

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

CAIO BORTOLOTTI BATISTA

**CINEMA E ALTERIDADE: RELAÇÕES “EU”/“OUTRO” NAS FRONTEIRAS
ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO**

Rio de Janeiro

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

CAIO BORTOLOTTI BATISTA

**CINEMA E ALTERIDADE: RELAÇÕES “EU”/“OUTRO” NAS FRONTEIRAS
ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Cultura da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção do
grau de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Consuelo da Luz Lins
Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro
2018

CIP - Catalogação na Publicação

B333c Batista, Caio Bortolotti
 Cinema e Alteridade: relações "eu"/"outro" nas
 fronteiras entre o documentário e a ficção / Caio
 Bortolotti Batista. -- Rio de Janeiro, 2018.
 127 f.

 Orientador: Consuelo da Luz Lins.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
 Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

 1. alteridade. 2. ficção. 3. documentário. 4.
 dialogismo. 5. polifonia. I. Lins, Consuelo da Luz,
 orient. II. Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR CAIO BORTOLOTTI BATISTA NA ESCOLA
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos seis dias do mês de março de dois mil e dezoito, às dez horas, na sala 140 da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Caio Bortolotti Batista, intitulada: "**Cinema e Alteridade: relações "eu"/"outro" nas fronteiras entre o documentário e a ficção**" perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente], Anita Matilde Silva Leandro e Marco Antonio Teixeira Gonçalves. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações
*A BANCA FELICITA O ESTUDANTE PELO QUALIDADE DO TRABALHO
E SUGERE A PUBLICACAO DE ARTIGOS A PARTIR DOS RESULTADOS
OBTIDOS.*

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 06 de março de 2018

Consuelo da Luz Lins

Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente]

Anita Matilde Silva Leandro

Anita Matilde Silva Leandro [examinador(a)]

Marco Antonio Teixeira Gonçalves

Marco Antonio Teixeira Gonçalves [examinador(a)]

Caio Bortolotti Batista

Caio Bortolotti Batista [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Consuelo Lins, pelo constante e generoso diálogo, pelo norte acadêmico, pela confiança e atenção dedicada ao longo de todo este processo;

À professora Anita Leandro, pelas aulas ministradas, que suscitaram discussões teóricas imprescindíveis para a realização desta pesquisa, e pelas valiosas e detalhadas sugestões na ocasião da qualificação;

Ao professor Marco Antônio Gonçalves, pelo mergulho proporcionado por seus escritos sobre Jean Rouch, e também pelas excelentes aulas a que assisti como ouvinte em sua disciplina de Antropologia da Imagem no IFCS;

À professora Adriana Schneider, a quem devo a faísca inicial do interesse pela antropologia, seus intercâmbios com a arte, e as implicações políticas decorrentes;

Aos antropólogos José Carlos Rodrigues e Ilana Strozenberg, cujas entrevistas ampliaram significativamente minha compreensão acerca da questão da alteridade;

Aos professores Mohamed ElHajji, pelo ambiente culturalmente diverso (e polifônico) de seu curso sobre o tema das migrações, e Liv Sovik, pela indicação dos textos de Eduardo Viveiros de Castro em momento crucial da escrita desta dissertação;

Aos colegas de curso e amigos pesquisadores, pelas contribuições diretas e indiretas na costura progressiva das ideias que guiaram meu caminho até aqui;

A todos os professores e funcionários técnico-administrativos do PPGCOM-UFRJ, pela excelente experiência ao longo desses dois anos, e à CAPES, pela bolsa de auxílio que viabilizou esta importante oportunidade acadêmica;

À produtora Aurora Filmes, pela disponibilização de materiais e informações relativos ao filme *Era o Hotel Cambridge*;

Aos realizadores Eliane Caffè e Adirley Queirós, pelos filmes impactantes e inovadores, e ao cineasta-antropólogo Jean Rouch, que completaria 100 anos em 2017, por sua obra inspiradora;

À minha família toda, por me incentivar desde sempre, e aos meus pais, em específico, pelo amor e apoio incondicional, pelo porto seguro, por serem meus grandes exemplos e minha força;

Agradeço, de forma muito especial, à Luiza, amor da minha vida, cujo papel tem sido fundamental neste percurso, por seu companheirismo e aconchego que tanto me impulsionam, diariamente.

RESUMO

Esta pesquisa busca pensar a questão da alteridade no cinema brasileiro contemporâneo através de obras que, construídas nas fronteiras entre o documentário e a ficção, proporcionam terrenos férteis para o surgimento de narrativas contra-hegemônicas, dando voz e visibilidade a subjetividades geralmente excluídas. A abordagem dos filmes brasileiros escolhidos, *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffè, 2017) e *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015), é aqui precedida por uma arqueologia das experimentações pelas fronteiras do real a partir dos clássicos do cineasta-antropólogo francês Jean Rouch, *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1954), revisitados sob a luz de paradigmas da etnografia baseados nos conceitos de dialogismo e polifonia (BAKHTIN, 1997 e CLIFFORD, 1998). Nesse percurso que liga Rouch aos filmes contemporâneos brasileiros, verifica-se ainda como a epistemologia antropológica trazida por Eduardo Viveiros de Castro (2002) pode ser transposta para o campo do cinema, permitindo o vislumbre de outros “mundos possíveis”. A análise imanente das obras cinematográficas citadas multiplica as questões éticas e estéticas, e demonstra como as relações entre o “eu” e o “outro” podem ser catalisadas por diferentes dispositivos, de modo a produzir desdobramentos de afirmação política de subjetividades marginalizadas.

Palavras-chave: alteridade; ficção; documentário; dialogismo; polifonia; epistemologia fílmica.

ABSTRACT

This research aims to think the issue of alterity in contemporary Brazilian cinema through works that, built on the borders between documentary and fiction, provide fertile grounds for the emergence of counter-hegemonic narratives, giving voice and visibility to subjectivities that are usually excluded. The approach of the selected Brazilian films, *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffè, 2017) and *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015), is here preceded by an archeology of the experiments on the borders of the real via Jean Rouch's *Jaguar* (1954-1967) and *Eu, um Negro* (1954), classics of the French filmmaker-anthropologist, revisited in the light of paradigms of ethnography based on the concepts of dialogism and polyphony (BAKHTIN, 1997 and CLIFFORD, 1998). Throughout this path that links Rouch to the Brazilian contemporary films, it is verified how the anthropological epistemology brought by Eduardo Viveiros de Castro (2002) can be transposed to the field of cinema, allowing a glimpse at other "possible worlds". The immanent analysis of the cinematographic works above mentioned multiplies ethical and aesthetic questions and demonstrates how the relations between the "I" and the "other" can be catalyzed by different devices, in order to produce political affirmation of marginalized subjectivities.

Keywords: alterity; fiction; documentary; dialogism; polyphony; filmic epistemology.

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
Cinema e alteridade	9
A estrada de Jean Rouch.....	14
Relações “eu”/”outro”, ontem e hoje.....	18
A ficção como ferramenta do documentário contemporâneo	21
Quem é o “eu” desta pesquisa?.....	23
1 <i>Jaguar e Eu, um negro: caminhos de dialogismo e polifonia.....</i>	25
1.1 Cinema e etnografia	25
1.2 Jaguar	30
1.3 Dialogismo e polifonia.....	33
1.4 Eu, um negro: a riqueza das sensibilidades locais	37
1.5 Autoetnografia, autoria, autoridade	45
1.6 Pesquisa de campo ou filme-processo?	50
1.7 A expressão de um mundo possível entre o documentário e a ficção	53
2 <i>Era o Hotel Cambridge: quando o documentário ocupa a ficção ...</i>	61
2.1 Relações “de fora para dentro”	61
2.2 Era o Hotel Cambridge	64
2.3 “Narro, logo sou”.....	65
2.4 Globalização contra-hegemônica e produção de localidade.....	67
2.5 Discursos e corpos em cena	71
2.6 Subjetividade barroca	77
2.7 Imagens heterogêneas	79
2.8 Da luta ao conceito (e de volta à luta)	88
3 <i>Branco Sai, Preto Fica: uma ficção da memória em busca de outros documentos</i>	92

3.1	Relações “de dentro para fora”	92
3.2	Ficção e documentário	98
3.3	Outros documentos	100
3.4	Experiência e narração	103
3.5	O local como documento	105
3.6	Corpo, gesto e memória	111
3.7	Memória coletiva e autorrepresentação	113
Considerações finais.....		116
FILMOGRAFIA		121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		122

Apresentação

O outrem era isto: um possível que se obstina em passar por real.

Sexta-feira ou os limbos do Pacífico

(Michel Tournier, 1967)

Cinema e alteridade

Em *A conquista da América: a questão do outro* (1983), obra que reconstrói a trajetória dos contatos culturais no continente durante o século XVI, o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov analisa as atitudes de Cristóvão Colombo e outros conquistadores frente ao que ele define como a “alteridade” dos nativos. A figura do “eu” conquistador assume neste caso duas tendências ao se confrontar com o “outro”, ambas baseadas no que o autor chama de “egocentrismo”: se ele pensa no nativo como sujeito, só o faz porque vê nele o potencial de “conversão” (religiosa, cultural), pois ao ter igualdade de direitos como ser humano, este deve procurar se enquadrar na lógica ocidental “civilizada” – é o único caminho –, através do “assimilacionismo”, ou seja, um movimento proveniente do “eu”, que faz uma “projeção de seus próprios valores sobre os outros”. Caso veja neles uma diferença irreduzível, então o “outro” é automaticamente hierarquizado, neste caso em termos inferiores, objetificado (TODOROV, 2003: 58). Essa forma de relação entre o “eu” dominador, ou hegemônico, e o “outro” subjugado, ou marginalizado, definitivamente mina a potência política da alteridade, principalmente se a pensarmos dentro do campo das representações, onde contribui para um movimento de exclusão simbólica. Como escreveu o crítico de cinema e cineasta Jean-Louis Comolli (2008: 99) “os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade”.

É interessante observar que, ao final de seu livro, Todorov explicita ainda sua própria relação formal com a alteridade no espaço discursivo específico da escrita, ou seja, a relação entre “aquele que escreve” e “aquele que é escrito”. Isso é demonstrado quando Todorov se refere à sua estratégia de lidar com os discursos dos conquistadores, estes que, uma vez sujeitos históricos da conquista, agora estão no passado (são “seus”

personagens), e podem ser pensados em uma perspectiva de alteridade em relação a Todorov como autor:

Eu quis evitar dois extremos. O primeiro é a tentação de reproduzir a voz das personagens como é em si mesma; de procurar eu mesmo desaparecer para melhor servir ao outro. O segundo é submeter os outros a si, transformá-los em marionetes e controlar-lhes os fios. Entre os dois, procurei não um campo intermediário, mas a via do diálogo. Eu interpelo, transponho, interpreto esses textos; mas também deixo que falem (daí tantas citações) e se defendam. De Colombo a Sahagún, essas personagens não falavam a mesma linguagem que eu; mas não se dá vida ao outro deixando-o intacto, assim como não se pode fazê-lo abafando completamente a sua voz. Próximos e distantes ao mesmo tempo, eu quis vê-los como formadores de um dos interlocutores de nosso diálogo. (TODOROV, 2003: 365)

A busca por maior simetria nos diálogos, em geral, soa como uma meta desejável para qualquer comunicação, mas pode representar também um considerável desafio. Para vencê-lo, deve-se ir além da necessária preservação da diferença entre os interlocutores – pois a diferença é já intrínseca à própria comunicação –, chegando então à questão da alteridade, que constitui não a diferença em si, mas antes a “reivindicação de uma diferença” (RODRIGUES, 2017)¹. Enquanto a diferença é um atributo, uma reivindicação é um ato, e, portanto, pressupõe necessariamente uma instância de subjetividade.

Embora o termo “alteridade” possa suscitar certo dualismo no trato com a realidade, pois “alter significa ‘outro’ entre dois” (EINAUDI, 1999), sugerindo um binarismo visto com apreensão nas discussões contemporâneas, a complexidade da questão demanda um olhar cuidadoso: a alteridade, em sua capacidade de “alteração”, pode oferecer também uma espécie de abertura para o desconhecido – algo análogo à alternativa “nenhuma das alternativas anteriores” dos testes de múltipla escolha. É Gilles Deleuze quem delineia esse entendimento através do conceito de “outrem”, em seu comentário sobre o livro de Michel Tournier, *Sexta-feira e os limbos do Pacífico* (1924): “outrem, como estrutura, é a expressão de um mundo possível, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime.” (DELEUZE, 2014: posição 3412) A afirmação de “outrem” permite uma relação de alteridade que ultrapassa a mera alternativa, sendo antes possibilidade (múltipla) e, principalmente, potência.

¹ Citação a partir de entrevista concedida pelo antropólogo e professor da PUC-Rio José Carlos Rodrigues em 16/11/2017.

No livro referido, Tournier constrói sua própria versão da fábula de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), e, nela, o famoso naufrago se vê completamente só em uma ilha deserta, ou seja, na *ausência de outrem*. Como consequência, o conceito de “outrem” é posto em relevo, pois tal ausência provoca uma série de transformações e metamorfoses em Robinson em sua relação com o mundo. Percebemos, por contraste, quais seriam os efeitos então da *presença* de outrem, dessa relação de alteridade que se coloca quase que incessantemente em nosso cotidiano. Para Deleuze,

O efeito fundamental é a distinção de minha consciência e de seu objeto. Esta distinção decorre com efeito da estrutura Outrem. Povoando o mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições – inscrevendo a possibilidade de um mundo espantoso quando ainda não estou espantado ou então, ao contrário, a possibilidade de um mundo tranquilizante quando eu me encontro realmente assustado com o mundo –, envolvendo sob outros aspectos o mesmo mundo que se mantém diferentemente desenvolvido diante de mim – constituindo no mundo um conjunto de bolhas que contém mundos possíveis: eis o que é outrem. (...) Eu nada sou além dos meus objetos passados, meu eu não é feito senão de um mundo passado, precisamente aquele que outrem fez passar. E todo o erro das teorias do conhecimento é o de postular a contemporaneidade do sujeito e do objeto, enquanto que um não se constitui a não ser pelo aniquilamento do outro. (DELEUZE, 2014: posição 3451)

O diálogo entre “eu” e o “outro”, passa, assim, em primeiro lugar, por um encontro – e posta em relação de reconhecimento recíproco – de subjetividades até certo ponto autônomas, cujas perspectivas não são *iguais*, mas *igualmente possíveis* de acordo com suas posições e temporalidades respectivas, condicionadas ao ato da observação. A questão da alteridade envolve ainda a compreensão do espaço discursivo como o “todo aberto” de Bergson e Deleuze (1985), e da busca por outros “mundos possíveis” não circunscritos, ainda, à realidade daquele que observa.

