naquela pequena sala, entre entradas e saídas esporádicas dos moradores e ao som dos latidos de Caramelo, o simpático vira-lata mascote da ocupação, assistimos juntos ao filme de Edinho na tela do computador e conversamos durante toda a manhã.

Morador da Izidora, um conjunto de ocupações urbanas localizadas na região norte de Belo Horizonte que vem se consolidando desde 2013, Edinho se mudou provisoriamente para o edifício da Carolina Maria de Jesus para auxiliar seus companheiros na luta pelo direito a uma moradia digna — ainda inacessível a uma grande parcela da população brasileira, embora previsto pela Constituição. Desde que se mudou de Araçuaí para Belo Horizonte, ele integra o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (o MLB), um movimento social nacional, formado por milhares de famílias sem-teto, que lutam pela reforma urbana a partir das reivindicações por moradia.

Foi neste mesmo movimento que Edinho se aproximou do cinema como instrumento de militância, ajudando a criar o grupo Ocupa Mídia, que desenvolve formações em audiovisual nas comunidades, organiza cineclubes e reúne um importante acervo visual da vida nas ocupações de Belo Horizonte. Tudo isso com o forte objetivo de criar canais de contrainformação a respeito dos espaços e indivíduos que integram as ocupações, para além da imagem reducionista, e muitas vezes equivocada, que a grande mídia produz sobre os movimentos sociais de luta por moradia.

Dentre vários outros filmes que Edinho realizou ou ajudou a elaborar nas ocupações urbanas, conversamos sobre *Ocupar, resistir e construir*, finalizado em 2015 em parceria com Dayanne Naêssa, Julliano Vitral e Roberta von Randow. Em circulação por vários festivais e mostras de cinema brasileiros, *Ocupar, resistir e construir* revela, a partir de cenas e entrevistas gravadas nas ocupações de Izidora e Paulo Freire em Belo Horizonte, o cotidiano de luta — mas sobretudo de fortes relações de afeto e ajuda mútua —, compartilhado pelos moradores e moradoras de uma ocupação urbana.

Imagens retiradas do filme
Ocupar, resistir e construir
Dayanne Naêssa, Edinho
Vieira, Juliano Vitral e Roberta
von Randow
2015



Meu nome é Manoel Vieira, mas sou mais conhecido como Edinho. Eu nasci em Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, uma região muito pobre de Minas Gerais, onde minha família e eu enfrentamos muitas dificuldades com relação à pobreza, falta de oportunidades de estudar e de trabalhar. Meu pai era lavrador, e posso dizer que no campo a luta de classes está presente em todos os lugares. Lá no Jequitinhonha tínhamos problemas com as mineradoras que poluíam o rio que a gente usava, o rio que era nossa única fonte de água. Imagine a dificuldade do sertão, sem água encanada que chega na torneira das pessoas, um rio que já fica seco durante grande parte do ano, e ainda uma mineradora que poluía as águas? Não era fácil.

Em 2009 eu me mudei para Belo Horizonte em busca de uma perspectiva melhor, para poder trabalhar e estudar. Minha família foi vindo aos poucos para cá, mas hoje só ficamos eu e minha irmã. No início a gente morava na casa do meu tio de favor, até que conhecemos as ocupações urbanas de Izidora e nos mudamos para lá. E morando na Izidora, pudemos conhecer de perto a questão da luta por moradia, que é uma pauta que mobiliza muita gente no país inteiro. Tem muita gente sem moradia no Brasil, e muito mais terreno vazio do que pessoas precisando de um lar. É como a gente sempre diz: tem mais casa sem gente do que gente sem casa.

Foi também na Izidora que eu conheci os movimentos sociais. Conheci o MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas), no qual comecei a atuar fortemente. E foi através desse movimento político, que é um dos maiores que se tem registro, que me aproximei do cinema. Dentro do movimento tinha muita gente que estudava ou que trabalhava com comunicação e audiovisual, e eles foram me introduzindo no assunto. Meu pai na época tinha mais experiência com fotografia, e eu me interessei mais pelo cinema e por essa parte de comunicação dentro dos movimentos sociais. Tempos depois acabamos montando um coletivo de cinema dentro das ocupações da região do Barreiro e da Izidora, o Ocupa Mídia, que é um coletivo de audiovisual que organiza oficinas com jovens moradores das ocupações urbanas, e que sobrevive graças a ajuda de ONGs, voluntários, editais e projetos de incentivo à cultura.

Nesses anos todos, aprendi que o cinema é fundamental no movimento por moradia. Ganhamos vários prêmios em festivais pelo país, mas também conseguimos fazer várias denúncias através do vídeo. Registrar a memória, fazer circular os abusos policiais que sofremos, formar nossos jovens para contar as histórias do lado de dentro do movimento, tudo isso é fundamental para as ocupações. Não adianta fazer uma luta política se a gente não mostra ela para fora. Uma coisa é as pessoas passarem perto das ocupações e verem uma bandeira. Outra coisa é elas verem isso na internet, no cinema, no jornal, no que for. O que divulgam das ocupações nas mídias tradicionais quase sempre é absurdo. Falam que somos ilegais, que somos criminosos e vagabundos. Por isso é muito importante que a gente difunda contra-informações, que contemos histórias sobre quem somos nós de verdade. A gente faz questão de acompanhar com a câmera o trabalhador que sai de uma ocupação e vai para o trabalho dele, ou as crianças que vão para a escola. Tudo isso para mostrar a nossa visão, para não mais sermos os errados da história.

Entre os filmes que eu fiz, não existe um favorito. Mas Ocupar, resistir e construir foi um filme muito importante para mim, pois foi o primeiro que realizei. Ele trata de duas ocupações urbanas, a Izidora e a Paulo Freire, ainda se consolidando naquele momento. E a ideia inicial era mostrar momentos de luta e de resistência na rua, pegar as pessoas falando sobre as negociações e o fato delas não quererem os predinhos do Minha Casa Minha Vida, de quererem casas com quintal para poder plantar. E ao pegarmos

a câmera e fazemos as entrevistas, acabamos desfocando das negociações e fomos nos aprofundando no dia-a-dia das pessoas dentro das ocupações. Acabamos tentando mostrar que a questão da casa vai além de um teto. Que moradia também é horta, fogão a lenha, mutirão, cooperação, vizinhança. E que o modo de viver na ocupação também é uma forma de luta. Por isso achamos importante mostrar no filme a inocência das crianças nesse espaço, andando de bicicleta e falando o que é a ocupação para elas; as tarefas organizadas e coletivas; e o trato com a horta.

E cultivo da terra também é luta por moradia, também é casa, também é resistência. Porque nos prédios do Minha Casa Minha Vida não dá para ter horta. Como a pessoa pega aquela horta toda e põe dentro de um apartamento? As pessoas vivem daquilo, elas vivem da venda e do consumo daquelas folhagens. Se elas fossem para os apartamentos, elas iriam morrer de fome lá dentro. E assim como a horta, a brincadeira das crianças também é luta, também é ocupação de um território. Onde a criança vai andar de bicicleta nos apartamentos? Qual é o espaço dela de brincar?

E a partir dessas entrevistas e de imagens desses espaços e atividades, fomos construindo o filme. Um filme que parte da casa e acaba falando de crianças, mulheres, jovens e homens que produzem todo um território a partir de suas lutas e atividades do dia-a-dia.

E nessa onda de falar de resistência a partir de outras questões que não são propriamente a luta na rua, eu comecei a experimentar a ficção no cinema. Produzir ficções dentro das ocupações: você vê a situação daquele lugar, você reconhece aquele território ao ver as casas de tijolo cru. Mas as questões apresentadas são outras. Isso é importante porque a ficção tem o poder de mostrar a vida das pessoas para além da luta delas. Porque parece que a gente fica aprisionado dentro dessas questões da luta, temos que estar sempre dentro desses personagens. Mas só porque você é morador da ocupação não quer dizer que você tem que falar só sobre sua luta. Ocupação não é um disco voador que pousa em um lugar e fica ali para todo mundo poder saber de onde as pessoas dali vieram, o que comem, como sobrevivem. São pessoas normais que comem, bebem igual a todo mundo, saem pra se divertir, trabalham. A luta dessas pessoas é muito importante, mas mais do que isso é importante a vida delas. Senão elas perdem a singularidade delas como pessoas. Nós, moradores de ocupações, temos coisas em comum, a luta é o que nos une. Mas somos indivíduos, diferentes uns dos outros. Temos que entender que cada um tem vidas e necessidades diferentes. E se lutamos por nossos direitos de moradia, a ideia não é igualdade, e sim equidade. Você não vai fazer igual para todo mundo, você vai fazer de uma forma que todo mundo possa ficar igualmente favorecido.

No dia 19 de junho de 2015, a câmera trêmula do celular de Kadu Freitas, morador da Ocupação Vitória, mostrava a truculência da polícia militar durante uma manifestação de moradores das ocupações de Izidora pelo direito à moradia, na inóspita rodovia MG-010 rumo à sede do Governo do Estado de Minas Gerais. Imerso em um cenário de bombas, fumaça e correria — deflagrado pela agressiva ação policial contra os manifestantes —, Kadu aponta a câmera para si próprio e para a criança que carrega no colo, e ainda sob o efeito do gás lacrimogêneo, interpela aqueles que o assistem para que façam algo diante da extrema violência com a qual o Estado lida com as reivindicações das populações marginalizadas.

Apesar de hoje, no Brasil, o número de imóveis vazios ser suficiente para abrigar a quase totalidade das famílias sem casa, cerca de um sexto da população vive em assentamentos precários¹ (sem acesso a serviços básicos e condições dignas de vida), e o déficit habitacional atinge a casa dos 7 milhões de moradias². Resultado da falta de políticas públicas voltadas à construção de habitações sociais de qualidade, da forte especulação imobiliária e das condições de pobreza à qual uma grande parcela da população brasileira está submetida, o déficit habitacional é atualmente um dos mais importantes sinais de uma estrutura social onde não só o direito à moradia, mas o direito à cidade como um todo, é privilégio de poucos.

Embora o vídeo de Kadu tenha sido gravado em 2015, ao retomarmos a questão da luta por moradia no Brasil veremos que os conflitos entre o Estado e as inúmeras famílias que não têm onde morar não são nada recentes, e revelam um contexto marcado pela ampla repressão da polícia, pela indiferença do poder público e pela equivocação dos discursos da mídia dominante.

Desde o fim dos anos de chumbo, a incapacidade das políticas de habitação em resolver o problema do déficit habitacional é uma clara mensagem de que a questão da moradia vai muito além da conquista de um teto, assim como a simples construção de novas unidades é insuficiente para resolver o déficit habitacional. Os conjuntos habitacionais construídos durante a ditadura militar pelo Banco Nacional de Habitação já eram motivos de críticas dos movimentos sociais nos anos 1980, como escreve a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik (2018). Além de não privilegiar as classes mais baixas, justamente as que mais necessitavam, os conjuntos eram normalmente construídos em periferias desurbanizadas e distantes dos serviços oferecidos pelo centro, estimulando um processo irreversível de segregação espacial.

Já no governo Lula, nos anos 2000, os recursos destinados às cidades e à moradia cresceram de forma considerável. Entretanto, o Minha Casa Minha Vida, maior programa de habitação da história do Brasil, “construiu mais de 4 milhões de unidades habitacionais em sete anos, mas produziu finalmente poucos efeitos na redução das necessidades de moradia” (ROLNIK, 2018, p.93). Assim como o programa do Banco Nacional de Habitação, o Minha Casa Minha Vida reproduziu o já conhecido modelo de segregação ao empurrar as famílias para as margens das cidades, em locais com pouca infraestrutura. Além disso, o grande volume de investimentos na construção civil também fez aquecer o mercado imobiliário, resultando no aumento do preço dos aluguéis dos edifícios e impossibilitando seu acesso pelas famílias mais pobres.

1 Segundo relatório do Programa das Nações Unidas para Assentamentos Humanos. Disponível em <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/05/03/interna-brasil,678056/deficit-de-moradias-no-brasil-chega-a-6-3-milhoes-sp-tem-a-maior-defa.shtml>>

2 Segundo estudo da Fundação Getúlio Vargas

Quando então o governo se isenta de seu papel de promover o bem-estar da população — principalmente a mais necessitada —, ou melhor dizendo, quando a política pública é inexistente, “a única escolha é fazer política pública com as próprias mãos. Isso significa formar comunidades, ocupar, construir o próprio espaço”, como nos aponta o ex-candidato à presidência Guilherme Boulos (BOULOS, 2018, p.156). Seja em edifícios vazios nos centros urbanos ou em terrenos ociosos nas periferias, as ocupações surgem como estratégia de reivindicação pelos direitos fundamentados pela constituição, mas inexistentes na prática. Como os próprios militantes costumam dizer, se morar se transforma em um privilégio de poucos, ocupar se torna uma necessidade.

O conjunto de ocupações da região da Izidora, localizada entre as cidades de Belo Horizonte e Santa Luzia, faz parte do maior conflito fundiário da América Latina. Formada pelas ocupações Rosa Leão, Esperança e Vitória, a região abriga cerca de 8.000 famílias que, em 2013, se instalaram com barracos de lona no enorme e subutilizado terreno conhecido como Granja Werneck. Se hoje a maior parte dos barracos foram substituídos por casas de alvenaria, e o reconhecimento e a regularização das ocupações estão sendo avaliados pelo poder público, foi graças à constante luta por parte dos moradores e da rede de apoio formada pelos movimentos sociais por moradia, que se mobilizaram para resistir às inúmeras investidas de reintegração de posse do terreno.

Mas para os moradores de Izidora, assim como nos contextos de militância que vimos anteriormente, a memória da luta é tão importante quanto a própria luta em si. Desde 2013, mulheres, homens, crianças, jovens e idosos vêm registrando com câmeras portáteis e celulares sua própria história, contribuindo para a formação de um cinema documentário popular, colaborativo e de resistência nas ocupações, que tem como objetivo não só transmitir a experiência da luta a gerações futuras, mas também estimular ações transformadoras no presente. Seja de forma autônoma ou através de agentes externos que dividiram com a comunidade as técnicas e meios audiovisuais aos quais tinham acesso, esses sujeitos protagonistas de um novo jeito de morar filmam para denunciar os frequentes atos de violência policial sofridos, filmam para que suas vozes sejam disseminadas pelas mais diversas redes de apoio, filmam porque sabem da importância histórica de seus atos de luta.

Não por acaso, esses objetivos são os mesmos compartilhados por outros contextos de militância nos quais o cinema teve um papel central, como é o caso dos grupos Medvedkine e do terceiro cinema de Getino e Solanas — embora as lutas por moradia tenham a particularidade de engajar as vidas das pessoas na produção de um espaço comum (RESENDE, 2016, p.18). Diante então do caráter espacial que diferencia as lutas por moradia de outros movimentos sociais, poderíamos nos perguntar: quais gestos (para nos lembrarmos de Didi-Huberman) são frequentemente repetidos nas imagens que transmitem a memória dessas lutas por território? Que história de militância essas imagens nos contam?

Inspirados pela montagem histórica realizada por Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho* (ao reunir em um único filme cenas de filmes realizados por outros cineastas em várias épocas diferentes), a proposta aqui é de transpor esse exercício cinematográfico para as páginas que se seguem, experimentando um diálogo imagético a partir de montagens constituídas por cenas retiradas de uma série de documentários que trataram das lutas por moradia e por terra no Brasil desde os anos 1960: *Aruanda* (1960), *O grito da terra* (1964), *Terra para Rose* (1987), *Ameaça-*

dos (2014), *Ocupar, resistir e construir* (2015), *Izidora: junto e misturado* (2015), *Na missão, com Kadu* (2016), *Parque Oeste* (2018) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018). Tal exercício não se realiza sem o risco da incompletude, já que vários filmes foram deixados de fora e, portanto, muitas outras montagens poderiam ter sido realizadas. Entretanto, escolhemos priorizar aqui um conjunto de filmes que, além de estarem disponíveis para acesso e terem circulado como ferramenta pedagógica nos contextos de luta, privilegiam o protagonismo dos sujeitos implicados nas ocupações, seja por terem sido realizados pelos próprios moradores, seja por serem resultado de parcerias com aliados externos nas lutas por moradia.

[1] Aruanda

(Linduarte Noronha, Paraíba, 1960)
Realizado pelo jornalista Linduarte Noronha, o documentário-ficção *Aruanda* retrata a história e o cotidiano do quilombo da Serra do Talhado, na Paraíba. Incluindo a participação dos próprios quilombolas como atores, o filme mostra a longa viagem do escravo Zé Bento pelo sertão nordestino em busca de terras para se instalar, cultivar e fundar o quilombo, que existe até hoje.

[2] O grito da terra

(Olney São Paulo, Bahia, 1964):
Baseado no romance homônimo de Ciro Carvalho Leite, esta ficção conta a história de camponeses expulsos de suas terras em sua luta pela sobrevivência. Impossibilitados de produzir seu próprio alimento, são obrigados a saquear em fazendas da região para sobreviver.

[3] Terra para Rose

(Tetê Moraes, Rio Grande do Sul, 1987):
Documentário que registra a luta das famílias de agricultores sem-terra durante a ocupação da fazenda Annoni, no Rio Grande do Sul. Centrado na figura de Rose, que deu a luz ao primeiro bebê do assentamento e foi morta no mesmo ano de gravação do filme, *Terra para Rose* trata principalmente das origens do MST, durante o conturbado período de transição entre a ditadura militar e a redemocratização do Brasil.

[4] Ameaçados

(Julia Mariano, Pará/Rio de Janeiro, 2014)
A partir de uma série de entrevistas realizadas por Julia Mariano, *Ameaçados* conta a história de pequenos agricultores do sul e sudoeste do Pará que lutam pela posse de terras para plantio, em um estado que abriga o maior número de assassinatos no campo e 70% dos casos de trabalho escravo do Brasil.

[5] Ocupar, resistir e construir

(Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow, Minas Gerais, 2015)
Realizado em parceria entre moradores das ocupações da região de Izidora e aliados externos, o curta relata momentos de luta e militância por moradia, mas também cenas do cotidiano dos moradores das ocupações Paulo Freire e Izidora, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, em seu trato com a horta, nas brincadeiras nas ruas de terra e nas conversas em torno do fogão a lenha.

[6] Izidora: junto e misturado

(Vixugô, Dayanne Naêssa e Rodrigo de Freitas, Minas Gerais, 2015)
Izidora: junto e misturado tece em suas imagens uma rede de encontros entre os moradores das ocupações Esperança, Vitória e Rosa Leão, em Izidora, e os foliões do bloco de carnaval Filhos de Tcha-Tcha. Utilizando registros visuais de vários autores (sejam eles amadores ou profissionais), o filme mistura a festa e a resistência: uma política constituída principalmente de laços afetivos.

[7] Na missão, com Kadu

(Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, Minas Gerais, 2016)
Entre a violência policial contra militantes em reivindicação por moradia e conversas à beira do fogão a lenha, Kadu, líder comunitário da ocupação Vitória na região de Izidora, nos conta da sua missão — interrompida pela mesma brutalidade do sistema estatal, mas perpetuada pelo sonho comum dos moradores e moradoras das ocupações urbanas.

[8] Parque Oeste

(Fabiana Assis, Goiás, 2018)
Após uma década do violento processo de despejo da ocupação Parque Oeste, em Goiânia, o filme nos mostra a vida de Eronilde, cujo marido fora assassinado pelos policiais durante a desocupação, e sua difícil luta para reconstruir sua vida após a traumática experiência.

[9] Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados

(Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, Minas Gerais, 2018)
As fracas luzes das inúmeras lanternas passeiam como vagalumes iluminando enxadas, marretas, lonas e bandeiras. Realizado com imagens gravadas em três contextos diferentes de luta por moradia, o filme nos mostra a origem de uma ocupação urbana, construída coletivamente durante a madrugada.



[02]

- [2] O grito da terra (1964)
- [3] Terra para Rose (1987)
- [4] Ameaçados (2014)
- [5] Ocupar, resistir e construir (2015)
- [8] Parque Oeste (2018)
- [9] Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (2018)



[08]



[05]



[05]



[03]



[03]



[04]



[09]

Começamos pelos enérgicos gestos de insurgência. Cenários de conflito estão presentes na quase totalidade das imagens, onde mãos são dadas e braços se erguem em sinal de força e união; expressões de obstinação aparecem para dar rosto à massa militante; e palavras de ordem são ditas (principalmente por figuras femininas) e registradas em faixas e bandeiras que, além de exporem reivindicações, também marcam a difícil conquista de um território negado constantemente pelo Estado. Aqui, gestos de revolta são principalmente gestos de afirmação: eles se repetem ao longo da história visual dos conflitos por moradia para dar forma à palavra e ao aparecimento desses sujeitos fadados à “omissão ativa de informações”, à “opressão policial constante” e à “negligência aos direitos fundamentais pelo Estado” (RANDOW, 2016).

Não é como se nós nunca estivéssemos falando, mas a verdade é que nossas vozes — através de um sistema de racismo — foram sistematicamente desqualificadas enquanto conhecimento inválido. (KILOMBA, 2010, p.28)

Historicamente silenciados por uma “violenta hierarquia que define *quem pode falar*”, como aponta a artista portuguesa Grada Kilomba (KILOMBA, 2010, p.28), quando esses sujeitos constituídos como alvos das opressões se expressam — e, principalmente, quando o fazem através das imagens —, as verdades que têm sido reprimidas, negadas e mantidas guardadas como segredos (KILOMBA, 2017, p.28) emergem em confrontação direta com as narrativas dominantes instauradas e impostas, abrindo caminho para outros discursos sobre esses sujeitos e seus espaços. Se as imagens produzidas pelos meios hegemônicos de comunicação representam um claro esforço em impor a essas pessoas a figura do criminoso, do invasor e do marginal, é preciso reivindicar uma identidade mais verdadeira, forjada no interior mesmo dessas lutas.

Como assinala a filósofa alemã Hannah Arendt (2009), trata-se de ensaiar o aparecimento de uma parcela singular e oculta da humanidade, que anuncia a si mesma não apenas para se fazer visível, mas para afirmar a própria existência no mundo. Se ser e aparecer são indissociáveis, como escreve Arendt, reivindicar o direito de falar significa para esses grupos reaver o direito à própria sobrevivência, frente às injustiças e à constante ameaça do desaparecimento a que estão submetidos. (ARENDR, 1991, p.17)

Para o filósofo francês Jacques Rancière, a afirmação da existência e do poder de fala desses grupos marginalizados é um fenômeno carregado de potência política, na medida em que seu aparecimento põe em risco a ordem sensível que estabelece os modos de ocupar os espaços — e, obviamente, quem tem o direito de ocupá-los. A esses dispositivos de poder, que ditam os papéis e os lugares de cada parcela de uma comunidade e que frequentemente utilizam formas de vigilância e repressão para manter a ordem intacta, Rancière dá o nome de *polícia*. Por outro lado, a *política* consistiria então em tudo aquilo que aparece para perturbar o controle exercido pela polícia. Ao dar visibilidade a atos e sujeitos que não estavam identificados dentro da ordem estabelecida, ou ainda, ao “desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar” (RANCIÈRE, 1996b, p.378), a política consiste em forçar a reconfiguração das normas que definem “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, 2010, p.21).

Naturalmente contestatório, o aparecimento político desses sujeitos militantes é, na maioria dos casos, recebido com forte repressão por parte dos poderes policiais, desencadeando momentos de conflito como aqueles das imagens que colocamos anteriormente em diálogo. Sobre tais situações, Rancière escreve que o que se instaura de fato não é a oposição entre militantes e as forças do Estado, mas a reconfiguração de um espaço específico para abrigar “a reunião conflituosa de dois mundos sensíveis” (RANCIÈRE, 1996b, p.374): o mundo onde aqueles que manifestam não falam e aquele em que eles tem o poder da enunciação. Dito de outra forma, o que se passa durante o conflito direto entre as forças da polícia e a manifestação política é a “contestação das propriedades e do uso de um lugar” (RANCIÈRE, 1996b, p.373), que não por acaso é frequentemente a rua, de onde as reivindicações são mais facilmente ouvidas e percebidas por um maior número de espectadores.

Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam os assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinada a essa função. (RANCIÈRE, 1996b, p.373)

É importante nos determos ao fato de que, para Rancière, o espaço é o meio privilegiado de contestação da ordem sensível policial. De fato, se a polícia se manifesta principalmente pelo controle espacial, para que as manifestações políticas cumpram seu papel, é preciso não só que elas questionem os sistemas pelos quais esse controle se manifesta, mas experimentem na prática, nesses mesmos espaços, a construção de um mundo em que os sujeitos invisibilizados podem se expressar.

Da mesma forma que uma rua ou uma rodovia é transformada em um espaço de diálogo durante uma manifestação política, quando sujeitos engajados na luta pelo direito à moradia ocupam terrenos vazios e edifícios abandonados, eles reconfiguram igualmente as funções originais desses locais ao construírem ali outros modos de viver coletivamente. Se esses lugares são para a ordem policial nada mais do que um recurso produtivo a ser explorado ou uma propriedade privada feita para gerar lucros, o que eles representam então na emergência desse outro mundo que se estabelece como potência política? Ocupados pela “parcela dos sem parcela” (RANCIÈRE, 1996a, p.26), não seriam esses vazios urbanos, antes abandonados ou subutilizados, territórios onde “as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos são redistribuídos” (RANCIÈRE, 2010, p.19) em novas reconfigurações da ordem do sensível?

- Pisa ligeiro, pisa ligeiro, quem não pode com formiga não assanha o formigueiro.

Frequentemente evocado nas manifestações de Izidora como resposta às forças repressivas do Estado, esse lema ensinado no filme *Ocupar, resistir e construir* por Charlene Egídio, liderança da ocupação Rosa Leão, é parte constituinte de uma vida regrada pela presença dos embates políticos em diversos níveis. Mas embora a finalidade primária das ocupações seja o exercício da pressão política e a efetivação do direito à moradia, essa pedagógica aproximação proposta por Charlene entre os moradores das ocupações e as formigas, revela também a noção coletiva de cidade associada à existência dessas lutas. A política do “mexeu com um, mexeu com todos” ilustra o fato de que, para além dos objetivos imediatos da constituição de uma ocupação, “a retomada



[01]



[06]

- [1] Aruanda (1960)
- [3] Terra para Rose (1987)
- [5] Ocupar, resistir e construir (2015)
- [6] Izidora: junto e misturado (2015)
- [9] Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (2018)



[06]



[01]



[09]



[05]



[03]

de vazios urbanos pelos sem-teto implica a experimentação de novas formas de apropriação do espaço, nas quais princípios como a cooperação, o coletivismo ou a democracia real ganham conteúdo subversivo sob certas condições.” (MAYER, 2015, p.226)

Apesar de inúmeras dificuldades enfrentadas, que vão dos “terrenos precários e condições sociopolíticas vulneráveis e até mesmo violentas” (MORADO, 2016, p.161) aos pequenos conflitos ligados ao desejo constante da propriedade individual em detrimento dos interesses da comunidade, o que prevalece nas ocupações é principalmente o protagonismo das ações coletivas. Assim como as formigas, essas minúsculas e obstinadas criaturas operárias, os moradores das ocupações resistem, ocupam e constroem. Constroem com o que têm ao alcance das mãos, constroem pouco a pouco, constroem coletivamente.

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. (RESENDE, 2016, p.14)

Casas, ruas e equipamentos comunitários são produzidos em mutirões que envolvem a participação de todos, a partir da bricolagem de pedaços de madeira doados, placas de madeirite coletadas em outras obras, chapas de metal descartadas em caçambas, lonas que foram usadas anteriormente em outras ocupações, telhas e tijolos produzidos ali mesmo: um espaço de invenção de práticas autônomas (USINA, 2015, p.93) que, juntas, produzem uma coletividade plural e dinâmica.

Lembrando do importante papel desempenhado pelo cinema documentário nessas comunidades e de sua indissociação, como dito antes, em relação à própria construção desse espaço, não seriam essas formas singulares de produzir território as mesmas com as quais se produzem os registros dentro das ocupações? “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?”, pergunta o pesquisador Douglas Resende em sua tese *O espaço comum no filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema* (RESENDE, 2016, p.123).³

“Se a luta é diária e coletiva, não poderia deixar de sê-lo sua entrada para as telas e salas de cinema”, nos afirma a psicóloga Roberta von Randow (RANDOW, 2016) ao se referir aos filmes produzidos nas ocupações. Apesar de marcadas a princípio pelo gesto individual de cada sujeito que registra com o que tem disponível (seja um celular, um aparelho *Cybershot* ou uma câmera semiprofissional), as múltiplas expressões imagéticas surgem naturalmente do “agenciamento coletivo que constitui os próprios territórios das ocupações” (RESENDE, 2016, p.125), e são sempre voltadas para uma coletividade, seja ela a própria comunidade ou a cidade como um todo.

3 Defendida em 2016 no curso de Belas Artes da UFMG, a tese de doutorado de Douglas Resende é uma obra fundamental para se compreender as múltiplas e inventivas relações entre o cinema e as ocupações urbanas.

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. (RESENDE, 2016, p.121)

Assim como o engajamento pessoal vai contribuir para a realização do projeto espacial coletivo que dá forma às lutas por moradia, os filmes das ocupações revelam um ver comum, que como escreve o filósofo Jean-Toussaint Desanti, “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” (DESANTI, 2003, p.32). Fundamentado pela diversidade de olhares que vêm de dentro das ocupações, o cinema produzido ali é sem dúvida resultado formal das relações de partilha próprias dessas comunidades em constante construção. Mas da mesma maneira que os modos de vida autogestionados e compartilhados das ocupações se manifestam formalmente no cinema para dar corpo à essa expressão polifônica, não poderíamos dizer, em um sentido inverso, que tais modos de vida também seriam atravessados, perfurados, mediados ou mesmo reelaborados pelas imagens?