Desde que foi inventado nos anos 1920 por práticas e discursos específicos, o documentário se confronta com a questão da alteridade, de como filmar o “outro”, de como lidar com a diversidade de indivíduos, lugares e culturas por meio da imagem. A trajetória do americano Robert Flaherty para filmar *Nanook o esquimó* – filme inaugural do documentário – é exemplar dessa questão que de certo modo atravessa essa forma de cinema desde seu início e que parece catalisar suas experimentações mais intensas. Esse cinema que se lançava em direção à alteridade para representar o real, no início do século XX, buscava aquele que supostamente estava “fora” da “cultura ocidental”, da “civilização”, quase como se narrasse um paradoxal “passado contemporâneo”. Não há como excluir o cinema das relações de poder, e, assim como uma jovem antropologia

que andaria de mãos dadas com o empreendimento colonialista, ele seria utilizado, direta e indiretamente, consciente e inconscientemente, como instrumento de construção do imaginário etnocêntrico. Apesar disso, em sua obra *Antropología y Cine*² (2002), Marc Piaux argumenta que o documentário, por suas características inerentes, conseguia, em numerosos casos, descolar-se desse percurso, no tocante a uma maior abertura para o desconhecido:

A exploração de uma realidade que não fosse somente exótica, ou seja, que não estivesse imersa nas características das diferenças irremediáveis e, sobretudo, que não fosse somente funcional ou sistemática, ou institucional, se deve ao documentário e, às vezes, aos cineastas que passaram do documentário à ficção. Nas primeiras imagens de Spencer ou de Poch se percebiam rostos eternamente misteriosos, cujos olhares tênues transpareciam a interrogação muda de se verem submetidos bruscamente ao olhar frio de uma câmera vinda de outro mundo. No entanto, a maior parte das imagens mostrava seres humanos incorporados de maneira indistinta a conjuntos dos quais se denunciava a ausência de regras e valores. Sem que apareça totalmente a identidade das pessoas, devemos aos olhares dos documentaristas a tentativa de reconhecer os indivíduos através dos acontecimentos e das situações apreendidas. Devemos a eles também uma reflexão sobre as modalidades de uma abordagem cinematográfica do real, sobre a constituição de uma linguagem, ou seja, de uma forma particular de capturar o mundo. Os antropólogos se contentaram durante muito tempo com o uso minimalista das câmeras e dos gravadores, simples instrumentos de observação e de registro, sem problematizar minimamente a realização. Permaneciam aparentemente na posição ingênua dos espectadores que identificam a imagem pelo que ela representa: já formulamos a hipótese segundo a qual seria a expressão da concepção das sociedades “etnologizadas” como “sociedades sem história”. (PIAULT, 2002: 69-70, tradução nossa)

Segundo Ilana Strogenberg (2017)³, a história da antropologia poderia ser contada através das várias respostas que foram dadas para a questão da alteridade. De fato, tanto a antropologia quanto o cinema documentário começaram suas trajetórias procurando produzir conhecimento a partir desse “outro” não ocidental, mas as transformações políticas e socioculturais das décadas posteriores colocariam em relevo também o “outro” ocidental excluído econômica e simbolicamente, assim como levariam ainda a diversos questionamentos das formas de representação discursiva que se baseavam em uma autoridade centralizada para ter a palavra final sobre uma realidade objetiva.

² Obra publicada originalmente em francês sob o título *Anthropologie et Cinéma*.

³ Citação a partir de entrevista concedida pela antropóloga e professora da UFRJ Ilana Strogenberg, em 22/11/2017.

Em seu texto “Documentário: uma ficção diferente das outras?”, a pesquisadora Consuelo Lins reflete sobre as questões que permeiam a noção do documentário na contemporaneidade. Para Lins (2007: 226), ao passo que parece simples para o senso comum pensar o documentário como uma representação da realidade, a fragilidade da definição tem sido o cerne de problemáticas que vêm sendo colocadas por diferentes discussões teóricas ao longo da história do cinema. É possível apreender o real com uma câmera? Como utilizar (ou deixar de utilizar) as invenções técnicas para aproximar uma imagem do mundo histórico? Há de fato antagonismo entre o documentário e a ficção? Existe *alguma* diferença entre o documentário e a ficção? A “natureza paradoxal da imagem”, que advém da simultaneidade de sua capacidade em registrar semelhanças com a realidade e de sua incapacidade de constituir-se como prova objetiva de “autenticidade” (LINS, 2007: 226), traz a representação do real como uma missão de certa forma comparável àquela de Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a levar uma enorme pedra ao topo de uma montanha, apenas para vê-la rolar de volta e ter de recomeçar o trabalho, *ad infinitum*. Entretanto, talvez seja desse esforço que surjam as contribuições do documentário, senão o “real” em si, pelo menos uma maior compreensão sobre ele. Segundo Comolli,

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. (...) Ao mesmo tempo que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele deve inventar formas que possibilitem apreensões daquilo que ainda não é cinematograficamente apreendido. Obrigação, diríamos: obrigação de criar. Mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já daria como pronto. Melhor: ela não pode se impedir, para levar ao extremo esta lógica de *aprendizagem*, de desejar ver seu dispositivo “avacalhado” pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles por meio dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. (COMOLLI, 2008: 177, grifo nosso)

Podemos entender a busca pela “aprendizagem” mencionada por Comolli, por meio da potencialização de um descontrole autoimposto, como sendo uma característica da prática documentária? Se assim o for, o objeto da filmagem deveria então ultrapassar aquele que o filma, ou seja, deveria ser “outro” em relação a um “eu” que “aprende” (mas que não “apreende”). Para o autor francês, isso pressupõe

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, as deles. (COMOLLI, 2008: 55)

Dito de outra forma, o documentário se produziria a partir de uma frutífera relação de alteridade, pois “nele nós descobrimos que o outro filmado nos pensa também, que ele tem a sua idéia do que nós somos e do que nós fazemos. Para mim, isto é o que é levar verdadeiramente em conta a alteridade: não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa” (COMOLLI, 2004).

A estrada de Jean Rouch

A partir de meados do século XX, várias correntes do cinema procuraram dar conta de novas demandas discursivas de representação em uma sociedade em que proliferavam diferentes visões de mundo. O pós-guerra trazia um horizonte com sujeitos “outros”, outras vozes, outros mundos a serem explorados. Curiosamente, foi a ficção que tratou de lidar com essas questões: o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa, entre outros movimentos, trouxeram as imagens documentais, ou pelo menos a sua estética, para o centro da narrativa ficcional, questionando fortemente os filmes de estúdio (XAVIER, 1993). Precursor dessas experimentações, o cineasta-antropólogo Jean Rouch se aproveitou da instabilidade ontológica do documentário para criar espaços discursivos inovadores e férteis. Rouch trilhou sua estrada através de filmes como *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958), que acompanhavam processos culturais em localidades africanas marginalizadas – com uma câmera profundamente afetada por tudo o que mostrava –, em uma fabulação compartilhada, na qual, ambos, observador e observado, se confundiam e se complementavam, contrariando expectativas.

Em uma conhecida entrevista⁴ publicada em 1965, que promoveu o encontro entre Jean Rouch e o cineasta senegalês Ousmane Sembène, o primeiro foi confrontado pelo segundo à seguinte pergunta: “Cineastas europeus, como você, continuarão a fazer filmes sobre a África, uma vez que haja vários cineastas africanos?” Rouch respondeu que sua vantagem estava em trazer o “olhar do estranho”, e acrescentou: “Meu sonho é

⁴ Disponível em português em <http://cine-africa.blogspot.com.br/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html> Acessado em 07/08/2017.

que africanos produzam filmes sobre cultura francesa.” (in PRÉDAL, 1996: 104) De fato, Rouch foi muito questionado por seu lugar de fala, principalmente pela geração de criadores africanos que veio logo em seguida às suas produções de maior impacto (BAMBA, 2009). Sua obra, entretanto, inspiraria muitos africanos a se tornarem cineastas, como Oumarou Ganda, protagonista e co-criador de *Eu, um negro*, que dirigiu vários filmes ao longo dos anos 1970, após participar do filme-experimento em Treichville.

Mas Rouch fez também filmes na França, dos quais o mais notável foi *Crônica de um Verão* (1960), quando, em parceria com o sociólogo Edgar Morin, criou a oportunidade de lançar o “olhar do estranho” sobre sua própria sociedade. Rouch foi precursor do chamado *cinema-verité*⁵ francês, e tudo leva a crer que sua trajetória na África já havia feito dele, em muitos aspectos, irreversivelmente, um “outro” em relação a sua cultura, com percepções que trouxeram novos ares para a produção cinematográfica da época. Com grande reconhecimento entre os pares, recebeu elogios de Godard a Rossellini, passando por Truffaut. A ambiguidade das relações entre fabulação e realidade, o recurso da máscara e o valor da fala – saberes absorvidos das culturas orais a que dedicara longos estudos antropológicos –, todos os elementos incorporados por seu cinema, a partir de então, começaram a inspirar realizadores em todo o mundo.

No Brasil, o documentário moderno surge com o Cinema Novo, influenciado pelos movimentos que ocorriam em outros países, tendo a questão do “outro” como central. Os documentaristas agora se propunham a filmar o “povo”, o sertanejo, o favelado, os pobres em geral, que até então estavam excluídos das representações do documentário. No livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), cujo título traz a questão da alteridade para o primeiro plano, o crítico Jean-Claude Bernardet fala sobre como “o som direto trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela” (BERNARDET, 2003: 282), transformando a linguagem no documentário brasileiro:

⁵ Jean Rouch procurou se desvencilhar das críticas suscitadas pelo uso de tal expressão, na qual muitos viram a ideia de uma busca idealista pela objetividade do “real”. Ele argumentava que a “verdade” em seus filmes não era uma “verdade pura”, positivista: no lugar do “cinema da verdade”, a “verdade do cinema” (ROUCH, 2003: 167). O termo aponta para a relação de Rouch com o pensamento do cineasta russo Dziga Vertov. Segundo Rouch (2003c: 98), Vertov ‘chamava de kinopravda (cinema-verité, cinema-verdade) a totalidade da sua disciplina, uma expressão ambígua ou contraditória, já que, fundamentalmente, o cinema trunca, acelera e diminui ações, distorcendo assim a verdade. Para mim [Rouch], no entanto, ‘kinopravda’ (cinema-verdade) é um termo preciso, na mesma ordem como ‘kinok’ (cine-olho), e designa não ‘pura verdade’, mas a verdade particular das imagens gravadas e sons – uma verdade cinematográfica, cinema-verdade”.

À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens da ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta. Basta assistir a *Viramundo* ou *A opinião pública* para perceber a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobriria. (BERNARDET, 2003: 283)

O som sincrônico, captado durante a filmagem, foi um elemento crucial para registrar vozes e sujeitos que ainda não haviam sido ouvidos no cinema, e com isso proporcionar maior diversidade nesse espaço discursivo. Em muitos desses filmes, os depoimentos e entrevistas fazem apenas a substituição da locução, cumprindo um papel de “transmitir uma informação”. Em outros, é “o ato da fala que tem primazia”, produzindo um efeito formal inédito, com “balbucios, palavras hesitantes, fracassadas, elipses, tiques verbais, reticências à beira do gaguejo”: um real que surge por meio dessa “franja de fala” (BERNARDET, 2003: 285).

Contudo, nessa época, o cineasta brasileiro militante, em geral proveniente das elites intelectuais e classes médias, cujo olhar engajado parecia credenciá-lo no manejo do discurso sobre o “outro”, por vezes passava por cima de uma realidade com alicerces em relações mais complexas, fiando sua narrativa de acordo com pautas suscitadas unilateralmente. Em tal contexto, muito frequentemente, mesmo procurando “se aproximar do povo e expressar seus problemas e angústias, cineastas engajados acabam por reduzir expressões populares a ilustrações de teses pressupostas.” (HAMBURGUER, 2014: 105).

Desde então, as relações entre quem está de um lado e de outro da câmera vêm passando por inúmeras transformações. Com a redemocratização e a reorganização da sociedade civil no Brasil, ao longo da década de 1980, a emergência de novas vozes afirmou por aqui a presença plural de sujeitos, de modo que estes não mais cabiam confortavelmente na mera posição de “objetos” do documentário. Como lembra Ilana Feldman (2012: 54), nas últimas décadas “o ‘mandato popular’ dos cineastas e documentaristas – que então falavam ‘em nome de’ – vem sendo posto em questão”. Esses questionamentos são acompanhados de um “progressivo *recolhimento* da enunciação filmica” (em favor da observação mais distanciada ou do privilégio da entrevista)” (FELDMAN, 2012: 55). Nessa disposição, o diretor dificilmente aparece (por vezes, nem sequer sua voz), na tentativa de passar ao entrevistado uma espécie de procuração do direito de ser sujeito de seu próprio discurso. Sobre isso, Bernardet comenta que

O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar. A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo da observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os sons que não sejam verbais etc. (BERNARDET, 2003: 287)

Em sua produção a partir dos anos 1990, Eduardo Coutinho propõe uma dinâmica mais dialógica no documentário, de dentro do dispositivo de entrevista, levando-o ao seu limite. Temos aí, por exemplo, em *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) – que aborda o imaginário religioso em uma favela do Rio de Janeiro –, a procura por “elaborações que não reiterem fórmulas conhecidas sobre a miséria” (HAMBURGUER, 2014: 105), e que, ao trazer a valorização do “instante filmico” proporcionado pela presença situada da câmera e da equipe reduzida em um espaço-tempo específico, contribui para a diminuição da assimetria entre diretor e entrevistado. A voz do diretor, conhecida pelo espectador, é uma voz que fala em primeira pessoa, captada pelo som direto na ocasião da conversa, muito mais provocadora do que assertiva. Em seus últimos filmes, as pessoas é que vão até Coutinho, em locações controladas e pré-estabelecidas – com uma forte predileção pelo cenário teatral, enfatizando seu interesse inequívoco na “fala” como revelação cultural de sujeitos de diversas origens sociais.

A multiplicidade de sujeitos e a urgência por novas relações de diálogo vêm tendo crescente impacto na produção documental brasileira como um todo desde os anos 2000. Outros cineastas, como João Moreira Salles, realizam documentários ensaísticos que partem de um olhar sobre o “outro” para falar de si mesmos e de seus próprios contextos, como ocorre em “Santiago – *Uma reflexão sobre o material bruto*” (2007), em que filmagens com o mordomo da família, já aposentado, são retomadas em um ensaio cinematográfico sobre o ofício do documentarista. Flávia Castro, em *Diário de uma busca* (2010), traça um percurso filmico de investigação do próprio passado na reconstrução de uma memória subjetiva, cujo motor é a vontade de compreender as circunstâncias da morte do pai, durante a ditadura militar no Brasil. São exemplos de experiências que dão uma resposta possível à citada crítica da relação com a alteridade no documentário, pois agora o cineasta seria, a um só tempo, “eu” e “outro”.

Algumas tendências contemporâneas do cinema – mundial, e também brasileiro – de produção nas fronteiras entre o documentário e a ficção parecem seguir renovando as formas de lidar com a alteridade, ao permitirem espaços discursivos com

maior simetria entre aquele que filma e aquele que é filmado. Tais filmes alçam a performance e a presença dos sujeitos na frente da câmera a um patamar central dentro da narrativa, criando situações fictícias para um confronto discursivo bastante real, muitas vezes quebrando preconceitos e estilhaçando estereótipos. Assim, vários realizadores encontrarão nesse caminho uma maneira de dialogar com a alteridade, sem transformá-la em projeções de si mesmos, abrindo o *jogo* fílmico a outras intervenções políticas. O documentário, pensado assumidamente como ficção, pode assim ser reelaborado com diferentes soluções dramatúrgicas.

Além disso, em paralelo a essa abertura dialógica, aquele que ocupava anteriormente o lugar do “outro” também vai se tornando “eu” (ou o enunciador), ao encontrar à disposição as condições técnicas e artísticas de produção de suas próprias narrativas audiovisuais. O projeto Vídeo nas Aldeias, que, “desde 1998, através de oficinas, (...) vem formando realizadores indígenas, que assinam seus próprios documentários e participam nos processos de formação” (LINS e MESQUITA, 2008: 41), é um exemplo dessa busca pela autorrepresentação, que se produz a partir de lugares de fala específicos, com demandas discursivas muito bem delineadas.

O projeto de elaborar “de dentro” as identidades dos grupos sociais retratados, em oposição ao estigma, de dar-lhes visibilidade de uma perspectiva que se propõe “interna”, está presente em muitas iniciativas ligadas aos movimentos populares. A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica dos grupos minoritários, a ponto de os próprios “sujeitos da experiência”, o “outro” das produções documentais, engendrarem processos de constituição e autorrepresentações, geralmente em parceria com associações e organizações não governamentais. (LINS e MESQUITA, 2008: 40)

Pensar a alteridade no documentário, questão central desta pesquisa, requer, antes de mais nada, perceber o fazer fílmico como o resultado de uma relação entre o “enunciador” e o “objeto da enunciação”, entre “quem filma” e “quem é filmado”, entre quem está de um lado e de outro da câmera, entre cineasta e personagem, enfim, entre o “eu” e o “outro”, não como categorias estanques ou mesmo estáveis, mas como posições variáveis e complexas dentro do espaço discursivo.

Relações “eu”/”outro”, ontem e hoje

Pretendemos aqui examinar filmes que surgem nas fronteiras entre o documentário e a ficção para pensar a questão da alteridade no cinema brasileiro

contemporâneo, percebendo como a relação entre o “eu” e o “outro” é catalisada por diferentes dispositivos filmicos, de modo a produzir desdobramentos políticos de afirmação subjetiva.

Para isso, é importante trazer para a discussão o intercâmbio entre antropologia e cinema, que teve na obra cinematográfica de Jean Rouch algumas de suas contribuições mais visíveis. Muito se tem escrito sobre Rouch, principalmente hoje, quando os filmes que transitam entre a ficção e o documentário marcam grande presença na cena cinematográfica. É importante aqui aventar esse pioneirismo em fazer do dispositivo filmico híbrido um espaço privilegiado de diálogo com a alteridade, por meio de uma episteme situada entre a etnografia e o cinema. Por isso, mesmo correndo o risco de retomar algumas questões já bem conhecidas na trajetória de Jean Rouch, propomos, no primeiro capítulo, voltar aos clássicos *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958), visando mapear o papel do cineasta-antropólogo francês no estabelecimento de espaços dialógicos e polifônicos dentro do cinema. Enfrentando o pensamento hegemônico e o senso-comum de sua época, Rouch ocupa um lugar visionário se pensado a partir do contexto atual. Nas obras brasileiras abordadas nos outros capítulos, a ficção também aparece como recurso narrativo contra-hegemônico, e as relações “eu”/“outro” que permeiam o fazer filmico ganham distintos matizes, sendo constantemente atravessadas por demandas políticas de novas subjetividades e suas necessidades de autorrepresentação, salientando o desafio imposto hoje pelas disputas de narrativa.

No capítulo 2, lançamos um olhar sobre *Era o Hotel Cambridge* (2017), terceiro longa-metragem de Eliane Caffé, para identificar o “local” como espaço privilegiado para a insurgência de novos sujeitos e suas fabulações. Como uma espécie de palimpsesto, o filme é uma ficção produzida a partir da Ocupação Cambridge – um local real no centro de São Paulo, que abriga famílias sem-teto, imigrantes e refugiados –, mas que também acaba por produzir/reinventar este local de diversas maneiras ao longo do processo. Os procedimentos colaborativos entre subjetividades heterogêneas que permeiam o fenômeno da ocupação são apropriados pelo modo de produção do filme, e temos uma equipe cinematográfica ao mesmo tempo incorporada pelo movimento de militância e mobilizada em suas lutas. A questão da alteridade, aqui, pode ser percebida em várias camadas, pois a montagem de imagens “outras”, heterogêneas, reproduz uma política da estética que desestabiliza uma autoridade centralizada de enunciação do “outro” pelo “eu”.

No terceiro e último capítulo, cujo objeto principal é *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós, procuramos demonstrar como a questão da representação da alteridade se transmuta naquela da autorrepresentação, e o fazemos através de um movimento de busca, neste filme, de documentos “outros”, não convencionais (como o “território” e o “corpo”), cujos lastros no real fazem dessa ficção também um documentário. Subjetividades periféricas são tornadas protagonistas de suas próprias narrativas pelo recurso da fabulação, com uma mediação que surge não mais de um “estranho” que se aproxima empaticamente da alteridade, mas de um “familiar” que gera estranhamento para conceber uma relação criativa com seus amigos. Morador da Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal, Adirley Queirós estudou cinema no plano-piloto e trouxe o conhecimento para seu local periférico. Aqui já não há mais um mediador “de fora”: a questão da alteridade se afirma, sobretudo, na relação com o espectador. Queirós recorre à ficção como recurso para levar a potência contra-hegemônica de um “real” marginalizado para a disputa de narrativas, e o espaço de diálogo e polifonia é impulsionado pelo desejo de criação de uma memória coletiva alternativa, resistente, trazendo algumas das mais importantes questões para a discussão do papel político do hibridismo ficção/documentário no contexto corrente da cinematografia brasileira.

Assim, em nosso itinerário, exploraremos principalmente dois caminhos no cinema brasileiro contemporâneo, duas experiências que possuem divergências e convergências no modo de lidar com a fala do “outro” (e que, ambas, argumentamos aqui, encontram raízes no cinema de Rouch). São elas:

1) A representação da alteridade por meio de procedimentos colaborativos mediados (mas pouco *controlados*) por um realizador que tem a vantagem do “olhar do estranho”, ou seja, que sendo de fora, enxerga coisas que os sujeitos “nativos”, a princípio, não veem – é uma mediação de fora para dentro, do “eu” que se deixa ocupar pelo “outro”;

2) A autorrepresentação de subjetividades marginalizadas através de uma espécie de filme “autoetnográfico” (VERSIANI, 2002) ou “biografia em filme” (ROUCH, FULCHIGNONI, 2003: 165), mediada de dentro para fora, ou seja, pela emancipação do “outro”, que enfim se torna um “eu” para enunciar seus próprios discursos. A alteridade aqui, mais do que nunca, se afirma como a reivindicação de uma diferença – como estratégia política de resistência.

Vale ressaltar que, se *Era o Hotel Cambridge* se encaixa mais na primeira elaboração e *Branco Sai, Preto Fica*, na segunda, isso não significa que não haja elementos de autorrepresentação no filme de Caffé (pelo contrário, há muitos), nem que o filme de Queirós não exija de seu realizador também um “olhar do estranho”, pois existe sempre um “outro” do “outro”⁶. A complexidade desses movimentos na verdade conecta os dois filmes (e eles a *Jaguar* e *Eu, um negro*), e permite assim a emergência de novas questões, novas inquietações, através de propostas estéticas diferenciadas.

A ficção como ferramenta do documentário contemporâneo

É notável hoje o crescimento da produção de filmes identificados como híbridos de ficção e documentário, ou que encontram dificuldades em se encaixar em uma ou outra classificação. No grandes festivais brasileiros de cinema, por exemplo, a categoria “documentário” já não dá conta da multiplicidade de possibilidades trazidas pelos novos discursos fílmicos, e grande parte dos filmes inscritos nessa categoria está enredada em tais questões. Percebe-se ainda o elevado interesse da comunidade acadêmica em relação ao tema, com pesquisadores mergulhando nas problemáticas do “real” e articulando discursos dentro do campo da comunicação para analisar essas tendências, com desdobramentos teóricos significativos para os estudos audiovisuais.

Investigar as relações entre documentário e ficção é problematizar uma questão que está presente de maneira cada vez mais pungente em nossa sociedade, seja através de novas manifestações artísticas que surgem entrelaçadas com o viver cotidiano, seja nas próprias relações humanas que se apoiam em construções semi-fictícias de perfis nas redes sociais. Isso sem mencionar as falsas notícias que assolam nossos dispositivos de recepção, provocando desde surtos de indignação até inconscientes coletivos globais de preconceito e desinformação.

Também a questão da representação do “outro” se faz indispensável dentro do debate político contemporâneo, quando se pensa na quantidade infinita de novas interfaces culturais que surgem a cada instante e nos conectam a todos em ritmo crescente. As ondas migratórias que permeiam hoje os noticiários prenunciam novas relações de alteridade, aumentando os riscos de segregação e alimentando pensamentos fascistas por todo o mundo. De todo modo, as relações de poder hegemônicas, desde

⁶ Adirley Queirós menciona em várias entrevistas e depoimentos a complexidade de seu “lugar de fala” de branco que faz um filme sobre o racismo, da posição de diretor dentro um processo colaborativo com atores negros.

sempre construídas sobre a invisibilidade de sujeitos “outros”, aos quais se nega inclusive a subjetividade, tendem a se confrontar cada vez mais com vozes insurgentes.

Assim, a hipótese central deste trabalho se constrói na ideia de que a narrativa fílmica situada nas fronteiras entre o documentário e a ficção encontraria, por meio deste dispositivo ontologicamente instável, um terreno fértil para o surgimento de narrativas contra-hegemônicas, dando voz e visibilidade a subjetividades geralmente excluídas. Se é possível dizer que elementos documentais e ficcionais, potencialmente reunidos pelo cinema, não são antagônicos, mas complementares, então a pesquisa se propõe a compreender alguns caminhos percorridos por esse tipo de hibridismo e suas implicações no cenário atual do audiovisual brasileiro. A ficção encontra hoje papel de destaque assumido nas narrativas do real, em face das possibilidades discursivas abertas a sujeitos marginalizados, que passam a representar e negociar versões de si mesmos como deflagradoras de modos de ser e agir no mundo, com a potência política daí decorrente. A ficção seria, deste modo, uma ferramenta importante do documentário contemporâneo na busca pela representação do “outro”.

A presente pesquisa dialoga com uma base teórica transdisciplinar de autores do campo da comunicação, da antropologia, da filosofia e das artes, cujas ideias possam contribuir para iluminar as questões trazidas pelas possibilidades do cinema do real no século XXI. Através de conceitos como “alteridade” (DELEUZE, 2014; VIVEIROS DE CASTRO, 2002; COMOLLI, 2008), “polifonia” e “dialogismo” (BAKHTIN, 1997 e CLIFFORD, 1998), em articulação com formulações do filósofo francês Jacques Rancière sobre o “regime estético das artes” (2013), pretende-se analisar as interfaces entre documentário e ficção, em específico no que diz respeito à criação de espaços de representação da alteridade e de autorrepresentação de subjetividades marginalizadas.

Através do método de análise fílmica imanente, faz-se um esforço de problematização dos elementos ficcionais e documentais de filmes contemporâneos brasileiros. Nosso recorte, como já mencionado acima, se faz através de filmes muito recentes, como as produções contemporâneas de Eliane Caffé (*Era o Hotel Cambridge*, 2017) e Adirley Queirós (*Branco Sai, Preto Fica*, 2015), trazendo, antes destes, os filmes pioneiros de Jean Rouch – *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958) –, como contraponto histórico e marco metodológico. Os diálogos teóricos são sempre suscitados em estreita relação com os objetos empíricos, e em geral a partir deles, almejando uma certa concretude das questões levantadas.

Apostou-se também na valorização da “fala” e da “voz” dos cineastas, privilegiando como procedimento, sempre que possível e pertinente, a citação direta de seus próprios comentários sobre as obras. No caso de *Jaguar* e *Eu, um negro*, nos utilizamos de uma série de textos escritos por Jean Rouch, e, principalmente, entrevistas e conversas das quais ele participou em momentos variados de sua vida, em sua maioria indisponíveis em português. Os textos teóricos de Rouch são relativamente pouco conhecidos, até mesmo no campo da antropologia, e seu modo de se expressar nas entrevistas, espirituoso e poético, viabiliza um agradável e profundo mergulho em seu pensamento.

Na análise de *Era o Hotel Cambridge*, a escassez de textos críticos e acadêmicos sobre o filme, por conta de seu recentíssimo lançamento nas salas de cinema, foi compensada por um número expressivo de reportagens e entrevistas com a diretora, muitas delas pautadas pelo relevo do tema dos refugiados na mídia. Além disso, o lançamento do livro homônimo pela diretora de arte Carla Caffé nos proveu com bons materiais, entre os quais o texto da realizadora Eliane Caffé sobre seu filme-processo. Após contarmos a produtora Aurora Filmes, tivemos ainda acesso a um *making of* do filme, o que contribuiu para uma visão mais ampla dos bastidores das filmagens.

No que diz respeito a *Branco Sai, Preto Fica*, apesar de ser também uma obra bastante recente, encontramos já uma considerável produção acadêmica que o elege como objeto de pesquisa, o que demonstra sua importância reconhecida no cenário audiovisual brasileiro da atualidade. Além dessas referências, procuramos também trazer aqui a “voz” do cineasta, por meio da citação de “falas” advindas de entrevistas em texto e em vídeo e de anotações feitas por ocasião de sua participação em um debate realizado na Escola de Comunicação da UFRJ, em maio de 2017. A característica oralidade de Adirley Queirós, verificada em outras referências, como, por exemplo, em entrevistas em vídeo no YouTube ou na transcrição integral de uma entrevista publicada no livro *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (2015), não poderia ser deixada de fora de um trabalho que traz a autorrepresentação entre suas principais questões.

Quem é o “eu” desta pesquisa?

Gostaria ainda de situar aqui brevemente o sujeito de enunciação desta pesquisa, na medida em que isso pode contribuir para esclarecer de onde parto para

formular minhas indagações. Boa parte de minha trajetória profissional no audiovisual até o momento se deu por meio de um programa televisivo que fala sobre o cotidiano de pessoas com deficiência, o Programa Especial, de cunho documental, exibido semanalmente pela TV Brasil há 12 anos, do qual participei desde o início – primeiro como estagiário, em seguida como editor, depois como diretor de gravações. O programa, pioneiro no Brasil, coloca o tema da inclusão de forma leve e positiva, permitindo ao espectador lançar um olhar sem estigmas em direção a pessoas com deficiência – física, visual, auditiva, intelectual, pessoas com nanismo, pessoas com autismo. Eu e a diretora geral do programa, Ângela Patrícia Reiniger, não somos pessoas com deficiência, o que torna o diálogo com a alteridade nosso *modus operandi* básico. Desde o início dependemos de procedimentos colaborativos: o programa tem uma apresentadora e um repórter de esportes radicais cadeirantes (Juliana Oliveira e José Luiz Pacheco), uma repórter com síndrome de Down (Fernanda Honorato), uma consultora em audiodescrição cega de nascimento (Virgínia Menezes), uma intérprete de língua de sinais surda (Clarissa Guerretta). O “nada sobre nós sem nós”, lema do movimento de inclusão das pessoas com deficiência, tem sido também uma premissa de trabalho. Gostaria de compreender até que ponto a mediação que faço (como membro da equipe de produção e catalisador de discursos) contribui efetivamente para a potencialização de uma narrativa contra-hegemônica nesse contexto. Tendo me formado em comunicação social/jornalismo em 2006 e trabalhado com televisão pública desde então (o que demanda um olhar atento para a diversidade de vozes e representações), acompanho com interesse as transformações pelas quais vêm passando os discursos que surgem de relações de alteridade. O trabalho cotidiano na ilha de edição e no set de filmagem, no entanto, por ser caracteristicamente intensivo e imersivo, às vezes deixa pouco tempo para uma reflexão mais aprofundada sobre a dinâmica geral em que se está inserido. Por isso, volto à academia após esses dez anos de aprendizado empírico, com o objetivo de pensar criticamente o fazer documentário e suas instâncias de enunciação na contemporaneidade.

1 *Jaguar e Eu, um negro: caminhos de dialogismo e polifonia*

“Esses jovens, que vão para casa, são heróis do mundo moderno. Eles não capturaram prisioneiros, como seus antepassados. Eles levam malas, levam histórias maravilhosas e levam mentiras.”