Dos gestos de trabalho coletivo e de construção autogestionada, passemos para os momentos de reunião e de convergência dos moradores e aliados das ocupações, essenciais para a existência e persistência desses territórios que agregam uma multiplicidade de pessoas. Ao longo dos anos de luta registrados nas diferentes imagens que colocamos em conjunto, presenciamos a recorrência de situações de encontro, de dissenso, de compartilhamento de experiências e de fortalecimento dos laços comunitários, sejam eles constituídos entre os próprios moradores das ocupações, ou mesmo entre esses e os que vêm de fora, dispostos a ajudar.

Reconhecendo que a autonomia presente nas ocupações pode vir a fragilizar o seu sentido coletivo, o pesquisador Joviano Mayer escreve que são inúmeros os desafios para evitar a ruína do projeto comum numa organização tão plural e autossuficiente. Além das pressões externas, como as ameaças constantes de despejo, a vida comunitária nas ocupações é constantemente ameaçada pelo individualismo, pela competição, pela tendência à reprodução de práticas sociais ligadas à propriedade privada (MAYER, 2015, p.227), pelo risco do engajamento da juventude no tráfico de drogas e finalmente pelas inúmeras singularidades, nem sempre harmônicas, que coabitam esses territórios. Para manter forte o vínculo coletivo, fundamental para a sobrevivência das ocupações, Mayer explica que é necessário fortalecer as alianças e os espaços comuns.

A ocupação é tanto mais forte (no sentido de agenciar apoios e criar uma rede de solidariedade capaz de obstar a ação do Estado-capital ante o ônus político que o desalojamento implica) quanto maior for sua capacidade de constituir espaços comuns (equipamentos coletivos, assembleias, atividades produtivas, culturais, formação política, lutas, ações diretas etc.) e envolver as pessoas na persecução deste objetivo, moradores (as) ou não. (MAYER, 2015, p.225)

Como afirmou Edinho na conversa sobre seu filme, embora a luta pelos direitos básicos seja o principal motivo de união dessas pessoas, cada uma delas conserva suas particularidades e dife-



[08]



[05]



[02]



[03]



[06]



[06]



[07]

- [2] O grito da terra (1964)
- [3] Terra para Rose (1987)
- [5] Ocupar, resistir e construir (2015)
- [6] Izidora: junto e misturado (2015)
- [7] Na missão, com Kadu (2016)
- [8] Parque Oeste (2018)

renças — o que, por um lado, poderia colocar em risco a consistência da ocupação, mas por outro, emerge como a maior potência de uma organização comunitária. Para o filósofo Jean-Luc Nancy, o que melhor define a comunidade é a capacidade de viver em conjunto preservando a individualidade de cada um, em uma recusa à unificação homogeneizadora que serve de princípio a qualquer tipo de controle. Em seu livro *Ser singular plural* (2000), Nancy desmistifica a ideia de comunidade como algo relacionado à exclusividade e à identidade única, e sugere reconsiderarmos o estar juntos como uma coexistência plural de seres singulares, onde ser só tem sentido quando toma a forma de um “ser-com-o-outro” ou um “estar-em-comum”, constituído de uma multiplicidade que nunca sucumbe ao desejo de fusão (NANCY,2000).

“De fato, se devêssemos procurar um lugar onde a comunidade pode emergir, é mais fácil que tal lugar seja aquele em que haja situações de extremo mal-estar, por exemplo, um campo de refugiados, mais do que em um parlamento” (ESPOSITO, 1997), aponta o filósofo italiano Roberto Esposito em uma de suas entrevistas sobre a noção de comunidade. Se o princípio de todo controle institucional é conceber a comunidade como instância de apaziguamento e homogeneidade (simplificar para melhor controlar), nos contextos onde ele falta, se recusa a atuar ou é rompido por outras formas de manifestação política — como nas ocupações —, o comum da comunidade emerge como pura expressão do múltiplo.

Diante então da coexistência singularmente plural que caracteriza as ocupações e da necessidade, como vimos, do fortalecimento de seus espaços comuns, como o cinema participaria da constituição do “estar juntos” da comunidade? De quais procedimentos expressivos, como escreve César Guimarães, “— e contra quais forças e por meio de quais alianças — o cinema poderia se valer para dar forma ao comum?” (GUIMARÃES, 2015, p.47)

Em *Nada Tudo Qualquer coisa - ou a arte das imagens como poder de transformação* (2011), a filósofa Marie-José Mondzain escreve que as imagens sempre se encontraram em uma linha tênue entre a dominação de um sobre o outro e a liberdade do encontro entre dois. De um lado, qualquer imagem ligada ao poder pode facilmente sucumbir a um desejo de autoridade, de enquadrar aqueles que retrata na figura de um povo homogeneizado, destituído de suas singularidades (podemos pensar, por exemplo, nas imagens veiculadas à grande mídia que impõem aos moradores e moradoras das ocupações a figura reducionista e equivocada do invasor). Por outro lado, a própria essência das imagens, como reivindica Mondzain, encontra sua força no lugar de mediação que elas criam entre os diferentes, mantendo sempre as particularidades de cada um.

É preciso entender que se a imagem produz uma ligação entre sujeitos separados, entre sujeitos da desligação, ela assegura a distância que os separa, preservando-os de qualquer fusão identificadora ou massificante. O povo a cargo do gesto artístico não se torna uma massa indiferenciada e homogênea. Bem pelo contrário, a imagem opera a ligação ao manter as distinções, os desajustes e as dissensões. (MONDZAIN, 2011, p.124/125)

Dito de outra forma, as imagens são capazes de operar a emergência de um espaço comum, em que cada um possa expressar-se em sua singularidade: “ficção constitutiva de toda a comunidade” (MONDZAIN, 2011, p.126). Inspirado pela ideia de “estar-em-comum” apresentada por Nancy e levada ao campo das imagens por Mondzain, César Guimarães elabora a noção de “comunidades de cinema” para designar os diversos processos de construção de visibilidade, através do cinema,

de todos aqueles e aquelas que se encontram sobre a condição dos sem parcela em uma determinada cena política (GUIMARÃES, 2015, p.49).

O que Guimarães sugere ao evocar as comunidades de cinema é que, “ainda que a violência das guerras ou a intolerância tenham quase aniquilado por completo a possibilidade do território (do) comum ser povoado pelas diferenças” (GUIMARÃES, 2015, p.50), o cinema ainda parece ser, mesmo que frágil e incompleto, um desses espaços que permitem não só a reunião, mas a existência e a sobrevivência desses indivíduos à margem do poder, preservando suas particularidades e subjetividades. Ao construir um ambiente de partilha aberto a relações de reciprocidade, recusando o desejo de encerrar tais relações em uma identidade totalizante, o cinema se esforça para refazer o comum de comunidades que se criam entre os que estão em cena, os que filmam, e também os espectadores. É como se o cinema se tornasse uma casa “sem moradores exclusivos, hospitaleira para com os visitantes de passagem; sem proprietário ou inquilinos” (GUIMARÃES, 2015, p.50), um espaço aberto a ser habitado coletivamente por comunidades que se manifestam na feitura do filme, mas também àquelas que se formam para além da cena filmada.

A exemplo dessa casa aberta e receptiva ao que se passa ao redor, e assim como propuseram Getino e Solanas com seu terceiro cinema no fim dos anos 1960, o cinema nas ocupações extravasa o enquadramento dos próprios filmes em direção a uma verdadeira rede de ações envolvendo as formas de circulação, de agenciamento coletivo e de pedagogia militante. Em Izidora, por exemplo, os moradores organizam cineclubes onde filmes (produzidos dentro das ocupações ou fora delas) são vistos e discutidos coletivamente, além de oficinas de audiovisual realizadas ou com recursos próprios, ou com a ajuda de voluntários. Frequentemente são também traçadas estratégias de difusão dos filmes em salas de aula dos ensinos fundamental, médio e superior, como forma de ocupar simbolicamente outros espaços da cidade através da educação popular.

Lugar de aprendizado, as imagens dos gestos de luta por moradia — mas também das experiências compartilhadas no território reivindicado — conformam uma narrativa singular, que ao partir da enunciação desses sujeitos marginalizados pelo poder público, produzem uma contra-história da militância e da própria produção da cidade. Fundamental nos conflitos envolvendo as ocupações, a memória em vídeo funciona então como forma de relembrar constantemente a experiência da luta entre aqueles que a vivenciaram, e compartilhá-la com aqueles que não a presenciaram, a fim de reconhecer e valorizar, em um processo contínuo, os modos de vida ali retomados com extrema dificuldade. Para além do simples registro, o cinema ganha nesse contexto a dimensão de produtor de significados para a ocupação, um meio 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” (RESENDE, 2016, p.115).

Temos aqui um duplo movimento envolvendo as imagens produzidas pelas lutas por moradia: ao acolher a expressão polifônica de uma comunidade, e ao permitir que esse espaço comum das ocupações “se inscreva materialmente nas imagens e nos sons” (GUIMARÃES, 2017, p.22), o cinema se torna território coabitado por sujeitos ativos na construção de um outro tipo de cidade. Por outro lado, na medida em que preserva e dá sentido às práticas específicas de uma forma de vida autogerida e coletiva, o cinema invade a vida, participa da reelaboração constante da

cidade, habita o mundo. Nesse sentido, a forma do filme e a forma autogestionada das ocupações não só coincidem, como se cruzam e interferem mutuamente na constituição mesma das comunidades.

Quando os “sem parcela” reivindicam a produção do espaço e “passam a falar sobre si próprios, se fotografam, se representam e apresentam em profundo diálogo com as múltiplas representações já constituídas sobre eles” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.20), a ocupação e o cinema se tornam o centro a partir do qual emergem expressões outras de pensar, representar, transformar e, principalmente, habitar o mundo. É exatamente na força inventiva desse cinema-comeca-aberta que podemos encontrar “a palavra dos sem-nome, a escrita dos sem-papéis, o lugar dos sem-domicílio, a reivindicação dos sem-direitos, a dignidade dos sem-imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.68); todas aquelas comunidades que a História (com H maiúsculo) não conseguiu englobar e que, como frágeis vagalumes em uma noite escura, para citar mais uma vez Didi-Huberman, resistem com as imagens, sobrevivem em sua marginalização e *aparecem apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p.65).



**A
R
R**

R

E

**T
A**

Foi ao assistir pela primeira vez a uma cópia do documentário *Aruanda* (1960) que o cineasta Glauber Rocha parece ter pressentido a origem do Cinema Novo brasileiro, que aflorava em meio aos últimos suspiros do entusiasmo desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek. Nesse contexto de transição política no início dos anos 1960, *Aruanda* vai retratar o cotidiano da comunidade quilombola da Serra do Talhado, no sertão da Paraíba, como uma singela amostra da vida da população pobre e rural que habitava grande parte do território brasileiro. Filmado pelo jornalista paraibano Linduarte Noronha com poucos recursos e quase nenhuma experiência, o filme representa os “primeiros sinais de vida do documentário brasileiro” (ROCHA, 1960) — como escreve Glauber Rocha em suas críticas publicadas na época no *Jornal do Brasil* —, por inaugurar uma estética precária associada às raízes do país, encontradas numa massa popular “que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir” (BARDI, 1994, p.12), como diria a arquiteta Lina Bo Bardi vinte anos mais tarde.

Quão curioso seria pensar que, frente à onda de progresso que invadira o Brasil e que encontrou seu ápice na inauguração da moderna e excludente Brasília em 1960, a verdadeira essência do Cinema Novo estaria justamente na parcela mais desfavorecida do país? Que o mais autêntico cinema brasileiro seria fundado não nos reluzentes edifícios de Brasília, mas nos rugosos tijolos de barro dos quilombos, esses territórios formados por modos de vida muito diferentes daqueles imaginados para povoar a nova capital? Não é mero acaso que as imagens sobre o quilombo da Serra do Talhado registradas por Noronha tenham sido tão celebradas por Glauber Rocha como um retrato cinematográfico genuíno do Brasil: a própria constituição do país se mistura com os longos séculos de escravidão e com a histórica formação dos quilombos que, com muita dificuldade, vêm resistindo desde os tempos iniciais da colonização como lugar privilegiado da rica convergência entre os saberes dos povos tradicionais.

Ainda em 1823, o então deputado à Assembleia Constituinte brasileira, José Bonifácio de Andrada e Silva, já formulava suas críticas a respeito da escravidão como prática central no estabelecimento da ocupação das terras brasileiras desde o período colonial. Esse e outros relatos daqueles que viriam a ser os primeiros críticos ambientais do Brasil estão reunidos no livro *Um sopro de destruição* (2002), no qual o historiador José Augusto Pádua denuncia o padrão predatório da ocupação do território nacional como a herança de um passado colonial cuja persistência foi a maior responsável pelo atraso social e tecnológico do país. Ao recuperar e associar textos históricos como o de José Bonifácio, Pádua conclui que o domínio do braço escravo foi um dos elementos essenciais “para moldar as opções tecnológicas e organizativas que vieram a construir uma agricultura rudimentar, extensiva e predatória no Brasil” (PÁDUA, 2013, p.27). A abundância de mão-de-obra escrava, escreve Pádua, estava vinculada a uma série de práticas que pouco se preocupavam com o cuidado com a terra, como a monocultura, o desmatamento e a queima de florestas. O caráter destrutivo da economia escravista representava, portanto, um conjunto de mentalidades fundantes da relação devastadora com a terra que constituiu a lógica da ocupação do Brasil, persistente até hoje. Mas se na grande colônia portuguesa o mito da natureza farta e dos recursos infindáveis configurava uma postura utilitária por parte dos colonizadores, “incapazes de enraizar-se no novo ambiente” (PÁDUA, 2013, p.29), para os povos escravizados, forçados a se estabelecerem permanentemente longe de seu território de origem, as terras brasileiras pressupunham outras relações. Detenhamo-nos por um instante na imagem a seguir.

As voltas de Paulo Nazareth
no entorno do baobá

Imagem retirada do vídeo
Árvore do Esquecimento
Paulo Nazareth
2013



Em um plano fixo, gravado por uma câmera portátil em preto e branco, um enorme baobá coberto por bandeiras de estados africanos projeta sua sombra sobre um canteiro circular preenchido com terra batida. De tempos em tempos, ao som de pássaros e de alguns cabritos que passam por ali à procura de grama para comer, a tranquilidade da cena é interrompida por habitantes da vizinhança que cruzam, ao longe, as ruas do entorno em suas ligeiras motocicletas. Após um breve descanso sobre uma canga estendida no canteiro de terra, uma mulher observa, curiosa, o ritual de um homem que, durante cerca de trinta minutos, dá voltas no entorno do baobá, de costas e a passos lentos, em um sentido inverso ao da caminhada.

Conta-se que, nos idos do período colonial, era um baobá como este, localizado na cidade de Uidá, no Benim, o último ponto da África por onde passava um enorme número de pessoas despojadas de sua liberdade e entregues à escravidão. Antes de serem embarcados nos navios negreiros e enviados ao outro lado do Atlântico, homens e mulheres eram obrigados a dar, respectivamente, nove e sete voltas no entorno deste baobá sagrado, conhecido como Árvore do Esquecimento, em um ritual forçado de apagamento das memórias e dos laços com seu território – sobre o qual provavelmente jamais poriam os pés novamente.

Performado pelo artista brasileiro Paulo Nazareth, o vídeo *Árvore do Esquecimento*, realizado em 2013 no Benim, nos desloca rumo ao desejo de lembrar este ritual do não-retorno ligado à diáspora negra no Atlântico, mas agora num sentido inverso, contrário ao da desmemória imposta àqueles e àquelas prestes a embarcar nos navios. Ao realizar o gesto repetitivo e incansável de caminhar de costas por 437 vezes no entorno de um baobá africano, Nazareth se esforça em desfazer o esquecimento imposto pelo violento movimento circular em volta da árvore original, em uma tentativa de reestabelecer a ligação com a ancestralidade e com o território que o rito um dia pretendeu romper.

Talvez muitos de nós jamais compreenderão o real significado da perda do espaço de referência identitária que caracterizou a experiência dos milhares de negros e negras trazidos para as Américas entre os séculos XVI e XIX. Experiência que se expressa em ser arrancado violentamente do espaço cotidiano; separado da família, vizinhos e amigos; ser obrigado a esquecer as origens; levado a lugares marcados pela proibição de falar sua própria língua, realizar suas práticas religiosas e de usar seu próprio nome; como nos lembra Makota Valdina Pinto, matriarca do terreiro Nzo Onimboya, em seu livro *Meu caminhar, meu viver* (2013). Violências inimagináveis, iniciadas e acentuadas principalmente pelo processo forçado de desenraizamento territorial.

Mas para além de um simples ponto de partida para a sucessão das atrocidades representadas pela escravidão, ser capturado em seu país e levado a contragosto a outro lugar pode ter significados por si só muito devastadores. Romper o vínculo com a terra de origem não é apenas uma questão de afastamento e de impossibilidade de retorno, mas envolve uma série de processos físicos e mentais complexos ligados ao que o geógrafo Rogério Haesbaert chamou de “desterritorialização”. Em seu texto *Da desterritorialização à multiterritorialidade* (2003), Haesbaert propõe uma leitura da noção de território que vai além do simples aspecto físico, dando ênfase aos processos simbólico-culturais que vinculam os indivíduos aos espaços onde vivem. Se o território funciona como lócus de apropriação simbólica e de estratégias identitárias, a desterritorialização como perda do acesso à terra traria, para Haesbaert, sérios impactos como o sentimento de

desenraizamento e a ruptura das identidades territoriais (HAESBAERT, 2003, p.18). Afinal, uma vez rompidas as ligações com o local de origem, ficam comprometidos também os laços simbólicos e afetivos outrora produzidos na relação entre esse território e o grupo que o habitava. Eis a face perversa do processo de desterritorialização forçada, que no caso dos povos escravizados, significou também o castigo dos corpos, a violação das identidades e o esfacelamento das lembranças.

Entretanto, por mais poderosa que fosse a simbologia do rito do esquecimento em torno do baobá, por mais que as origens, lembranças, identidades culturais e referenciais geográficos fossem dilacerados pela escravidão, o projeto de desterritorialização não conseguiu apagar por completo os modos de vida ligados ao território africano. Temida pelos mercadores de escravos como um poderoso meio de resistência (daí a importância da Árvore do Esquecimento), a memória dos povos escravizados resistia, mesmo que de forma frágil e diminuta, às mazelas sofridas do outro lado do oceano. Como bem argumenta o escritor quilombola Antônio Bispo dos Santos, se através das nuvens e da chuva “é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil” (SANTOS, 2018, p.48).

Eu percebo uma coisa: que algumas figuras como o naufrágio, o navio, a viagem marítima, sempre reaparecem. Eu me dei conta, não faz muito tempo, de que realmente existe para mim esse choque, esse traumatismo provocado pelo tráfico de negros. Eu sinto esse sentimento de desenraizamento, de separação em relação a algo, e o tráfico de negros é para mim um acontecimento extremamente importante, quase vivido. (CÉSAIRE, 1966)

Em uma entrevista realizada em 1966, o poeta negro Aimé Césaire convoca a memória do sofrimento da escravidão para explicar a forte ligação que sentia em relação aos outros negros e em relação à África, mesmo sem nunca a ter conhecido. “É isso que me perturba e que me faz crer que existe verdadeiramente uma espécie de memória que vai além da memória” (CÉSAIRE, 1966), completa Césaire. Mas a despeito dessa face negativa, triste, que poderia resultar em certo vitimismo, o poeta destaca principalmente um lado propositivo dessa herança, capaz de promover uma potente postura ativa e ávida por transformações.

Para Césaire, todo indivíduo negro, qualquer que seja sua origem, compartilha uma condição chamada por ele de “negritude”, que articula ao mesmo tempo memória, revolta e solidariedade, como destaca a pesquisadora Ana Catarina Resende (2018). A memória na negritude seria a retomada dessa história particular marcada pelo tráfico, pelo sofrimento e pela escravidão, enquanto a revolta trata ao mesmo tempo de uma reação contra a humilhação sofrida, do reconhecimento de uma dignidade histórica apagada pela representação imposta pelo sistema colonial, e de uma atitude ativa e ofensiva: um combate pelo fim da condição de exclusão que ainda marca o cotidiano dos povos negros (RESENDE, 2018, p.79). Por fim, a solidariedade aparece como resposta ao desejo de valorização daquilo que é comum a esses sujeitos, sem que isso signifique um fechamento identitário, como reivindica Césaire.

Somente a tomada de um lugar ativo por esses povos, a partir do reconhecimento de sua negritude, seria capaz de possibilitar a reelaboração da ideia de universalidade, diferente daquela imposta ao longo da história (que toma o branco como sujeito universal, centro a partir do qual todos os outros povos serão caracterizados). Uma ideia de universal “enriquecido por todo o

particular, enriquecido por todos os particulares, aprofundamento e coexistência de todos os particulares” (CÉSAIRE, 2008). A negritude de Césaire, portanto, evoca menos uma essência negra ligada a uma posição vitimizadora do que a recuperação de uma memória como possibilidade de inclusão desses povos como sujeitos, capazes de escrever sua própria história e definir seu próprio futuro.

Esta memória, embora pese, não é obstáculo. Torna-se a chave necessária de um imaginário político criador que recorda que todo ato de dominação é um gesto de invisibilização, de apagamento. Uma política que rejeita a repetição dos mecanismos de dominação, faz memória — memória viva (KISUKIDI, 2016, p.119-120).

Capazes de enfrentar as condições mais adversas no novo continente, esses povos inventaram ao longo do tempo várias formas de manter ativos seus modos de expressão. E embora tenham sofrido (e até hoje sofrem) com perseguições e injustiças, como escreve Makota Valdina, essa memória de dor e também de resistência tem sido conservada e sobrevive (PINTO, 2013, p.151) através da oralidade, dos corpos e, principalmente, através da terra.

Ao descrever os processos de desterritorialização resultantes das migrações em forma de diáspora, caracterizadas pelo deslocamento forçado de populações de seu país de origem em direção a outras partes do mundo, Haesbaert enfatiza a frequente constituição de laços de relacionamento entre os migrantes como estratégia de coesão nos contextos de afastamento da terra natal (HAESBAERT, 2003, p.19). Apesar dessas migrações forçadas serem inicialmente marcadas por um forte caráter desterritorializante, as redes associativas de solidariedade que se formam acabam por constituir relações *dentro e com* o novo território. Portanto, se por um lado uma dinâmica é percebida como desterritorializadora, por outro lado sempre resulta em processos de reterritorialização, como argumenta Haesbaert.

A aparente desmaterialização ou perda de referência espacial nas relações sociais indica, na verdade, quase sempre, uma condensação/densificação geográfica dessas relações, reunidas em áreas ou pontos restritos altamente seletivos: espaços que, por isso mesmo, podem se tornar estrategicamente ainda mais relevantes. (HAESBAERT, 2003, p.20)

Se um processo de desenraizamento é sempre seguido das mais diversas dinâmicas de reterritorialização, como se deu o reestabelecimento de laços com o território perdido no caso da diáspora afro-atlântica? Não seriam justamente os quilombos formados no Brasil um exemplo da condensação geográfica em espaços estrategicamente relevantes, dos quais nos fala Haesbaert?

A existência dos quilombos sempre esteve ligada a um contexto de lutas e de resistência. Se nas senzalas os quase dez milhões de africanos trazidos à força para as Américas¹ perderam a propriedade de seus próprios corpos para os senhores, os quilombos, formados clandestinamente em matas e florestas afastadas das cidades por escravos fugidos, funcionavam como importantes territórios na resistência contra a violência da escravidão, zonas de liberdade que devolviam “ao homem escravo o poder sobre sua própria vida” (ROLNIK, 1989).

Neste período os quilombos marcaram praticamente todo o território como sinal de protesto às condições desumanas e degradantes a que estavam sujeitos os escravos. Estes se constituíram em territórios étnicos de resistência, como alternativa de organização sócio-político-espacial às diversas formas de exploração do trabalho negro e escravo. (MALCHER, 2009, p.5)

Entretanto, se a primeira forma de constituição dos quilombos estava ligada à rebeldia contra a opressora estrutura escravocrata, a liberdade compartilhada nesses espaços permitiu também o desenvolvimento de outras formas de organização política, social e espacial, fazendo dos quilombos um terreno fértil para a reprodução de práticas contracolonizadoras resultantes do encontro entre indivíduos de etnias diversas do continente africano, que no Brasil compartilhavam a mesma luta.

Ao retrair, de um ponto de vista interno, a sangrenta história de repressão aos quilombos desde a época da escravidão — passando por Caldeirões, Palmares, Canudos e Pau de Colher —, Antônio Bispo dos Santos define contracolonização como “os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contracolonizadores, seus símbolos, significações e modos de vida” (SANTOS, 2016, p.60). Para Bispo, a potência dos saberes “que organizam as diversas formas de vida e resistência dessas comunidades, expressas na sua relação com os elementos da natureza” (SANTOS, 2016, p.61) sempre se apresentou como uma forte ameaça aos interesses do poder dominante, passado ao longo da história dos chicotes dos senhores ao arsenal jurídico-burocrático do Estado. E foi principalmente por esse motivo, por fortalecer essas populações no entorno de um projeto autossuficiente, coletivo e estritamente ligado ao uso comum da terra — oposto àquele imediatista e destrutivo ligado ao sistema escravista do qual nos fala José Augusto Pádua —, que os quilombos foram incessantemente criminalizados, caçados e violentamente destruídos.

Foi preciso esperar até o ano de 1988, no contexto da elaboração da nova Constituição Federal brasileira, para que fosse reconhecido às chamadas comunidades remanescentes de quilombos o direito à propriedade definitiva das terras ocupadas. Tal marco histórico não apenas incentivou grande parte dos militantes negros a assumirem a identidade de quilombolas para serem incluídos no conceito ainda impreciso de “remanescentes de quilombo” citado na lei, como também contribuiu para o fortalecimento das relações simbólicas e materiais desses sujeitos com seus territórios como resultado da necessidade de permanência na terra. Após séculos de perseguição, a oportunidade de assegurar o direito às terras ocupadas aparece então como uma equação que envolve ao mesmo tempo processos de territorialização e a “necessidade de legitimar a comunidade e determinar seus próprios parâmetros de sociabilidade” (ROCHA, 2010, p.157).

¹ Segundo Marcio Goldman em seu texto *Tradição, criatividade e resistência em territórios negros*, “de 1550 até 1850 é provável que cerca de 10 milhões de africanos tenham sido embarcados à força para as Américas, na maior migração transoceânica da história da humanidade até a época” (GOLDMAN, 2018, p.108)

Não é sem esforço que esse processo se realiza, já que a heterogeneidade étnica dos indivíduos que compunham os primeiros quilombos e a enorme diversidade de condições que atualmente diferenciam um quilombo do outro tornam difícil a tarefa da criação de uma identidade única que enquadraria essas experiências nas exigências da Constituição. Por isso, se há alguma espécie de denominador comum entre os quilombos, é precisamente o estatuto conferido à terra como lugar simbólico da memória de marginalização e discriminação que vem marcando a experiência negra no país, mas também como lugar de pertença, de ajuda mútua e de desenvolvimento coletivo. “Para essas comunidades contracolonizadoras, a terra era (e continua sendo) de uso comum e o que nela se produzia era utilizado em benefício de todas as pessoas” (SANTOS, 2016, p.60), argumenta Antônio Bispo ao evocar o caráter comunitário que designa os modos de vida quilombolas.

Ao nos dedicarmos com maior atenção ao filme *Aruanda*, veremos que é nas imagens de cooperação e aproximação com a terra que Linduarte Noronha privilegia a identidade do quilombo da Serra do Talhado. Nas castigadas paisagens do semiárido paraibano, somos transportados para 1860, ano em que o escravo fugido Zé Bento se instala a alguns quilômetros de distância do município de Santa Luzia e organiza, junto com sua família, o futuro quilombo. Da construção das primeiras casas de pau a pique e da atividade do cultivo da qual todos participam, avançamos um século até chegarmos ao ano de realização do filme. Vemos, a partir de um protagonismo essencialmente feminino, mãos que, juntas, moldam cuidadosamente o barro na tradicional atividade de confecção de vasos cerâmicos, principal meio de subsistência dos habitantes do Talhado e uma das maiores particularidades culturais da comunidade atualmente.

Fundamentadora da experiência dos quilombos, essa tendência à solidariedade como forma de preservar a própria existência e de transformar a escassez em oportunidade, a exemplo da fabricação coletiva dos vasos cerâmicos em *Aruanda*, é destacada pelo antropólogo Marcio Goldman como um aspecto criativo dos territórios ocupados pelos povos negros (GOLDMAN, 2018). Para além da condição de marginalidade fundadora desses lugares, Goldman apresenta os quilombos como espaços ativos e inventivos, onde a experiência da segregação forçada “foi capaz de transformar um grupo em comunidade” (ROLNIK, 1989).

O que estaria em jogo no reconhecimento legal dos quilombos seria então muito menos a simples presença de sujeitos específicos num determinado espaço do que a participação deles numa organização particular que se consolidou ali, ainda que sujeita a ataques externos, tentativas de criminalização, e inúmeros conflitos e tensões que, não raro, podem se desenvolver no interior mesmo desse tipo de arranjo social heterogêneo. “Tudo isso se esclarece quando entra em cena a noção de quilombo como forma de organização, de luta, de espaço conquistado e mantido através de gerações” (LEITE, 2000, p.335), palco de um entrelaçamento entre relações de ajuda mútua e reprodução cultural de um povo, envolvendo não só os indivíduos da comunidade, mas a relação deles com a própria terra e a natureza.

“Todo quilombo tem, próximo dele, uma área verde que ele mesmo preservou” (KIDOIALE, 2018, p.61), afirma Makota Kidoiale a partir de sua experiência no quilombo Manzo Ngunzo Kaiango, em Belo Horizonte. Seja em áreas de preservação ambiental, em zonas rurais e até mesmo em centros urbanos, é comum aos quilombos — e próprio à sua existência — o cuidado com a terra, com as plantas, com as pedras e com as águas. Tal vínculo é resultado não só da necessidade de

O trato da terra no quilombo
da Serra do Talhado

Imagens retiradas do filme
Aruanda
Linduarte Noronha
1960



sustento herdada dos tempos coloniais, onde o cultivo estava ligado à própria subsistência da comunidade, mas também sinônimo de ancestralidade, tradições e afetos oriundos da religiosidade ligada aos saberes africanos.