Narração de Jean Rouch no filme *Jaguar* (1954-1967)

1.1 Cinema e etnografia

Jean Rouch (1917-2004) foi um personagem de múltiplas camadas. Após ser enviado ao Níger pelo governo colonialista francês no início dos anos 1940 como engenheiro de pontes e estradas, logo se viu mais interessado em estudar os costumes e rituais locais, dando início a seus estudos etnológicos. Antropólogo, defendeu sua tese de doutorado na Sorbonne em 1952, sob a orientação de Marcel Griaule, obtendo na comunidade acadêmica o reconhecimento pelo trabalho de campo com os Songhay, grupo étnico da África Ocidental. Cineasta, foi um prolífico artista, realizando mais de uma centena de filmes, a maior parte no continente africano. De forma instigante e inovadora, influenciou decisivamente alguns dos mais importantes movimentos cinematográficos pelo mundo afora. Em 1953, tomou parte na criação do Comitê do Filme Etnográfico do Museu do Homem, na França, e não se furtou a participar diretamente dos principais debates impostos às ciências humanas a partir de meados do século XX. Fez parte de bancas julgadoras de icônicos festivais de cinema nos anos 1960 e 1970, e ajudou a apontar direções para toda uma geração de jovens realizadores que amadureceria seu talento nas décadas seguintes (SILVA, 2010).

Mesmo se considerássemos exclusivamente o Rouch cineasta – correndo o risco de reduzir a complexidade do personagem – ainda encontraríamos camadas, caminhos aparentemente paradoxais. As classificações são sempre insuficientes para identificar o que fazia Rouch já nos anos 1950, mas o termo “etnoficção” acabou se impondo para falar de certos filmes do cineasta, ao menos no campo da antropologia⁷:

Localizada na vanguarda dos questionamentos que têm marcado os estudos do documentário nas últimas décadas, assim como no que diz respeito às preocupações que têm caracterizado o debate antropológico, sobretudo a partir dos anos de 1980, a etnoficção que

⁷ Esta pesquisa encontrou o termo com mais frequência em textos de antropologia visual do que naqueles propriamente do campo do cinema.

foi realizada por Jean Rouch constitui, assim, um objeto igualmente privilegiado para aprofundar a compreensão da relação entre o documentarista e os sujeitos por ele filmados, permitindo compreender melhor as engrenagens de uma relação que tem unido cineastas e seus personagens na encenação de diferentes perspectivas sobre o real. (COELHO, 2013: 16)

Em artigo de 2015, Sandra Straccialano Coelho busca a trajetória do termo “etnoficção”, cuja origem é um tanto imprecisa: as principais hipóteses apontam para seu surgimento no meio crítico cinematográfico. Segundo a autora, o termo não teria sido cunhado por Rouch, que “se referia inicialmente a esses trabalhos ficcionais como ‘cine-ficções’ ou, de maneira mais divertida, como ‘ficções científicas’, já que eram baseadas, pelo menos em alguns casos, em pesquisas etnográficas, estatísticas ou históricas” (HENLEY apud COELHO, 2015: 70). Coelho afirma ainda que apesar de não constituir um conceito bem definido, a “etnoficção” parece ser utilizada como uma “categoria intuitiva compartilhada entre os que se dedicam ao cinema de Jean Rouch para designar aqueles filmes do cineasta que se julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do ‘filme etnográfico’ seja sob a do ‘filme de ficção’” (COELHO, 2015: 71).

No pós-guerra, vozes antes inaudíveis começaram a emergir na esteira das lutas anticolonialistas, trazendo novos questionamentos e potencializando abordagens experimentais no encontro com a alteridade. Quem sou “eu” para falar do “outro”? O projeto rouchiano buscou operar seu modo de produção com vistas a deslocar (e multiplicar) o ponto de vista da etnografia – procedimento descritivo utilizado pela antropologia moderna, construído a partir da relação do pesquisador com um grupo cultural específico por meio de trabalho de campo (CLIFFORD, 1998) –, para firmar sua inscrição no mundo sensível de novas maneiras, as quais se pretende discutir aqui. Se é verdade que, “contemporâneos de nascimento, etnografia e cinema ora se correspondem, ora se ignoram mutuamente” (ROUCH, 2015: 70), parece igualmente correto afirmar que em Jean Rouch essa interseção se deu de uma forma pioneira, com efeitos tão contundentes quanto visionários.

Aqui é preciso dizer que o pioneirismo de Rouch deve ser percebido em pelo menos mais uma camada: alguns de seus filmes fizeram do hibridismo entre ficção e documentário um procedimento artístico extremamente inovador. Para Jean-André Fieschi, “na fronteira entre as técnicas e as culturas, Rouch vai jogar cada vez mais sistematicamente (sob a aparência de pragmatismo) com esse entredois, do qual vai fazer o motor mesmo de uma longa gesta ficcional, originalíssima e rica de

desdobramentos” (FIESCHI, 2009: 21). Ele acreditava na potência da fabulação para lidar com a questão de alteridade, e chegou a defender a ficção como única forma de aproximação com o real do “outro”:

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos. (ROUCH apud GONÇALVES, 2008: 7)

Jean Rouch dizia que o primeiro filme que havia visto quando criança fora *Nanook, o Esquimó* (1922), de Robert Flaherty – o que talvez fosse uma fabulação de sua filiação ao cinema e um modo de expressar sua admiração pelo realizador norte-americano. Segundo Gonçalves (2008: 137): o pequeno Jean, “depois que assistiu ao filme, aos seis anos de idade, pergunta a seu pai se Nanook era verdadeiro. O pai responde, ‘É verdade, mas foi encenado.’” Fruto de uma viagem ao norte do Canadá, *Nanook, o Esquimó* tinha como proposta documentar um ano na vida de um inuíte e sua família. Em suas cartelas iniciais, o filme explica que os registros originais feitos pela expedição não possibilitaram a construção de uma narrativa inteligível e consistente, de modo que o realizador teve a ideia de retornar ao local e reencenar diversas passagens que ele já havia observado, mas, desta vez, condicionando as situações à presença da câmera, roteirizando-as. A ficção aqui era um elemento de relevo: Flaherty reconstituiu, por exemplo, roupas tradicionais e métodos de caça já abandonados por aquelas pessoas. Nanook não era o nome real do homem que se vê na tela e ele nem ao menos era casado com a mulher que aparece no filme como sua esposa – ela era a namorada inuíte de Flaherty (GONÇALVES, 2008: 136).

No mesmo ano em que Flaherty apresentava seu filme, encantando plateias ao redor do mundo, o antropólogo Bronislaw Malinowski publicava *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), livro que relatava seu trabalho de campo com os nativos das Ilhas Trobriand e representou um marco inaugural para a antropologia moderna. Utilizando inclusive fotografias⁸ para retratar aquele povo, lançou as bases para um modo de pesquisa que ficaria conhecido como “observação participante”, no qual o pesquisador passa a conviver no mesmo espaço social dos pesquisados, de modo que

⁸ No frontispício do livro, uma fotografia intitulada “Um ato cerimonial do kula” parece indicar o olhar de um dos trobriandeses diretamente para a câmera, colocando em relevo a relação dos nativos com o ponto de vista do observador (CLIFFORD, 1998).

sua presença deve ser levada em conta durante o ato da observação. Conforme explica Minayo:

Definimos observação participante como um processo pelo qual o pesquisador se coloca como observador de uma situação social, com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador, no caso, fica em relação direta com seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa. Por isso, o observador faz parte do contexto sob sua observação e, sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente. (MINAYO, 2011: 70)

Malinowski afirmava com sua obra o ofício do antropólogo-etnógrafo profissional, que reunia em uma só pessoa a função de formular e articular as teorias culturais com o trabalho de coletar dados em terras longínquas (CLIFFORD, 1998: 23). Mas se a partir daí, em vez de procurar compreender outros costumes e modos de vida apenas através da análise de artefatos em seu gabinete, o antropólogo cultural conseguia as informações em interações prolongadas com os nativos e dependia deles para isso, a escrita final (e a autoridade sobre o que estava sendo escrito) continuava sendo sua prerrogativa exclusiva. Malinowski descreve sua concepção sobre o modo de operar do etnógrafo na célebre introdução de *Argonautas*:

Na Etnografia, o autor é, simultaneamente, o seu próprio cronista e historiador; e embora as suas fontes sejam, sem dúvida, facilmente acessíveis, elas são também altamente dúbias e complexas; não estão materializadas em documentos fixos e concretos, mas sim no comportamento e na memória dos homens vivos. Na Etnografia, a distância entre o material informativo bruto - tal como se apresenta ao investigador nas suas observações, nas declarações dos nativos, no caleidoscópio da vida tribal - e a apresentação final confirmada dos resultados é, freqüentemente, enorme. O Etnógrafo tem que salvar essa distância de anos laboriosos, entre o momento em que desembarca numa ilha nativa e faz as suas primeiras tentativas para entrar em contacto com os nativos e o período em que escreve a sua versão final dos resultados. (MALINOWSKI, 1978 [1922]: 19)

Contemporâneo de Malinowski, Flaherty não sabia que de alguma maneira se aproximava da etnografia, ou mesmo da “observação participante” – era um engenheiro-geólogo –, mas também construiu seu próprio modo de conhecer e descrever o “outro” cultural através do contato direto e intensivo com os habitantes da Baía de Hudson, viabilizando assim fecundas experiências dentro do então recente campo cinematográfico. Entretanto, à diferença do etnógrafo das Ilhas Trobriand, Flaherty assumiu clara e textualmente (através das cartelas iniciais de seu filme) que dependeu

de seus “nativos” não apenas para obter as informações e a elaboração de suas descobertas, mas também – e principalmente – para a produção do próprio ato de “escrita” (cinematográfica), em particular no que dizia respeito às atuações e encenações dos inuítes, os quais não se limitaram a seguir suas ordens: assim que compreenderam o mecanismo do cinema, passaram a colaborar diretamente no processo criativo⁹. Pode-se dizer que foi dentro dessa perspectiva que Flaherty representou uma das principais influências do filme etnográfico de Jean Rouch.

Rouch vê Flaherty – especificamente o Flaherty de *Nanook*, o Esquimó – como o autor inconsciente dos equivalentes fílmicos dos métodos mais básicos de pesquisa de campo etnográfica, a observação participante e o *feedback*. Especificamente, Rouch vê o cinema como uma celebração de uma relação; o cinema combina a familiaridade que advém da observação com o senso de contato e espontaneidade que vem da interação e da participação. Ao desenvolver e revelar cópias na locação e exibi-las a Nanook e aos outros inuítes, Flaherty deu origem ao *feedback* fílmico como uma forma de estimulação e interação. (...) Flaherty não estava interessado na simples gravação das coisas conforme elas aconteciam, nem estava tecnicamente apto a fazê-lo. Em vez disso, pediu a ajuda de Nanook para conseguir que as pessoas atuassem como elas mesmas, mas com a compreensão de que tais atuações só podiam acontecer no momento em que ele estivesse pronto para filmá-las. Citando a frase de Luc de Heusch (1952:35), Rouch aplaude a conquista da “câmera participante”, e sua conexão com a “encenação” da realidade. (FELD, 2003: 12, tradução nossa)

Rouch, criador do conceito de “antropologia compartilhada”, em que ambos observador e observado se misturam em seus esforços para a descrição de relações culturais (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003: 185 e GONÇALVES, 2008: 7), vai se filiar à “câmera participante” de Flaherty, que, conforme mencionado por Feld, já utilizava inclusive o mecanismo de feedback: o norte-americano chegou a montar um pequeno laboratório dentro da cabana em que estava hospedado, e, com a luz solar que entrava por um furo na parede, conseguia revelar seu material, realizando sessões de projeção para saber a opinião dos contribuidores inuítes (ROUCH, 2003: 268). O feedback seria também amplamente utilizado pelo cinema de Rouch, muitas vezes incorporado como figura de montagem e assumido explicitamente na narrativa.

Neste capítulo, tomaremos como base as considerações do historiador da antropologia James Clifford (1998) para investigar de que forma Rouch, em seus filmes, se movimenta entre alguns paradigmas da escrita etnográfica, e, dentro dos limites desta

⁹ O filme *Kabloonak* (Canadá, 1994), ficção do diretor Claude Massot, com Charles Dance no papel de Flaherty, mostra, de maneira romaneada, os bastidores da produção de *Nanook*, dando pistas sobre a participação e colaboração decisiva dos nativos no processo de produção naquele local inóspito.

pesquisa, expandir para o cinema aquilo que Clifford se propôs a pensar em relação à escrita textual¹⁰. Veremos como a obra de Rouch pode ser situada no âmbito do que o filósofo Jacques Rancière define como “regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2013), que tem como característica o desvanecer dos limites entre arte e vida, oferecendo interessantes possibilidades estéticas e políticas para subjetividades “outras”. A discussão se ampliará ainda para diversos aspectos dos métodos artísticos de Rouch, sempre atravessados pela questão da alteridade. Tais modos de produção podem nos trazer boas questões para pensarmos os filmes brasileiros contemporâneos abordados nos próximos capítulos.

A filmografia do cineasta-antropólogo, que compreende mais de meio século de realização, passou por várias fases e percursos. Propomos aqui uma análise de *Jaguar* (1954-1967) e de *Eu, um negro* (1958), seus dois primeiros longas-metragens, para empreender um gesto de arqueologia¹¹ de um espaço discursivo fílmico que nasce nas fronteiras do real pela agência de vozes múltiplas e heterogêneas, e que faz da ficção um elemento catalisador do diálogo com a alteridade, contemplando assim algumas das urgências políticas mais atuais.

1.2 *Jaguar*

Jaguar ocupa um reconhecido lugar central na obra de Rouch – ele mesmo diria que todos os filmes que faria depois seriam sempre *Jaguar* (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003: 164). De fato, a estrutura narrativa conta aqui com elementos que influenciariam direta ou indiretamente toda a sua produção a partir de então.

O filme relata a viagem de três jovens que vivem no Níger rural, Illo, Lam e Damouré, e que imigram para a Costa do Ouro, antiga colônia do Reino Unido e atual Gana, em busca de melhores oportunidades de trabalho. Na verdade, *Jaguar* foi o resultado de um experimento proposto por Rouch (na época, pesquisando o fenômeno migratório na região), que convida os três para a realização dessa viagem, a fim de registrá-la de alguma maneira, acompanhando-os por um ano.

Se por um lado o filme é certamente um documentário, ou seja, documenta o empreendimento de uma migração real, mesmo que provocada – eles de fato viajaram à

¹⁰ Seguimos a trilha de Clifford (1998: 91) quando utilizamos o conceito de “escrita” nesta pesquisa com o sentido expandido encontrado na obra de Derrida (1974), que permite a inclusão, por exemplo, da literatura oral e do cinema entre as suas formas.

¹¹ Termo usado aqui no sentido foucaultiano, como na obra *A arqueologia do saber* (FOUCAULT, 2004).

Costa do Ouro, trabalharam, ganharam algum dinheiro e voltaram para sua região de origem –, por outro, é uma ficção, pois os três representam papéis específicos e distintos de sua realidade primeira (mas fabulados livremente *a partir* de seus repertórios pessoais): Illo, o pescador; Lam, o pastor; Damouré, o galã.

Conhecemos inicialmente os três personagens em seu cotidiano de trabalho no Níger, suas preocupações, aspirações e motivações, para depois vê-los acertar a partida durante um encontro no mercado local. Eles vão a pé, com a coragem típica da juventude. Antes, contudo, decidem parar para se aconselhar com seus guias espirituais. Em uma sessão de búzios, descobrem que devem se separar ao chegar a Acra, capital da Costa do Ouro, para que o caminho seja bom e tudo dê certo – depois de conseguirem seus objetivos poderão novamente se encontrar, compartilhar suas histórias e voltar juntos.

Em acontecimentos episódicos ditados livremente pelos encontros fortuitos da estrada, vamos conhecendo melhor os três viajantes, que criam muita empatia com o espectador através de um imperturbável bom-humor e inventividade. Há desde o encontro com a tribo dos Somba (em que a questão da alteridade se coloca de forma pungente pelo próprio trio de personagens), passando por um mergulho inédito no mar, até as dificuldades na alfândega, na travessia da fronteira, que os protagonistas superam de forma espirituosa (primeiro tentam conversar com os policiais e convencê-los – diante da negativa, decidem simplesmente passar por trás deles sem que os vejam), entre muitas outras situações inusitadas. Na Costa do Ouro, cada um segue seu caminho conforme planejado.

A partir daí passamos a acompanhar as aventuras de cada um separadamente. Damouré é o galã conquistador que consegue, depois de alguns “bicos”, alcançar um bom cargo em uma empresa de obras e atinge seu objetivo: torna-se um *Jaguar*, gíria de origem inglesa que significa, nas palavras dele, “*um homem sedutor, bem penteado, que fuma e que passeia. Todo mundo olha para ele, e ele olha para todo mundo. Ele olha todas as moças bonitas, fuma seu cigarro tranquilamente*”¹². Illo, o pescador, arranja trabalho no porto como “*kaya-kaya*”, carregador. Acaba se confrontando com uma realidade muito mais complexa do que estava acostumado em sua terra natal – um homem não pode mais ganhar sua vida numa relação direta com a natureza, ele deve

¹² Todas as transcrições literais de falas dos filmes de Jean Rouch aqui utilizadas (comentários, diálogos e narrações) tiveram como referência as versões em DVD lançada pela Videofilmes em 2006 e suas legendas em português. Essas transcrições aparecerão neste capítulo em itálico e entre aspas.

negociar com outros homens. Lam, o pastor, também se depara com desafios: após trabalhar com o gado em uma região rural, torna-se vendedor no mercado. Depois vai conhecer as minas de ouro que os ingleses exploram e que dão nome à colônia.

Os três conhecem a cidade grande, se perdem, se encantam. O mundo se expande. Depois de alcançar seus objetivos, os jovens se encontram finalmente no mercado da cidade e montam uma tenda para vender produtos diversos. O sucesso é a deixa para que eles resolvam que é hora de ir para casa. De volta ao vilarejo no Níger, são recebidos como reis em uma grande festa, mas logo o cotidiano se impõe novamente. Contudo, os personagens estão mais “densos”: sua subjetividade foi redesenhada. Ilo consegue capturar um hipopótamo. Lam deixa sua família orgulhosa. Damouré talvez peça uma moça em casamento.

A narrativa é construída a partir de imagens captadas sem som direto, sem grandes planejamentos prévios, com a limitação de 25 segundos para cada plano, por conta da câmera Bell & Howell de 16mm utilizada por Rouch. O cineasta encorajou os três protagonistas a improvisarem como quisessem suas ações e modos de ser, seguindo-os aonde fossem. Dois anos após a viagem, utilizou um recurso fascinante: projetou as imagens captadas e pediu a eles que se lembrassem do que haviam vivido e contassem a um interlocutor fictício, Adam, o que tinham dito, pensado e visto naqueles momentos – com irrestrita liberdade. Eles ainda interpretam a voz de outras pessoas que são mostradas na tela, modificando levemente o timbre para diferenciar quem fala. Como resultado, temos um incessante diálogo que *narra* todo o filme, uma projeção contínua de subjetividades nas imagens, uma resignificação de tudo o que vemos na tela, muitas vezes com adição de camadas de humor a cenas que de outra forma poderiam ser tomadas como “sérias”. Além disso, Rouch apresenta sua própria voz como um recurso *suplementar* de narração em off, com o uso de uma entonação específica, muito mais poética do que neutra ou objetiva, como se estivesse com amigos em volta de uma fogueira.

Jaguar, filmado em 1954, ficou “adormecido” durante mais de uma década, sendo finalizado apenas em 1967 para ser lançado em conjunto com um filme que retomava a história, *Petit à Petit* (1968-1969), e que tivera uma boa repercussão na imprensa (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003: 164).

1.3 Dialogismo e polifonia

Em seu texto “A autoridade etnográfica”, James Clifford (1998) demonstra como os diversos modos de escrita etnográfica (experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico) surgiram para dar conta de um mundo sempre em transformação, e como certa autoridade etnográfica no discurso sobre o “outro” começou a entrar em crise a partir dos anos 1980. O autor toma o cuidado de não declarar obsoleta nenhuma das formas de escrita citadas, que podem sempre ser atualizadas, revistas, e que não precisam nem ao menos ser excludentes. Os aspectos dialógico e polifônico dos mais recentes paradigmas etnográficos, no entanto, serão focados aqui por encontrarem grande ressonância em toda a dramaturgia de Rouch. Para Clifford,

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (CLIFFORD, 1998: 43).

Mikhail Bakhtin, importante referência teórica para Clifford, traz em sua obra o conceito de “dialogismo”, mas o faz de diferentes maneiras, tornando sua definição um tanto complexa (MARCUIZZO, 2008: 4). Para Bakhtin, em um sentido mais amplo, todo discurso é “dialógico”, na medida em que sua constituição se dá sempre em relação a outros discursos, a partir das “palavras dos outros” (BAKHTIN, 1997: 314), mesmo que de forma indireta ou não intencional – nessa perspectiva, até o “monólogo” seria uma enunciação “dialógica”.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 1993: 88)

Mas Bakhtin aponta ainda uma “concepção estreita” de “dialogismo”, quando o “discurso dialógico” é descrito pelo autor “como uma das formas composicionais do discurso”, neste caso contando com pelo menos dois enunciados distintos em relação direta e explícita, em oposição ao “discurso monológico”, quando a enunciação “não se dirige a ninguém e não pressupõe resposta” (BAKHTIN, 1997: 345). Segundo Marcuzzo (2008: 4): “À guisa de definição, o monologismo se refere a um discurso

único, definitivo e uniforme. O monologismo não deixa revelar os outros discursos que permeiam a prática discursiva.” Deste modo, quando Clifford se refere à “desintegração da autoridade monológica” (CLIFFORD, 1998: 18), ele está associando a escrita etnográfica na qual há *aparentemente* apenas uma voz (a do etnógrafo) ao “discurso monológico” – um “monólogo” –, que a teoria bakhtiniana distingue do citado conceito strictu sensu de “dialogismo”. Aqui é preciso lembrar que a noção de diálogo em Bakhtin não se refere a indivíduos colocados face a face em interlocução, mas à dinâmica entre diferentes vozes sociais em dado plano de sentido, já que “o interlocutor só existe enquanto discurso” (FIORIN apud MARCUZZO, 2008: 3). É o diálogo como encontro de subjetividades que reivindicam suas diferenças de posição.

Já a noção de “polifonia”, também retomada a partir de Bakhtin, é suscitada pelo filósofo russo para caracterizar algumas obras de Fiódor Dostoiévski, nas quais as várias vozes dos personagens se colocam “ao lado da voz do autor” (BAKHTIN, 1997: 34), não sendo dominadas por ele, em um claro e perceptível “debate inacabado e inacabável” com a vida e o mundo (BAKHTIN, 1997: 340).

Em *Jaguar* existem muitos diálogos explícitos, de muitas camadas, quase em sua totalidade frutos de improvisação. Há, como organizador narrativo maleável, o relato de Illo, Lam e Damouré, em que eles explicam com suas palavras a seu interlocutor, Adam, o que estão vendo nas imagens (“*Todas essas pessoas que você vê, Adam, com um capacete de ferro, que parecem velhos soldados de Napoleão, são os mineiros.*”). Sabemos que Adam não é Rouch, pois o prólogo do filme estabelece justamente um diálogo entre os dois:

ROUCH: “*Adam, vou te que contar uma história.*”

ADAM: “*Que história?*”

ROUCH: “*É a nossa viagem a Kourmi, em Gana, que, naquele tempo, era chamada de Costa do Ouro, onde as pessoas vão procurar dinheiro, roupas e riquezas.*”

É importante identificar primeiramente os diálogos entre os elementos próprios da linguagem audiovisual, que em todo caso são interações entre diversas camadas discursivas e instâncias de enunciação: entre as imagens produzidas por Rouch, afetado por tudo o que filma; entre os personagens, que criam, eles mesmos, suas performances; entre os comentários de Rouch, Illo, Lam e Damouré; entre imagens e música; entre imagens e ruído. O som aqui – diacrônico, ou seja, gerado tempos depois da filmagem – é um elemento, em certo sentido, “ficcional”, diferente do que seria o som direto, captado em sincronia com a imagem. Se as narrações dos três personagens e, também,

aquela de Rouch são fabulações que dialogam com o passado, outros sons, como aqueles que representam o designado “som ambiente”, também esboçam uma espécie de “ficção da memória” (RANCIÈRE, 2013), pois constituem criações sonoras determinadas a posteriori. Isso se torna ainda mais evidente quando sabemos que, quando o filme foi lançado, no final dos anos 1960, muito do que era mostrado já não existia mais daquela forma (FELD, 2003: 18) – até mesmo o país para onde eles emigraram havia se tornado independente e mudado de nome¹³.

Além de narrarem as imagens de modo inventivo e bem-humorado, ao acrescentarem tiradas espirituosas e observações que vão de esclarecedoras a cínicas, Illo, Lam e Damouré também dialogam entre si, se perguntam coisas (“*Por que você não anda devagar?*” “*Porque o mercado é grande.*”), abusam da função fática da linguagem (“*Concordo.*” / “*O que você disse?*”), zombam uns dos outros com base nas imagens (“*Ilo é gentil, não é? Mas é feio como um sapo.*”) e contribuem para uma permanente posta em questão de seus discursos.

Também aqui é possível considerar a narração de Rouch como mais uma voz nesse diálogo: ele não reclama para si nenhum lugar privilegiado, e sua narração serve menos para reivindicar um lugar de experiência, como fazia Malinowski (modo experiencial), ou estabilizar o que está sendo mostrado e perceber a cultura como texto (como pretende a antropologia interpretativa) do que para 1) se incluir entre as vozes presentes, gerar mais estranhamento, e 2) lembrar que os atores não estão “sozinhos” nessa empreitada.

No primeiro caso, faz uso do “discurso indireto livre”, aquilo que os teóricos da literatura caracterizam como “um estilo que desliza entre o relato direto do discurso”, por exemplo, quando o narrador cita algo que uma pessoa disse, textualmente, “e um discurso mais ventríloquo”, ou seja, “uma versão do pensamento” dessa pessoa (STAM, 2003: 18). É o narrador de um “causo”, que pode estar dizendo a verdade, ou não: “*Ilo tem muitos amigos entre os kaya-kaya do porto. Um dia, seus amigos disseram: ‘Você precisa procurar um trabalho, do outro lado, perto do mar. É lá que se ganha dinheiro. Se Deus estiver do seu lado e se você não perder muito dinheiro no jogo.’*”, ele nos conta. Ou então, representa ironicamente a fala de um personagem estilizado, o policial de uma alfândega: “*Vou prender vocês em nome da lei, e do bolso também. A lei ganha 50 francos, e o bolso ganha 200 francos.*” Como comentou Gilles Deleuze, “Rouch faz

¹³ A Costa do Ouro, colônia britânica até 1957, passou então por um processo de independência, que deu origem à atual Gana, um dos primeiros países africanos a se libertar do jugo colonial.

seu discurso indireto livre, ao mesmo tempo que suas personagens fazem o da África” (DELEUZE, 1990: 185).

No segundo caso, Rouch fala na primeira pessoa do plural: “*É a nossa viagem a Kourmi, em Gana...*” É uma voz que escapa tanto do papel legitimador quanto do papel unificador de discurso: constitui apenas um adendo poético, afinal, ele também está ali e não é necessário esconder isso.

Entretanto, como argumenta Clifford, o dialogismo, para cumprir seu papel de deslocamento de uma autoridade etnográfica colonialista, não é suficiente apenas enquanto *forma* de escrita, mesmo que esse diálogo seja literal, “pois, como Steven Tyler (1981) assinala, embora Sócrates apareça como um participante descentrado em seus encontros, Platão retém o pleno controle do diálogo” (CLIFFORD, 1998: 46). Esse controle pode representar um entrave para a desconstrução da autoridade monológica e é alvo da crítica contemporânea direcionada tanto ao modo experiencial – no qual o observador se coloca como “aquele que esteve lá” e por isso tem o ponto de vista privilegiado (e definitivo) –, quanto ao modo interpretativo – que vê a cultura como um texto já dado e convoca o etnógrafo à missão de traduzi-la na escrita. Para a garantia da desestabilização dessa autoridade que está sendo questionada, há a necessidade de algo para além do mero *formato* dialógico.

Como visto anteriormente, o dialogismo “estrito” explicita pelo menos duas vozes. No entanto, nada impede que elas sejam *concordantes* em um determinado plano de sentido, ou que, apesar de discordantes, o consenso seja criado por uma voz dominante na dinâmica da escrita (determinando um efeito de *univocidade*). Já quando se diz de uma escrita que ela é “polifônica”, é porque põe em relevo vozes dissonantes, que não se dissolvem, não se conformam ao discurso daquele que escreve. A palavra do “outro” adquire autonomia e irredutibilidade.

Clifford aponta estratégias buscadas por alguns antropólogos desde os anos 1960 em direção a uma etnografia polifônica. O britânico Victor Turner, por exemplo, descreve a cultura muito mais como “relação”, e traz para sua etnografia várias vozes e subjetividades “irredutíveis”, dando espaço para os rastros deixados pela dinâmica dos registros, “Alguns, em grande parte compostos por citações diretas” (CLIFFORD, 1998: 49). Munchona, um curandeiro ritual e principal colaborador de Turner entre os *ndembos*, aparece em um dos ensaios reunidos em *The forest of symbols* (1967) como mais do que um “informante”: é um intelectual que tem tanto interesse quanto o etnógrafo no conhecimento gerado pelas conversas entre eles.

Para seguir desenvolvendo a autocrítica da disciplina antropológica, Clifford não se restringe a esse campo intelectual para procurar alguns modelos que podem servir como parâmetro para diferentes modos etnográficos:

Uma posição útil – ainda que extrema – é trazida pela análise de Bakhtin sobre o romance “polifônico”. Uma condição fundamental do gênero, ele argumenta, é que ele representa sujeitos falantes num campo de múltiplos discursos. O romance luta, com, e encena, a heteroglossia. Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não-homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma “cultura” é concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções. (...) Para Bakhtin, o romance polifônico não é um *tour de force* de totalização cultural ou histórica (como críticos realistas como Georg Lukács e Erich Auerbach argumentaram), mas sim uma arena carnavalesca de diversidade. (CLIFFORD, 1998: 49-50)

Esse olhar da etnografia para a escrita ficcional pode ser transposto de forma bastante interessante para nosso percurso de análise de filmes em que os atores interpretam versões de si mesmos através de criações subjetivas de seus modos de ser, sem maiores preocupações com uma realidade estritamente objetiva, ou seja, filmes que criam o lugar estético do “outro” a partir do real e rumo à história contada. Seja na escrita do romance, na etnografia ou no cinema, a ficção – ou a “alegoria”, como coloca Clifford (1998: 65) –, permite uma reunião (talvez improvável de outra maneira) de vozes especialmente dissonantes em uma mesma narrativa, destronando o enunciador de sua autoridade inquestionável e criando situações imaginadas em que o real aparece por meio de discursos que operam concretamente no espaço social em que são construídos. Assim, é possível argumentar que a polifonia catalisada pela ficção, sendo um efeito produzido por vozes “polêmicas” e irredutíveis a um único fio de raciocínio, é uma maneira de transcender o dialogismo em sua “concepção estreita”, o diálogo como mero formato, dando a vislumbrar e afirmando o dialogismo no sentido amplo, ou seja, o caráter dialógico de *todos os discursos*, como princípio constitutivo da linguagem.