No candomblé, religião afro-brasileira trazida (e reinventada) pelos africanos escravizados e estabelecida principalmente em terreiros ligados aos quilombos, cada Orixá está ligado a uma força da natureza. Omolu é a energia do sol que aquece a terra, Xangô é o fogo latente nas pedras das matas e nos seixos dos rios, Iansã é a energia dos ventos e das tempestades, e Oxum é a dona dos rios e cachoeiras. O candomblé conserva a ideia de que tudo o que está ao nosso redor é fonte de energia, primordial à existência da vida e à realização do culto. Até as folhas são sagradas, e junto com as águas, são usadas para curar doenças, purificar os corpos e preparar rituais. “Quando eu falo de meio ambiente, quando eu falo das interações humanas com a natureza, estou falando de candomblé” (PINTO, 2010), argumenta Makota Valdina ao nos ensinar que a essência principal dos Orixás é a força da vida, que se reproduz a partir dos elementos da natureza e existe muito antes do surgimento do ser humano.

Quando surgiu, segundo o povo bantu, o protótipo do ser humano, que eles chamam de *mahungo*, já existia tudo para possibilitar a vida do ser humano. Terra, água, planta, tudo o que o homem não fez, e que para a evolução, para o desenvolvimento da raça humana, já existia. E isso é que é a essência dos Orixás. Nenhuma lenda, nenhum mito é essência de Orixá. A essência é a natureza. E a gente é resultado de toda essa natureza que foi criada antes, e que a gente encontrou. (PINTO, 2010)

Passando do cultivo de plantas medicinais e de legumes para consumo coletivo ao cuidado com árvores e minas de água, essenciais para a realização dos rituais, a relação quilombola com o território é uma verdadeira prática cultural ligada a um imenso respeito pela terra e pela ancestralidade. Como bem aponta Beatriz Nascimento, historiadora e militante do movimento negro, “é importante ver que, hoje, o quilombo traz para a gente não mais o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia. [...] A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou”. (NASCIMENTO apud RATTIS, 2006, p.59). De um corpo a outro, de uma folha a outra, de uma pedra a outra, a energia dos Orixás, presente nessa porção preservada de natureza encontrada em todos os quilombos, como nos disse Makota Kidoiale, vai preenchendo o cotidiano desses espaços e contribuindo para modos de vida singulares onde a memória, passada adiante principalmente através da oralidade, é parte estruturante de um presente de luta e de resistência. Talvez Glauber Rocha estivesse certo ao defender que o papel do cinema brasileiro deveria ser o de se aproximar e acolher esses outros modos de vida que persistem apesar da obsessão pelo progresso que guiou a história do país. Pois se, como escreveu o professor de história Luiz Antonio Simas, o Brasil é um projeto bem sucedido forjado através “da arrogância dos bacharéis, da inclemência dos inquisidores, da truculência dos oligarcas, do chicote dos capatazes, dos apologistas de estupros e linchamentos e coisas do gênero” (SIMAS, 2017), um projeto de país incapaz de lidar com as diferenças e que considera a proximidade com a natureza um atraso, é preciso com certa urgência aprendermos algumas lições com quem sobreviveu às mais duras penas do outro lado da moeda (ou melhor dizendo, na outra ponta da chibata). Se o cinema se arriscaria a se aproximar desses modos de vida — e por que não, também fazer parte deles, mesmo que de forma provisória — é porque neles vibra uma vontade que necessita ser compartilhada: a de se reconectar com a ancestralidade e se colocar à escuta da terra, como enfatizou Dona Ione em nossa conversa no quilombo Mangueiras.

Quando cheguei ao Quilombo Mangueiras, bem cedo num domingo de junho de 2018, o sol já aquecia suavemente as copas das árvores, de onde os pássaros começavam a se agitar e a cantarolar. Dona Ione já estava do lado de fora, limpando com a ajuda de seu marido Maurício o pátio formado no entorno da enorme mangueira, que fora palco da ilustre visita do rei Ooni Adeyeye Enitan Ogunwusi da cidade nigeriana de Ifé alguns dias antes. Após um delicioso café da manhã servido na cozinha de Dona Ione e compartilhado com toda a família, nos sentamos sob a sombra das árvores bem ao lado do córrego que margeia o quilombo e, ao som das águas frescas que corriam tranquilamente por ali, conversamos sobre a presença do cinema em Mangueiras.

Reconhecidas oficialmente em 2016, as terras da comunidade quilombola de Mangueiras guardam uma história de mais de 150 anos, quando a matriarca Maria Bárbara de Azevedo se instalou na região da Mata do Izidoro, localizada entre as cidades de Belo Horizonte e Santa Luzia. Mesmo tendo sido “engolido pela cidade”, como nos contam os moradores, o quilombo ainda mantém dentro de seus limites uma grande área verde composta por diversas espécies de plantas, árvores, pequenos animais e minas d’água: um oásis em meio às rodovias de fluxo rápido do entorno. Ione Maria de Oliveira, filha da atual matriarca do quilombo, tem um papel importante na preservação dessa exuberante natureza que envolve o território de Mangueiras. Com a ajuda de sua sobrinha Tatiane de Oliveira Pereira e sua nora Amanda Russi, Dona Ione sempre esteve à frente das lutas pelas questões ambientais, pelo saneamento da área e pela descontaminação da nascente, que durante anos fora motivo de reivindicações frente ao descaso do poder público.

Águas sagradas, filmado em 2017, trata justamente da importância da água no cotidiano dos territórios quilombolas. Realizado no contexto de uma oficina de cinema destinada aos cuidadores de nascentes da bacia do Ribeirão do Onça e ministrada pelo cineasta e pesquisador Gustavo Jardim, o filme realizado por Amanda, Tatiane, Dona Ione (e outros participantes da oficina externos ao quilombo), é a recriação fictícia da preparação da Festa das Yabás, Orixás femininas que no candomblé representam as águas, a vida e a fertilidade.

Além de chamar atenção para o papel da água como princípio básico para as religiões de matriz africana, utilizada em quase todas as etapas de preparação da festa e de outros rituais, o filme se constituiu principalmente como um pedido de socorro diante da contaminação da nascente localizada no quilombo. Ao circular por escolas, comunidades, festivais e instituições públicas, *Águas sagradas* assumiu um importante caráter pedagógico tanto no sentido de aproximar os espectadores do cotidiano desses territórios tão ligados à religiosidade e à ancestralidade, quanto de dar visibilidade às questões ligadas ao meio ambiente. Os resultados da mobilização foram tão positivos que, alguns meses após a estreia oficial do filme, a questão chegou aos gabinetes do poder público, e a nascente foi finalmente descontaminada.



Meu nome é Ione, sou técnica em radioterapia há trinta anos. Sou a rainha da Guarda de Congo Estrela do Oriente, filha da Matriarca Wanda de Oliveira do Quilombo Mangueiras, e mãe do Marcos. E como eu só tenho o Marcos de filho, tenho o maior cuidado com ele. Ter participado da construção de um filme sobre o Quilombo Mangueiras me trouxe muita emoção. Foi no momento em que eu percebi que em um segundo dá para você registrar muita coisa, e nesse segundo eu tomei um susto enorme! Começou com um susto e do susto nós viemos gravar aqui no quilombo junto com o pessoal da oficina. E as gravações foram muito emocionantes. Eu sempre fui apaixonada por registros, mas nunca imaginava que era de uma fotografia que saía um filme. E eu me descobri registrando algo, eu parada e o que eu estava registrando em movimento. Isso me deu muita emoção no coração. É uma alegria que vem de dentro. É diferente de quando a gente abraça alguém. O registrar e virar filme é você sentir a emoção naquilo que você registrou parada. Cada pessoa vai sentir uma emoção, mas essa foi a que eu senti. Com o filme, eu aprendi o que é ouvir. O barulho, gente! Eu sempre fiquei aqui no quilombo ouvindo tudo, esse movimento da natureza no nosso quintal: os pássaros, os bichos que vêm dentro da água, o grilo... Mas ver isso registrado aumenta minha audição, é uma sensação de muito empoderamento do lugar. O lugar ganhou muito poder.

Meu nome é Tatiane, sou moradora do quilombo, mãe do Wellington Junior de onze anos e neta da Matriarca, e o filme conta um pouco da minha história. Na minha infância eu não morava aqui. O quilombo era uma outra realidade para mim, porque aqui não tinha asfalto, energia. Eu tinha que acender o fogão a lenha se eu quisesse tomar banho, e tinha ainda que buscar a lenha. E quando eu me deparei morando aqui, foi muito difícil me adaptar. Porque eu sabia que essa rotina complicada seria assim o tempo todo. Mas eu comecei a me acostumar com aquela rotina. E hoje eu vejo que a experiência foi muito boa, e eu aprendi muito. Eu acho que isso fez com que eu valorizasse mais o espaço onde eu moro. E hoje eu não saio daqui mais não! Por nada neste mundo.

Meu nome é Amanda, sou estudante de ciências contábeis, sou nora da Ione e tenho uma filha de oito anos, a Mariane. Eu não sou moradora do quilombo, mas eu convivo aqui já tem bastante tempo. E me sinto parte daqui. Tenho muito orgulho de dizer que eu fui muito bem recebida aqui. Quando surgiu a oportunidade de fazer um filme sobre o quilombo e sobre a nascente que tem aqui no nosso quintal, logo pensei que a gente deveria abordar a espiritualidade do quilombo ligada às águas. E fizemos essa ficção — pois quem é do culto sabe que os rituais não podem ser filmados — para mostrar que a nascente é usada por todos aqui, desde lá de cima até em baixo.

* * *

Nós fomos escolhidas pela comunidade para fazer a oficina de cinema e o Águas sagradas, porque era a gente que mais cuidava da nascente, que trazíamos essa questão para a comunidade. Na época, a nascente estava muito poluída. E o filme foi só uma porta que se abriu, que nos deu a oportunidade de conservar uma parte da nascente, de levar essa informação para o poder público.

O Quilombo Mangueiras, apesar de ter essa natureza e esses recursos hídricos, não é um quilombo rural, é um quilombo urbano. Antes não era urbano, mas a cidade nos engoliu. Belo Horizonte não existia quando nossos ancestrais vieram para cá. É o que acontece normalmente com os quilombos urbanos: a cidade engolindo as terras que não pertencem a ela.

A primeira religião que chegou aqui no quilombo foi o candomblé, apesar de haver hoje uma diversidade de religiões aqui dentro. E o candomblé é essencialmente feito pela energia da natureza. Por isso essa ligação que a água tem com o sagrado é enorme. A água é o princípio de tudo no culto. Ela passa pelo banho de purificação — o banho de folha para falar com o Orixá, que se prepara com cantos. Tem uma quantidade de folhas certas, um canto certo que é dado para você ter o Axé e colher essas folhas.

Nós entendemos que os Orixás são a energia da natureza, e a segurança no Orixá é muito grande. De manhã, na alvorada, nossos ancestrais ofereciam a única farinha que tinham em casa para o Orixá, porque eles sabiam que na hora do almoço o Orixá ia dar dobrado para eles. A natureza daria em dobro. Se nós entramos em uma cachoeira nós sabemos que ali é a casa de alguém, que aquela água é um santo, é a energia. Para entrarmos na mata temos que pedir licença. Para arrancar um limão que seja a gente pede licença. Porque tudo na natureza tem um dono. O pé de limão tem um dono, o coqueiro tem um dono, todas as árvores aqui têm um dono. As vezes precisamos de 7 folhas para fazer um banho. Se são 7 folhas, a gente chega, pede licença e colhe da forma que fomos ensinadas, sem matar a planta. E raramente a gente precisa de folha em grande quantidade. Se precisa, vamos fazendo parceria com os amigos da casa de santo, para que cada um traga um pouco de folha de lugares diferentes. Temos todo esse cuidado com a natureza, com a água, com o vento, com o fogo, porque sabemos que a gente depende deles. Se a gente não cuidar, não tem jeito.

Acreditamos que o Águas sagradas agradou muito à espiritualidade, pois a conservação do território, da mata, da nascente, se faz muito presente. Nós sempre sobrevivemos dessa água da nascente, tanto para casa de santo quanto para o nosso uso próprio. No filme cantamos para a água, para Oxum, um Orixá que é da água, da vida, da fertilidade e da mulher.

Esse filme trouxe a valorização até do nosso animal de criação, o cachorro Menino, que infelizmente perdemos uma semana antes do lançamento do filme, quando ainda estávamos de luto. Depois que ele apareceu no filme, o Menino se sentiu o ator dos atores, sentiu que ele ganhou o prêmio Nobel dos cachorros no filme, a verdade foi essa. Porque depois de ter sido filmado ele queria se mostrar, começou até a andar pela rua, e foi nisso que ele foi atropelado. Foi uma grande emoção quando o vimos, registrado, no lançamento do filme.

Águas sagradas deu visibilidade ao quilombo também em outros aspectos socioambientais. Todos queriam saber onde era esse oásis cheio de sons dos pássaros, das águas. O filme trouxe a cidade ao quilombo, agora de uma forma boa. Na época em que filmamos, a água estava poluída, mesmo que não desse para ver nas cenas. E esse filme mexeu muito com os órgãos públicos, que se retrataram e resolveram bem rápido a questão da contaminação. Essa nossa emoção foi transpassada. Hoje podemos até tomar banho nas águas do quilombo.

O que poderíamos aprender sobre nós mesmos ao tomarmos como referência os saberes revelados por um cinema sobre quilombos — mas também feito por quilombolas, como o *Águas sagradas* —, inspirado principalmente pela reconexão com a ancestralidade e pelo reconhecimento da terra como lugar da memória? Se esses modos de vida à margem do progresso são parte fundamental, como sugeriu Glauber Rocha, da identidade do Brasil, que lugar a terra e suas representações ocupam na constituição de nossas raízes?

Interessados nos modos de representação do meio rural levados a cabo pelo cinema brasileiro, os pesquisadores Maria Juliana Teixeira, Augusto Borges e Tainah Leite sugerem que a terra não só aparece como tema recorrente nos filmes produzidos no Brasil a partir da década de 1950, mas também acabou se constituindo como o próprio veículo de uma tradição cinematográfica nacional. “O cinema tomou a terra como um problema seu, querendo dela descobrir ângulos cujo foco tanto amplia o olhar para o mundo rural brasileiro quanto enriquece a prática cinematográfica no país” (BORGES; LEITE; TEIXEIRA, 2006, p.267).

Em seus estudos sobre o Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha já constatava a presença da terra como tema central em obras que considerava ser o elo fundador de um cinema nacional, como por exemplo os filmes do cineasta mineiro Humberto Mauro. Apesar de sua produção estar, de certo modo, submetida a ideologias desenvolvimentistas das instituições para as quais trabalhava, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo por onde passou entre 1936 e 1964, os filmes de Mauro priorizavam a persistência de modos de vida populares, negros e indígenas das zonas rurais brasileiras, universo reestabelecido décadas depois por cineastas como o já citado Linduarte Noronha e, mais tarde, pelos membros do Cinema Novo.

Entretanto, longe de reconfortar o espectador com a garantia da preservação de tais modos de vida, os filmes de Mauro os apresentavam principalmente por vias conflituosas. Realizado em 1955, o documentário *Engenhos e usinas* talvez seja o maior exemplo dessas tensões que nutrem a busca de Mauro por nossas raízes. Parte de um projeto não finalizado de catalogação da etnomusicologia brasileira através do cinema, o filme contrasta a vida tradicional nos engenhos de cana — ligados à reprodução de uma cultura popular evocada através das cantigas que acompanham o trabalho de moagem — com a sua gradativa substituição pela industrialização da zona rural, além da dificuldade de adaptação da população do campo às novas tecnologias. Se num primeiro momento as imagens da terra são mostradas com certo romantismo (ligado às representações do campo típicas da época), logo essa visão é confrontada pela ameaça de seu próprio desaparecimento frente à modernização em curso no país. Tensão que nos leva, conforme conclui Glauber Rocha, à inevitável sensação de impotência e de nostalgia (ROCHA, 2003, p.54).

Logo na cena de abertura do filme, Mauro se coloca em frente à câmera, de costas, observando uma vasta paisagem rural sob a sombra de uma árvore no alto de uma colina, quadro evocado por Teixeira, Borges e Leite como síntese dessa busca quase impossível por um presente relegado à posição de passado (ou seria um passado que insiste em se fazer presente?). Para os autores, essa simbólica cena inaugura uma dupla distância que acompanhará toda a tradição de se filmar a terra: a distância espacial entre o universo rural e aquele do cinegrafista, natural de uma vida urbana e moderna; e uma distância temporal relativa à terra, representante de um tempo já perdido frente à iminência do desenvolvimento moderno (BORGES; LEITE; TEIXEIRA,

Sob a sombra de uma árvore,
Humberto Mauro observa o
horizonte

Imagem retirada do filme
Engenhos e usinas
Humberto Mauro
1955



2006, p.270). Diante da dificuldade de superar essa dupla distância em relação aos modos de vida tradicionais que o “modelo de modernização brasileira desejou se livrar, enquadrar ou, ainda, transformar em objetos de consumo lúdico para o mundo moderno” (BORGES; LEITE; TEIXEIRA, 2006, p.285), o cinema precisou aprender então — como o faz Mauro na cena inicial de *Engenhos e usinas* — a se aproximar da terra e a se lembrar de sua existência: gesto generoso de recordação, que não se faz sem grande dificuldade, deixado por Mauro como herança aos filmes que viriam, mais tarde, compartilhar da mesma busca pelas raízes brasileiras.

São filmes que se reconhecem ainda em sua própria dimensão de evento, e, trabalhando em meio às lembranças, parecem interpor-se como atualizações de algo que já é passado e cuja presença vem se traduzir num gesto ambíguo de resgate, resistência e aceitação do que já não é mais. (BORGES; LEITE; TEIXEIRA, 2006, p.270)

Crítica ao desprezo do projeto modernizador em curso no Brasil nos anos 1950 com relação às raízes culturais do país, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, em um exercício de aproximação com a terra similar ao de Mauro, chamava a atenção para a importância das práticas populares como alicerce necessário a um desenvolvimento genuinamente brasileiro.

Em um importante período de pesquisas e ações realizadas no Nordeste do país entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1990, Lina descobre a potente engenhosidade de um Brasil popular, ligada a precárias condições de vida e a uma forte ligação com a terra: uma arte desenvolvida como solução aos problemas reais, alheia às imposições estéticas da alta cultura. Ao conhecer o trabalho de rendeiras, bordadeiras, ceramistas, marceneiros, tecelões e carranqueiros espalhados por partes do país ainda esquecidas pelo progresso, Lina enxergava nessas práticas valores como simplicidade e racionalidade — que, de forma despreziosa, já respondiam aos anseios da modernidade (RIBEIRO, 2016, p.99).

Um balanço dezesseis anos depois (1980) é o título do texto de Lina, escrito quase duas décadas após do golpe que iniciaria o longo período de ditadura militar no Brasil, onde reforça que “o levantamento do pré-artisanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível” (BARDI, 1994, p.12). Descrente quanto ao processo de industrialização que transformou o país, a arquiteta sugere que o Brasil tinha à sua frente dois caminhos a serem tomados. Diante de um “bívio”, que de um lado apontava para a procura de nossas bases culturais e, de outro, para o universo dos *gadgets*, da alta cultura, do consumo e da industrialização importada; o Brasil acabou escolhendo a *finesse* (BARDI, 1994, p.13). Mas, se longe de desaparecer, os modos de vida e a arte populares se transformavam como forma de resistir à modernização, Lina nos convida a refletir de que maneiras esse “pré-artisanato” poderia encontrar “sua verdadeira significação dentro dos novos processos modernos” (RIBEIRO, 2016, p.124), condição capaz de preservar sua essência sem, no entanto, cair na armadilha da nostalgia e do folclore, “sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada” (BARDI, 1994, p.12).

Lina certamente deseja despir as manifestações populares de toda aura sentimental que as distancia de uma efetiva práxis social e da possibilidade de inseri-las nas relações de produção e de consumo. Não se trata de comercializá-las como fetiche, como souvenir de um tempo e lugar distantes ou como singularidades exóticas de uma pseudo prática artesanal, mas de extrair das suas soluções a inventividade, para

“Como não abordar com nostalgia algo que está irremediavelmente perdido, do outro lado da fronteira, algo que não é mais expressão imediata do nosso estar no mundo?” (OMAR, 2016) — se pergunta o artista Arthur Omar em seu importante texto-manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*, escrito em 1972. Se a nostalgia é o sentimento que prevaleceu, durante muito tempo, no documentário em busca da terra, como o cinema poderia se aproximar das proposições de Lina Bo Bardi e fugir dessa “tristeza que está nas raízes do documentário, principalmente quando é um documentário que se esforça por chegar às raízes do seu objeto” (OMAR, 2016), como escreve Omar?

Ao sublinhar a potência do cinema como produtor de imaginários sobre aquilo que representa, Omar afirma que “um filme documentário, ao escolher seu objeto, é responsável pelo modo com que esse objeto poderá agir sobre a cultura, isto é, como esse objeto poderá se transformar em meio de produção para outras obras” (OMAR, 2016). Portanto, em um caminho oposto ao da insistência por uma imagem vitimizada sobre a cultura popular (a partir da qual se produz e reproduz o indesejado sentimento de nostalgia), Omar nos propõe pensarmos em um “antidocumentário”, que investisse de forma estratégica no reconhecimento da tradição popular como forma de influenciar de forma positiva os rumos da cultura. Embora ainda muito ligados a uma reivindicação de autoria, os antidocumentários, para Omar, seriam chaves para um momento de transição necessário para vislumbrar a potência transformadora da cultura popular: diferente de uma visão nostálgica que impõe ao espectador um sentimento de completa impotência, esses filmes “se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir” (OMAR, 2016).

Voltemos então à pergunta que inicia este texto, agora à luz de uma ideia mais ativa de cultura popular como aquela reivindicada por Lina Bo Bardi. O que a terra, mas também um cinema da terra, teriam a nos ensinar sobre certas raízes brasileiras? Seria possível vislumbrarmos uma outra relação cinema-terra para além da iminência do desaparecimento dos modos de vida tradicionais que marca as origens de uma cinematografia que se propôs iluminar nossas supostas matrizes culturais?

A fim de responder a essas questões, voltemos nossa atenção novamente para os filmes quilombolas como forma de entender sua contribuição à certa história brasileira ligada à terra. Privilegiaremos aqui o protagonismo dos negros quilombolas não apenas porque os limites entre a cultura afro-brasileira e a cultura popular sempre foram muito tênues (NETO, 2018, p.98), mas principalmente porque a experiência da negritude tem muito a dizer sobre uma noção de cultura que recusa o engessamento e opera pela ordem do devir, inacabada e em constante transformação. Basta nos lembrarmos de que “a história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades” (GILROY, 2001, p.30), moldadas e refeitas pela desterritorialização forçada, pelo sistema de opressão em terras brasileiras, pela persistência da memória e pelas trocas com outros povos com os quais se formaram alianças, como os indígenas.

Ao propor a sensibilização do espectador em relação à questão da nascente, que na época estava

contaminada, Amanda, Tatiane e Dona Ione nos contam que buscaram articular no filme *Águas sagradas* elementos fundamentais da cosmologia quilombola — e que talvez sejam a fórmula mais potente de um cinema da terra, agora protagonizado por aqueles e aquelas que historicamente ocuparam a posição de representados diante da câmera: a importante presença da natureza, mesmo que de forma precária; a ancestralidade que se traduz nos ritos; e o recurso da ficção, que guia a narrativa construída pelo filme. Ou, dito de outra forma: o território, a memória e a invenção.

Como relatado pelas realizadoras em nossa conversa, o cinema possibilita um empoderamento do território, não por colocar a natureza em uma posição central na narrativa, mas pela sua capacidade de se envolver com ela, de construir um espaço de escuta que aproxima o espectador da terra de forma delicada, como se esse também passasse a fazer parte do lugar. Essa espécie de convite para compartilharmos tal intimidade com a terra é por si só parte constituinte dos modos de vida quilombolas que, como vimos, são resultado de uma subjetividade negra historicamente negada que encontrou sua principal manifestação nos elementos da natureza. Ao reivindicar, portanto, a preservação da nascente, das árvores e das plantas, *Águas sagradas* consequentemente reclama a continuidade dos conhecimentos ligados à ancestralidade. Nesse fluxo ininterrupto de energia vital que transita constantemente entre a natureza e os corpos (e porque não, entre as imagens), cabe ao cinema a doce e urgente tarefa de participar da transmissão da memória ao acolher também rituais e cantos — mesmo que esses sejam apresentados não de forma pura, mas reinventados diante da câmera. “Os verdadeiros rituais não podem ser filmados”, nos lembra Amanda ao justificar o uso da ficção no filme. De fato, o que vemos durante a preparação da Festa das Yabás em *Águas sagradas* é, na verdade, uma reconstrução ficcional do ritual, misturando vestimentas, cantos e gestos provenientes de vários outros ritos do candomblé. “Isso não diminui a força do ritual ou o torna menos verdadeiro. Estamos reinventando nossa própria cultura como uma tentativa de dar visibilidade a nossos valores, assim como fizeram nossos ancestrais para sobreviver”, conclui Tatiane.

Diante então dessa articulação tão propositiva entre território, memória e invenção que caracteriza *Águas sagradas* — mas sem dúvida compartilhada pelo cinema quilombola de uma forma geral —, não estariam esses filmes operando como os antidocumentários reivindicados por Arthur Omar (embora a relação cósmica onde tais filmes estão enredados recoloque radicalmente o lugar da autoria no qual Omar acaba por recair)? Diferente da impossibilidade do resgate daquilo que desapareceu, gesto que marcou as origens da busca cinematográfica pelas raízes brasileiras, o cinema negro e quilombola de certa forma supera as ameaças do apagamento graças à atualização constante dos modos de vida ligados à terra e à ancestralidade: uma espécie de “reformulação simbólica” possibilitada pelo cinema, que como bem aponta o professor Ismail Xavier ao evocar os estudos da antropóloga Juana Elbein, seria:

O processo de encontrar os procedimentos especificamente cinematográficos capazes de traduzir o sistema simbólico da comunidade, capazes de fazer do cinema um lugar onde a comunidade vê expressos os seus valores e sua “visão do mundo” e vê retrabalhada a sua tradição e identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela se processe dinamicamente no presente e não apenas celebre uma memória congelada, estática e separada da experiência atual. (XAVIER, 2018, p.119)

Em suas pesquisas sobre capacidade desses povos de retrabalhar sua identidade, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha adverte que, embora enraizados na ancestralidade, os saberes tradicionais não são produtos concluídos, mas principalmente *processos* que trafegam entre a cultura sem aspas e a “cultura”, com aspas (CUNHA, 2009, p.313). Enquanto o termo cultura foi definido pela Antropologia para designar a rede invisível de valores na qual estamos suspensos, a “cultura”, escreve Cunha, seria a apropriação desse mesmo conceito pelos povos tradicionais, “como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante dos Estados nacionais ou da comunidade internacional” (CUNHA, 2009, p.373). De acordo com a antropóloga, a “cultura” seria para esses sujeitos uma maneira de reconciliar “prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena” (CUNHA, 2009, p.355), uma forma estratégica de mediação com outros mundos.

Seguindo os rumos da proposição de Manuela Carneiro da Cunha, os pesquisadores Ruben Cai-xeta e André Brasil constataram que o cinema feito por esses povos é um instrumento privilegiado do ato de performar a cultura de forma reflexiva, já que os filmes, muitas vezes destinados a um público de fora das comunidades, demandam uma constante negociação entre aquilo que a cultura realmente é, e aquilo que a lógica ocidental acredita que ela seja (BRASIL, 2012, p.102). Em outros termos, tais filmes são “máquinas de produzir cultura com aspas e de inventar realidades” (QUEIRÓS apud BRASIL, 2012, p.102).

E o que é a cultura senão pura invenção? — poderíamos nos perguntar inspirados pelas proposições do antropólogo Roy Wagner. Em *A invenção da cultura* (2010), Wagner discute a cultura como uma invenção ocidental, um conceito criado pela Antropologia para compreender as motivações e significados dos mundos dos sujeitos estudados. Em uma tentativa de conferir ordem e compreensão ao universo que estuda, o antropólogo está ininterruptamente inventando aquilo que ele chama de “cultura” do outro, utilizando analogias para descrever o mundo deste outro de modo que ele possa fazer sentido em nosso próprio mundo. Mas essa criatividade, como escreve Wagner, não é restrita apenas aos antropólogos, que devem se dispor a “reconhecer naqueles que estuda o mesmo nível de criatividade que crê possuir” (GOLDMAN, 2011, p.202). Em uma espécie de “antropologia reversa” (WAGNER, 2010, p.67), o outro também inventa a cultura do antropólogo em seus próprios termos como forma de compreendê-la, e se apropria de termos criados pela cultura ocidental para se fazer entender no mundo do antropólogo.

“Mais ou menos ao mesmo tempo que os antropólogos, os etnólogos e os sociólogos”, escreve Jean-Louis Comolli, “os cineastas compreenderam que as sociedades, as ordens, as instituições, as empresas, os grupos são também narrativas, e que essas narrativas são também *mise-en-scènes*” (COMOLLI, 2008, p.222). Diante da potência real deste mundo que, como propõe Comolli, irradia da invenção constante da vida cotidiana (ou da cultura, nos termos de Wagner), o cinema necessita então inventar ele mesmo formas de lidar com tamanha vitalidade. “Obrigação diríamos: obrigação de criar” (COMOLLI, 2008, p.177), presente, sem dúvida alguma, em um cinema feito pelos povos tradicionais, que alimenta a imaginação não só sobre nossas raízes, como também sobre a própria terra.

A terra, que não pertence a esses povos, mas, pelo contrário, os abriga. A terra é onde se cultiva, se troca, se come, se dispõe de uma renda para sustentar a família, se realiza rituais, se man-

têm vivos os conhecimentos ancestrais; é o ambiente em que se vive. Ela não é entorno, muito menos propriedade.

“Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.190), nos esclarece o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em sua célebre aula intitulada *Os involuntários da pátria* (2017), na qual diferencia os conceitos de “indígena” e de “índio”. Enquanto os índios, como escreve Viveiros de Castro, são aqueles povos batizados equivocadamente pelos invasores europeus ao acreditarem ter chegado à Índia, indígenas são o oposto de alienígenas, aqueles que vêm de fora. Ser indígena é “ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.189).

Camponeses, ribeirinhos, pescadores, caiçaras, quilombolas, sertanejos, caboclos, curibocas, negros e “pardos” moradores das favelas que cobrem este país. Todos esses são indígenas, porque se sentem ligados a um lugar, a um pedaço de terra — por menor ou pior que seja essa terra, do tamanho do chão de um barraco ou de uma horta de fundo de quintal — e a uma comunidade, muito mais que cidadãos de um Brasil Grande que só engrandece o tamanho das contas bancárias dos donos do poder. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.191)

Mesmo que a condição de indígena pressuponha a ligação com um território, ser indígena no Brasil é muito diferente de ser brasileiro. Ser brasileiro, para Viveiros de Castro, é agir como cidadão, uma pessoa vigiada, controlada, assistida e registrada por um Estado cujas ações, em nome da ordem, tendem a eliminar a multiplicidade das vidas existentes dentro do território que controla. Eis aí outra característica compartilhada pelos indígenas: eles não se reconhecem naquilo que lhes impõe o que deveriam ser. Não se reconhecem no Estado que, além de nunca os ter representado, sempre os perseguiu como inimigos.

Mas se a marca de uma vida contra o Estado pressupõe uma ligação íntima com a terra (denominador comum entre todos os indígenas), o que ela finalmente representa nas imagens produzidas por esses “involuntários da pátria”?

Em seu texto *Cinema, terra e imaginação periférica* (2013), o sociólogo João Marcelo Ehlert Maia evoca a terra não como um símbolo a ser retratado no cinema, mas como categoria de entendimento da própria experiência brasileira (MAIA, 2013, p.166), funcionando como elemento chave para se compreender os conflitos presentes na construção do país. Se de um lado, a terra serviu como ferramenta estatal nos processos de controle social e impulsionou a perpetuação das desigualdades no Brasil; por outro lado, ao analisar uma série de filmes brasileiros contemporâneos, Maia aponta para a emergência da terra também como lugar da inventividade das populações invisibilizadas, que caracterizam verdadeiramente a autenticidade do país. Para o sociólogo, ao acolher a silenciosa expressão dos grupos subalternizados (ou de todos os indígenas), o cinema documentário não esgota a terra na representação de um “signo perdido da nossa identidade rural” (MAIA, 2013, p.172), mas a toma como “potência expressiva que aponta para a invenção de novas formas de vida” (MAIA, 2013, p.183).

De sertões a quilombos, de matas a beiras de rios, de quintais a aldeias, esses filmes tecem uma imagem do país que, ao invés de nos tranquilizar com noções bem definidas de cultura, tradição e identidade, deixa antever apenas “uma coleção de geografias amarradas precariamente, cuja apreensão implica o reconhecimento da nossa dialética sem síntese” (MAIA, 2013, p.172). Nada mais desconfortante e ao mesmo tempo inspirador: diante do engessamento da cultura, essas imagens nos devolvem a potência da invenção. Diante da imobilidade da nostalgia, elas respondem com o vigor da resistência. Diante da busca por uma origem comum brasileira, elas nos confrontam com uma multiplicidade de raízes indígenas, com as quais temos muito a aprender. Pois como nos interpela Makota Valdina:

A meu ver, está mais do que na hora de se recuperar o pouco desses saberes que ainda nos restam e tentar construir passos para um futuro melhor do que o presente que estamos vivendo, e isso tem a ver sim, com as diferentes e variadas visões de mundo e formas de interagir com esse mundo pelos povos que foram considerados inferiores e sem contribuição a dar para o avanço da ciência (PINTO, 2013, p.163).

Quando a terra fertiliza o cinema, ele renasce como uma árvore forte, um baobá se quisermos, cujas raízes se fixam ao chão marcando uma longa permanência capaz de nos reconectar com a ancestralidade, e nos mostrar “não apenas as marcas do que está em vias de desaparecer, mas também o que está em devir” (GUIMARÃES, 2013, p.83). Uma árvore que, como diriam os quilombolas, guarda para si as histórias que ouve para, mais tarde, transmiti-las ao mundo.

A

U

R



A

No dia 10 de abril de 2018, os noticiários matutinos da TV aberta despertaram a população paulistana com uma manchete aparentemente alarmante. A branca fachada do Pateo do Collegio, conhecido marco zero da cidade de São Paulo, amanhece com uma surpresa: enormes letras escritas com bombas de tinta vermelha cruzam as portas e janelas azuis-coloniais do edifício.

Da câmera da rede televisiva, que sobrevoa o local de dentro de um helicóptero, era possível ver a totalidade da intervenção. “OLHAI POR NÓIS” era a frase que ocupava toda a fachada, do térreo ao segundo andar, da extremidade esquerda à direita do antigo casarão. Não fossem os discursos indignados dos repórteres que insistiam em denunciar a ação como vandalismo ou crime ambiental, poderíamos até supor que a pintura se tratasse de uma ousada intervenção artística.

Mas talvez não se trate de arte, muito menos de vandalismo. Seja lá quem tenha escrito (as câmeras de segurança aparentemente identificaram dois homens e uma mulher) e a quem se destine, o fato é que o recado revela um pedido anônimo de socorro. Ele nos faz pensar — nem que seja pelo ínfimo período em que a frase permaneceu no Pateo do Collegio antes de ser completamente apagada pelos defensores da moral e dos bons costumes — em todos aqueles e aquelas invisibilizados, silenciados e marginalizados em nossas cidades, e dos quais muitas vezes nos recusamos a tratar como semelhantes, por acharmos que pouco temos em comum.

Interessada pelas relações que se dão entre os habitantes da cidade (ou a falta delas), a psicanalista Maria Rita Kehl (2015) aponta para a urgência de nos aproximarmos do outro como forma de lutarmos contra o medo que nos afasta. Diante da tendência que temos em discriminar aqueles que não conhecemos por medo de nos identificarmos com eles, é necessário, como escreve Kehl, admitir que compartilhamos os mesmos anseios. E se “o preço de conviver com o desconhecido não pode ser o desconhecimento de sua existência” (KEHL, 2015, p.22), é preciso superar as pobres e imediatas respostas que nos aprisionam entre a indiferença cordial e o encarceramento em uma vida blindada, e seguirmos em direção às ruas, preferencialmente a pé. “Andar nas ruas nos faz ver os outros de frente, de perto — às vezes, olho no olho. O que pode parecer clichê é, na verdade, condição de convívio: é necessário olhar nos olhos dos outros” (KEHL, 2015, p.24). Pois, quanto mais nos protegemos, mais nos afastamos do mundo — e mais nos tornamos violentos diante da equivocada ameaça do contato com uma alteridade que, ironicamente, sente os mesmos medos que sentimos.

Mas deixar de lado nossas apreensões em relação à rua não é algo fácil, já que as experiências que a “imensidão esmagadora da cidade” (KEHL, 2015, p.24) nos proporciona nem sempre exalam positividade. Kehl nos lembra que a lista é grande: o rio no qual gostaríamos de nadar em dias quentes está tampado pelo asfalto. O transporte público, sucateado pelas empresas, parou de passar aos domingos. Na pracinha do bairro ninguém mais vai, pois todos preferem passar o tempo livre dentro de um *shopping center*. Nem os vizinhos, com os quais cruzamos fortuitamente dentro do elevador, conhecemos mais. A caminhada pela avenida, antes sombreada, agora é quase impossível, já que a prefeitura derrubou metade das árvores por medo delas caírem sobre os carros em períodos de fortes chuvas. O parque fecha seus portões às 18h. O comércio local é geralmente escasso, pois as lojas foram substituídas por edifícios de vidro fumê protegidos por muros, guaritas e sistemas de segurança. A polícia, que deveria proteger a população (toda ela), se torna seu maior inimigo.

“Vandalismo: pixação no Pátio do Colégio”

Imagem retirada de reportagem da Rede Globo 2018

Felipe Rau
2018



Diante desse espaço público onde o “público” está muito longe de ser o pedestre, é difícil nos sentirmos seguros e não nos entregarmos aos inúmeros dispositivos de segurança que nos são oferecidos (e, muitas vezes, empurrados goela abaixo). Mas será que, ao nos protegermos das ruas atrás de muros altos e circularmos blindados pela cidade, estamos realmente tornando nossas vidas mais seguras? Qual é o impacto dessas medidas individuais na vida coletiva?

O geógrafo Marcelo Lopes de Souza discute em *A prisão e a ágora* (2006) de que forma o auto-enclausuramento das classes médias e altas nos centros urbanos brasileiros, assim como a segregação induzida das classes baixas, transformam a cidade em um “símbolo espacial da privação da liberdade” (SOUZA, 2006, p.16). Souza afirma que os processos de segregação e fragmentação sócio-espacial, cada vez mais comuns e naturalizados, empobrecem gradativamente o potencial coletivo dos espaços públicos, que acabam por se tornar semelhantes a prisões — com direito a todo o aparato protecionista típico desses espaços: cercas elétricas, guaritas, catracas, muros e agentes de segurança particular. Por mais simples e inofensivas que possam parecer, essas ações individuais acabam, como nos adverte Souza, estimulando o crescimento da cultura do medo e contribuindo para a banalização da morte, que não raro se torna resultado dos inúmeros conflitos como criminalidade, repressão policial e casos de violência ligados ao ódio e à intolerância, decorrentes da recusa ao contato com o outro.

Mas se a violência com a qual medo se instaura atinge a todos (embora aquilo que garanta a segurança de uns é justamente o motivo da apreensão de outros), a política da morte apontada por Souza não é nada igualitária. Afinal, quem são aqueles e aquelas que mais alimentam as estatísticas obituárias em nossas cidades? Quem são aqueles e aquelas que ocupam as manchetes catastróficas dos jornais (em forma de números, importante dizer), cujas mortes, tão numerosas e comuns, nem nos comovem mais? A resposta todos nós já sabemos: são pobres, pretos, sem-teto, marginais. Corpos indesejados cuja presença já nos acostumamos a não perceber, seja porque estão sendo empurrados para lugares onde não podemos vê-los — nas periferias das periferias, nas celas lotadas das penitenciárias, nas higienizadas áreas de serviço dos apartamentos dos condomínios, em baixios de viadutos — ou simplesmente porque fechamos nossos olhos para sua existência e seu sofrimento.

Porque algumas vidas parecem ter mais valor do que outras? — se pergunta a filósofa Judith Butler ao analisar os motivos pelos quais a condição de precariedade é maximizada para alguns e minimizada para outros. Segundo a autora, mais do que em qualquer época da história humana, os corpos estão atualmente entregues a normas sociais e políticas que “atribuem reconhecimento de forma diferenciada” a cada um (BUTLER, 2015, p.20). Nesse contexto de controle, para uma vida ser reconhecida como tal, é necessário que ela se constitua de acordo com as normas e enquadramentos vigentes. Por outro lado, “não podemos reconhecer facilmente a vida fora dos enquadramentos nos quais ela é apresentada, e esses enquadramentos não apenas estruturam a maneira pela qual passamos a conhecer e a identificar a vida, mas constituem condições que dão suporte para essa mesma vida” (BUTLER, 2015, p.44). Por essa razão, todos aqueles que escapam aos enquadramentos não são considerados como vidas passíveis de serem cuidadas, e acabam sendo entregues à privação de direitos básicos e a uma maior exposição à violência. Para Butler, a morte dessas populações importa menos justamente por serem “consideradas como

ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias” (BUTLER, 2015, p.53).

Deixemos de lado por um instante os pensamentos de Butler e voltemos mais uma vez ao centro de São Paulo. Apenas três meses após o alvoroço causado pela frase “OLHAI POR NÓIS”, o Pateo do Collegio aparece novamente nas manchetes dos jornais. Mas, dessa vez, o sentimento de revolta não veio dos “cidadãos de bem” paulistanos, mas das dezenas de pessoas em situação de rua que todas as noites dormem sob as janelas hermeticamente fechadas do edifício do marco zero.

O dia 19 de julho de 2018 fora considerado o mais frio daquele ano. Os termômetros marcavam 8 graus Celsius quando os sem-teto foram acordados com jatos d’água vindos da equipe de limpeza da prefeitura, que acabaram molhando seus pertences, inclusive os cobertores. Nada mais representativo da batalha cotidiana dessas pessoas contra políticas higienizadoras que insistem em apagar qualquer rastro de sua existência, considerada “indesejável” diante dos instituídos parâmetros de normatividade que separam aqueles que podem circular livremente nas ruas, daqueles cuja liberdade deve ser controlada. Não seria justamente para essas pessoas, marcadas pela invisibilidade, que a interpelação grafada em tinta vermelha no Pateo do Collegio nos convocou a olhar? Não seria tal chamado a imagem mais apropriada às necessidades desses indivíduos, muitas vezes incapacitados de criar sua própria imagem?

No ensaio *Vida precária* (2011), Butler nos ensina que não se pode separar os dispositivos espaciais de controle das cidades dos regimes de representação por meio dos quais esse controle opera: a imagem quase sempre é convocada a participar da constituição das normas. Se as forças hegemônicas que atuam na cidade impõem o ordenamento dos corpos, conseqüentemente elas regulam aquilo que pode aparecer (o visível, se quisermos) ao reproduzir, de um lado, inúmeros espaços de exclusão, segregação e esquecimento (que asseguram a confortável distância em relação aos indesejáveis); e, de outro, uma série de representações estereotipadas que mantêm aqueles que escapam às normas em uma quase intransponível situação de marginalidade. Como bem apontam os pesquisadores César Guimarães e Cristiane Lima, estar à margem da sociedade significa estar também à margem da esfera da visibilidade (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.149).

Invisíveis aos olhos daqueles que consomem o luxo nos *shoppings-bunkers*, todos esses sujeitos (crianças, mulheres e homens) que oscilam entre o número e a pessoa (inscritos nos quadros da cultura de massa), ganharam uma visibilidade ao mesmo tempo privilegiada e controlada junto ao dispositivo midiático. Nos dias de hoje, as televisões é que fazem o saldo da vida do pobre: seja nos telejornais, sob o emblema das catástrofes ou da violência, seja nos programas de auditório, entre risos e lágrimas estrategicamente dosados na construção do melodrama conduzido pelo apresentador. (GUIMARÃES, 2008, p.261)

Em *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural* (2011), o filósofo Georges Didi-Huberman relembra as conseqüências do modo hegemônico com o qual essa “política do espetáculo” aborda a vida do pobre, do sem-teto, do migrante, do negro, do indesejado. Mais do que nunca, escreve o autor, esses povos estão expostos através da vontade compulsiva das mídias — como o cinema de entretenimento, os jornais e os programas de televisão — de tudo fazer ver e falar. Entretanto, e a despeito dessa produção excessiva de imagens, tais grupos marginalizados estão longe de serem bem representados. Muito antes pelo contrário: “os povos estão expostos justamente por

estarem ameaçados na sua representação — política, estética — e até, como acontece com demasiada frequência, na sua própria existência. Os povos estão sempre expostos a desaparecer” (DI-DI-HUBERMAN, 2011a, p.41) por uma relação ambígua das imagens criadas sobre eles: ou porque são subexpostos pela censura de um poder dominante que produz invisibilidades, ou porque são sobreexpostos nos holofotes da espetacularização, que só reforça estereótipos já instituídos.

Como então confrontar a espetacularização da vida pelos circuitos midiáticos e tornar visíveis esses sujeitos “que sobraram” (KEHL, 2015, p.30), sem cair nas armadilhas das representações dramáticas que os aprisionam em seus estereótipos? Se a cidade tende a reproduzir o medo e a distância entre as pessoas, seria o cinema capaz de nos fazer descer às ruas e olhar nos olhos dos outros, como reivindicou Maria Rita Kehl, e criar uma proximidade tal que poderia superar a divisão social que segrega os espaços da cidade e aqueles que os habitam? Enfim, para usar as palavras de César Guimarães, “quais alianças podemos fazer com aqueles que poderiam vir a ser nossos vizinhos e não apenas aqueles sobre quem recaem nossos medos, nosso terror, nossa repulsa?” (GUIMARÃES, 2008, p.272).

A história do cinema documentário tem muito a nos dizer sobre o papel da câmera como redutora da distância que separa cineastas de seus sujeitos filmados — distância étnica, no caso dos viajantes e etnógrafos, ou mesmo de classe, em contextos onde aquele que filma registra a própria sociedade em que vive. Paradigmático no que diz respeito ao cinema como forma de aproximação, o trabalho do francês Jean Rouch é talvez o maior impulsionador de práticas cinematográficas antigas e recentes que têm como fio condutor as relações de encontro possibilitadas pelo ato de filmar.

Recém-chegado na África nos anos 1940 como engenheiro civil encarregado da construção de estradas no Níger, Rouch não tarda a deixar a profissão para se tornar antropólogo e cineasta, muito influenciado pela fascinação com relação aos mistérios da magia, da religião e da cultura africanas. A partir do fim dos anos 1950, quando começa a fazer filmes no continente africano, Rouch registra rituais que acompanha de perto com sua câmera, reconstrói percursos e viagens, e filma o cotidiano de personagens reais ou fictícios, criados por aqueles que estudava. Experimentados como uma outra forma de escrita etnográfica, seus filmes já mostravam que o dispositivo audiovisual oferece uma notável possibilidade de comunicação direta e acessível com o grupo envolvido na pesquisa. O cinema para ele não devia ser pensado apenas como registro de um território ou de uma dada realidade social, mas como uma efetiva possibilidade de compartilhar com o grupo pesquisado a produção de um conhecimento sobre si próprio (CUNHA; FERRAZ; HIKIJI, 2006, p.288).

Eu tinha escrito livros, enviado fotos e eles não compreendiam absolutamente nada. Foi aí que eu soube que o cinema era uma ferramenta de pesquisa insubstituível. Ele permitia pelo *feedback*, a antropologia compartilhada. (ROUCH apud DIOP, 2007, p.07)

Compartilhar antropologia para Rouch significava interagir com o grupo estudado, de modo a gerar conhecimento sobre ele não de forma unilateral (na qual apenas o pesquisador se beneficia), mas a partir de um processo de troca. Além de se basear em princípios como a “longa inserção no terreno ou no meio estudado”, uma atitude “fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa” e uma “preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas” (RIBEIRO, 2007, p.7), Rouch expressava a atenção ao lugar do outro na sua cine-pesquisa ao oferecer a ele a ocasião de se exprimir dentro do próprio filme. Dessa forma, ele fazia um uso criativo da falta de sincronia entre imagem e som direto (restrição técnica das câmeras da época), “mostrando o filme para os participantes e pedindo que eles mesmos construíssem uma narrativa, comentários e diálogos” (FELD, 2003, p.17), que eram registrados e incorporados posteriormente às cenas.

Ao fazer emergir um espaço de intersubjetividade e de escuta onde o que importa não é mais falar do outro, mas falar do encontro com o outro (SALLES, 2005, p.70), Rouch abria caminho para uma série de questões sobre a importância das relações dialógicas possibilitadas pela câmera. Como se colocar diante do outro? O que implica passar a palavra a ele? Como fazer sua voz ser ouvida?

Na esteira desses questionamentos, a produção cinematográfica brasileira a partir da década de 1960 procurou dar visibilidade a questões sociais latentes no país, mas ainda pouco discutidas pela mídia dominante. Se tornava cada vez maior o interesse dos realizadores em abordar os

problemas sociais brasileiros — relacionados às condições de vida dos pobres, migrantes, pequenos trabalhadores e populações periféricas —, que cresciam exponencialmente com o avanço dos anos de chumbo da Ditadura Militar.

Em um cenário de forte repressão policial, crescimento das desigualdades e eclosão de uma série de movimentos sociais, outras facetas das metrópoles brasileiras surgem na extensa produção desses filmes caracterizados por um “modelo sociológico”. Tal modelo, segundo o crítico Jean-Claude Bernardet, era marcado pelo interesse em registrar espaços e grupos marginalizados; pelo intenso uso de entrevistas filmadas; e pela exterioridade da narração de um locutor que, através do recurso da voz *off*, representava o “saber sociológico” sobre as experiências de vida das pessoas filmadas e entrevistadas (BERNARDET, 1985, p.13).

Para Bernardet, o engajamento político que emerge como resposta às imposições do Governo Militar impactou a produção de cineastas que desejavam se aproximar de grupos explorados por um sistema fortemente marcado pela desigualdade social. Geralmente ocupando posições sociais privilegiadas, esses realizadores ligados aos movimentos sociais de esquerda tomaram consciência de seu poder de enunciação e operaram no sentido de “dar voz ao outro filmado”. “Nesse momento, sobretudo nos documentários, os cineastas se achavam incumbidos de um mandato popular como se fossem porta-vozes das camadas populares” (SOUTO, 2016, p.10). Mas será que o simples ato de dar a voz seria, por si só, capaz de desfazer as representações instituídas sobre esses sujeitos cuja escuta fora constantemente recusada? Será que a “existência da voz do outro em um filme é a garantia de que este outro tem voz” (MIGLIORIN, 2010)?

Jean-Louis Comolli nos lembra que, no cinema, não é suficiente apenas dar voz ao outro (isso as reportagens televisivas já fazem muito bem), mas é preciso se deixar desestabilizar por sua realidade a fim de desconstruir as relações de poder implicadas no ato de filmar, assim como o fez Rouch em seus filmes:

Temo, por exemplo, que os cineastas que se dizem e se colocam em posição de “dar” — e isso vale sobretudo para os documentaristas, especialmente aqueles que, por caridade, se propõem a “dar a palavra àqueles que dela são privados” — não façam mais do que ocupar novamente o lugar do mestre, reproduzir o gesto do poder. Pois não se trata de “dar”, mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. (COMOLLI, 2008, p.74)

Ao tomar e deixar ser tomado, incluir ao invés de dar, aquele que filma articula uma relação de encontro e de confronto condicionada pelas incertezas do real, tal como completa Comolli, tão imprevista e desestabilizadora quanto o ato de andar na rua e ver os outros de frente, de perto, olho no olho. Filmar deixa de ser um gesto de poder ou de complacência e “torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro — até na forma” (COMOLLI, 2008, p.85).

Em meio à produção das imagens de modelo sociológico dos anos 1960, flutuantes entre a militância política e o jornalismo de massa como conhecemos hoje, o trabalho do cineasta Aloysio Raulino aparece como uma ruptura, instigante e problemática, ao abordar o gesto de tomar e ser

tomado pela presença do outro no cinema. Nascido no Rio de Janeiro e radicado em São Paulo, Raulino foi um inventivo fotógrafo e cineasta que, como muitos de sua geração, dedicou a maior parte de seus filmes a questões ligadas às classes populares e sua precária condição de vida. Entretanto, Raulino recusa o caminho do documentário sociológico e segue em direção a uma investigação muito mais livre, movida por um “ímpeto de experimentação constante” (DUMANS, 2014), que o levaria, assim como Rouch, a ampliar os limites do encontro com aqueles e aquelas que sua câmera registrava.

Tarumã é o nome do documentário realizado por Raulino no interior de São Paulo em 1975 que tinha por objetivo inicial a investigação sobre acidentes de trabalho na agricultura. Logo no início das filmagens, o cineasta é surpreendido por uma camponesa que, ao se aproximar da câmera, expõe uma série de questões sobre a dura vida no campo, a desigualdade social brasileira, o difícil acesso à educação e as raízes da exploração imposta à população campesina. Sem intervir na interpelação da camponesa — que se exprime até que o rolo de filme acaba —, Raulino faz mais do que simplesmente “dar voz” à personagem. Ele se cala para que ela tome a cena e se afirme como um sujeito consciente de sua própria experiência, criando uma imagem de si própria que inesperadamente escapa a uma identidade concebida de fora.

Assim como nas experiências de Jean Rouch em que seus personagens narravam posteriormente as imagens das quais faziam parte, *Tarumã* enseja uma relação na qual não se trata de dar a voz, mas de deixar a imagem ser tomada pela palavra do outro. “Toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz” (RANCIÈRE, 2010, p.21), escreve o filósofo Jacques Rancière no texto *A estética como política* (2010). Para o autor, enquanto a voz é característica do animal, pois exprime apenas prazer ou dor, a palavra representa um verdadeiro discurso político, próprio dos seres humanos. Rancière escreve que, desde tempos remotos, sempre fora recusado a uma parcela da população o reconhecimento de que os sons que saem de suas bocas são palavras, e não vozes — condição que trata, por consequência, de seu reconhecimento enquanto seres políticos. Dessa maneira, mesmo quando na melhor das intenções cineastas se propõem a dar a voz ao outro, os sons que saem de sua boca quase sempre são recebidos apenas como “um burburinho com o qual nos habituamos” (MIGLIORIN, 2010). Por outro lado, quando essas pessoas demonstram “que sim, que suas bocas emitem uma *palavra* que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor” (RANCIÈRE, 2010, p.21) elas ensaiam um ato político, que desestabiliza e afeta as identidades que foram designadas a elas. A camponesa, que antes ocupava o lugar dos trabalhadores iletrados, passa a fazer parte do embate político, muito bem consciente de seu discurso sobre educação, igualdade social e as mazelas do trabalho e da vida no campo.

A imagem a seguir foi tomada durante o processo de realização de um outro conhecido curta metragem produzido por Raulino. Estamos diante de *Jardim Nova Bahia* (1971), um filme-retrato sobre Deutruedes Carlos da Rocha, um imigrante baiano que, aos 24 anos, morava em São Paulo e ganhava a vida como lavador de carros.

Deutruedes Carlos da Rocha
filma a Estação do Brás

Imagem retirada do filme
Jardim Nova Bahia
Aloysio Raulino
1971



Na movimentada estação do Brás, região central de São Paulo, alguns indivíduos caminham tranquilos pelas ruas, enquanto outros correm apressados na iminência de perder o próximo trem. Ao fundo, grupos maiores de pessoas se aglomeram nos pontos de ônibus e conversam animadamente enquanto esperam o coletivo para o próximo destino. Enquanto uma dupla de homens observa o movimento sentados em uma pequena caixa de feira na calçada, vendedores ambulantes exibem seus produtos em maletas e outros expositores portáteis construídos provavelmente por eles mesmos. Um dia normal como todos os outros no Brás, exceto pela presença de uma câmera que registra atentamente cada um dos movimentos daquele espaço. Impossível de passar despercebido, o incomum aparelho chama a atenção de uma senhora que, carregando uma criança de poucos meses no colo, se aproxima vagarosamente daquele que filma, e tira seu chapéu na esperança de conseguir alguns trocados.

No entanto, quem está por trás da câmera não é Aloysio Raulino, o cineasta branco pertencente à classe média paulistana, mas o próprio Deutrudes, o lavador de carros negro, imigrante, e de uma condição social muito próxima da qual pertence a senhora que lhe pede dinheiro. Se em *Tarumã* Raulino deixa a cena ser tomada pela palavra do outro, em *Jardim Nova Bahia* o que o outro toma é a própria câmera.

No ensaio que escreveu sobre *Jardim Nova Bahia*, Bernardet enxergou neste gesto de Raulino um ponto de inflexão marcante na história do documentário brasileiro, sobretudo por insinuar uma reação à estratégia do documentário clássico, de fundo pedagógico e sociológico, que teria predominado ao longo dos anos 1950 e 1960: entregar a câmera ao personagem filmado significava, ao menos no plano simbólico, uma tentativa de subverter o antigo esquema de poder que fazia do povo um mero “objeto” do documentarista — ou, na melhor das hipóteses, uma projeção de seus desejos e contradições pessoais. (DUMANS, 2014)

Dividido em duas partes, *Jardim Nova Bahia* se inicia com as imagens de Raulino sobre a vida de Deutrudes, em uma estrutura tipicamente documental. Ao som da música dos Beatles “Strawberry Fields”, essa narrativa é quebrada em um segundo momento pelas imagens realizadas pelo lavador de carros sobre a estação do Brás e o litoral de Santos, “sem qualquer interferência do realizador”, como indica o letreiro no final do filme. Ao ceder a câmera para aquele cujo grupo social costumava ser objeto de representação, Raulino conduz um processo de escuta similar ao de *Tarumã*, mas agora através do acolhimento do olhar do outro, que assume, mesmo que por pouco tempo, as rédeas da representação sobre si mesmo e sobre o mundo ao seu redor.

Entretanto, ao atualizar as famosas críticas de Bernardet (1985) sobre o filme — segundo as quais o olhar predominante, no fim das contas, continua sendo o do cineasta que selecionou e realizou a montagem dos planos, mesmo tendo passado a câmera a seu personagem —, o pesquisador Cezar Migliorin (2010) nos chama a atenção para a necessidade de nuançarmos as intenções de Raulino. De um lado, Migliorin destaca o fato de só sabermos que as cenas finais foram realizadas por Deutrudes depois de as termos visto, o que “fragiliza a tentativa de pensarmos as imagens do personagem no momento em que o filme é visto” (MIGLIORIN, 2010). De outro lado, o autor ressalta o fato de Raulino ter montado as imagens de Deutrudes ao som de “Strawberry Fields”, o que evidencia a presença consciente do realizador nas cenas gravadas pelo lavador de carros.