1.4 *Eu, um negro: a riqueza das sensibilidades locais*

Podemos ainda articular a busca de estratégias dentro da ficção com as formulações de Jacques Rancière (2005), de que vivemos um período em que se

manifesta o “regime estético das artes”, um regime que abriu espaço político para outros modos válidos de apreensão e criação da realidade sensível. Segundo o filósofo francês,

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. (...) A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2005: 58-59)

A ficção, em vez de se colocar como antagônica ao mundo histórico, oferece a este uma configuração descritiva possível, com vantagens intrínsecas: é como a máscara africana que permite que o “outro” seja ainda “outro” em relação a si próprio, para ser um pouco mais um “eu” de si mesmo. Como escreveu Deleuze:

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

Mas ao final do processo, quem é o autor dessa ficção? A pergunta se faz também de outra maneira: quem é esse “eu” *que fala* do “outro” aqui? Quem sou “eu”? Quem é o “outro”? Se não há mais uma “autoridade monológica”, quem é então a autoridade que produz esses discursos que escapam propositalmente às intenções de um Rouch pré-filmagens, e não se estabilizam, que se utilizam das relações de alteridade para fazer aflorar um estranhamento fértil?

Antes de nos aventurarmos nos meandros desta questão, e para problematizá-la mais profundamente, pode ser produtivo nos determos por um momento em um local específico do caminho de Rouch: seu filme de 1958, *Eu, um negro*. A filmografia rouchiana deve ser melhor compreendida, em sua complexidade, como um processo contínuo de desenvolvimento¹⁴. Segundo relata Steven Feld, “No nível etnográfico, este filme [*Jaguar*] é uma destilação da pesquisa de Rouch sobre migrações (Rouch 1956, 1960c). No nível narrativo, foi também uma destilação de suas experiências com drama

¹⁴ *Les fils de l'eau* (longa lançado em 1958), por exemplo, reúne imagens dos seguintes filmes: *Les faiseurs de pluie* (1951), *La circoncision* (1949), *Cimetière dans la falaise* (1950), *Bataille sur le grand fleuve* (1951) e *Le gens du mil* (1951). O próprio *Jaguar* inclui em sua montagem imagens de *Les maîtres fous* (filmado na mesma época e lançado em 1955). Além disso, tudo indica que o estilo de narração em *off* de Rouch a que fizemos alusão anteriormente, espécie de “discurso indireto livre”, presente também em *Eu, um negro*, tenha aparecido pela primeira vez em *Les maîtres fous*.

e ficção” (FELD, 2003: 9). Se o percurso de *Jaguar* começa em 1954 e é finalizado apenas em 1967, certamente podemos vê-lo como um constructo que incorpora os experimentos etnográficos e filmicos de Rouch entre essas duas datas, como aquele que produziu *Eu, um negro*.

Em janeiro de 1957, absorvido pela atmosfera de uma noite de domingo em um bar de Abidjan, Costa do Marfim, Rouch conta que estava inquieto em sua mesa. Jovens do bairro mais pobre da cidade dançavam animadamente, se divertiam e aproveitavam os últimos momentos de lazer semanal que lhes eram permitidos, antes que chegasse a segunda-feira de trabalho duro e de incertezas para arrancá-los dali. Rouch ainda realizava sua pesquisa sobre migrações, à época interessado nos movimentos empreendidos pela juventude a esse grande centro urbano, em busca de dinheiro, sucesso e aventura (ROUCH, 2003c: 266).

O contraste entre a alegria efêmera do domingo e a infelicidade diária é tão forte que eu sei que vai me assombrar até o momento em que conseguir expressá-lo. Como? Saindo deste bar e gritando nas ruas? Escrevendo um livro para o público geral a partir desta pesquisa que estamos fazendo sobre as migrações na Costa do Marfim, e que, caso contrário, se algum dia for publicada, interessará apenas a alguns especialistas? A única solução era fazer um filme sobre isso, no qual não seria eu a clamar minha alegria ou revolta, mas uma dessas pessoas para quem Treichville era tanto o céu quanto o inferno. (ROUCH, 2003c: 266, tradução nossa)

Essa pessoa era Oumarou Ganda. Proveniente do Níger, Ganda imigrara para a Costa do Marfim seduzido pelas promessas de uma vida melhor, e agora percebia a dura realidade de existir à margem das benesses de um capitalismo cheio de desigualdades que começava a se configurar no pós-guerra, sob a influência de todas as particularidades que o neocolonialismo francês trazia à região, como, por exemplo, o racismo. Oumarou Ganda já trabalhava com Rouch como assistente de pesquisa, e acabou se tornando seu amigo e colaborador artístico.

Oumarou Ganda me apresentou a todas as pessoas de Abidjan – boxeadores e prostitutas de Treichville. Pensávamos – acredito que corretamente – que conseguiríamos conhecer Abidjan bastante bem. A ideia era muito simples: a câmera seria o passaporte para o local. (ROUCH; TAYLOR, 2003: 139, tradução nossa)

Rouch iniciou o projeto de filmagem com Ganda e seus amigos de Treichville, seguindo o método desenvolvido em *Jaguar* (mise-en-scène improvisada, sem uma direção de atores específica por parte de Rouch, câmera na mão). A filmagem,

igualmente feita sem captação de som direto, se deu com a mesma câmera Bell&Howell de 16mm. No entanto, em *Eu, um negro*, a camada de áudio foi gravada logo após as filmagens. Rouch sugeriu ao protagonista que assistisse a um primeiro corte e que, enquanto as imagens fossem projetadas, improvisasse comentários, narrações, dublagens de seus próprios diálogos conforme suas lembranças ou mesmo de acordo com novas fabulações, enquanto Rouch gravava essa espécie de “escrita automática” oral, em uma poderosa operação de sincronização de visões e impressões: “Fizemos a narração em dois dias – para um filme que tinha duas horas de duração naquele momento. Gravamos na estação de rádio de Abidjan, com o projetor brilhando através da janela pelo lado de fora, de maneira que pudéssemos ouvir Oumarou. Ele estava encantado e, assim, conseguiu desenvolver muito bem sua narração” (ROUCH; TAYLOR, 2003: 140, tradução nossa).

Rouch também se incluiu no filme através de sua própria voz, uma narração que aparece para separar a história em quatro partes: “A Semana”, “Sábado”, “Domingo” e “Segunda-feira”. Essas divisões temporais possibilitaram uma marcação bem definida das diferenças que se somaram para formar o que chamaremos aqui de “experiência sensível” da vida em Treichville.

“*Enfim Treichville! Treichville.*”, diz Oumarou Ganda, ou, agora, já Edward G. Robinson¹⁵. Ele explica ainda nos primeiros comentários sobrepostos às imagens dele nas ruas: “*Não, meu nome não é Edward G. Robinson. É um nome que eu aprendi. Meus amigos me chamam assim porque me pareço com o Edward G. Robinson do cinema. Não é meu nome verdadeiro, pois sou estrangeiro aqui em Abidjan.*” E é dessa forma que ele quer ser chamado a partir de então, já incorporando uma máscara que se confundirá com seu próprio rosto em muitos momentos do filme. Ele nos apresenta a seus amigos, entre os quais Eddie Constantine¹⁶ (cujo nome verdadeiro é Petit Touré, como nos mostra Rouch nos créditos iniciais), *agente federal americano*, que no filme será Lemmy Caution: máscaras sobre máscaras. O aposto “agente federal americano”, sem sentido aparente dentro da narrativa, projeta sobre o personagem toda uma aura de

¹⁵ O nome do personagem criado por Oumarou Ganda para si próprio nesta obra foi inspirado no ator romeno naturalizado norte-americano que fez muito sucesso durante a chamada “Era de Ouro” de Hollywood. Atuou em produções como *Alma no lodo* (1931), *Paixões em fúria* (1948) e *Os Dez Mandamentos* (1956).

¹⁶ Ator norte-americano que fez carreira no cinema europeu e ficou conhecido por seu personagem Lemmy Caution, um agente secreto. É interessante observar como a escolha dos nomes pelos colaboradores de Rouch, todos eles emprestados de atores de cinema brancos, é por si só reveladora das aspirações simbólicas desses jovens, em um mundo onde o global e o local já se imbricavam de muitas maneiras.

galã de cinema, uma espécie de superioridade do espião que sabe que é muito mais do que a sua imagem, mais do que aquilo que os outros podem ver. Ambos são estrangeiros em Abidjan, e a um estrangeiro é facultado se reinventar, pois precisa se adequar ao local de destino para ser aceito (e aqui o local de destino seria, sobretudo, a superfície do filme). Afinal, os nomes nigerenses, transparentes demais, permitiriam uma vulnerabilidade simbólica que talvez não lhes fosse conveniente.

Ganda/Robinson conduz o espectador pelo cotidiano de trabalho e ócio nas ruas do bairro de periferia, durante “A Semana”. Aponta sua má sorte, reclama e descreve – como uma espécie de etnógrafo – toda a cena de Treichville: Touré/Eddie Constantine, a jovem Dorothy Lamour¹⁷ (interpretada por Mademoiselle Gambi), seus amigos Petit Jules (Karido Faoudou) e Tarzan (Alassane Maiga), as prostitutas que “cobram 200 francos dos homens e 100 dos garotos”, a fraternidade nigerense (“a casa fora de casa”), seu trabalho como carregador de sacos no porto, o “restaurante dos pobres”.

Eu, um negro difere de *Jaguar* em termos de profundidade dos personagens: enquanto em *Jaguar* os atores interpretavam papéis, até certo ponto, unidimensionais (o pescador, o pastor, o galã), aqui nos deparamos com “alguém que interpretava seu próprio papel, sua própria vida”, que criava um personagem para adensar seu modo de se colocar em cena, sua produção de si, em um espaço fílmico onde se dá “esse estranho diálogo com a vida, esta biografia em filme” (ROUCH, FULCHIGNONI, 2003: 165). Apesar da leveza que une as duas obras, *Eu, um negro* atinge momentos mais dramáticos, por catalisar um monólogo interior, e até uma espécie de tomada de posição mais política. Rouch explica: “[O filme] Foi chamado originalmente de *Treichville*; Oumarou aprovou a mudança do título de *Treichville* para *Eu, um negro*. Era a primeira vez que um negro falava no cinema – e ele falava sobre sua própria vida, ou melhor, sobre imagens de sua própria vida” (ROUCH; TAYLOR, 2003: 140, tradução nossa). Em sua análise de *Eu, um negro*, Deleuze comenta a relação entre o cineasta e a autorrepresentação de seu personagem:

A forma de identidade Eu=Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para os personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. Godard dizia isso a respeito de Rouch: não apenas das personagens, mas do próprio cineasta que, “branco exatamente como Rimbaud, também ele declara que *Eu é outro*”, quer dizer *eu um negro*. (DELEUZE, 1990: 185-186)

¹⁷ Atriz norte-americana, também branca, famosa por interpretar tipo de personagem que ficou conhecido por “garota das selvas”.

O “Eu” no título também pode ser compreendido como uma abertura para a totalidade, um “Eu” como na *Canção de Mim Mesmo* (1885) de Walt Whitman, o grande poeta americano: “Eu sou a sua voz – Ela estava presa a você – Em mim ela começa a falar.¹⁸” Rancière comenta essa questão da enunciação em Whitman:

A absoluta imanência do “Eu” em todas as coisas também significa dar às coisas mais próximas a beleza e o caráter maravilhoso reservado até então para coisas distantes. É o meio de suprimir a própria diferença entre perto e longe, ao aproximar o distante tornando o que está próximo infinito. Este aproximar é uma questão de respiração, de respiração compartilhada. (RANCIÈRE, 2013: 70, tradução nossa)

Em contraste ao mais famoso filme de Robert Flaherty, a etnografia aqui já não é tanto o retrato romântico de uma cultura supostamente em vias de perder sua “pureza”: é mais a inscrição em forma de filme de uma experiência sensível individual, num dado instante histórico, que se liga à experiência humana como um todo. Por isso mesmo, o personagem criado por Oumarou Ganda, no momento da filmagem, em suas encenações, e na posterior gravação de narração, é tão ou mais importante do que os dados biográficos *objetivos* de quem o criou, pois põe à mostra uma relação cultural, um processo, com infinitas bifurcações em seu futuro e em seu passado. Para Steven Feld (2003: 16, tradução nossa), “Rouch indica que o cinema etnográfico pode ser excitante e liberador (como cinema e como etnografia) precisamente pela capacidade de projetar intimamente a riqueza das sensibilidades locais”.

Essa riqueza, por sua vez, se situa no “movimento pertencente ao regime estético, que apoiou o sonho da novidade artística e a fusão entre arte e vida contida na ideia de modernidade” e que “tende a apagar as especificidades das artes e borrar as fronteiras que as separam umas das outras e da experiência ordinária” (RANCIÈRE, 2013: xii). O local, que inspira Rouch a fazer o filme, gera imagens através da colaboração entre a câmera e o perambular constante do imigrante pela cidade, principalmente durante “A Semana” de trabalho, elevando a narração do personagem a uma dimensão de posicionamento crítico. Ao avistar outras pessoas, Ganda/Robinson vai se tornando consciente de sua condição (“*Nossas vidas são diferentes...*”), mas isso só é possível porque está sem trabalho e nesta manhã não tem outra atividade a não ser perambular pelas vias urbanas – ele escapa involuntariamente do esquema geral de produção, um *flâneur* provisório, marginal e negro. Em uma determinada cena a polícia

¹⁸ “I am your voice – It was tied in you – In me it begins to talk.”

incomoda Robinson, não dá descanso, precisa garantir o consenso: o ócio das ruas é só para Baudelaire.

Para o pesquisador Mahomed Bamba (2009), o modo de Rouch se deixar levar por espaços dos quais os personagens vão se apropriando física e simbolicamente através de seus corpos diz muito sobre a relação que o cineasta buscava com esses sujeitos:

Se ele pode ser legitimamente considerado como pioneiro no recurso a dispositivos de filmagem e de narrativa que libertam o Outro do peso da representação, é porque em muitos de seus filmes observa-se um protagonismo ativo do ser africano. A aparente espontaneidade, fingida ou natural, parece devolver aos atores negros uma certa expressão da subjetividade que rompe com a sua passividade nos demais filmes coloniais. Jaguar e Eu, um negro são construídos como percursos. No primeiro filme citado, há uma viagem, uma travessia de um país ao outro, a transição de uma cultura africana à outra (a do Níger e da Costa do Ouro) protagonizada por três personagens. No segundo filme, trata-se de uma deambulação fortemente marcada pela subjetividade de um único indivíduo no interior de uma mesma cidade. Nesses deslocamentos, é como se o sujeito africano estivesse protagonizando sua história. (BAMBA, 2009: 100)

Dentro desse referido deambular subjetivo, *Eu, um negro* traz como marca a presença do elemento do sonho, do “sonhar acordado” incluído na estrutura imagética e discursiva da narrativa. Os sonhos do imigrante se mostram inseparáveis de suas sensibilidades locais. Rouch, em sua montagem, faz esse vai-e-vem com maestria. Discípulo de grandes expoentes da “etnografia surrealista” como Marcel Mauss e Michel Leiris, consegue transitar facilmente por um mundo de signos deslocados, colagens de nomes de ícones norte-americanos e nostalgias de pertencimento, desejos latentes e projetados, gerando um estranhamento proposital – próprio das vanguardas artísticas da Europa dos anos 1920 e 1930, como o surrealismo. Clifford recorda uma parceria frequentemente ignorada do surrealismo com a etnografia que ocorreu em seus primórdios e gerou novos *modi operandi* dentro da relação com a alteridade:

Os elementos surrealistas da etnografia moderna tendem a passar despercebidos por uma ciência [antropológica] que se vê engajada na redução das incongruências mais do que, simultaneamente, em sua produção. Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um pouco reinventor e um “recombinador” de realidades? A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõem um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, inesperado outro. (CLIFFORD, 1998: 169)

A produção de incongruências, em algumas passagens de *Eu, um negro*, assume uma postura descontraída, como quando Robinson admira as fachadas dos bares (em que se podem ver pintadas figuras de *cowboys*) e então podemos ouvir o som de tiros de filmes de banguê-banguê.