Com a música e com o lugar em que aparecem os letreiros, fica claro que a ideia de abdicar de seu lugar para entregá-lo ao outro pode até ser parte do discurso de Raulino, mas é nas imagens que Raulino inventa algo bem mais interessante, compartilhado e sem ingenuidade. (MIGLIORIN, 2010)

As imagens que a princípio pensamos ser de Raulino, se revelam posteriormente realizadas por Deutrudes, assim como as cenas indicadas como feitas pelo lavador de carros sem a intervenção do realizador estão, na verdade, impregnadas de sua presença. Como sugere Migliorin, o compartilhamento mais importante não é, portanto, aquele da câmera (gesto talvez ingênuo diante da persistência dos lugares de poder entre aquele que detém a técnica e aquele que toma a câmera por um curto período de tempo), mas o compartilhamento da própria imagem, constituída aqui como um espaço de convivência entre duas pessoas anteriormente separadas por uma quase intransponível distância social.

Como prática de reunião de dois corpos, ou melhor, de dois mundos previamente separados — o do cineasta branco de classe média alta e aquele do negro lavador de carros —, o cinema de Raulino parece incorporar um “gesto de avizinhamento” como procedimento expressivo, termo empregado pelo pesquisador Érico Lima (2017a) ao apresentar a possibilidade de os recursos cinematográficos operarem a criação de vínculos sociais. Lima caracteriza o avizinhamento como um desejo de aproximação, “um gesto constituinte da vida coletiva” que poderia ser explorado “como um operador da escritura fílmica, dos seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem” (LIMA, 2017a, p.54).

Assim como reivindicou Migliorin sobre *Jardim Nova Bahia*, a dimensão do avizinhamento proposta por Lima tem menos a ver com o posicionamento do cineasta do que com o papel desempenhado pela imagem. Não há dúvidas de que a aproximação daquele que filma em relação aos filmados é constitutiva de qualquer pretensão de avizinhamento — é preciso, antes de tudo, estar próximo para filmar. Entretanto, mais importante ainda é a possibilidade de a própria imagem cumprir o papel de vizinhança, ao ser atravessada pelas forças constitutivas de uma relação de proximidade entre diferentes, convocada pelo ato de filmar. Eis aí o território comum do filme, uma imagem-vizinhança: lugar de compartilhamento, possibilidade de coexistência.

Essa caracterização nos ajuda bastante aqui, porque faz pensar na imagem menos como um objeto e mais como uma região de acolhida de sujeitos e de relação entre eles, efetuando passagens, ligações e separações entre as posições de cada um. Antes de ser um objeto, diríamos, de nossa parte, que a imagem tem muito mais a ver com uma travessia dos lugares. (LIMA, 2017b, p.158)

Em sua reivindicação sobre a imagem como lugar de acolhida da *mise-en-scène* do outro e de vizinhança entre heterogêneos, Lima convoca a dimensão hospitaleira do cinema tal como propôs César Guimarães. Ao guardar, “neste encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado” (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p.154), o cinema se torna veículo de uma estética e uma política da hospitalidade, baseadas na escuta paciente e na atenção do olhar com relação aos sujeitos implicados na escritura fílmica. Nesse sentido, se o cinema pode acolher a coexistência de seres — sem apaziguar as diferenças que os singularizam —, como escreveu Lima, ele não estaria então “muito distante dos desafios que te-

mos cotidianamente em construir coabitação em nosso presente, em nossas cidades fraturadas por distâncias e divisões” (LIMA, 2017b, p.160).

Ao revisitarmos práticas fílmicas como as pioneiras de Rouch e — mais tarde e em outro contexto — as de Aloysio Raulino, vemos o desenvolvimento de um cinema fortemente comprometido com os desafios da experiência coletiva que, longe de ser uma realidade consolidada, se constitui como um vínculo frágil a ser tecido pouco a pouco na filmagem e na montagem (LIMA, 2017a, p.64), através do acolhimento das diferenças, da inclusão da palavra, da atenção aos gestos e do minucioso trabalho de escuta e de partilha.

Nessa difícil tarefa de avizinhar sujeitos que de outra forma não estariam tão próximos, não se trata, como bem disse o filósofo Peter Pál Pelbart, de simplesmente preservar intactas as identidades dos sujeitos coexistentes na imagem. “Trata-se de algo mais radical, nesses encontros, de também embarcar e assumir traços do outro, e com isso às vezes até diferir de si mesmo, descolar-se de si, desprender-se da identidade própria e construir sua deriva inusitada” (PELBART apud BRUM, 2019). Trata-se sobretudo de violência, para lembrarmos as palavras de Comolli. Não a violência dos poderes normativos, que se manifestam nas ruas no sentido de controlar a visibilidade e a segregação entre os sujeitos, mas uma violência da “relação que se faz imagem” (MIGLIORIN, 2010), que desestabiliza o conforto das distâncias instituídas, emerge como potência criativa e nos faz entrever no outro não mais o temor de um inimigo, mas a proximidade de um vizinho. Nesse contexto, se a imagem composta pelo gesto da aproximação se reconfigura em espaço de encontro e de troca, o cinema se torna não menos que o modo primordial de engajamento com um mundo que se constrói a várias mãos — um território de invenção de novas formas de viver junto.

Há pouco mais de quatro meses, o coletivo Filme de Rua se mudou para uma loja no edifício Sulamérica, no hipercentro de Belo Horizonte. Ali, no espaço de dois andares (dividido em uma sala de trabalho e uma sala pública de cinema), o grupo vem se dedicando a produzir filmes, propor oficinas de produção audiovisual e organizar exposições para a cidade. Tudo protagonizado por jovens que vivem ou já viveram em situação de rua.

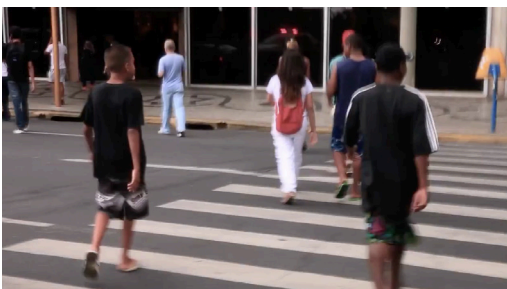
Quando fui visitá-los em julho de 2019, o coletivo já estava reunido, assistindo no telão improvisado as mais recentes cenas gravadas para o próximo filme, em curso de produção. Entre o vai e vem constante dos membros do coletivo, fiquei por um tempo assistindo às divertidas imagens, registradas no churrasco organizado pelo grupo, até ser convidado por Lelo e Samuel (também conhecido como Biscoito), a conhecer o espaço. No segundo andar, Biscoito me mostrou com orgulho uma por uma das fotos exibidas na parede, que registram momentos de filmagens e os vários membros da equipe (alguns ainda presentes, e outros que acabaram tomando outros rumos). Após a amistosa introdução de Biscoito, nos reunimos ainda com Marcos Paulo e Camila, que me contaram sobre as experiências de trabalhar com cinema e de viver nas ruas.

Embora a produção do grupo já englobe quatro filmes finalizados e alguns outros em curso de produção, o foco da nossa conversa foi o *Filme de Rua* (2017), que deu nome e início às atividades do coletivo. Realizado a muitas mãos em um período de dois anos, o filme foi proposto pela psicóloga Joanna Ladeira, que acompanha jovens em situação de rua da cidade desde 2010. A ideia era colocar lado a lado um grupo de ativistas ligados à educação e à prática cinematográfica (que iriam apenas dar suporte às atividades), e o grupo de jovens com o qual Joanna atuava (que iria filmar de acordo com suas próprias regras e seus próprios olhares, sem a realização de oficinas).

Entre imagens desfocadas e trêmulas, cuja potência se encontra sobretudo na insubordinação em relação aos enquadramentos que domesticam nosso olhar, seguimos os jovens em situação de rua por suas andanças no centro de Belo Horizonte, seus roteiros improvisados a cada esquina e suas narrativas imaginadas a cada encontro fortuito no espaço público. Neste “documentário” sobre a vida nas ruas, a imaginação tem um lugar protagonista: quase nunca sabemos o que vem da vida real e o que é ficção inventada pelos jovens. De fato, o cotidiano de quem está sempre à margem pode ser tão difícil que às vezes fabular se torna necessário.

Desde seu lançamento em 2017, o filme já circulou por diversos festivais e ganhou prêmios, trazendo a oportunidade de os adolescentes participantes saírem do lugar de invisibilidade ao qual eles sempre foram relegados (alguns deles puderam até mesmo sair das ruas). Hoje, graças ao programa Rumos Itaú Cultural, o projeto consegue inclusive fornecer apoio financeiro à produção cinematográfica de cerca de 15 jovens bolsistas, que encontraram no cinema uma forma de mudar a perspectiva de suas próprias vidas — mas também a perspectiva das outras pessoas da cidade sobre o que é a vivência nas ruas.

Imagens retiradas do
Filme de Rua
Daniel Carneiro, Ed Marte,
Guilherme Fernandes, Joanna
Ladeira, Paula Kimo e Zi Reis
2017



Eu sou o Samuel, mas todo mundo me chama de Biscoito. E eu conhecia a Joanna desde quando eu era mais novo, através do programa Miguilim de apoio à criança. Mas nesses anos todos eu via a Joanna só de vista, porque eu era menino da rua e zoava demais. Um dia ela fez uma proposta de fazer um filme para uma amiga nossa, a Mayra, que não está mais entre nós, e a Mayra me chamou junto com o Lelo, o Klebinho, o Hugo, o Igor e o Lorin, e nós fomos os primeiros a aparecer na cena. Já no primeiro dia a gente gostou. Fomos vindo, frequentando, e foi assim que surgiu o primeiro filme de rua.

Eu sou o Marcos Paulo, e antes de entrar pro Filme de Rua eu morava junto com a Camila na rua, e ela estava grávida. E vendo que meu filho ia nascer, eu fiquei de cabeça quente, porque não queria que ele nascesse na rua. E foi assim que a gente começou a participar do coletivo, que caiu na minha vida em uma hora boa, porque hoje eu estou aqui ocupando minha mente, aprendendo cada dia mais. Aqui é tipo uma escola, a gente ensina e aprende também. E hoje temos até uma casa para cuidar do nosso filho.

Eu sou a Camila, e o Filme de Rua veio na hora certa. Antes eu morava na rua, mas agora a gente até recebe uma verba que nos ajuda a pagar o aluguel. E ainda produzimos filmes, que é uma boa experiência. Eu sempre sonhei em ser famosa, mas nunca pensei que seria no cinema!

* * *

Quando o projeto começou, a gente não tinha um lugar fixo, ficávamos no Centro de Referência da Juventude. Mas depois a Joanna conseguiu um espaço que é da gente, que a gente cuida. Na abertura veio até a Band e a Globo nos filmar, demos entrevista, ficamos todos emocionados! Toda terça e quinta a gente passa filmes para o público da cidade, organiza e participa também de aula de canto e dança. Aqui cada um faz uma coisa, cada dia uma dupla fica responsável pela limpeza, por exemplo. A gente respeita o espaço e cada um se respeita. Todo mundo de boa, sem estigmatização. Tudo a gente senta a conversa, igual uma família: um precisa do outro.

E tudo isso começou com nosso primeiro filme gravado em 2017, o Filme de Rua, que deu o nome ao coletivo. A gente queria mostrar nossa situação, mostrar como a gente era naquela época e como era viver na rua. Tudo foi gravado na rua mesmo, que era onde a gente morava e por onde a gente passava. E na época nem sabíamos pegar direito na câmera, mas fomos fazendo e aprendendo com o pessoal. Desse jeito mesmo, sem saber muito, a gente foi agilizando o filme. E esse filme é uma ficção da rua, mas uma "ficção tipo real" (que, aliás, é o nome do novo filme que estamos produzindo), entende? Porque é uma ficção mesmo, mas mostra também a realidade. Às vezes a gente programava a cena e quando ia fazer, saía de outro jeito. Mudava tudo na hora! Se isso não é ficção e realidade misturada, não sabemos o que é. No nosso filme cola os dois juntos: o real e a ficção.

Muitas pessoas que participaram desse filme não estão mais com a gente. Uns sumiram, outros estão presos, e outros quando querem aparecem. E muitos de nós, que participaram do filme, agora não vivem mais na rua, têm uma família. O Hugo, por exemplo, até tem um trabalho de carteira assinada, e é por isso que às vezes ele não pode comparecer. O cinema ajudou a mudar muito a nossa vida.

Muitos de nós foram abandonados, passaram uma boa parte da vida dormindo em abrigo ou de baixo de marquise. Alguns roubavam, traficavam, cheiravam muito thinner. A rua é cheia de fases. Tem momento em que você passa fome, tem momento que passa frio, um dia você está pra baixo e outro não. A vida na rua é igual a vida normal: você come, bebe, respira o mesmo ar que qualquer um respira. A única diferença é que você não tem um lar para dormir. Você fica a noite toda andando para lá e para cá, sem

saber onde pode dormir com segurança. Para as mulheres é pior ainda! Tem dia em que você dorme de boa, tem dia que você passa a noite acordado com medo. Tem dia que as pessoas te respeitam, tem dia que não. Chegam uns querendo confusão, e se a gente cai, colocamos nossa vida em risco. Porque a rua é assim, tipo uma viagem. Um fundo que você cai sem ter muita saída. E é isso que a gente traz cada dia para os nossos filmes.

Cada pessoa está na rua por um motivo. Uns deram mole, outros são ameaçados, outros a mãe rejeitou. Cada um tem sua história difícil. E como se isso não bastasse, tem a polícia e a sociedade que discrimina a gente. Se você passa perto da porta do banco de chinelo, bermuda e boné, as pessoas já ficam desconfiadas. Elas julgam sem saber quem você é. Mas com o cinema a gente tem a chance de mostrar quem somos de verdade, o que é muito difícil. É complicado tentar mostrar para o mundo uma imagem oposta àquela que a sociedade diz sobre você. O povo acha que a gente é bandido, só porque estamos na rua.

Mas hoje é diferente. Às vezes vamos em algum lugar e a pessoa fica olhando demais para nós. A gente fica até com receio. Mas aí ela chega e fala: “Eu te conheço, você passou no cinema e na TV!”. Parece até que a gente é famoso. Mas a fama num faz nossa cabeça não! O cinema é que faz nossa vida mudar. Até na praia a gente foi, para apresentar o Filme de Rua. Foi a realização do sonho de ver o mar, que não conhecíamos.

E hoje estamos aí, fazendo outros filmes, sendo diretores e diretoras, atores e atrizes. Já gravamos em baile funk, nas casas uns dos outros, e até no churrasco que fizemos outro dia na laje do Ed Marte. Aliás, o churrasco foi um aprendizado aqui também do Filme de Rua. Sempre que a gente marca de fazer alguma gravação, alguns não vêm. Mas quando é churrasquinho, é de lei: ninguém falta!

Quando indagada sobre as origens do coletivo Filme de Rua em uma de nossas conversas, a psicóloga Joanna Ladeira logo ressalta o fato de que sempre fora contra a ideia de realizar oficinas de cinema com os jovens participantes. “No começo” — afirma a coordenadora —, “logo pensei que faríamos tudo sem oficina. A ideia era dar a câmera aos meninos e deixar a coisa rolar, nos deixarmos atravessar por esse modo desobediente de fazer e de olhar, próprio de quem vive nas ruas”.

À primeira vista, tal afirmação poderia nos levar a questionar o que significa esse gesto de recusa, já que a transmissão das técnicas fílmicas seria um princípio quase básico para a iniciação no universo do cinema. Quais seriam as implicações da não realização de oficinas para aqueles que nunca haviam tocado em uma câmera?

Longe de representar um ato de privação de um conhecimento técnico, opor-se à realização de oficinas é recusar o pressuposto de que um sabe mais do que o outro sobre determinado assunto. É reconhecer, como bem disse o educador Paulo Freire, que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 2003, p.47). Trata-se principalmente de renunciar a uma relação na qual o poder se manifesta de forma unilateral para dar lugar a um embate de forças, não menos arriscado, onde aquele que deveria ser ensinado — ou, no limite, filmado — apodera-se da imagem, desenvolve sua mise-en-scène e, como consequência, expõe a necessidade da criação de novos protocolos para que seu olhar seja compreendido.

Ao analisar a produção cinematográfica brasileira recente, que atualizou e respondeu reflexivamente às críticas elaboradas sobre os documentários sociológicos dos anos 1960, a antropóloga Ilana Feldman constata um desejo comum pela inclusão do olhar de pessoas e grupos sociais marginalizados na cena documental contemporânea. Diante da suspeita e do questionamento em relação ao ato de “dar a voz ao despossuído” (tensão presente, por exemplo, no trabalho de Raulino), realizadores e realizadoras vêm escapando do recurso da entrevista para investir na criação de “estratégias de partilha, de desestabilização ou de recolhimento da enunciação fílmica, em uma espécie de ‘retirada estética’ do realizador” (FELDMAN, 2012, p.56). Este último renuncia ao posto privilegiado de enunciador sobre o outro e passa a propor dinâmicas coletivas, esboçar dispositivos cinematográficos e inventar formas de compartilhamento da escritura fílmica, para que os sujeitos que deveriam ser filmados por ele possam representar a si mesmos e suas experiências cotidianas.

Seja através da inclusão das imagens de outras pessoas sem intervenção prévia do realizador — a exemplo da experiência relatada por Joanna na realização do *Filme de Rua* — ou do desenvolvimento de estratégias de participação e de partilha da câmera, esses filmes evidenciam a passagem de um regime representativo (onde aquele que filma detém um ponto de vista externo e estável) para um regime performativo (marcado pela instabilidade da perspectiva sobre o mundo diante da incorporação de múltiplos pontos de vista na imagem), tal como aponta Feldman. Nem sempre consensuais, esses diversos pontos de vista que emergem em uma dinâmica performativa tornam impossível o ato de sustentar uma verdade absoluta sobre aquilo que é filmado. Ao contrário, os vários olhares (para além daquele do realizador) inscrevem múltiplas verdades, produzidas através da “função fabuladora dos pobres” (DELEUZE apud GONÇALVES, 2007, p.137)

evocada em oposição às verdades instituídas — que geralmente são aquelas dos dominantes ou dos colonizadores. “É necessário que se ponha a fabular para se afirmar tanto mais como real” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.23), afirmam os antropólogos Marco Antonio Gonçalves e Scott Head ao concluírem que a criação de imagens de si mesmos por parte dos personagens do cinema consiste na “ausência de uma divisão clara e distinta entre a própria representação e o que ela representa” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.21). Como consequência, não sabemos completamente o que já existia fora do cinema e o que foi possibilitado pela sua presença; o que é fabulado diante da câmera e o que faz parte da realidade existente antes do filme; quem é pessoa real e quem é personagem inventado; o que é próprio da vida e o que é próprio da cena (FELDMAN, 2012, p.59). “A vida ordinária *produz* ficção — produz imagens — e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção” (BRASIL, 2011, p.3). A imagem deixa, portanto, de abrigar somente uma representação objetiva da vida cotidiana para inscrever também uma experiência, como analisa André Brasil. Ela se torna o lugar “onde se performam formas de vida” (BRASIL, 2011, p.5) vinculadas, ao mesmo tempo, ao mundo vivido e ao mundo do cinema.

A performance expõe a *continuidade* existente entre um domínio e outro — o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* deslocado — “naturalizado” — pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também *descontinuidade*: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo — encenar-se, montar-se — ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2011, p.7)

No trabalho desses filmes mobilizados pela mútua interferência entre a transformação do encontro e da vida cotidiana em cena filmada e a ficcionalização como ação concreta no mundo real, o que a performance pressupõe é a exposição de um corpo, que cria a situação na qual se expõe, não sem antes criar-se a si mesmo. Estamos falando daquilo que Brasil vai chamar de um processo de subjetivação, onde aqueles que filmam e performam suas próprias vidas diante da câmera — não de forma completamente fiel à realidade e nem de modo excessivamente ficcional — inventam uma outra imagem de si mesmos e agenciam um novo ponto de vista sobre a realidade. Performar não se trata, portanto, “de encenar, fantasiar ou mascarar um corpo”, mas de “produzi-lo, reinventá-lo” (BRASIL, 2011, p.10) — e, ao fazê-lo, reinventar também o mundo ao seu redor.

Esse processo de subjetivação se torna ainda mais importante quando as vidas que se performam são aquelas que, para lembrar Butler, importam menos do que outras aos olhos do poder: as vidas pobres, marginais e periféricas, marcadas pela invisibilidade e pela exclusão do espaço público. Ao se afastar da representação para abrigar a experiência de vida dessas pessoas que, em seu processo de subjetivação, agenciam novos pontos de vista sobre o mundo (BRASIL, 2011, p.9), o cinema toma então para si a difícil tarefa não só de tornar esses seres entendíveis como “uma nova figura no âmbito político”, mas principalmente “como índice de uma nova cartografia” (PRECIADO, 2017, p.17), como propôs o escritor Paul Beatriz Preciado.

Em seus estudos sobre as práticas espaciais dos corpos desviantes na cidade, Preciado escreveu que a arquitetura e o tecido urbano, para além de especializarem o poder dominante, funcionam como um conjunto de tecnologias de produção de uma subjetividade normativa. “Todo

corpo é potencialmente desviado, considerado como um ‘indivíduo que deve ser corrigido’ e, por isso, deve circular através de um conjunto de arquiteturas políticas (espaço doméstico, escola, hospital, quartel, fábrica, etc.) que garantam a sua normalização” (PRECIADO, 2017, p.12). Mas se essa gestão do espaço controla a construção de um “sujeito que é possível explicar, descrever ou acolher” (PRECIADO, 2017, p.14), estar fora da norma e resistir a ela não pode se dar, portanto, sem o desvio dos usos dos espaços normativos e sem a produção de arquiteturas pelas quais esses indivíduos podem circular.

Quando os seres ocultos pelo mapa dominante desafiam a normalização dos usos da cidade, eles conduzem a transformação de espaços como um ato performativo nos termos de Brasil, pressupondo uma espécie de subjetivação contrária àquela produzida pelas normas. E se a reinvenção desses sujeitos “é inseparável da circulação desses corpos nos espaços que atuam como teatros de subjetivação” (PRECIADO, 2017, p.15), nos adverte Preciado, o que interessa não é mais a identidade, mas a produção de subjetividade, “pensada mais em termos de movimento do que posição, mais em termos de performatividade do que de representação, mais em termos de tecnologias políticas e de relacionalidade do que de objeto ou corpo” (PRECIADO, 2017, p.16).

De fato, ao voltarmos ao *Filme de Rua*, veremos que o aparecimento dos jovens em situação de rua é inerente ao seu caminhar incessante pela cidade de Belo Horizonte. O próprio filme se constrói como uma cartografia de lugares constantemente redefinidos pela ficção-real da vida marginal, performada a cada passo dos pés que vestem o velho chinelo havaianas: o asfalto pode também ser lugar de trânsito pedestre (os carros que parem!), a calçada também pode ser lugar de repouso (os insatisfeitos que atravessem do outro lado!), e o baixio do viaduto, um lugar estrategicamente seguro para dormir (a polícia que se contente!).

Aqui também os personagens parecem estar sempre onde não se espera que estejam. Mas, sim, eles estão lá, onde devem estar: vivem seu cotidiano, não são retirados, pela ficção, de seu *habitus*. O gesto de ficcionalização se faz sem alarde, o que solicita ao espectador se relacionar com o filme por meio de uma chave que não seja a do exotismo: diante das experiências cotidianas dos personagens são nossos enquadramentos (os consensos que nos constituem) que devem ser, pouco a pouco, desconcertados. (BRASIL, 2011, p.14)

Se o medo que nos afasta desses indivíduos marginalizados não produz nada além de indiferença e desconfiança quando nossos caminhos se cruzam pelas ruas, sua caminhada, seu olhar e seus modos desobedientes parecem encontrar no cinema uma forma de nos desconcertar. Não somente porque são inadequados e indigestos diante do que compreendemos como a normalidade, mas sobretudo porque, ao fabular outras possibilidades de uso das ruas, questionam nosso modo regrado de ver e de circular pela cidade. No limiar entre os atravessamentos da vida real e da ficção, a circulação desses corpos é, nesse sentido, um exemplo dessas formas de vida marginais performadas na imagem que nos interpelam e nos desestabilizam, reinventam as funções dos lugares públicos, e nos fazem olhar para a cidade *apesar* do medo e da suspeita alimentados pelo poder. Somos, através da imagem, arrastados pelo espaço do outro — por esse espaço *outro*, edificado pela desobediência às normas que não fazem mais do que excluir.

Inspirados pela liberdade da errância desses indivíduos relegados à margem, poderíamos chegar à seguinte pergunta, tomando emprestado o questionamento proposto pelo professor Andi-

tyas Soares Matos: se a desobediência nos faz enxergar a cidade para além do consenso imposto pelas normas, por que, afinal de contas, devemos obedecer?

Consciente de que o ato de obedecer é algo quase nunca justificado, porém naturalizado e tido como um fenômeno originário a ser seguido sem questionamentos, Matos mostra como a manutenção da obediência sempre fora papel das tradições e das instituições políticas, sociais e religiosas. Todavia, diante da ameaça do questionamento em relação à ordem vigente que emerge na Modernidade, a obediência passa a ser regrada pelo direito jurídico que, longe de ser neutro e justo, continua a fundamentar a autoridade de um grupo dominante sobre todos os outros.

Não teria então a desobediência um papel essencial, se o poder de regular a ordem (uma ordem desigual e injusta) está nas mãos de uns poucos que se apropriam da autoridade jurídica para manter seus privilégios? Matos defende a ideia de que a desobediência civil está para além do direito — “não porque o negue, mas porque o desconsidera” (MATOS, 2019, p.65), e por isso não responde a nenhum tipo de hierarquia ou de governo, trazendo à tona as contradições da autoridade: espécie de “não-dever estrutural” capaz de fabricar novas instituições a partir da destituição das antigas. “É preciso um esforço de compreensão da desobediência civil como desobediência ontológica, ou seja, democracia absoluta” (MATOS, 2019, p.65). Reveladora ironia em tempos de estado de exceção disfarçado de normalidade: desobedecer não é apenas um gesto indisciplinado, mas parte fundante da constituição mesma do ato democrático.

Em certo sentido, se o cinema é capaz de catalisar a experiência dos indivíduos desobedientes que se esforçam por conquistar o direito de aparecer e de circular no espaço público, ele não estaria então demasiado distante de encarar o desafio de ir de encontro à prática democrática. “O documentário se torna democrático quando ele inventa formas para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis” (MIGLIORIN, 2008, p.13), afirma Migliorin ao reforçar a ideia de Rancière de que a democracia se inicia na aparição, como sujeitos enunciadore, daqueles e daquelas que antes não tinham lugar na cena política. Como afirma a historiadora da arte Rosalyn Deutsche em leitura semelhante, o principal desafio da imagem em promover a vida pública democrática não é apenas garantir que o outro apareça, mas assegurar que sua exposição seja compreendida de forma não indiferente (ou, dito de outra forma, que sua palavra se torne um enunciado compartilhável, como reivindica Migliorin): algo que perpassa a ética e a política do viver juntos num espaço heterogêneo (DEUTSCHE, 2009, p.176).

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela. (DEUTSCHE, 2009, p.176)

Se a esfera pública é então o espaço da aparição, ela só se constitui como potencialmente democrática quando, de alguma forma, somos convocados a responder à exposição do outro. Desse modo, ao deixar ser tomado pelo gesto intempestivo dos marginalizados, o cinema evita que a democracia desapareça justamente porque tal manifestação questiona e coloca em risco a ordem social, demandando uma reconfiguração do arranjo político do qual esses mesmos indi-

víduos eram antes excluídos. Um aparecimento do qual é impossível se tratar com indiferença, nos demandando, enfim, “a experiência do ser em público” (DEUTSCHE, 2009, p.181).

A performance desses corpos que não têm lugar garantido no mundo real transforma a rua — mas também o cinema — em um espaço de liberdade e de invenção (mesmo que constantemente cerceadas). Todavia, se na rua o aparecimento desses seres já não é perturbador o suficiente para afetar nossa sensibilidade carregada de indiferença e cegada pelas normas, é na imagem que sua indisciplina, ao penetrar os recursos expressivos do cinema, passa a ser capaz de nos desestabilizar. E se tal indisciplina é quase inimaginável no domínio do vivido, pois sempre respondida com violência, a distância criada pela fabulação permite, como vimos, que ela se constitua como potência democrática, ao preservar a capacidade de abrigar dissensos e conflitos que a rua, sob o regime dos enquadramentos normativos, parcialmente perdeu. Afinal, “a democracia não é um sistema político, nem um regime de representação, mas aquilo que perturba e tensiona a representação e a política” (MIGLIORIN, 2008, p.17).

A despeito do planejamento urbano e da ordem, o cinema se esforça por criar sua própria esfera pública, povoada pelas errâncias dessas vidas desobedientes realizadas no mundo real, mas fabuladas *na* e *para* a imagem. Enquanto lá fora o projeto cínico de segurança levado a cabo pelo poder não faz mais que reforçar as distâncias que insistem em nos separar, dentro do filme, encontros inesperados acontecem e vidas comuns se performam, entre a “ficção que imana do real e o real que se produz como ficção” (BRASIL, 2011, p.13). Ali mesmo, na imagem, o espaço sensível é reordenado pela inclusão dos modos de ver e de imaginar dos verdadeiros proprietários das ruas: esses que, como bem disse Maria Rita Kehl, são justamente os que a cidade não abrigou (KEHL, 2015, p.30).



A

M

A

T

A

Os Arara filmam com
seus próprios olhos

Imagem retirada da série
Os Arara
Andrea Tonacci
1980-1983



A P R E N D E R A S E R O U T R O

Começamos este capítulo com a imagem de um olhar. Ou melhor, um olhar que se desdobra em dois: aquele que se projeta sobre o outro, e aquele que é devolvido em resposta.

Estamos no ano de 1982 no estado do Pará, junto à Frente de Atração da Fundação Nacional do Índio (Funai), que adentrava a floresta amazônica em busca do estabelecimento do primeiro contato com os índios Arara. Embora em completo isolamento, os Arara já vinham sofrendo com a interferência dos brancos desde a década de 1960, quando o governo militar empreendeu a construção da Rodovia Transamazônica que inconsequentemente cortou o território indígena, alterou a dinâmica espacial dos grupos que ali viviam e impulsionou uma série de violentos confrontos contra seringueiros, fazendeiros e caçadores. Liderada pelo sertanista Sydney Possuelo, a frente buscava identificar e contabilizar os grupos indígenas remanescentes dos conflitos, a fim de definir parâmetros legais de proteção contra invasores. Nessa minuciosa empreitada, a presença da câmera era tão importante quanto a própria determinação dos sertanistas da frente: caberia ao cinema documentar e provar, sem margem para dúvidas, a existência até então desconsiderada desse grupo fortemente ameaçado.

Produzido durante a busca por evidências desse povo em isolamento, *Os Arara* (1980-1983) é o resultado visual das tentativas de contato entre a equipe de Possuelo e os indígenas, dirigido pelo cineasta italiano radicado no Brasil Andrea Tonacci e exibido na TV Bandeirantes como uma série de três episódios (dos quais apenas dois foram finalizados). Se nas duas primeiras partes da série os Arara aparecem apenas como uma presença esquiva — sabemos de sua existência, encontramos seus vestígios, mas eles não se deixam ver —, é na terceira parte do filme, inacabada e não transmitida pela televisão, que o encontro finalmente toma corpo diante da câmera.

Em uma clareira aberta em meio à densa mata que ainda resistia às investidas das madeireiras, em um momento posterior à primeira aparição dos indígenas, um grupo de Araras se aproxima da câmera de Tonacci. Um deles, vestindo uma camisa estampada recebida de um dos sertanistas, direciona aquele aparelho que nunca havia visto antes para si mesmo e olha profundamente para a objetiva, de muito perto, em um misto de curiosidade e divertimento. Seu gesto resulta em fortes gargalhadas por parte de todo o grupo, que também parece olhar fixamente para as lentes daquele que filma. Aqui, é Tonacci que detém a posse da câmera, mas são os Arara que olham, analisam e interpretam quem é aquele outro que entra subitamente em seu vasto repertório cosmológico. Ao fitarem a lente, eles vêem a imagem mínima de si mesmos refletidos (talvez esse seja o principal motivo das descontraídas gargalhadas), como se assistissem ao filme por vir antes mesmo dele ser projetado em uma tela. Mas também parecem “filmar” aquele que está do outro lado da câmera com seus próprios olhos — órgãos que enxergam um mundo muito mais complexo do que aquele que pensamos inocentemente conhecer por completo. Seu olhar, de tão penetrante, faz a câmera vacilar, denuncia a existência de alguém que se achava seguro refugiado no antecampo, expondo sua vulnerabilidade diante de tamanha proximidade. Através da câmera, sem mesmo filmar (ou estariam efetivamente filmando com seus próprios olhos?), os índios desconcertam os brancos, e demonstram com uma simplicidade quase didática que toda imagem é uma mediação entre mundos. Nada mais esperado de um primeiro contato entre indivíduos que nunca haviam se cruzado, embora o narcisismo ocidental insista em nos impedir de ver com clareza o óbvio: quando olhamos para eles, eles nos olham de volta.

Enfatizando a dimensão relacional dos momentos de contato, a professora Mary Louise Pratt cunha o termo “zona de contato” para caracterizar os efeitos da co-presença em um mesmo espaço de povos geográfica e historicamente separados. Ao analisar relatos europeus de encontros com outros povos, Pratt propõe uma reinterpretação desses contextos a partir de uma ótica mais simétrica, tendo em vista que, no processo de expansão colonial, a coerção e as desigualdades de poder próprias do contato contribuíram para a predominância de um ponto de vista (o europeu, bem entendido) sobre os demais. De fato, tais relatos geralmente centralizam a narrativa na figura do europeu, e pouco ou nada sabemos a respeito dos efeitos do encontro sobre os povos “descobertos”.

Ao usar o termo “contato” pretendo enfatizar as dimensões interativas, improvisadas, dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difusionistas de conquistas e dominações. Uma perspectiva de “contato” destaca como os sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros. Ela enfatiza a co-presença, a interação, interrelacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas. (PRATT, 1999, p.32)

De volta ao domínio do cinema, não estaríamos presenciando a emergência de uma zona de contato durante o encontro de Tonacci e os Arara mediado pela câmera? Ao acolher, mesmo que de forma hesitante e incerta, o inesperado e quase tátil olhar dos Arara na cena, não estaria Tonacci nos mostrando ser possível “escrever uma outra história das imagens do contato entre os ameríndios e os brancos” (GUIMARÃES, 2012, p.60), a partir das dimensões interativas, das negociações e dos equívocos próprios desse processo? Não estaria a presença da câmera permitindo que, de forma mútua, o olhar de um ressitue o mundo do outro? E, finalmente — e para nós, o mais importante — em que sentido o olhar dos povos indígenas ressitua nosso mundo ocidental através do cinema?

Apenas quatro anos após os Arara se mostrarem para a câmera de Tonacci, os indígenas e seu olhar voltam a nos desconcertar, dessa vez ocupando a posição que até então era privilégio dos brancos: o lugar de quem filma. Em 1987, o Centro de Trabalho indigenista (CTI), uma organização não governamental formada por antropólogos e educadores envolvidos em questões indígenas no país, inaugura o projeto Vídeo nas Aldeias. Elaborado no âmbito de uma reafirmação étnica dos povos indígenas, o objetivo do projeto “era tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem de acordo com seus projetos políticos e culturais” (CARELLI; GALLOIS, 1995, p.62). Apesar do caráter inovador do projeto, as primeiras oficinas resultavam em filmes cuja participação dos índios se restringia apenas à captação de imagens. Toda a parte de montagem e direção ficava sob a responsabilidade dos membros do CTI, notadamente o cineasta (e um dos idealizadores do projeto) Vincent Carelli e o montador Tutu Nunes (QUEIROZ, 2008, p.107).

Foi preciso esperar mais dez anos para que o Vídeo nas Aldeias deixasse de ser um projeto de simples registro de imagens para se tornar um conjunto de oficinas de formação de cineastas

indígenas. Em 1997, Carelli convida a documentarista Mari Corrêa, formada pelos Ateliers Varan¹ em Paris, para coordenar uma série de oficinas no Xingu.

Na época, eu estava realizando um filme no Xingu e sonhava em desenvolver com os índios de lá o mesmo tipo de trabalho que se fazia nos Ateliers Varan, onde eu tinha me formado e, desde então, participava como instrutora. A descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, uma verdadeira iniciação ao filme documentário, que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despidendo de ideias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004)

Inspirados pelo método dos Ateliers Varan, Mari Corrêa e Vincent Carelli inauguram um novo ciclo no Vídeo nas Aldeias, que se torna palco de inúmeras e variadas produções protagonizadas por povos indígenas. Em seus mais de 30 anos de existência, o projeto vem formando importantes cineastas de diversas etnias, cuja produção abarca “filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico, testemunhos e registros urgentes em situações de risco” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p.602).

Graças ao impulso inicial permitido pelo Vídeo nas Aldeias, a produção audiovisual indígena vem conquistando autonomia e se ampliando para além do modo de fazer ocidental (que foi passado adiante no momento das oficinas), compondo um vasto conjunto de filmes resultantes da reapropriação das formas expressivas do cinema pelo pensamento indígena. Nesses filmes, a imagem continua a mediar relações: não são raros os momentos em que os filmes, em uma clara subversão ao fazer ocidental, mostram as inquietações dos realizadores com relação às próximas cenas; os processos e negociações que tornaram os filmes possíveis; os conselhos dos membros da aldeia, principalmente os mais velhos, sobre o que filmar e o que não filmar; cenas dos indígenas assistindo a trechos do próprio filme; além de registros que captam os realizadores durante o ato de filmar.

Ao produzirem imagens de si mesmos e de seus outros (dentre eles, os brancos) e ao assistirem a imagens de outros sobre si mesmos, em importantes momentos onde filmes de matriz indígena e de matriz ocidental circulam por diferentes aldeias e etnias, esses povos reconfiguram o campo das representações sobre o mundo com suas complexas cosmologias. Para além de uma importante forma de expressão que, como bem apontou o antropólogo Massimo Canevacci, “desafia o monopólio obsoleto acadêmico ou jornalístico como único ‘enquadramento’ legitimado a representar” (CANEVACCI, 2015, p.181), o cinema pressupõe formas outras de conhecimento sobre as comunidades indígenas — tanto para a desinformada ocidentalidade, quanto no interior mesmo das aldeias. Pois a defasagem operada pelo cinema, na elaboração do filme e também em sua exibição, é princípio básico de qualquer aprendizado, como escreveu André Brasil (2016).

1 Sediados em Paris e ativos até hoje, os Ateliers Varan se desenvolvem com o objetivo de “formar jovens cineastas em países onde não havia ainda uma produção cinematográfica, mas também entre grupos étnicos e sociais minoritários que não tinham acesso às técnicas do cinema” (ARAÚJO; MARIE, 2016, p.7), em um processo de formação baseado nos princípios do cinema direto, na crítica e produção coletivas, e com utilização de equipamentos leves – o que viabilizou a produção das oficinas nos mais remotos cantos do planeta.

Se, de um lado, a produção fílmica solicita uma distância crítica com relação àquilo que é registrado; no momento de sua exibição nas aldeias o distanciamento também é induzido, agora por parte dos espectadores: “a experiência cultural será então perspectivada por um olhar que não apenas vê, como se vê *vendo* as imagens” (BRASIL, 2016b, p.89).

Ao induzir a tomada de distância por meio da qual se vêem as imagens da própria experiência cultural, ou se coteja essa experiência com imagens vindas de fora, o cinema encena e participa de uma espécie de “grau zero” da cosmopolítica: momento em que, pela mediação das imagens, os membros de uma comunidade se distanciam de si mesmos; circunscrevem, ainda que parcialmente, aquilo que se costuma chamar de cultura; revêem, sob o olhar do presente, as metacategorias críticas que amparam essa circunscrição; lançam-se, simultaneamente, em uma relação com o fora, com suas diferentes alteridades. (BRASIL, 2016b, p.91)

Assim como as histórias passadas dos mais velhos para os mais novos através da oralidade, o cinema é um meio privilegiado através do qual os indígenas geram conhecimento sobre si mesmos e o transmitem para o mundo. Mas se “o cinema é um espelho grande”, como anunciou certa vez o cineasta xavante Divino Tserewahú (2017), a imagem que esses filmes devolvem não se restringe apenas aos povos da floresta: ao afirmarem sua singularidade em um pluriverso povoado pelas diferenças, os indígenas acabam se dirigindo a nós (inevitavelmente por oposição), colocando em balanço nossa filosofia colonial, antropocêntrica e patriarcal. Eles nos devolvem, como escreveu o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos, “pois o que toda experiência de uma outra cultura nos oferece é a ocasião para se fazer uma experiência sobre nossa própria cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.21). Quando eles olham para si mesmos, nós também somos olhados.

“Nossos pretensos objetos de estudo estão nos ensinando. Não estamos fazendo perguntas a eles; eles é que estão nos fazendo perguntas” — declara o antropólogo Roy Wagner sobre um de seus encontros com o líder indígena Higinio Tuyuka em Manaus. “Vejo isso como antropologia simétrica ou antropologia reversa” (WAGNER, 2011, p.969). Tomando como princípio a noção de simetria partilhada também por Pratt, Wagner define antropologia reversa como a leitura que as sociedades estudadas pelos antropólogos fariam, em seus próprios termos, das sociedades ocidentais, uma reflexividade que “pode nos tornar capazes de desmontar e remontar os mecanismos essenciais de nossa antropologia por meio do que os nativos dizem de nós” (GOLDMAN, 2008).

E, de fato, eles têm muito a dizer, assim como temos muito a escutar, já que nosso etnocentrismo nos levou a crer, por muito tempo, que o modo de vida ocidental é a imagem daquilo que é necessário se tornar (CLASTRES, 2003). Que nós somos o Eu absoluto e insubstituível, e que os outros — pobres outros! — estariam relegados à condição de carência, precariedade e incompletude. Mas o que o olhar indígena se esforça para mostrar é que, longe de sermos o animal universal, “o animal para quem existe um universo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.27), ocupamos apenas uma pequena parcela da multiplicidade do mundo.

Quando olham para si mesmos, ou quando olham diretamente para nós, os povos indígenas nos atentam para a necessária mudança de perspectiva na qual nós nos deslocamos do centro do universo para girar, em pé de igualdade com outras políticas e outras cosmologias, em torno

de um outro Sol. Trata-se de uma revolução copernicana, como diria Pierre Clastres (2003), articulada por esses seres para os quais nós é que somos os outros, dentre tantos outros.

“Teoria-prática da descolonização permanente do pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.20) em mãos indígenas, o cinema é capaz de articular, portanto, muitos aprendizados. Mas diante de nosso narcisismo desmedido, que teima em passar por cima de qualquer razão, um deles parece ser, neste momento, o mais relevante: é preciso, como escreveu o pensador Ailton Krenak, reconhecer a diferença de cada povo não como defeito, mas como princípio de aprendizado mútuo. “Só quando conseguirmos reconhecer essa diferença [...] como diferença da natureza própria de cada cultura e cada povo, só assim poderemos avançar um pouco o nosso reconhecimento do outro e estabelecer uma convivência mais verdadeira entre nós” (KRENAK, 2015, p.161). É necessário aceitar que somos também outros para aprendermos a nos tornar outros. Ou nas palavras de Viveiros de Castro, aprender a descentralizar o eu ocidental para lograr “pensar ‘outramente’, pensar outra mente, pensar com outras mentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.25) sobre como guiamos nossa existência destrutiva. Essa que nos leva a afundar o próprio barco em que estamos embarcados, sob o risco de arrastar conosco todos aqueles (humanos e não humanos) que nada têm a ver com a inconsequência de nossos atos.

Foi numa tarde de inverno de 2019 que a conversa a seguir aconteceu. Encontrei Isael e Sueli Maxakali em uma galeria do hipercentro de Belo Horizonte, onde Sueli procurava miçangas para levar para a aldeia. Como tinham pouco tempo antes do lançamento de seu novo filme, *Mãtãñg, a Encantada* — motivo pelo qual estavam de passagem pela cidade —, compramos um caldo de cana e nos sentamos ali mesmo, no chão de concreto da Praça Sete de Setembro, no único trecho banhado pelos escassos raios de sol daquele dia frio.

Em meio ao trânsito intenso dos passantes apressados do centro (que não hesitavam em parar, curiosos, ao nos verem acomodados no chão, bem no meio da praça mais movimentada da cidade), Isael e Sueli generosamente me contaram sobre a importância do cinema, da mata e dos *yãmîy* para a continuidade do modo de vida dos Maxakali, também chamados de Tikmũ'ũn.

Espremido entre fazendas, cercas e cidades, o povo Tikmũ'ũn ocupa uma das menores terras indígenas demarcadas no Brasil, dividida em quatro pequenas aldeias entre os estados de Minas Gerais e Bahia: Água Boa, Pradinho, Cachoeirinha e Aldeia Verde (essa última na região de Ladainha, em Minas Gerais, onde moram Isael e Sueli). Personagens importantes na aldeia — Sueli é presidente da Associação Maxakali de Aldeia Verde, fotógrafa e professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG; e Isael é membro do coletivo audiovisual Pajé Filmes, cineasta, vereador na cidade de Ladainha e professor na Escola Estadual Isabel Silva — o casal explora o cinema como forma de registrar a cultura de seu povo para transmiti-la aos mais jovens, a outras aldeias e também aos brancos.

Sueli sempre diz que os Tikmũ'ũn podem até perder a terra, mas não perdem a língua (ou o canto), responsável por resguardar a presença dos *yãmîy* (espécie de povos-espíritos, em uma tradução aproximativa), que os acompanham, os curam, e os ensinam tudo aquilo que sabem. Atraídos e recebidos pelos cantos correspondentes, que formam um interminável bestiário de seres da cosmologia tikmũ'ũn, os *yãmîy* imitam os bichos, alguns hoje até inexistentes “porque o branco destruiu a floresta”, como nos contou Isael.

Y
Ã
M
Î
Y

Funcionando como uma espécie de inventário dessa infinidade de bichos-espíritos que se metamorfoseiam de um a outro, o filme *Yãmîy*, realizado por Isael e Sueli em 2011, mostra o aparecimento de alguns desses seres (como a onça, a coruja, o peixe e o quati) que, atraídos pelos cantos do pajé, são alegremente recebidos na aldeia com a tarefa de ensinar as crianças tikmũ'ũn a caçar.



Eu sou Sueli Maxakali, sou professora da Aldeia Verde, e nasci na divisa de Minas Gerais com Bahia, na região do Vale do Mucuri.

E eu sou Isael Maxakali, e também sou professor e liderança da Aldeia Verde. Eu me formei na faculdade e hoje dou aula para nossas crianças dentro da aldeia. Aprendi a fazer cinema em uma oficina com o parente xavante Divino Tserewahú, que nos ensinou como mexer na câmera. E depois que aprendemos, emprestamos a câmera para outras pessoas aprenderem também.

* * *

Nós gostamos de filmar as coisas do jeito natural mesmo, de dentro da aldeia. Queremos mostrar o artesanato, a caça, os rituais, os nossos sonhos, as crianças brincando... E também o pajé, que é muito importante para nós, porque é ele quem ensina as crianças. E quando nosso vídeo fica pronto, vamos para Belo Horizonte e encontramos nossos amigos para fazer a montagem e a legenda em português, pois é muito importante mostrarmos os filmes para as escolas não indígenas. Por isso produzimos muitos vídeos, para esparramar tudo pelo Brasil, para que todos conheçam nossos rituais. Nós também mandamos os filmes para outras aldeias, e elas também mandam seus filmes para nós: uma aldeia ajuda a outra com o cinema e, assim, passamos a conhecer a cultura de outros povos indígenas. Cada aldeia é uma, cada cultura é única, cada comida é feita de forma diferente. E nossa cultura estava muito profunda, sem aparecer. É por isso que filmar é importante para os Tikmũ'ün.

Vamos falar um pouquinho sobre o filme Yãmîy. Fizemos esse filme para mostrar para as escolas indígenas e não indígenas o nosso ritual. Porque os Tikmũ'ün sempre ficaram escondidos, no escuro. E por isso somos cineastas, para clarear nossa aldeia. Quando yãmîy vem para a aldeia, ele fica na barraca de ritual. As mulheres não podem entrar na barraca de ritual, nem as crianças que não foram iniciadas. Só os homens e as crianças iniciadas podem entrar. Cada família, cada casa, vai fazer comida para o yãmîy. E à tardinha, quando ele começa a cantar, as mulheres o chamam para pegar comida, que ele leva para a barraca de ritual. Ele fica ali um, dois meses.

Quando ele canta, à tardinha, vai cantar em cada casa da aldeia. Tem que passar por todas as casas, não pode faltar nenhuma! E à noite ele começa a cantar dentro da barraca de ritual, e fica cantando até de manhã cedo. Aí o pajé vai chamando do lado de fora, e vão saindo os yãmîy mōg ka'ok (que significa aquele que anda mais rápido), que imitam todas as caças. Yãmîy vai imitar primeiro o tatu, que vai sair bem cedo. Depois imita a anta que vai sair, o veado que vai sair, a cotia que vai sair, a coruja que vai sair... Eles imitam tudo! Vão saindo, imitando caça e curando. E quando eles saem, as crianças que não podem entrar na barraca de ritual vão jogar flechas neles. Mas só as meninas e os pequenininhos que não foram iniciados. Os que podem entrar na barraca de ritual não podem jogar flechas.

Ai à tardinha, quando termina tudo, os yãmîy vão embora. Depois de seis meses pode chamar de novo, com cantos e comida. No final, o pajé vai juntando toda a rapaziada e vai imitar também yãmîy, de brincadeira. E as crianças vão jogar flecha nele, igual jogaram nos yãmîy. Depois ele faz reunião com os meninos, ensinando a história, ensinando como faz a pintura de ritual, como vai caçar no mato, como vai pescar. Mas se a criança fizer bagunça perto da barraca de ritual, o pajé não gosta. Ele pega a criança e joga mel de fumo no olho, e se não tiver mel, joga fumaça. Tudo isso para que a criança aprenda a respeitar, para abrir a memória dela. E aí ela não faz mais bagunça, aprende o canto e respeita a gente.

Mas não tem só yãmîy mōg ka'ok. Tem vários yãmîy e vários cantos-rituais diferentes. Tem morcego, espírito da mandioca, gavião, jacaré... A gente registra tudo no nosso canto, que existe através da caça, do bicho, do rio, da água, da chuva. Antigamente, tinha um pai cujo filho morreu, mas o espírito continuava com ele. Quando ia acontecer alguma coisa, o espírito do filho, chamado yãmîy nãg, chegava e batia na trava da porta. E o pai colocava o ouvido para ouvir o que ele ia falar, sempre bem baixinho. E uma vez o filho disse para eles fugirem, porque os brancos iam chegar e atacar. E foi nessa vez que os Tikmũ'ün deixaram toda a terra para trás, e se esconderam dentro de uma caverna bem grande. Eles deixaram a terra, mas escolheram ficar com duas coisas: o canto e o ritual. E é por isso que preferimos perder a terra do que perder os cantos. Porque se nós seguramos a terra, vamos todos morrer, os fazendeiros vão matar todo mundo. Aí acaba nosso ritual, nossa língua, nossa história. Acabam os Tikmũ'ün. Por isso preferimos deixar a terra para o fazendeiro, e levar conosco o canto e a língua, para poder chamar os yãmîy.

Tinha muito yãmîy quando não tinha fazendeiro, porque tinha muita mata fechada. Quando não estão na aldeia, eles vivem dentro da floresta. Antigamente, quando acabava a caça e a pesca em volta da aldeia, o pajé fazia reunião e saía de novo, seguindo a beira do rio, para fazer outra aldeia nova onde tem muita fruta e caça. Mas hoje não temos como sair procurando nosso alimento, porque fazendeiro secou tudo. É proibido a gente pescar, caçar, mas antigamente não. Antes a terra era livre para nós. Tudo aberto para nós. E hoje tem aldeia que não tem mata, e o yãmîy tem que ficar lá no céu, ou no nosso cabelo. Acabou a mata, mas nosso yãmîy fica aqui no cabelo, para viajar junto com a gente e nos proteger. É assim.

E como tem pouca mata, nosso yãmîy tem que ir caçar longe, procurar fruta e anta bem longe da aldeia. yãmîy mōg ka'ok, por exemplo, gosta de morotó, que parece uma lagarta que fica dentro da taquara. Quando ele acha o morotó, ele volta, grita e avisa toda a comunidade que tem morotó para comer. E no outro dia os homens da aldeia trazem o morotó, levam para a barraca de ritual e dividem depois com cada casa, cada família. Porque yãmîy sustenta e alimenta as famílias. E as famílias alimentam ele também. Um cuida do outro, um divide com o outro. Quando a gente se alimenta, o yãmîy alimenta junto, porque ele está aqui dentro de nós. Yãmîy é um espírito que é do nosso corpo, que temos que respeitar.

E o cinema também traz o yãmîy para perto da gente. Para nós, a imagem faz parte do nosso espírito, do nosso olhar. Porque espírito e imagem são coisas diferentes para os brancos, mas continuam sendo a mesma coisa para nós, Tikmũ'ün. O espírito vem com as pessoas que já morreram. Mas se no meio de um filme tem uma pessoa que já morreu, a imagem passa a ser espírito também. O filme continua sendo espírito para nós. É isso.

Diz-se pelas aldeias tikmũ'ũn que, certa vez, um homem desrespeitou os ensinamentos do pajé e comeu a cabeça de um morotó, e sua boca, seu olho e seu nariz mudaram de lugar. Ele se transformou em *ĩnmõxa* (espírito ruim), e ficou com vontade de comer as crianças da aldeia. Conta-se ainda que um outro homem comeu carne vermelha durante o período de resguardo e também ficou com o espírito ruim. Passava a andar pelo mato respirando muito alto e assustando as crianças, que tinham medo de serem comidas por ele. Acredita-se também que aqueles que bebem muita cachaça e agridem as mulheres têm grandes chances de terem perdido sua condição humana e se transformado em *ĩnmõxa*, agindo feito bicho feroz à procura insaciável de carne crua, sangue coalhado e crianças.²

Não é por acaso que o risco de se tornar um *ĩnmõxa* está sempre associado a comportamentos típicos dos homens das cidades próximas às aldeias indígenas, como agressão, desrespeito e alcoolismo — lembremos que a cachaça é um produto fornecido pelos brancos nas cidades. Nos mitos tikmũ'ũn, essas criaturas raivosas, capazes de destruir rapidamente uma aldeia inteira, estão diretamente ligadas à origem dos brancos. Esses, são filhos dos *ĩnmõxa* (ROMERO, 2015, p.22).

Filhos de maus espíritos, loucos, instáveis e perigosos. Ou, para usarmos expressões tipicamente indígenas, onças de duas pernas, comedores de terra, estrangeiros canibais. Seja nas histórias maxakali ou naquelas contadas em aldeias yanomami, xakriabá ou pataxó (pouco importa a etnia), o lugar ocupado pelos brancos nas cosmologias dos “extramodernos”³ é sempre aquele do inimigo. E não é para menos.

Ocupando originalmente extensos territórios entre os estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo, os Tikmũ'ũn foram obrigados a se dispersar em pequenas aldeias para escapar da violenta relação com os não indígenas “que adentraram suas terras e suas vidas, desde os primeiros conquistadores de terras, os militares, os missionários, os fazendeiros, os mineradores e outros aventureiros” (TUGNY, 2014, p.157). Entre os séculos XIX e XX, os Tikmũ'ũn viram sua população ser reduzida drasticamente por causa dos constantes ataques, desapropriações e propagação de doenças, chegando a apenas 59 pessoas no ano de 1949 (RUBINGER, 1963). Embora hoje a população tikmũ'ũn já passe dos 2000 indivíduos, ela ocupa uma das menores terras indígenas demarcadas do país, espremidas entre uma devastação causada por cidades, propriedades privadas de fazendeiros e monoculturas. Cercados “como peixes em um aquário”, como Isael Maxakali costuma dizer, os Tikmũ'ũn foram confrontados pelo progresso que destruiu grande parte da floresta, essencial para a continuidade de seu modo de vida.

De fato, como afirmou Viveiros de Castro, “estamos perdendo a oportunidade histórica de inventar uma civilização tropical, realmente ecológica e multicultural” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014a) em nome do progresso, estampado orgulhosamente em nossa bandeira e condutor absoluto do

2 Essas e outras histórias sobre o risco de se tornar um *Inmõxa* estão descritas no texto *Virando Inmõxa: uma análise integrada da cosmologia e do parentesco maxakali a partir dos processos de transformação corporal* (2009), de Marina Guimarães Vieira.

3 “Os ‘outros coletivos’ (um termo técnico latouriano), aqueles coletivos não-modernos ou, como prefiro designá-los, extramodernos, uma vez que a noção de ‘não-moderno’, frequente na pena de Latour, tende a assumir irresistivelmente (e ao revés das intenções deste autor) um viés evolucionista que a torna sinônima de pré-moderno, primitivo, atrasado, tradicional, ou, como se dizia nos velhos tempos, ‘subdesenvolvido’. O prefixo extra-, assim, marca exterioridade, não superlatividade (como se se pretendesse “compensar” a conotação privativa do conceito de não-moderno), em relação ao regime ontológico”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014b, p.2)

projeto destrutivo de ocupação desse território chamado Brasil. Discurso equivocado que justificou que florestas fossem substituídas por desérticas plantações de soja, que enormes hidrelétricas inundassem o habitat de uma diversidade de animais, que mineradoras avançassem avidamente sobre montanhas, e que rios perdessem sua vitalidade ao serem transpostos em áridas valas de concreto. Como diria o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015), se o céu ainda não desabou sobre nossas cabeças, não é graças aos brancos, mas aos esforços dos “outros dos brancos” que, mesmo marcados pela violência da modernidade ocidental, não deixam de lutar para manter este mundo de pé.

“Se continuarem seguindo esse mesmo caminho, é verdade, acabaremos todos morrendo. Isso já aconteceu com muitos outros habitantes da floresta nesta terra do Brasil, mas desta vez creio que nem mesmo os brancos vão sobreviver” (KOPENAWA, 2015, p.372) — alerta Kopenawa ao nos lembrar que, por mais que a sociedade ocidental creia estar acima e à parte da natureza, os resultados da grande narrativa épica do progresso (ou em outras palavras, o fim do mundo) atingirão, mais cedo ou mais tarde, a todos. Pobreza e condições de miséria de grande parte da população, desequilíbrios climáticos e desastres naturais: frente a todas essas catástrofes cada vez mais frequentes, estamos descobrindo — talvez um pouco tarde demais — que a ideia de progresso e de modernidade nos levou para um perigoso caminho sem volta.

Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos* (1996), problematiza a relação de domínio dos homens sobre as coisas do mundo, ou a rígida separação entre sociedade e natureza estabelecida pelo pensamento moderno ocidental. De acordo com o autor, fomos historicamente incapazes de lidar com o mundo de forma fragmentária (em que questões da natureza eram destinadas aos cientistas e as questões da sociedade, aos políticos), pois os problemas da vida contemporânea são apresentados de maneira híbrida (LATOUR, 1996, p.16). Basta pensarmos que todas as ações destrutivas sobre o meio ambiente retornam de forma cada vez mais violenta, ameaçando a toda a vida na Terra. Tudo está interligado, ou como adverte Ailton Krenak, “um dia todas as pessoas vão ter que perceber que tudo isso é um lugar só. O cosmo é um lugar só” (KRENAK apud FJELDER; NADER, 2015, p.40).

Não é preciso muito esforço para perceber que, embora a ligação com o universo seja o último item da lista de prioridades da vida ocidental, o vínculo entre o homem e a natureza está longe de se romper para aqueles e aquelas cuja existência nunca se desprende de uma visão cósmica. Como bem disse Viveiros de Castro, a distinção natureza x cultura não poderia, em hipótese alguma, “ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.42). Enquanto os brancos tentam em vão se afastar da natureza, essa que é sinônimo de atraso diante da modernidade, povos indígenas tomam o caminho oposto, mostrando a impossibilidade de se estar alheio ao mundo que nos acolhe (quer queiramos ou não) — através de seus rituais, de seus modos de vida, mas também — e principalmente — através de seu olhar cinematográfico. “A pergunta então seria: como se faz cinema (ou como o cinema se faz) no interior de uma cultura que não parte da separação entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação, mas que se funda justamente nos intercâmbios entre estes domínios?” (BRASIL, 2012a, p.115).