Outro exemplo é observado no episódio em que eles vão à praia. A câmera de Rouch segue os jovens na areia em cambalhotas e brincadeiras, gargalhadas e zombarias – é divertido correr das ondas que explodem na areia, mas esses jovens também querem um pouco de paz e aconchego: “*O mar está muito bravo, faz muito barulho. Temos que ir ao rio que há do outro lado. É muito melhor do que no mar. Faz lembrar o Níger.*” A nostalgia do rio que liga o presente ao passado é certamente preferível ao mar aberto desconhecido, pelo menos para alguém cansado de sua desterritorialização. E enquanto comem e relaxam, Robinson reflete, já modificado pela própria experiência de perceber-se a si mesmo enquanto sujeito:

Toda a gente está feliz e eu estou triste. Eu sei qual é a razão. É porque, para mim, nem todos os dias vão ser como hoje. Para mim, é só no sábado à noite que sou feliz. Para além do sábado à noite, toda minha vida é má. Nem todos os dias são assim. Eu também preciso de qualquer coisa. Dorothy Lamour, eu também preciso ter uma mulher e, mais tarde, filhos. Eu também tenho de ser um homem feliz, como todos os outros.”

E sonha:

Logo, quem sabe, eu serei um boxeador. Meu nome será Ray Sugar Robinson e terei como empresário Méga Alason: Tarzan Johnny Weissmuller.

Robinson pode imaginar. E é o que ele faz através de comentários em *off* sobrepostos à sua encenação de uma luta de boxe como se fosse real, mas sabemos que não é. De qualquer forma, o suor, o movimento, os corpos, o local, estes são todos reais, e a felicidade de ganhar o título mundial de peso-pena “faz-de-conta” e estrelar um filme “de verdade”, essa felicidade também é muito concreta. Em seguida, Robinson aparece ao lado de Constantine, ambos agora como espectadores de uma luta profissional, cujas imagens nos trazem de volta à primeira camada da realidade fílmica.

Um “sonhar acordado” que também surge quando Robinson perde Dorothy Lamour para o italiano, e, ao fim da noite, outra vez começa a fabular, quem sabe um efeito da bebida: o filme projeta um encontro sensual com a jovem, que se despe em seu

quarto (“*Ela me esperará à noite / Ela fechará a porta / Ela me dirá palavras de amor*”).

Um último exemplo de produção de estranhamento – entre muitos outros –, cujo efeito é evitar a solidificação de uma realidade fechada em si mesma: ao final do filme, Robinson e Petit Jules observam a lagoa de Abidjan e isso faz Robinson se lembrar de sua infância no Níger. Seguem-se imagens de crianças e jovens se divertindo em uma lagoa, acompanhadas da narração em tom surrealista de Robinson: ele nos conta que aqueles que vemos nas imagens são Tarzan, Constantine, Dorothy Lamour e ele mesmo – no passado.

Quem é a autoridade etnográfica em um mundo permeado por sonhos? Quem é o “dono” desses sonhos? Quem é o “eu” que fala do “outro” aqui? O “eu”, o lugar do enunciador, é redistribuído entre os narradores, incluindo Rouch, e, em especial, Ganda/Robinson, o mestre de cerimônias de Treichville para quem o cineasta entrega a palavra no início do filme. Como comentou Rouch: “Nós sabíamos que não havia uma solução fácil para o problema do racismo – tudo que podíamos fazer era compartilhar nossos sonhos no cinema.” (ROUCH; TAYLOR, 2003: 139, tradução nossa)

1.5 Autoetnografia, autoria, autoridade

Assim como Oumarou Ganda cria seu personagem em *Eu, um Negro* através de um monólogo improvisado (em ininterrupto diálogo com as imagens), afirmando a própria subjetividade pela enunciação e deslocando a autoridade de Rouch, em *Jaguar*, Lam, Illo e Damouré são também personagens criados por eles próprios, com vozes autônomas, em um diálogo entre si e com as imagens, de forma pouco controlada. É possível então afirmar que eles estão, para fazer uso do conceito de Daniela Versiani (2002), realizando já suas “autoetnografias”. Segundo a autora,

(...) o conceito de *autoetnografia* pode servir como ponto de partida para a leitura de textos autobiográficos reunidos sob uma identidade coletiva. A presença do prefixo *auto* do grego *autós*, serve de alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo, enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo *etno* localiza, parcial e pontualmente, esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural. (VERSIANI, 2002: 68)

Não faz sentido privá-los da autoria aqui (assim como da autoridade), se esses jovens estiveram ativamente engajados na criação dos personagens, da *mise-en-scène*,

dos diálogos, da narração, enfim, da história. Rouch talvez tenha o crédito de criação do dispositivo que catalisa essas relações, mas foi ele quem efetivamente criou o filme?

Na verdade, a autoria também é compartilhada, talvez ainda informalmente¹⁹. Claro que Rouch adiciona, por exemplo, efeitos surrealistas a partir da associação de vários elementos sonoros e visuais, como quando ouvimos uma multidão fictícia reagir em êxtase à chegada de Damouré em Acra, sons projetados pela ideia de um sujeito-personagem que se vê como um galã – mas Rouch não inventou essa personalidade, apenas embarca em seu jogo. É um processo colaborativo²⁰. E se não há mais uma grande autoridade unificadora, um sujeito privilegiado da experiência no mundo sensível e que é seu porta-voz, nem tampouco uma autoridade que reúne em si a capacidade exclusiva de interpretar a totalidade do ser/estar cultural, os “nativos” são os etnógrafos de si mesmos.

É importante ressaltar que essa porta foi aberta pelo próprio Rouch quando fazia reflexões sobre seu trabalho:

Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo, o simples observador se modifica. Quando ele está trabalhando, ele não é mais aquele que cumprimentou o velho na entrada da aldeia. Para usar a terminologia vertoviana, ele está “cine-etno-olhando”, ele “cine-etno-observa”, ele “cine-etno-pensa”. Aqueles que o confrontam modificam a si mesmos de forma similar quando começam a confiar nesse visitante estranho e habitual. Eles “etno-mostram” e “etno-falam” e, na melhor das hipóteses, eles “etno-pensam”, ou melhor ainda, eles têm “etno-rituais”. É esse permanente “cine-diálogo” que me parece uma das perspectivas interessantes do atual progresso etnográfico: o conhecimento não é mais um segredo roubado, a ser consumido em um momento posterior nos templos ocidentais do conhecimento. É o resultado de uma busca sem fim onde etnógrafos e etnografados se

¹⁹ Em *Cocorico, Monsieur Poulet*, filme de 1974, Rouch dividirá formalmente a autoria com seus atores. Nos créditos do filme aparece a frase “Uma produção DALAROU”, sigla que faz alusão aos nomes de Damouré, Lam e Rouch.

²⁰ O uso do termo “processo colaborativo” foi aqui emprestado do campo do teatro. Segundo Luis Alberto de Abreu, caracteriza “um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles” (ABREU, 2004: 1). No entanto, segundo afirma Adália Nicolete (2002), à horizontalidade do processo colaborativo segue-se uma versão final da obra, cuja responsabilidade organizatória recai sobre o dramaturgo. É possível fazer um paralelo entre a figura do dramaturgo e a do diretor de cinema na sala de edição (neste caso, Jean Rouch). Em *Jaguar*, acreditamos que o conceito de “processo colaborativo” seja mais apropriado do que a chamada “criação coletiva”, que pressupõe um corte final consensual entre os integrantes do grupo (NICOLETE, 2002).

encontram em um caminho que alguns de nós já chamam de “antropologia compartilhada”. (ROUCH; TAYLOR, 2003: 185, tradução nossa)

Mesmo que, em *Jaguar*, Rouch inevitavelmente detenha algum controle sobre os diálogos, pois possui como prerrogativa a montagem do filme, ele não unifica o discurso em torno de sua compreensão pessoal. Ao contrário, busca abrir brechas para uma autonomia das vozes que participam dos diálogos, por meio desse criar ficcional, da improvisação.

O conceito de antropologia compartilhada encerra mesmo uma ideia do que significa uma etnografia: a constituição de uma relação. Para Rouch sua pesquisa precipita e faz parte do contexto de pesquisa sendo a própria pesquisa fruto desta proposição. O que questiona, por sua vez, as noções de autenticidade e autoridade acentuando a noção de co-autoria na acepção de um contraste de visões partilhadas, em que o conhecimento advém justamente desta explicitação da relação entre o pesquisador e o pesquisado. (GONÇALVES, 2008: 199)

Verifica-se assim que *Jaguar* é o filme polifônico por excelência: a quantidade e a qualidade de vozes e subjetividades se multiplicam a cada minuto da narrativa. Vozes misturadas da multidão, canções (a própria música-tema), cantos rituais, ruído, falas em diversas línguas, com destaque para o uso do idioma tradicional dos personagens, sem a aparente preocupação em fazer sentido para o espectador ocidental tradicional. Nesse aspecto, vai além do experimento de *Eu, um negro*, um filme todo falado em francês, muito claro em suas descrições. O espectador que domine a língua *Djerma*, por exemplo, terá provavelmente outra compreensão de *Jaguar*. De qualquer forma, esses modos de produção podem ser vistos como sintomas das “reinvenções” por que vai passando a antropologia, o filme etnográfico e o documentário como um todo a partir da segunda metade do século XX.

É intrínseco à ruptura da autoridade monológica que as etnografias não mais se dirijam a um único tipo geral de leitor. A multiplicação das leituras possíveis reflete o fato de que a consciência “etnográfica” não pode mais ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente. (CLIFFORD, 1998: 57)

A redistribuição da autoridade etnográfica faz com o que um consenso em torno dos significados das imagens, ações e falas dos personagens seja quase impraticável – mesmo no diálogo *em off* entre eles há discordâncias e perguntas sem resposta. A duração curta dos planos, imposta pelas limitações da câmera de pouco

autonomia utilizada por Rouch, também contribui para esse “diálogo automático”, às vezes *nonsense*, mas frequentemente revelador. Os discursos culturais vão se acumulando numa “relação” narrativa, e é exatamente desta maneira que os personagens, junto com Rouch, constroem seus mundos sensíveis, a partir de numerosas operações de dissenso, que, segundo Rancière, constituiria

(...) não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situações de discussão e argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. *Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações.* É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse. (RANCIÈRE, 1996: 374, grifo nosso)

A potência política da *revelação* do dialogismo (entendido em sentido amplo, em relação a outros discursos) contida no filme etnográfico de Rouch advém de seu caráter visceralmente polifônico, provocando o estabelecimento e a visibilidade de novas e mais interessantes “partilhas do sensível” – para utilizar outro conceito de Rancière (2005) – que já não sejam perpetuadoras de modos colonialistas e eurocentristas. Preconceitos são suspensos e outras formas de ser no mundo são suscitadas. Em alguns momentos parece até que os personagens estão dialogando com o próprio Rouch, zombando um pouco da cultura dele, por exemplo, quando comentam sobre as caixas de uísque no porto: “*Os franceses adoram uísque.*” “*Eles bebem até cair.*” “*E, depois, jogam conversa fora. Nem sabem o que estão dizendo.*” Essa dinâmica contribui para uma fabulação não dialética, que Rouch creditava à percepção da diferença não como restrição, mas como adição (GONÇALVES, 2008: 21), de modo a tornar o filme mais complexo, com mais camadas de significado²¹.

²¹ No início de *Eu, um negro*, depois que se ouve o bonito cantarolar da música *Abidjan Lagune*, é possível admirar belas paisagens vistas do alto e que situam o bairro de Treichville do outro lado da lagoa. Robinson começa então a nos contar sobre sua má sorte, abrindo caminho para o dissenso. Está cansado de trabalhar tanto, e diz: “Se soubesse que Abidjan era assim, não teria vindo.” Ele vai narrando as imagens, atento a detalhes que talvez passem despercebidos ao espectador em sua alteridade de perspectiva (“Outro acidente! Sempre há acidentes em Treichville”), e reclama muito. Mas o tom de voz, apesar de sim triste, talvez momentaneamente baqueado pelo que ele mesmo diz, vai contrastar com sua figura tranquila e satisfeita a passear pelas ruas. Para Gonçalves (2008), “uma simultaneidade que demonstra a própria condição de realização do filme etnográfico rouchiano que não caricatura

A fotografia em *Jaguar* também demonstra o caminho dialógico e de dissenso. A câmera na mão, não apenas profundamente afetada pelo “outro”, mas dependente dele, claramente o afeta também, como pode ser visto, por exemplo, quando as pessoas olham diretamente pela câmera, ou ficam fazendo graça ao se dar conta que estão sendo filmadas. Ou quando vemos Damouré encenando seu papel de chefe durão e seus subalternos rindo da situação com o canto da boca. A instabilidade é permanente: os enquadramentos definidos por antecipação devem ser repensados em uma busca do improvisado da *mise-en-scène*, uma dança entre “eu” e o “outro”, uma coreografia mesmo (por exemplo, quando durante a viagem de ida eles chegam à praia e veem o mar pela primeira vez, e brincam como crianças, você vê que Rouch se diverte *junto com eles*, e se deixa atingir pelas ondas). Nesse sentido, a câmera é a medida do corpo de Rouch em permanente relação com outros corpos e sujeitos, uma biopotência muito marcante em seu trabalho. É a partir da potência de seu próprio corpo, dessa vulnerabilidade autoimposta e desejada, que ele dá partida à caminhada do “eu” para o “outro”, onde ao final o “outro” serei “eu”, bem como “eu” serei o “outro”. Ele dança com os Somba, parece espelhar o movimento deles. Seu corpo é seu instrumento de trabalho, muito mais do que a câmera. Não só o corpo físico, obviamente, mas o corpo/espírito que caracterizaria a subjetividade. Como escreveu Peter Pál Pelbart,

Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou em tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. (PELBART, 2008: 32)

Assim, quando a câmera de Rouch “cine-toca” as pessoas, percebemos isso, essa habilidade háptica que se valoriza enquanto estranhamento produzido. Não há movimentos de câmera “industriais”, apenas “manufaturados” pela intuição do cineasta engajado politicamente em dar conta da alteridade que se apresenta diante dele. Seus registros devem mostrar os bastidores e evitar a ilusão de um ponto de vista privilegiado, ao mesmo tempo em que utiliza como bússola a empatia com seus

personagens e não cristaliza pontos de vistas”. Outro exemplo de dissenso neste filme, já citado, é a sobreposição discursiva de elementos oníricos e aqueles “reais”.

personagens (que na verdade não são *seus* personagens, ele sabe disso), jovens africanos que se tornariam, acima de tudo, seus amigos.

O modo de filmar em *Jaguar* tem na improvisação um elemento-chave, a partir de uma instância que Rouch batizou de “cine-transe”, ao falar sobre seu processo de filmagem:

Eu descobri, quando começaram a fazer câmeras com um bom visor, que eu era, por trás da lente da minha câmera, o primeiro espectador do meu filme. Então, se eu ficasse entediado durante a filmagem, os espectadores a quem eu pudesse mostrar o filme ficariam igualmente entediados. Eu era o espectador, então a minha improvisação era a do espectador, e a encenação era realizada quase sem mim. Com a câmera no meu olho, sou o que Dziga Vertov chamou de olho mecânico; meu microfone-ouvido é um ouvido eletrônico. Com um cine-olho e um cine-ouvido, sou um cine-Rouch em um estado de cine-transe no processo de cine-filmagem. Então essa é a alegria de filmar, o cine-prazer. Para isso funcionar, o pequeno deus Dionísio precisa estar lá. Devemos ter sorte; Devemos ter o que eu chamo de “graça”. E graça não é algo aprendido; ela chega de repente, funciona. (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003: 150, tradução nossa)

Trata-se não apenas da improvisação do próprio cineasta – que leva a câmera pelas ruas, estradas e paisagens, por cidades e multidões, por rituais, por festas de campanhas políticas, por situações as mais diversas (e adversas), como se fosse parte de seu corpo –, organicamente imbricado naquilo que presencia (a explosão do cine-olho de Dziga Vertov, agora um “cine-corpo”, um “cine-afecto” etc) e politicamente atento à criação de um dispositivo fílmico aberto, construído em “tempo real”, cronologicamente, nos limites do rolo de filme, mas também na improvisação dos atores (quem é o “outro?”), que se apropriam ativamente dos recursos técnicos/discursivos disponíveis para dar forma à sua própria subjetividade, em performances e criações instáveis e surpreendentes.