Os raios são a voz do criador
Ñhanderu, que do topo do céu
fala aos ouvidos dos rezadores.

Imagem retirada do filme
*Ava Yvy Vera - A Terra do
Povo do Raio*
Genito Gomes, Valmir Gonçalves
Correia, Jhonn Nara Gomes,
Jhonatan Gomes, Edina Xime-
nez, Dalcídio Gomes, Sarah Brites
e Joilson Brites
2016



Na última sequência do filme *Ava Yvy Vera — A Terra do Povo do Raio* (2016), a escuridão da noite domina a imagem. Uma pequena fogueira ilumina fracamente um grupo de crianças guarani kaiowá, que brincam ao redor do fogo após as danças da festa *Kotyhu* e o compartilhamento da chicha (um tipo de bebida fermentada), momentos antes do cair da noite. De tempos em tempos, a cena é fortemente iluminada por clarões de relâmpagos que, ao longe, atravessam com intensidade o céu escuro. Diante dos clarões, o rezador Valdomiro Flores começa a contar histórias sobre o lugar onde os raios nunca acabam, “onde todos os parentes se encontram”. Muito poderosos — e cada vez mais frequentes na medida em que o sábio prossegue sua fala —, os raios são a voz do criador Ñhanderu, que do topo do céu fala aos ouvidos dos rezadores. Mais do que apenas um fenômeno natural (como nossa prepotente ciência se vangloriaria em supor), o raio para os Guarani Kaiowá faz parte do plano mítico e cosmológico, e por isso seu aparecimento na imagem deve ser cuidadosamente negociado. Em uma entrevista dada sobre *Ava Yvy Vera*, o cineasta Genito Gomes nos conta que os raios só atravessaram o céu naquele dia por causa do filme, como se buscassem aprovar o projeto cinematográfico do coletivo indígena. “Nós pedíamos aos rezadores para rezarem para que os raios viessem, e para que eles pudessem ser filmados sem queimar a câmera”, conta Genito. “O rezador tem que rezar primeiro pela câmera para ela não queimar” (GOMES, 2017).

Realizado em um contexto de oficinas de filmagem e montagem proposto pelo programa Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowá, da Universidade Federal de Minas Gerais, *Ava Yvy Vera* é um filme produzido por oito indígenas guarani kaiowá logo após o processo de retomada de suas terras no Mato Grosso do Sul, durante o qual o líder Nísio Gomes (pai de Genito) fora brutalmente assassinado. Misto de experiência mítica e relato da história recente dos indígenas, o filme se divide entre as lembranças dos trágicos momentos da retomada, rememorados diante da câmera; e a realização do sonho revelado por Nísio antes de morrer, de ter o modo de vida indígena retomado junto com o território — que o filme veio a agenciar.

Aqui, o filme-sonho, em busca da retomada de um modo de vida outrora perdido junto com o território, se constitui por suas relações com o mundo exterior, sem o qual ele não existiria (BELISÁRIO, BRASIL, 2016, p.604): mesmo que a elaboração da história e a ponderação crítica do violento passado recente exija certo distanciamento por parte dos Guarani Kaiowá, suas trocas com o mundo são determinantes para que o filme aconteça. Os raios que cortam as imagens, os cantos dos rezadores, as negociações com outros membros da aldeia e com os espíritos da floresta, a realização coletiva do sonho de Nísio, tudo funciona como se o que está fora do filme, na complexidade do mundo, possibilitasse o trabalho do cinema ao se preparar como cena, e como se, de forma inversa, a cena se prolongasse para a vida real, transformando-a constantemente (BRASIL, 2018, p.20).

Na esteira do crítico Jean-Louis Comolli, para quem o cinema, o filme e a representação não estão fora do mundo nem diante dele olhando-o de fora, mas “são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar” (COMOLLI, 2008, p.83), o que *Ava Yvy Vera* reivindica é a impossibilidade de se separar daquilo que se quer conhecer através do cinema. Não porque é difícil tomar distância crítica sobre aquilo que se quer filmar, mas porque o entrelaçamento com o mundo (leia-se a floresta, a mata, os espíritos, as águas, os animais) é constituinte, determinante e indissociável das cosmologias indígenas — e, portanto, do seu jeito de olhar. O conhecimento exige relação.

Conhecer é fundamentalmente uma habilidade que adquirimos na relação com outros organismos e seres que habitam o mesmo mundo, e não uma prerrogativa humana que se processaria no espaço restrito da mente como uma operação racional. Torna-se, assim, impossível dissociar a mente do corpo, a cultura da natureza, o conhecimento da experiência. Para conhecer, a partir da perspectiva ecológica, é necessário estar imerso na matéria e no mundo através do engajamento contínuo no ambiente. (CARVALHO; STEIL, 2014, p.164)

Em uma crítica ao distanciamento epistemológico exercido pela ciência moderna, para a qual é preciso se retirar do mundo para compreendê-lo, os pesquisadores Carlos Alberto Steil e Isabel Cristina Carvalho reivindicam a importância das “epistemologias ecológicas”, caracterizadas por outras formas do saber nas quais o corpo é o operador central do conhecimento (CARVALHO; STEIL, 2014, p.165).

Para Viveiros de Castro, à lógica epistemológica ocidental e moderna, baseada na objetivação daquilo ou daqueles que se quer conhecer (o outro é sempre tornado uma “coisa” para que se possa conhecê-lo objetivamente), opõe-se o xamanismo ameríndio como ideal de conhecimento (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.231) — ou como epistemologia ecológica nos termos de Steil e Carvalho. Na racionalidade xamânica, “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido — daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.231). Mas para tomar o ponto de vista daquele que se quer conhecer, é preciso assumir sua aparência corporal, vestir sua roupa-corpo (e voltamos aqui à centralidade do corpo no pensamento e na prática indígena): durante os rituais, as pinturas corporais e as máscaras, longe de serem apenas um adereço, têm o poder de transformar a identidade de seu portador. “Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p.248). Vestir a roupa-corpo de uma “subjetividade estrangeira” é ver o mundo a partir de sua perspectiva.

Viveiros de Castro propõe, a partir da filosofia ameríndia, a noção de “perspectivismo” para tratar o modo indígena de ver o mundo a partir de uma multiplicidade de perspectivas. A este conceito está vinculada a noção de “multinaturalismo”, em contraposição ao multiculturalismo moderno com o qual vislumbramos o mundo: enquanto concordamos que exista apenas uma natureza e várias culturas, o pensamento ameríndio supõe apenas uma cultura (ou seja, um mesmo espírito ou uma humanidade comum) e uma diversidade de naturezas (ou uma variedade de corpos). O universo ameríndio é povoado de seres, tanto humanos quanto não humanos, capazes de agir sobre o mundo. São mulheres, homens, plantas, deuses, espíritos, animais e até objetos; todos eles dotados de uma mesma alma.

Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de percepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.43).

Se todos os seres são pessoas e veem seus semelhantes como pessoas, o que difere entre eles, de acordo com Viveiros de Castro, é a forma como eles veem outros seres. Os humanos veem os humanos como humanos, e os animais como animais. Os tapires ou os peixes, entre eles, também se veem como humanos. “Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, veem os humanos

como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.44). Mas se cada corpo pressupõe uma perspectiva diferente sobre outros corpos, também aporta uma perspectiva singular sobre o mundo. Viveiros de Castro aponta, por exemplo, que aquilo que os humanos veem como sangue, os jaguares veem como cerveja, ou o que os humanos veem como lama, os tapires veem como casa cerimonial. Existem, portanto, tantos mundos quanto corpos.

Se o xamã é capaz de vestir diferentes roupas-corpos para ver o mundo de outra forma e participar de suas negociações, quando o cineasta indígena “veste a câmera” para ver através de suas lentes, não estaria ele próximo da prática xamanística? Não estaria o corpo-câmera instalando um novo ponto de vista e, portanto, agenciando um outro mundo (BRASIL, 2012b, p.72)?

Como vimos, a câmera não só acompanha, mas participa e é afetada por esse pluriverso “inconstante de desdobramentos imprevisíveis” (BRASIL, 2012b, p.84), “onde há mais pessoas no céu e na terra do que sonham nossas antropologias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.54). Nesse mundo onde qualquer ser (animais, humanos, árvores, rios e pedras) pode potencialmente se transformar em outro e adentrar o mundo do outro, a dimensão relacional do cinema indígena participa do perigoso processo do intercâmbio de perspectivas que, como escreveu Viveiros de Castro, é uma verdadeira arte política — “uma diplomacia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.49).

Filmar parece ser uma experiência política, diplomática, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural; uma forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver, o que se aproxima da experiência xamânica (COSTA, 2015, p.171)

Em uma socialidade mais-que-humana, quem filma é mais-que-observador: ver e registrar no mundo indígena (ou melhor, nos seus vários mundos) é uma tarefa desafiadora, já que representar tal humanidade complexa significa estar exposto à agência daquilo que se filma — um aquilo que pode, a qualquer momento, instaurar seu ponto de vista. Assim como o xamanismo, filmar é integrar uma política cósmica (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.50): cosmopolítica.

Ao trazer para o contexto indígena a análise de Bruno Latour sobre a “cosmopolítica” proposta por Isabelle Stengers, o antropólogo Renato Sztutman destaca que o termo desmistifica a dicotomia entre o cosmos como um domínio dado (como a natureza), e a política como um domínio construído pelo homem (SZTUTMAN, 2012, p.100). A política e o cosmos não só se relacionam, como necessitam um do outro para impedir que se fechem sobre si mesmos. Por um lado, o cosmos permite que a natureza também entre na política, evitando que esta se enclausure em um mundo consensual de alguns poucos humanos. Por outro lado, a política evita que o cosmos se feche em um número determinado de entidades, pois demanda a invenção de novos vínculos a cada vez que um novo sujeito é ali incluído. “Em suma, a noção de ‘cosmopolítica’ permitiria estender a política ao domínio das relações entre humanos e não humanos e, ao mesmo tempo, alargar a noção de cosmos, tendo-o como algo que resulta dessas relações” (SZTUTMAN, 2012, p.101).

Se ao propor a noção de cosmopolítica de Stengers para a compreensão das políticas ameríndias, Sztutman reformula o termo cosmologia como “esta que não se reduz às representações

humanas sobre os não humanos, mas que deve ser tomada como campo de relação entre humanos e não humanos” (SZTUTMAN, 2012, p.101), não seria arriscado pensarmos o cinema indígena como uma ferramenta cosmológica nesses termos, definidora e ao mesmo tempo resultado dessas complexas interações.

Compreendemos o cinema, então, não como forma de representação do mundo, mas como meio de ampliar a potência de se relacionar com ele. Como escreveu a etnomusicóloga Rosângela de Tugny, inspirada pelo cinema dos Tikmũũn, podemos pensar a visão como relação. “Não um ato que consiste em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica — o olhar — mas uma experiência relacional” (TUGNY, 2014, p.168).

Voltemos aos Tikmũũn, para os quais as imagens “possuem agência na dinâmica relacional” (BRASIL, 2016c, p.148) de seu cosmos povoado de alteridades infinitas (sejam elas animais, espíritos, fenômenos naturais, outros índios, os brancos). Como nos contou Sueli Maxakali, o espírito e a imagem continuam sendo a mesma coisa para os Tikmũũn. Os próprios *yãmîy*, povos-espíritos, são *koxuk*, termo que designa, como escreveu Tugny, alma, sombra ou imagem (TUGNY, 2014, p.167). Mas se os *yãmîy* — que sempre visitam as aldeias para cantar com os humanos, ensiná-los e curá-los — são imagem, não há então “imagem desvitalizada, sem corpo e sem verdade, nos olhos dos Tikmũũn (TUGNY apud BRASIL, 2016c, p.142). Eis aqui algo que viraria nossa restrita ontologia de cabeça para baixo: se as imagens são espíritos, os espíritos são corpos, e corpos atuam constantemente na vida cotidiana, as imagens deveriam ser compreendidas, portanto, menos como coisas do que como eventos, tal como propôs Tugny. Eventos “de extrema intensidade, que é a aparição, a abertura da visão, a possibilidade de ver e de se dar a ver entre corpos que estão próximos, mas nem sempre acessíveis ao olhar” (TUGNY, 2014, p.167). Nesse contexto, o cinema assume o papel ritualístico de dar a ver os espíritos, mesmo que parcialmente (pois a nós nunca é dado o acesso completo ao *mundo outro do outro*), tornando-os mais presentes através dos corpos filmados e aumentando a possibilidade de se relacionar com eles (DINIZ; QUEIROZ, 2018, p.80). O trabalho do cinema medeia o encontro entre o visível e o invisível, entre os indígenas e seus muitos outros, entre eles e o mundo.

Em uma das cenas do filme *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, produzido em 2012 por Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto na Aldeia Verde, vemos o trabalho dos *yãmîy* Tangarazinhos que secam na fogueira a carne da caçada para ser posteriormente distribuída nas casas da aldeia. Durante o filme, Isael nos conta a história do Gavião-espírito (*mõgmõka*) que, na época em que a mata ainda era densa, morava na barraca de religião, cantava por horas a fio e ia para o mato caçar. Responsável por todos os outros *yãmîy*, é o Gavião que hoje manda os Tangarazinhos caçarem. Filmada sob a orientação do pajé (que vai dizer como os *yãmîy* devem ser filmados, o que se pode mostrar e o que não se deve registrar), a atividade dos Tangarazinhos é um exemplo, entre tantas outras interações com os povos-espíritos, de como o filme tem a função de transmitir (para os povos da aldeia, as crianças, mas também os não indígenas) a importância das trocas dos Tikmũũn com os *yãmîy*, que trazem comida, ensinam cantos, curam doenças e atualizam constantemente o conhecimento nas aldeias. Ao filmar a salga e a secagem da carne pelos Tangarazinhos, Isael reforça: “Antigamente era assim. Os antepassados faziam assim. Nós continuamos o ritual da mesma forma, e não vamos esquecer”.

Os Tangarazinhos secam a carne da caça na mata

Imagens retiradas do filme
Quando os Yãmîy vêm dançar conosco
Isael Maxakali, Sueli Maxakali
e Renata Otto
2012



Os *yãmîy* trazem seus conhecimentos e os dão de presente aos humanos. Estes, por sua vez, procuram presentear os espíritos, oferecendo suas comidas preferidas e cantando entusiasticamente como forma de lhes homenagear. De tal interação é que depende a sobrevivência da cultura Tikmũũn. Todo o modo de vida Maxakali advém daí. (BICALHO, 2018, p.107)

Especialmente para os Tikmũũn (mas não excluamos aqui os outros povos indígenas), o cinema possibilita a “reexistência”⁴ e a continuidade de um mundo intensamente habitado. Habitado virtualmente, já que a mata, o lugar que abrigava essa infinidade de outros seres, fora completamente tomada pela árida paisagem do capim colônia, da soja e do asfalto. O cinema permite aos Tikmũũn, mas também a nós, espectadores, (que ao assistir os filmes, passamos a fazer parte desse mundo e a ser afetados por ele), seguirmos os rastros dos espíritos-imagem, dos povos-bichos, dos corpos-cantos, como em uma caçada-ritual que articula seres-mais-que-humanos em um mundo-mais-que-visível:

Trata-se de, em meio à homogênea paisagem da monocultura, reencontrar os afetos que constituem a experiência tikmũũn: afetos que o filme busca nos cantos, nos animais, nas crianças e nos *yãmîy* — povos-espíritos com os quais estabelecem relação de troca, conhecimento e aliança. (BRASIL, 2016c, p.143)

Mesmo que ao nosso redor as florestas e as matas tenham sido devastadas, ainda há algo para ver — e, portanto, se relacionar: coisa que o cinema indígena não se cansa de lembrar, mesmo que a modernidade nos tenha feito esquecer. Aliás, com árvore ou sem árvore, com bicho ou sem bicho, a concepção moderna do que seria a natureza sempre foi esvaziada “de qualquer intencionalidade, agência e humanidade, reiterando a separação instrumental e economicamente oportuna entre o excepcionalismo humano e os demais seres” (CANÇADO, 2017, p.122). Basta nos lembrarmos de que nosso país cresceu a partir do gesto civilizador, da conquista dos “desalentadores espaços vazios” que só são vazios aos olhos ocidentais — desde os latifúndios que inauguraram um modo exploratório e abusivo de tratar as terras brasileiras, até os atuais campos imensos de soja e as barragens de rejeito da mineração, sempre prestes a colapsar.

Se nos filmes indígenas o entrelaçamento entre seres humanos e os seres da mata — esses cuja existência material é impossibilitada pela ordem destrutiva moderna — ganha concretude, afirmar a recusa “em se deixar capturar pelos mecanismos de representação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.6) ocidentais pressupõe, como escreveu Viveiros de Castro, uma resistência contra os movimentos etnocidas que, em sua tirania do olhar, não criam mais do que paisagens inertes, prontas para serem dominadas pela força do homem.

Assumir um ponto de vista indígena sobre a mata, a floresta e a natureza é, portanto, retirar aquele que olha da posição de um “observador externo de um mundo de objetos fixos”, para situá-lo “na convergência de linhas e fluxos de materiais que o atravessam e o constituem como uma unidade generativa que chamamos mundo ou ambiente” (CARVALHO; STEIL, 2014, p.167). Não o ambiente como simplesmente a materialidade neutra que nos rodeia, mas ambientes “sempre abertos à transformação, ao cercamento, ao estabelecimento de fronteiras, à violência, ao apaziguamento e à reciprocidade” (CARDOSO, 2016, p.496):

4 Viveiros de Castro caracteriza a “reexistência” como o modo de existência dos índios no Brasil, possibilitado unicamente pelo seu poder de resistência. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016)

O que chamamos de “ambiente” é para eles [povos indígenas] uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.94)

Com sua potência xamânica e amplo apelo multinaturalista, o cinema indígena amplia nossa percepção sobre o ambiente (essa sociedade dinâmica e pulsante) e nossa capacidade de interagir com seres que não nos são facilmente dados a ver. Somos alterados por essas imagens-evento, imagens-espíritos, corpos-imagens que, se não nos fazem ver com os olhos de outras espécies (pois a dádiva de ver o mundo com os olhos dos quatis, das capivaras, das onças, ainda é exclusiva dos xamãs), deixam “que nosso olhar se veja — em uma oscilação — no mundo agenciado pelo outro” (BRASIL, 2012b, p.73). Da representação cartesiana do espaço a uma complexa experiência cosmológica, do ponto de vista fixo à multiplicidade de perspectivas, da paisagem inerte à sociedade de sociedades, o cinema tem um papel central na manutenção das relações cosmopolíticas de mediação, que asseguram a continuidade do mundo diante da iminente queda do céu que já bate forte à nossa porta.

Se mesmo a terra árida e devastada, cuja fronteira avança impiedosamente, pode abrigar uma infinidade de formas de vida que povoam a rica cosmologia das comunidades indígenas — e com as quais o cinema permite a interação —, talvez seja hora de aprendermos algumas lições com os povos da terra-floresta. Pois enquanto o míope olhar ocidental, guiado pela cobiça capitalista travestida de progresso, só enxerga desertos onde pulsa a vida, o cinema indígena, em seu trabalho diminuto e persistente, continua a multiplicar matas, plantar florestas e semear o cosmos.

REFLEXÕES FINAIS

Crianças assistindo imagens
produzidas na Aldeia Vila Nova.

Ana Carolina Estrela da Costa
2012



Sempre procurei escapar de uma prática arquitetônica e urbanística hegemônica (essa que, desnecessariamente, parece criar objetos demais no mundo). Talvez por simples teimosia, ou por acreditar que o trabalho dos “atuantes do campo do desenho” deveria estar mais próximo do cotidiano dos habitantes — aqueles que observam a cidade não da tela do *Google Maps*, mas sob a sombra dos edifícios.

Felizmente, desde os meus tempos de graduação no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, o exercício tradicional do arquiteto já vinha sendo questionado frente à complexidade das mutações urbanas e das práticas culturais, sociais e políticas correntes na cidade, cujas demandas não conseguem ser direcionadas a um único campo do conhecimento. Tais contextos acabam por incitar atravessamentos disciplinares e a troca de atribuições específicas. De repente, o arquiteto cozinha como processo de pesquisa, o músico cartografa paisagens sonoras e o cidadão comum aprende a reformar a própria casa.

Depois de dez anos de prática (como o tempo passa rápido!), fui percebendo dia a dia, bairro a bairro, comunidade a comunidade, que — embora o famoso ego dos profissionais não os deixem admitir — sabemos muito pouco sobre as práticas espaciais daqueles e daquelas que, mesmo diferentes de nós, compartilham a mesma rua por onde caminhamos todos os dias. Junto com meus amigos e parceiros de trabalho (pois a necessidade do fazer junto nunca foi uma questão para nós), passamos a tomar gosto pelo encontro e pela escuta das pessoas, por mais conflituoso e incerto que tal encontro possa vir a ser. A exemplo da antropóloga Jeanne Favret-Saada (2009), decidimos nos lançar ao desafio de sermos afetados e desestabilizados pelo conhecimento do outro sobre seu próprio espaço. Uma “desestabilização que incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos” (GOLDMAN, 2008, p.7). Ou, como disse uma vez minha orientadora Renata Marquez, puxar nossos próprios tapetes.

Essa progressiva aproximação com nossas alteridades (algumas mais radicais que outras, algumas mais próximas de nós do que poderíamos imaginar) que se estendeu por vários projetos, transformou o jeito como trabalhamos e como enxergamos a infinidade de mundos que nos rodeiam e nos conectam. De cafés da manhã coletivos a oficinas de fotografia na rua, de caminhões-rádio a discussões públicas, de jornais de bairro a revistas escritas por povos extramodernos, nos interessam as diversas ferramentas e procedimentos que têm “a questão espacial como uma chave para a compreensão” (BIASE, 2010, p.192) de outros sujeitos, ou que têm os sujeitos como uma chave para a compreensão da questão espacial. Repetindo a frase da cineasta Agnès Varda que inicia esta pesquisa — em um desconcertante didatismo com o qual só a “Madame Batata” poderia nos presentear — “é compreendendo as pessoas que se compreende melhor os lugares, é compreendendo os lugares que se compreende melhor as pessoas” (VARDA, 1998).

Aliás, não é por acaso que as palavras de Varda abrem caminho para o que viria a ser escrito e pensado ao longo desses dois anos de mestrado: foi assistindo pela primeira vez ao seu filme *Daguerreótipos* (1976) que o cinema se abriu para mim como possibilidade de aproximação etnográfica e de discussão espacial. Devo muito, portanto, a essa catadora de batatas, de imagens, de cidades.

Os jovens do Filme de Rua assistem às imagens filmadas.

Imagem retirada do *Filme de Rua* 2017.



Quando iniciei esta pesquisa, pretendia estudar como a produção de filmes poderia servir de ferramenta para discutir questões espaciais com as pessoas, um tipo de experimentação onde o cinema seria o mediador de um conhecimento que não se transmite, mas emerge no confronto entre imagem, espaço e vida cotidiana. Queria propor filmes realizados a muitas mãos — algo que tive o imenso prazer de experimentar. Participei de uma oficina de cinema com moradores do bairro Jardim Felicidade, na região norte de Belo Horizonte, na qual produzimos o filme *Felicidade* (2017), selecionado para a mostra “Os fins neste mundo: imagens do Antropoceno”, no Forumdoc.bh 2017; e posteriormente participei como propositor de duas oficinas envolvendo cinema e conhecimento espacial: uma com jovens do bairro Água Limpa, em Nova Lima, e outra com crianças imigrantes em um centro de acolhimento em Paris, na França. Mas, mais do que o processo de produção dos filmes em si, me chamava a atenção a forma como sua visualização posterior gerava momentos importantíssimos de discussão e de empoderamento. O compartilhamento de conhecimento que eu acreditava estar na feitura dos filmes se mostrava ainda mais intenso nos momentos onde os víamos juntos.

Ao longo do percurso, fui compreendendo cada vez mais a potência do ver — e do conversar sobre — ao mesmo tempo em que fui conhecendo e sendo afetado por olhares outros, vindos de espaços outros, através de filmes produzidos por sujeitos que sempre foram silenciados, e que encontraram no cinema uma forma de se expressar. Meu caminho foi atravessado, questionado, chacoalhado e interpelado pelos indígenas e seu cinema multinaturalista, pelos quilombolas e seu cinema ancestral, pela juventude negra e seu cinema desobediente, pelos moradores de ocupações e seu cinema colaborativo. Se para Jean-Louis Comolli filmar é um ato de violência do qual não se sai ileso (COMOLLI, 2008), posso dizer que ver pode ser ainda mais desconcertante.

Este trabalho foi então escrito com imagens e com pessoas: cada filme visto junto, cada conversa disparada pelos filmes, cada conhecimento gerado nas conversas, teve um papel central na elaboração desta pesquisa que envolve saberes articulados de forma coletiva. Um trabalho a muitas mãos e a muitos olhares, como não poderia deixar de ser.

* * *

Confesso que, para mim, concluir esse trabalho que eu considero em processo e aberto a ser continuado — por mim ou por qualquer outra pessoa que se interesse —, não é uma tarefa fácil. Recorro então às imagens, mais uma vez, como forma de extrair delas o que elas têm de palavra (BICALHO, 2018, p.107).

Registradas por diversas pessoas em diferentes épocas e contextos, essas fotografias mostram as comunidades daqueles e daquelas que gentilmente contribuíram com esta pesquisa assistindo à própria imagem na tela. Nos afastamos aqui da tradicional sala escura, silenciosa, povoada de cadeiras acolchoadas que sempre caracterizaram a experiência tradicional do espectador de cinema. Estamos mais uma vez em espaços outros, testemunhando outros modos de tratar o cinema, que se abre para o mundo da mesma forma que o mundo outrora se abriu para a câmera. Somos transportados para uma noite fria em Izidora, onde uma fogueira em frente à tela improvisada reúne, por um momento, moradores e moradoras ao redor do filme, mesmo que a iminência da chegada da polícia paire sobre a comunidade. Estamos sentados ao lado das crianças maxakali que, acomodadas sobre esteiras em uma casa da aldeia, assistem na pequena

Visionagem compartilhada na
ocupação Esperança.

Douglas Resende
2016



televisão às cenas dos rituais realizados pelos mais velhos. Acompanhamos os jovens do coletivo Filme de Rua na visualização das últimas cenas gravadas por eles, sob a proteção das telhas que cobrem o pátio do casarão transformado em Espaço Comum Luiz Estrela; até chegarmos ao cinema a céu aberto na beira do ribeirão Arrudas, onde as mulheres do Quilombo Mangueiras discutem a importância da água após a exibição de seu filme.

Aqui, o gesto de ver o filme está longe de ser um encerramento de um longo percurso que incluiu a filmagem e a montagem. Muito antes pelo contrário: ver (ou melhor, ver juntos¹) é apenas o início de outras experiências, sensoriais, espaciais, compartilhadas. Experiências múltiplas e únicas, diferentes a cada público, a cada lugar, a cada conversa estimulada pelas imagens e pelo mundo ao redor, que insiste em participar: o vento balança levemente a tela, as estrelas iluminam fracamente a escuridão, a cerca metálica que passa diante do projetor adiciona uma camada de sombra, os pássaros cantam e os espectadores comentam, discutem, se divertem.

Eis aí a síntese de toda a força do cinema produzido por esses sujeitos com os quais ainda temos muito a aprender: para existir enquanto potência, o filme necessariamente está imerso no mundo, ou melhor, nos mundos que se revelam a partir de suas práticas fílmicas, e que impedem que o cinema se autonomize como um lugar de poder. Aqui, *cinema é prática espacial*.

Inspirado por esses sujeitos e acreditando na riqueza ainda pouco explorada das relações possíveis entre cinema e espaço — para além, é claro, da simples representação do espaço na imagem — busquei, ainda que de forma diminuta, iniciar um processo de reflexão sobre os intermináveis cruzamentos entre as políticas do espaço e as políticas da imagem. Uma reflexão que, aqui, assumiu a forma de um método repetido a cada capítulo-espaço-filme-encontro, aberto a ser continuado, discutido, adaptado e subvertido.

Ao fim deste texto, o leitor ou a leitora, que montou seu próprio percurso de leitura — assim como um cineasta monta seu filme a partir de fragmentos de imagens — encontrará um convite para se tornar também um espectador-participante arrastado para esses mundos, que durante dois anos me desestabilizaram. Trata-se de um DVD com os filmes que deram origem aos capítulos desta pesquisa, para que ele ou ela também possa vê-los (de preferência junto com outros e outras), elaborar suas próprias análises e tirar suas próprias conclusões. Pois uma dissertação que se propôs inspirada por uma escrita cinematográfica deveria ser como o cinema é para aqueles e aquelas que tanto me ensinaram durante este período de pesquisa: “a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós” (COMOLLI, 2008, p.57).

1 Em textos recentes, os pesquisadores Cesar Guimarães e André Brasil abordam a prática do “ver juntos” como um importante momento de reunião de uma dada comunidade que, ao se ver na tela, toma certa distância crítica sobre si mesma e sobre suas experiências. “Nota-se como, para além de um procedimento ou de um método, projetar filmes para uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo. Ele guarda uma dimensão cinematográfica, na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção de intrincadas *mise-en-abymes*”; guarda também uma dimensão antropológica – cosmopolítica –, na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer” (BRASIL, 2016b, p.79-80).

Mulheres do quilombo
Mangueiras apresentam seu
filme na beira do ribeirão
Arrudas

Projeto Manuelzão
2017



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAD, Paula. **Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète**. New York: Columbia University Press, 2010.

ARANHA, Patrícia Marinho. Levantamentos territoriais e construção de saberes geográficos na Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas (1907-1915). **Revista Brasileira de História e Ciência**. Rio de Janeiro, v.5, n.1, pp. 91-100, 2012.

ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel. **Explorar um continente desconhecido**. In: ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (orgs.). Varan: um mundo visível. Belo Horizonte: Balafon, pp. 07-10, 2016.

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

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEOgraphia**. Niterói, ano 2, n.3, pp. 69-88, 2000.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1994.

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

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 91-107, 1985.

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**, v.1, pp. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias, Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 08-11, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIASE, Alessia de. Por uma postura antropológica de apreensão da cidade contemporânea: por uma antropologia do espaço à uma antropologia da transformação da cidade. **Redobra**, n.10, pp. 190-206, 2010.

BICALHO, Charles. A imagem na arte verbal maxakali: aspectos de uma poética de pajelança. **Galaxia [online]**. 2018, n.39, pp. 88-109. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-255435537>> Acesso 30 de jul. de 2019.

BORGES, Augusto; LEITE, Tainah; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. **O que nasce do que se queima: sobre a tradição do cinema da terra no Brasil**. In: GUIMARÃES, Juarez Rocha; PAULA, Desly Gonçalves de; STARLING, Heloisa Maria Murgel (orgs.). Sentimento de reforma agrária, sentimento de república. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 266-295, 2006.

BOULOS, Guilherme. **Se morar é um direito, ocupar é um dever**. In: PISEAGRAMA (Org.). Urbe Urge. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, 2018.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Sociol. Antropol. [online]**. 2016, v.6, n.3, pp. 601-634. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011.

BRASIL, André. Bicicletas de *Nhanderu*: lascas do extracampo. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.9, n.1, pp. 98-117, jan./jun. 2012a.

BRASIL, André. O olho do mito: perspectivismo em *Histórias de Mawary*. **Revista Ecopós**, v.15, n.3, pp. 69-89, 2012b.

BRASIL, André. **Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera**. In: XXVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2018, Porto Alegre. Anais do XXVII Encontro Anual da Compós, 2018.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos estud. - CE-BRAP[online]**. 2016a, v.35, n.3, pp. 125-146. Disponível em <http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/09/07_brasil_106_p124-147_baixa.pdf> Acesso 05 de fev. de 2019.

BRASIL, André. Rever, retroceder, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galaxia [online]**. 2016b, n.33, pp. 77-93. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016226054>> Acesso 25 de jul. de 2019.

BRASIL, André. Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn. **Revista Ecopós**, v.19, n.2, pp. 140-153, 2016c.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. *O fundo do ar é vermelho*: a subterrânea matéria sensível da história. **Significação: revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v.45, n.50, pp. 79-101, jul./dez. 2018.

BRENEZ, Nicole. **Contre-attaques**. In: *Soulèvements*. Paris: Collectif Gallimard, pp. 71-93, 2016.

BRENEZ, Nicole. Political cinema today — the new exigencies: for a republic of images. **Screening the Past [online]**, 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%E2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/>>. Acesso em 11 jan. 2019.

BRUM, Eliane. A potência da primeira geração sem esperança. **El País [online]**, 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/05/politica/1559743351_956676.html> Acesso em 07 jun. 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea**, n.1, pp. 13-33, jan./jun. 2011.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.5, n.2, pp. 98-125, jul./dez. 2008.

CANÇADO, Wellington. O que diriam as árvores?. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.11, pp. 118-127, nov. 2017.

CANEVACCI, Massimo. **Auto-representação — Entre Xavante, Bororo, Cherokee**. In: Catálogo Forumdoc.bh, Mostra Olhar: um ato de resistência, pp. 181-192, 2015.

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CARSTEN, Janet; HUGH-JONES, Stephen. **About the house: Lévi-Strauss and beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura; STEIL, Carlos Alberto. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. **MANA**, v.20, n.1, pp. 163-183, abr. 2014.

CATELLI, Rosana Elisa. A Comissão Rondon e a construção da imagem do interior do Brasil. **Cadernos de Ciências Humanas — Especiaria**, v.10, n.17, pp. 333-339, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. Radio France. Paris, Archive INA-Radio France, 12 fev. 1966. Entrevista a José Pivin.

CÉSAIRE, Aimé. La lettre à Maurice Thorez. **Humanité [online]**, 2008. Disponível em: < <https://www.humanite.fr/node/488777>>. Acesso em 28 mar. 2019.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

CLIFFORD, James. **Itinerarios Transculturales**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

Coleções do Museu Albert Kahn. Disponível em <<http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr>> Acesso em 14 jun. 2018.

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

COSTA, Ana Carolina Estrela da. **Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

COSTA, Marina. **Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras (Major Luiz Thomaz Reis, 1932)**. Mostra Olhar: um ato de resistência. Forumdoc.bh 2017.

CORRÊA, Mari. **Vídeo das aldeias**. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>> Acesso em: 02 ago 2018.

CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; HIKIJI, Rose Satiko. O vídeo e o encontro etnográfico. **Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP**, v.15, n.14/15, pp. 287-298, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

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, 2003.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de testemunhar na esfera pública dos tempos de guerra. **Revista Con-cinnitas**. Rio de Janeiro, v.2, n.15, pp. 175-183, dez. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, Coisa dos Povos, Coisa plural**. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (orgs.). A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 41-70, 2011a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Soulèvements**. Paris: Collectif Gallimard, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.13, pp. 98-133, 2013.

DINIZ, Renata Otto; QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. **GIS – Gesto, Imagem e Som**, v.3, n.1, pp. 63-105, jul. 2018.

DIOP, Carmen. Jean Rouch: l'anthropologie autrement. **Journal des anthropologues [online]**. 2007, 110-111. Disponível em <<http://jda.revues.org/950>> Acesso em: 15 jul. 2018.

DUMANS, João. A Sinfonia dos Pobres: modernidade de Aloysio Raulino. **La Furia Umana [online]**, Itália, 2014. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-archive/lfu-19/159-joao-dumans-a-sinfonia-dos-pobres-modernidade-de-alloysio-raulino>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67250/ao-redor-do-brasil>> Acesso em 14 mai. 2018.

ESPOSITO, Roberto. **Dom e dever: entrevista com Roberto Esposito**. Entrevistadores: Franco Melandri e Sergio Sinigaglia. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/kBp2hV>>. Acesso em: 09 mar. 2019.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Être affecté. In: **Désorceler**. Paris : Éditions de l'Olivier, pp. 145-162. 2009.

FARIA, Thiago Augusto de Araujo. **Saber e subjetividade na descolonialidade**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Filosofia), Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

- FELD, Steven. **Ciné-Ethnography** — Jean Rouch. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003. (Visible Evidence, 13).
- FELDMAN, Ilana. "Um filme de": dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.9, n.1, pp. 50-65, jan./jun. 2012.
- FISCHER, Michael. **Da antropologia interpretativa à antropologia crítica**. In: Anuário Antropológico 83. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 55-72, 1985.
- FJELDER, Jan; NADER, Carlos. **Terra: organismo vivo**. In: COHN, Sergio (Org.). Encontros: Ailton Krenak. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- FLAHERTY, Robert J. **Como filmei Nanook do Norte**. In: Catálogo Forumdoc.bh, pp. 329-339, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FREITAS, Inês Aguiar de. A Geografia dos Naturalistas-Geógrafos no Século das Luzes. **Terra Brasilis [online]**, 2004, n.6. Disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/376>>. Acesso em 10 mai. 2018.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n.2, pp. 61-72, jul./set. 1995.
- GAYATRI, Spivak. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.6, n.1, pp. 74-91, jan./jun. 2009.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Toward a Third Cinema. **TRICONTINENTAL**, n.14, pp. 107-132, oct. 1969.
- GETINO, Octavio. Cinema as political fact. **Third Text**, v.25, n.1, pp. 41-53, jan. 2011.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. **Ponto Urbe [online]**. 2008, n.3. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/1750>>
- GOLDMAN, Marcio. O fim da Antropologia. **Novos Estudos Cebrap**, n.89, pp. 195-211, mar. 2011.
- GOLDMAN, Marcio. **Tradição, criatividade e resistência em territórios negros**. In: Catálogo Forumdoc.bh, pp. 106-111, 2018.
- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos**. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (orgs.). Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 15-35, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007. (Versão no prelo).

GUIMARÃES, César Geraldo. **Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário**. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Espécies de espaço. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César Geraldo. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.9, n.2, pp. 50-69, 2012.

GUIMARÃES, César Geraldo. **Os devires da terra na imagem**. In: BORGES, Augusto Carvalho; STARLING, Heloisa Maria Murgel (orgs.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 81-93, 2013.

GUIMARÃES, César Geraldo. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Ecopós**, v.18, n.1, pp. 45-56, 2015.

GUIMARÃES, César Geraldo. Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v.44, n.47, pp. 19-32, 2017.

GUIMARÃES, César Geraldo. **No rastro do outro: o sagrado e o cinematográfico**. In: *Catálogo Forumdoc.bh*, pp. 144-148, 2018.

GUIMARÃES, César Geraldo; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n.17, pp. 145-162, 2007.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Boletim Gaúcho de Geografia**, n.29, pp. 11-24, jan. 2003.

HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. **Confins [online]**, 2009, n.5. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/confins/5724>>

FREITAS, Inês Aguiar de. A Geografia dos Naturalistas-Geógrafos no Século das Luzes. **Terra Brasilis [online]**, 2004, n.6. Disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/376>>. Acesso em 10 mai. 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira, Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GOMES, Genito. **Genito Gomes — Encontros de Cinema**, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v-QToZbViZw>>. Acesso em 23 jul. 2019.

HIKIJI, Rose Satiko. Antropólogos vão ao cinema — observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.7, pp. 91-113, 1998.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.7, pp. 22-31, jan. 2015.

KIDOIALE, Makota; MUIANDÊ, Mametu N'Kise. **Manzo, ventos fortes de um kilombo**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017.

KIDOIALE, Makota; MUIANDÊ, Mametu N'Kise. Senzala, terreiro, quilombo. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.12, pp. 52-61, ago. 2018.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Editora Unrast, 2ª edição, 2010.

KIMO, Paula. **Olha a nossa situação aqui!**: nós, espectadores, na missão com **Kadu**. In: Catálogo Forumdoc.bh, pp. 257-260, 2016.

KISUKIDI, Nadia Yala. La negritud y las políticas del universal. **Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía**, n.1, pp. 107-121, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **O eterno retorno do encontro**. In: COHN, Sergio (Org.). **Encontros**: Ailton Krenak. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LANGFORD, Rachel. **Challenging the Colonization of Space: Exteriors and Interiors in the Films of Ousmane Sembène and Souleymane Cissé**. In: SAHLI, Kamal (Ed.). **Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays**. EUA: Lexington Books, 2003.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.7, n.2, pp. 98-117, 2010.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. **Etnográfica**, v.4, n.2, pp. 333-354, 2000.

LIMA, Érico Araújo. Quando o cinema se faz vizinho. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v.44, n.47, pp. 51-70, 2017a.

LIMA, Érico Araújo. Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras. **Vazantes**. Fortaleza, v.1, n.2, pp. 152-168, 2017b.

MAIA, João Marcelo Ehlert. A imaginação da terra: o pensamento brasileiro e a condição periférica. **Tempo Social — Revista de sociologia da USP**, v.25, n.2, pp. 79-97, nov. 2013.

MAIA, João Marcelo Ehlert. **A imaginação da terra no cinema de Coutinho: o caso de Seis dias em Ouricuri**. In: **Seis dias de Ouricuri visto por João Marcelo Ehlert Maia e Simplício Neto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MAIA, João Marcelo Ehlert. **Cinema, terra e imaginação periférica**. In: BORGES, Augusto Carvalho; STARLING, Heloisa Maria Murgel (orgs.). **Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 163-185, 2013.

MALCHER, Maria Albenize Farias. Identidade quilombola e território. **Observatorio Geográfico de América Latina [online]**, 2009. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/120.pdf>> Acesso em 20 mar. 2019.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia**. 2a edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MALUF, Sônia Weidner. A antropologia reversa e “nós”: alteridade e diferença. **ILHA**, v.12, n.1, pp. 39-56, 2011.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. Tese (Doutorado em Geografia) — Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MARQUEZ, Renata Moreira; CANÇADO, Wellington. **Atlas ambulante**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2011.

MATOS, Andityas Soares. Por que obedecer?. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.13, pp. 58-65, mai. 2019.

MAXAKALI, Gilmar [et al.]. **Tikmũ'ũn Māxakani'yōg mīmāti"āgtux yōg tappet : livro Maxakali conta sobre a floresta**. Belo Horizonte : FALE/UFMG - Literaterras, 2012.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. **O comum no horizonte da metrópole biopolítica**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.18, n.51, pp. 87-97, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2018.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama — Revista Acadêmica de Cinema**. Rio de Janeiro, v.3, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin>> Acesso em: 22 ago. 2018.

MIGLIORIN, Cezar. O segredo da voz do outro. **Cineastas e imagens do povo [online]**, 2010. Disponível em: <http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html>. Acesso em 05 jun. 2019.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v.43, n.46, pp. 15-28, 2016.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. **Nada Tudo Qualquer coisa — Ou a arte das imagens como poder de transformação.** In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (orgs.). A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 103-126, 2011.

MORADO, Denise. As políticas habitacionais e as ocupações urbanas: dissenso na cidade. **CADERNOS MetrÓpole**, São Paulo, v.18, n.35, pp. 145-164, 2016.

MUNDIM, Luiz Felipe Cezar. **O público organizado para a luta: o Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914).** Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NAME, Leonardo. **Geografia pop: o cinema e o outro.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Editora Apicuri, 2013.

NAME, Leonardo. **Personagens geográficos como escala de análise de filmes.** In: Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas y Políticas. Anales... Buenos Aires, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Being singular plural.** Stanford: Stanford University Press, 2000.

NETO, Hélio Santos Menezes. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 1933.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Estudos audiovisuais [online]**, 2016. Disponível em: <<https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/10/arthur-omar-o-antidocumentc3a1rio-provisoriamente.pdf>>. Acesso em 03 abr. 2019.

PÁDUA, José Augusto. Aventura e predação. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.06, pp. 24-29, abr. 2013.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PENNEY, Paola Prestes. Humberto Mauro e o cinema como construção da memória. **Galaxia [online]**, 2014, n.27. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/22.pdf>>. Acesso em 29 mar. 2019.

PERRON, Tangui. **Le cinéma militant.** Disponível em: <<http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>> Acesso em: 04 jan. 2019.

PERRON, Tangui. **A la recherche du cinema ouvrier: périodisation, typologie, définition.** Disponível em: <<http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/la-recherche-du-cinema-ouvrier-periodisation-typologie-definition>> Acesso em: 04 jan. 2019.

PIAULT, Marc Henri. **Anthropologie et cinéma.** Paris: Nathan, 2000.

PIAULT, Marc-Henri. L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture d'une croisière coloniale. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n.2 pp. 11-22, 1995.

PIAULT, Marc-Henri. **Real e Ficção: onde está o problema?** In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e Memória: Estudos em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: SEPROMI, 2013.

PINTO, Valdina. **Bença, entrevista com Makota Valdina**, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P0ziJxOKWRE>>. Acesso em 23 mar. 2019.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

PRECIADO, Paul Beatriz. Cartografias 'Queer': O 'flâneur' perverso, a lésbica topográfica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia 'zorra' com Annie Sprinkle. **Performatus [online]**, 2017 n.17. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>>. Acesso em 15 jun. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.7, n.2, pp. 14-36, jul./dez. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

RANDOW, Roberta von. Sobre o projeto IZIDOCS — Produção audiovisual documentário em Izidora. **Centoequatro**, 2016. Disponível em: <<http://www.centoequatro.org/destaque-da-home/cine-104-mostra-o-cinema-de-bh-12>>. Acesso em 05 jan. 2019.

RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. **Doc On-line**, n.3, pp. 82-113, dez. 2007.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza e Imprensa Oficial, 2006.

RESENDE, Ana Catarina Zema de. **A negritude como memória, revolta e solidariedade em Aimé Césaire**. In: IGREJA, Rebecca Lemos; PINTO, Simone Rodrigues (orgs.). *Pensando as Américas desde o Caribe*. Curitiba: Editora CRV, pp. 65-87, 2018.

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema**. Tese (Doutorado em Belas Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

RIBEIRO, Aline da Silva Escórcio. **Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.
- RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.48, n.2, pp. 613-648, 2005.
- RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch — Filme etnográfico e Antropologia Visual. **Doc On-line**, n.3, pp. 06-54, dez. 2007.
- ROCHA, Gabriela de Freitas Figueiredo. A territorialidade quilombola ressignificando o território brasileiro: uma análise interdisciplinar. **E-cadernos ces**, n.7, pp. 147-162, 2010.
- ROCHA, Glauber. **Documentários: 'Arraial do Cabo' e 'Aruanda'**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Edição 184, Suplemento Dominical, 6 ago. 1960, p.4.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROHDIE, Sam. Geography, photography, the cinema. **Screening the Past [online]**, 1997. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/geography-photography-the-cinema/#_edn1>. Acesso em 25 mai. 2018.
- ROLNIK, Raquel. Produzir cidade. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.12, pp. 90-97, ago. 2018.
- ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras. **Blog da Raquel Rolnik [online]**, 1989. Disponível em: < <https://raquelrolnik.wordpress.com/1989/09/16/territorios-negros-nas-cidades-brasileiras-2/>>. Acesso em 20 mar. 2019.
- ROMERO, Roberto. Quase extintos. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.8, pp. 18-23, set. 2015.
- ROUCH, Jean. **A life on the edge of film and anthropology. Jean Rouch with Lucien Taylor**. In: FELD, Steven. Ciné-Ethnography — Jean Rouch. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003. (Visible Evidence, 13).
- ROUCH, Jean. **The camera and man**. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). Principles of visual anthropology. New York: Mouton, 1974.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, v.14, pp. 233-261, 1963.
- SÁ, Dominichi Miranda de; SÁ, Magali Romero; LIMA, Nísia Trindade. Telégrafos e inventário do território no Brasil: as atividades científicas da Comissão Rondon (1907 — 1915). **História, Ciências, Saúde**. Rio de Janeiro, v.15, n.3, pp. 779-810, 2008.
- SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia; MARTINS, José de Souza (Orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.
- SAMAIN, Etienne. Antropologia, imagens e arte. Um processo reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v.3, n.2, pp. 47-55, 2014.

- SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.12, pp. 44-51, ago. 2018.
- SANTOS, Antonio Bispo. Modos quilombolas. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.9, pp. 58-65, set. 2016.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula; NUNES, João Arriscado. **Introdução: para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais. Porto: Afrontamento, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estud. - CEBRAP[online]**. 2007, n.79, pp. 71-94. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004> Acesso 05 de nov. de 2017.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Editora Record, 2001.
- SILVA, Marcos Aurélio. Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual. **ACENO**, v.2, n.3, pp. 17-40, jan./jul. 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio. Brasil: um tremendo sucesso. **Justificando [online]**, 2017. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2017/04/13/brasil-um-tremendo-sucesso/>>. Acesso em 10 mar. 2019.
- SOHAT, E. & STAM, R. **Multiculturalismo, cine y médios de comunicación**. Barcelona: Paidós, 2002.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. Tese (Doutorado em Multimeios) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão ds cidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TSEREWAHÚ, Divino. Transcrito do **Seminário “Os fins neste mundo: imagens do Antropoceno**, realizado em 2017 durante o Forumdoc.bh 2017.
- TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmuñũn. **Devires — Cinema e Humanidades**, v.11, n.2, pp. 154-179, jul./dez. 2014.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

USINA CTAH. **Arquitetura, política e autogestão: um comentário sobre os mutirões habitacionais**. In: CONSTANTE, Paula; VILAÇA, Ícaro (orgs.). Usina: entre o projeto e o canteiro. São Paulo: Edições Aurora, pp. 93-105, 2015.

VARDA, Agnès. Cinema 61 60. In: SMITH, Alison (org.). **Agnès Varda**. New York: Manchester University Press, pp. 5-20, 1998.

VIEIRA, Marina Guimarães. Virando Inmôxã: uma análise integrada da cosmologia e do parentesco maxakali a partir dos processos de transformação corporal. **Amazônica**, n.1, v.2, pp. 308-329, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, n.18, pp. 225-254, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. What could David Beckham's BBC film say about the Brazilian Amazon? **The Guardian [online]**, 2014a. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/environment/andes-to-the-amazon/2014/apr/11/david-beckham-bbc-film-brazilian-amazon>> Acesso em 20 jul. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Sobre os modos de existência dos coletivos extramodernos: Bruno Latour e as cosmopolíticas ameríndias (projeto de pesquisa)**, 2014b. Disponível em: <https://www.academia.edu/21559561/Sobre_o_modos_de_existencia_dos_coletivos_extramodernos>, Acesso em: 3 ago. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Eduardo Viveiros de Castro: O que se vê no Brasil hoje é uma ofensiva feroz contra os índios. **Revista IHU [online]**, 2016. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/559817-eduardo-viveiros-de-castro-o-que-se-ve-no-brasil-hoje-e-uma-ofensiva-feroz-contra-os-indios>> Acesso em 28 jul. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria. **ARACÊ — Direitos Humanos em Revista**. São Paulo, ano 4, n.5, pp. 187-193, 2017.

XAVIER, Ismael. **Cinema e descolonização**. In: Catálogo Forumdoc.bh, pp. 116-124, 2018.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcella Coelho Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WAGNER, Roy. **"O Apache era o meu reverso": entrevista com Roy Wagner**. Entrevistadores: Florencia Ferrari, Iracema Dulley, Jamille Pinheiro, Luísa Valentini, Renato Sztutman e Stelio Maras. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v.54, n.2, pp. 955-978, 2011.

WEILER, Thibault. **Medvedkine, ou les ouvriers-cinéastes**. Disponível em: <<https://www.revue-ballast.fr/medvedkine-ouvriers-cineastes/>> Acesso em: 10 jan. 2019.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A comunidade dos contemporâneos. **Galaxia [online]**. 2013, n.26, pp. 60-71. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a05.pdf>>

FILMOGRAFIA:

AO REDOR do Brasil. Direção de Luiz Thomaz Reis. Brasil, 1932, 71 min., p&b.

AS ESTÁTUAS também morrem. Direção de Chris Marker e Alain Resnais. França, 1953, 30 min., son., p&b.

ÁGUAS sagradas. Direção de Amanda Russi. Brasil, 2017, 10 min., son., cor.

AMEAÇADOS. Direção de Julia Mariano. Brasil, 2014, 23 min., son., cor.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil, 1960, 23 min., son., p&b.

ÁRVORE do esquecimento. Direção de Paulo Nazareth. Benim, 2013, 27 min., son., p&b.

AVA Yvy Vera — A Terra do Povo do Raio. Direção de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Correia, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dilcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites. Brasil, 2016, 54 min., son., cor.

CLASSE de luta. Direção do grupo Medvedkine de Besançon. França, 1969, 37 min., son., p&b.

CONTE isso àqueles que dizem que fomos derrotados. Direção de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito. Brasil, 2018, 23 min., son., cor.

ENGENHOS e usinas. Direção de Humberto Mauro. Brasil, 1955, 7 min., son., p&b.

EU, um negro. Direção de Jean Rouch. Costa do Marfim, 1958, 79 min., son., cor.

FILME de rua. Direção de Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes e Daniel Carneiro. Brasil, 2017, 24 min., son., cor.

IZIDORA: junto e misturado. Direção de Dayanne Naëssa, Edelço Vicente, Rodrigo de Freitas e Vixugô. Brasil, 2015, 20 min., son., cor.

JARDIM Nova Bahia. Direção de Aloysio Raulino. Brasil, 1971, 15 min., son., p&b e cor.

MALVENIDO. Direção de Paulo Nazareth. Argentina, 2012, 07 min., p&b.

NA MISSÃO com Kadu. Direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Brasil, 2016, 28 min., son., cor.

O FUNDO do ar é vermelho. Direção de Chris Marker. França, 1977, 240 min., son., cor.

O GRITO da terra. Direção de Olney São Paulo. Brasil, 1964, 80 min., son., p&b.

OS ARARAS. Direção de Andrea Tonacci. Brasil, 1983, 120 min., son., cor.

OCUPAR, resistir e construir. Direção de Edinho Vieira, Dayanne Naëssa, Julliano Vitral e Roberta von Randow. Brasil, 15 min., son., cor.

PARQUE Oeste. Direção de Fabiana Assis. Brasil, 2018, 70 min., son., cor.

QUANDO os Yãmîy vêm dançar conosco. Direção de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto. Brasil, 2012, 50 min., son., cor.

RITUAL de entrega dos mapas-documentos. Direção de Edgar Corrêa Kanaykô. Brasil, 2016, 20 min., son., cor.

TARUMÃ. Direção de Aloysio Raulino. Brasil, 1975, 14 min., son., cor.

TERRA para Rose. Direção de Tetê Moraes. Brasil, 1987, 83 min., son., cor.

YÂMÎY. Direção de Isael Maxakali. Brasil, 15 min., son., cor.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Os mundos entre nós

Pág. 09: No brejo: captura e cinema. Desenho de Marquinhos Maxakali, 2012. Retirado da dissertação *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*, de Ana Carolina Estrela da Costa, 2015.

Pág. 14: Imagens retiradas de *MALVENIDO*, filme de Paulo Nazareth, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/111852979>>. Acesso em 03 de ago. de 2019.

O mapa

Pág. 28: Imagens retiradas de *Ritual de entrega dos mapas-documentos*, filme de Edgar Corrêa Kanaykô, 2016.

Pág. 33: Trechos percorridos pela Comissão Rondon. Imagem retirada de *Ao redor do Brasil*, filme de Luiz Thomaz Reis, 1932.

Pág. 35: O capitão Vasconcellos veste os indígenas. Imagem retirada de *Ao redor do Brasil*, filme de Luiz Thomaz Reis, 1932.

Pág. 39 a 49: Imagens dos Arquivos do Planeta. Fotos de Auguste Léon (1914), Stéphane Passet (1912 e 1914), Frédéric Gadmer (1930) e Georges Chevalier (1926). Disponíveis em: <<http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>>. Acesso em 03 de ago. de 2019.

A ocupação

Pág. 59: Suzanne observa a montagem do filme *Classe de Luta*. Imagem retirada de *Classe de Luta*, filme do Grupo Medvedkine, 1969.

Pág. 64: Imagens retiradas de *Ocupar, resistir e construir*, filme de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow, 2015.

Pág. 71: Imagens retiradas dos filmes *O grito da terra*, de Olney São Paulo (1964); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ameaçados*, de Julia Mariano (2014); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Parque Oeste*, de Fabiana Assis (2018); e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito (2018).

Pág. 74: Imagens retiradas dos filmes *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Izidora: junto e misturado*, de Vixugô, Dayanne Naêssa e Rodrigo de Freitas (2015); e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, filme de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito (2018).

Pág. 77: Imagens retiradas dos filmes *O grito da terra*, de Olney São Paulo (1964); *Terra para Rose*, de Tetê Moraes (1987); *Ocupar, resistir e construir*, de Dayanne Naêssa, Edinho Vieira, Juliano Vitral e Roberta von Randow (2015); *Izidora: junto e misturado*, de Vixugô, Dayanne Naêssa e Rodrigo de Freitas (2015); *Parque Oeste*, de Fabiana Assis (2018); e *Na missão, com Kadu*, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito (2016).

A terra

Pág. 83: As voltas de Paulo Nazareth no entorno do baobá. Imagem retirada de *Árvore do Esquecimento*, vídeo de Paulo Nazareth, 2013.

Pág. 89: O trato da terra no quilombo da Serra do Talhado. Imagens retiradas de *Aruanda*, filme de Linduarte Noronha, 1960.

Pág. 92: Imagens retiradas de *Águas sagradas*, filme de Amanda Russi, 2017.

Pág. 96: Sob a sombra de uma árvore, Humberto Mauro observa o horizonte. Imagem retirada de *Engenhos e usinas*, filme de Humberto Mauro, 1955.

A rua

Pág. 105: O Pateo do Collegio e o pixo "OLHAI POR NÓIS". Foto de Felipe Rau, 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/fachada-do-pateo-do-collegio-e-pichada-em-ato-de-vandalismo.ghtml>>. Acesso em 03 de ago. de 2019.

Pág. 112: Deutrades Carlos da Rocha filma a Estação do Brás. Imagem retirada de *Jardim Nova Bahia*, filme de Aloysio Raulino, 1971.

Pág. 117: Imagens retiradas de *Filme de Rua*, filme de Daniel Carneiro, Ed Marte, Guilherme Fernandes, Joanna Ladeira, Paula Kimo e Zi Reis, 2017.

A mata

Pág. 126: Os Arara filmam com seus próprios olhos. Imagem retirada de *Os Arara*, série de Andrea Tonacci, 1980-1983.

Pág. 133: Imagens retiradas de *Yãmîy*, filme de Isael e Sueli Maxakali, 2011.

Pág. 138: Os raios são a voz do criador Ñhanderu, que do topo do céu fala aos ouvidos dos rezadores. Imagem retirada de *Ava Yvy Vera — A Terra do Povo do Raio*, filme de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Correia, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dalcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites, 2016.

Pág. 143: Os Tangarazinhos secam a carne da caça da mata. Imagens retiradas de *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, filme de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto, 2012.

Reflexões finais

Pág. 147: Crianças assistindo imagens produzidas na Aldeia Vila Nova. Fotografia de Ana Carolina Estrela da Costa, 2012. Imagem retirada da dissertação *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*, de Ana Carolina Estrela da Costa, 2015.

Pág. 149: Os jovens do Filme de Rua assistem às imagens filmadas. Imagem retirada do *Filme de Rua*, 2017.

Pág. 151: Visionagem compartilhada na ocupação Esperança. Fotografia de Douglas Resende, 2016. Imagem retirada da dissertação *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*, de Douglas Resende, 2016.

Pág. 153: Mulheres do quilombo Mangueiras apresentam seu filme na beira do ribeirão Arrudas. Fotografia de Projeto Manuelzão, 2017.