A improvisação dos atores (tanto na cena das imagens, quanto, posteriormente, no áudio dos comentários) posta em curso pelos dispositivos fílmicos de Rouch é talvez a parte mais importante do modelo de pesquisa de campo criado pelo antropólogo-cineasta, e traz desdobramentos que apenas hoje estão sendo mais amplamente discutidos, tanto no domínio da antropologia como no da arte.

1.6 Pesquisa de campo ou filme-processo?

James Clifford e o também antropólogo George Marcus uniram esforços no livro *Writing Culture* (1987) para um exame minucioso sobre os intercâmbios entre arte

e antropologia na construção de novas escritas etnográficas, após o diagnóstico da crise da autoridade etnográfica moderna. Para Marcus, a obra, que continua reverberando no mundo contemporâneo, representou o

(...) exercício de uma reflexividade crítica aguda e por vezes incansável, que, primeiro, pretendia desmascarar e transgredir um regime hegemônico de modos naturalistas de narração e representação e, depois, incentivar diferentes tipos de relações e de comunidades normativas de produção de conhecimento no próprio ato de pesquisa ou criação artística. (MARCUS, 2004: 2)

Já mencionamos a forma com que a obra de Jean Rouch pode ser implicada no debate da escrita etnográfica. Podemos agora fazer uma análise de como a filmagem de *Jaguar e Eu, um negro* – dispositivos que se apoiam fortemente no recurso da improvisação para criar um *hic et nunc*, um “presente etnográfico” –, antes de se configurar como “escrita” (na montagem final), também pode ser considerada um instigante *modus operandi* de pesquisa de campo empreendida por Rouch. Interessa aqui perceber a pesquisa de campo como parte integrante de um filme-processo, onde pesquisa e filme se retro-alimentam e até mesmo se confundem.

Em um ensaio mais recente, Marcus (2004) revisita o intercâmbio entre arte e antropologia, desta vez para discutir a pesquisa de campo etnográfica – agora não mais a escrita –, ao propor um olhar mais atento às possibilidades de contribuição, por exemplo, do trabalho de preparação realizado por alguns profissionais do teatro e do cinema, às autocríticas da antropologia. Foi uma resposta ao texto de Hal Foster, “O artista enquanto etnógrafo” (1996), em que Foster se apoia nas concepções de Walter Benjamin em “O autor como produtor” (1933) para denunciar a forma como o capital simbólico acumulado pelos artistas em sua relação com a alteridade pode ser rapidamente apropriado por uma política hegemônica (ou uma “partilha do sensível” dominante), e assim, ter sua potência de transformação política esvaziada.

Recentemente, a antiga inveja do artista entre os antropólogos inverteu sua orientação: uma nova inveja do etnógrafo consome muitos artistas e críticos. Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, esses artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que a teoria e a prática pareçam conciliadas. (FOSTER, 1996: 169)

Foster analisa, contudo, algumas obras de arte chamadas de “*site specific*” – obras que dependem do local em que são desenvolvidas –, mas cita casos em que os artistas dão pouca importância a um rigor mais profundo da pesquisa de campo prévia e

se satisfazem com a ilusão simplificada da experiência, um “estar lá” de validação instantânea: “Quase naturalmente, o foco passa da investigação cooperativa para uma ‘autoconfiguração etnográfica’ na qual o artista não é tanto descentrado quanto o outro é configurado à maneira artística.” (FOSTER apud MARCUS, 2004: 5) Apesar de concordar com alguns aspectos da crítica de Foster, Marcus rebate que existem práticas artísticas em que a potência da pesquisa de campo pode escapar da captura pela política hegemônica, como em certos trabalhos do teatro e do cinema.

Embora a contribuição do que parece com a pesquisa de campo nas fases preparatórias da produção teatral ou cinematográfica possa ser tão curta quanto [na arte *site specific*] (e aparentemente superficial, do ângulo da autoestima e sensibilidade antropológicas no modo clássico), não é tão facilmente assimilada quanto o capital cultural de instituições culturais mais poderosas e ricas. Ao contrário, o que é investigação etnográfica nas complexas ações coletivas que resulta em uma produção teatral ou cinematográfica está profundamente imiscuída nesses processos, de tal modo que, o que parece um momento ou fase da pesquisa de campo etnográfica em tais esforços, talvez deva ser repensado, ampliado ou prolongado em termos do poderoso conceito de pesquisa de campo que regula a cultura profissional da antropologia. Trabalhar com o que se parece com pesquisa de campo nos ofícios de teatro e de cinema, aplicando-lhes uma perspectiva metaetnográfica, poderia oferecer para a antropologia tanto um canal novo para continuar as discussões e colaborações com a arte, para além das balizas desse intercâmbio nos anos 1990, como fornecer um modelo apropriado de prática alternativa para enfrentar os desafios atuais das modalidades tradicionais de pesquisa de campo. A questão não é tornar a pesquisa de campo antropológica uma forma de teatro – mais do que já é – mas usar experiências e técnicas deste para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo em antropologia. (MARCUS, 2004: 7-8)

É curioso notar como essas proposições de Marcus já estavam de alguma forma presentes nos filmes de Rouch, com a peculiaridade de termos aqui um exemplo extremo de como arte e antropologia podem confluir em um projeto único, com igual peso em ambos os campos intelectuais, e com contribuições paralelas, sem que uma intenção prevaleça demasiadamente sobre a outra. Nesse sentido pode-se dizer, por exemplo, que a pesquisa de campo de *Jaguar* acontece em pelo menos três fases: 1) No momento das filmagens, no espaço-tempo compartilhado pela câmera de Rouch e pelas performances dos atores; 2) Nos outros filmes (como *Eu, um negro*, por exemplo) realizados depois das filmagens originais e antes da finalização de *Jaguar*, que contemplam temáticas similares e/ou complementares, e assim contribuem para o amadurecimento do método de Rouch; 3) Na projeção do copião, durante a gravação dos comentários, tempos depois do momento em que a filmagem ocorreu. Em seguida,

a “escrita”, ou montagem final. O intercâmbio (descrito por Marcus) aqui funciona como dispositivo, é o que faz o filme acontecer. Além disso, a performance dos “personagens-pessoas”, lastreada na improvisação, torna-se o antídoto para pré-concepções etnocêntricas e apropriações objetificantes, deslocando o pólo gerador de sentidos do “observador” para o “observado”, da pesquisa governada pela organização monológica para o processo colaborativo polifônico. O valor da obra de Rouch está precisamente no insight que lhe permitiu catalisar essa potência em vários níveis.

1.7 A expressão de um mundo possível entre o documentário e a ficção

Tendo em vista ainda os intercâmbios entre cinema e antropologia e seus desdobramentos como pano de fundo, percebe-se que as constantes travessias pelas fronteiras do “real” efetuadas pelos filmes de Rouch nos idos dos anos 1950-1960 se estabelecem como inovadora *estratégia* de “drible” da imposição/manutenção de pontos de vista engessados, visibilizando discursos alternativos e multiplicando oportunidades de dissenso, de novas “partilhas do sensível”, de aberturas para o desconhecido, de outros modos de produção de conhecimento e aprendizado. Tais deslocamentos parecem ser catalisados por um uso assumido da ficção que não inviabiliza intenções etnográficas ou mesmo documentais, e que provoca variações frutíferas nas relações entre “eu” (o pesquisador, o cineasta, o hegemônico) e o “outro” (o pesquisado, o filmado, o não hegemônico). Como consequências aparecem efeitos estéticos, inseparáveis daqueles políticos. Terminaremos este capítulo na trilha desse intercâmbio teórico que, longe de se esgotar em suas experiências nas últimas décadas, segue ensejando novas possibilidades de compreensão dos encontros discursivos entre os diversos sujeitos.

No artigo “O nativo relativo” (2002), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sugere uma epistemologia (antropológica, mas que, como veremos, pode ser pertinentemente suscitada também no campo do cinema de cunho documental) que propõe reconsiderar a relação entre o “observador” e o “observado” dentro da dinâmica de produção de conhecimento. Parte-se da ideia de que a usual “vantagem epistemológica” do antropólogo sobre o nativo pressupõe que o primeiro detém o controle da forma desse conhecimento que é produzido – em geral, uma elaboração a partir de problemas “universais” já postos a priori (por exemplo, a maneira como se dão

as relações sociais, a religião, a política etc, em determinado grupo cultural) –, enquanto o segundo é a fonte da matéria que preencherá essa forma, ou seja, das respostas para tais indagações (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 115).

O que Viveiros de Castro propõe então é outro “jogo”, em que o papel da antropologia seja não mais o de solicitar respostas por meio de questões preexistentes, mas justamente o de encontrar problemas que se dão no plano de imanência do “outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 116-117). O que seria a matéria (o discurso do nativo) é tomado agora como forma, ou como *conceito*, e funciona como uma espécie de “cavalo de Tróia” dentro do discurso do antropólogo, que vê seus próprios conceitos perderem o caráter prioritário nessa relação.

O que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, e passa a ser o de utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso? (...) Levar a sério é, para começar, não neutralizar. Decidir, por exemplo, pensar o outro pensamento apenas como uma atualização de virtualidades insuspeitas do pensar. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 129)

Perceber o pensamento nativo como *conceito* a partir do qual serão “projetados outros mundos possíveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) significa abrir caminho para que o “observador” possa enfim deixar de lado a busca por uma representação objetiva do “observado”, abrindo espaço para a ficção como paradigma relacional. Viveiros de Castro utiliza como exemplo suas próprias formulações sobre o “perspectivismo ameríndio” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), em que procura compreender não o ponto de vista do nativo, mas antes qual seria o conceito de ponto de vista desse nativo.

O que fiz em meu artigo sobre o perspectivismo foi uma experiência de pensamento e um exercício de ficção antropológica. A expressão ‘experiência de pensamento’ não tem aqui o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo (próprio) pensamento, mas o de entrada no (outro) pensamento pela experiência real: não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação. A experiência, no caso, é a minha própria como etnógrafo e como leitor da bibliografia etnológica sobre a Amazônia indígena, e o experimento, uma ficção controlada por essa experiência. Ou seja, a ficção é antropológica, mas sua antropologia não é fictícia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 123)

Sendo “observador” e “observado” instâncias fundadoras também da prática documentária (assim como a questão da alteridade), isso nos permite transpor com

segurança a referida epistemologia para o campo do cinema, onde a objetividade das imagens é sempre algo possível de ser questionado. Como afirmou Vilém Flusser, “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade do mundo sobre a superfície da imagem” (FLUSSER, 1985: 10). Os conceitos são formas-pensamento que disparam a trajetória de um dispositivo filmico, cuja “noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo redutor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (LINS e MESQUITA, 2008: 56). Ainda nessa linha, para Jean-Louis Comolli (2008), a prevalência de um “aprender” – no sentido de “aprendizado” com a realidade – sobre um “apreender” – no sentido de “apreensão” de uma realidade – é o que faz do documentário terreno privilegiado para uma pedagogia da imagem que desvela o mundo em suas relações.

Podemos dizer que o documentário é tanto uma “invenção da realidade” quanto um objeto do mundo (...). Se o documentário exige a invenção, é porque ele não pode pura e simplesmente ser assimilado a um documento desprovido de um ponto de vista (produzido por um sujeito, precisamente!). (...) Outra vez: se ele requer a invenção de um mundo (e não se contenta com o decalque ou a reprodução de um mundo já dado, pronto, pretensamente “à espera” para se render aos procedimentos do discurso), é porque o documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, suturar esse hiato). (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008: 45).

Em *Eu, um negro*, o que faz Rouch iniciar sua jornada de produção do filme é um ponto de vista suscitado dentro de um animado bar na noite de Abidjan, e o contraste com o cotidiano de pobreza dessa população imigrante durante a semana: esse é um conceito proveniente do “observador”. Mas é apenas um ponto de partida, não a regra definidora do dispositivo: ele sabe bem que se quiser aprender algo de novo (ou “produzir conhecimento”, em suas aspirações antropológicas), as regras elas mesmas devem ser aprendidas durante o processo. A questão não passa por fazer o que é “filmado” caber no filme, mas por multiplicar o filme a partir daquilo que é “filmado”.

Ourmarou Ganda é o “outro” aqui. Não um “outro sujeito” – como Rouch, e, portanto, passível de assimilação por este –, mas justamente um “sujeito outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 117). É, na verdade, a figura de “outrem”, que antes de ser sujeito ou objeto, é a expressão de um mundo possível (DELEUZE e

GUATTARI, 1992: 30; VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 117). Um mundo inteiro, aberto e multiplicável. A presença de “outrem” no espaço discursivo permite que a visão de Rouch seja *um* ponto de vista, definindo ao mesmo tempo tantos outros pontos de vista heterogêneos, que são colocados em ressonância por meio de uma sofisticada dimensão de ficção (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 123). É o filme que faz Oumarou Ganda se dar conta de que não quer mais ser o “nativo”, não quer mais ser como o personagem negro que está no título do livro de Michel Tournier, *Sexta-feira e os limbos do Pacífico* (1925) – ele quer ser o próprio Robinson: Edward G. Robinson –, pois afinal hoje talvez seja Sábado, e então o “pequeno deus Dionísio” estará mais solto do que nunca. É Ganda/Robinson quem produz a narração que enfim firma relações inesperadas com as imagens de si próprio. Um dos conceitos extraídos de Treichville por Rouch é a forma de sonhar daqueles imigrantes (e daquele sujeito em particular), que, “levada a sério” (ou seja, o sonho não como atividade do *sono*, mas como *desejo de alteração*), pode projetar a “experiência sensível” de um bairro periférico africano. É importante ressaltar enfaticamente que essa operação não se traduz na redução do “nativo” a um conceito (o “outro” como conceito), que neste caso teria o efeito reverso: uma essencialização ou estabilização da subjetividade em questão, cuja alteridade seria “radicalmente separada de sua capacidade de alteração” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 117). *Eu, um negro* é a história de uma parceria, experimento colaborativo subjacente a um diálogo conceitual cujas consequências são desde o início imprevisíveis. O conceito não *representa* algo no “mundo real”, não toma seu lugar, ele apenas permite pensar o mundo.

O conceito é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaço-temporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas somente intensidades, é anergético (a energia não é uma intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo). O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. (DELEUZE; GUATTARI: 1992: 33)

Em *Jaguar* podemos ver a migração (como conceito, ou “problema universal”, que regia a pesquisa antropológica de Rouch na época da filmagem) deixar de ser uma forma oca a ser preenchida pela matéria-cultura do grupo pesquisado, para ser colocada em ressonância (dialogismo polifônico) com a forma-pensamento de Ilo, Lam e Damouré, expressada através dos acontecimentos que vão se dando ao longo do caminho. *A migração como conceito antropológico é obrigada a dar espaço à*

oralidade como conceito do nativo na construção desse outro mundo possível. Definitivamente existe também dialogismo conceitual: a migração, fenômeno que remonta aos primórdios da humanidade, é sempre fonte de histórias (e narrações), verdadeiras ou falsas. Rouch é quem aponta a câmera, em seu “cine-transe”, mas isso seria de fato um movimento de limitação da parte do cineasta ao que pode ser pensado e comentado pelos três viajantes a partir do visionamento de suas imagens?

Há uma cena [em *Jaguar*] maravilhosa que eu amo, quando eles estão na praia logo antes de cruzarem a fronteira. Eles descobrem o mar; estão nadando nas ondas. O sol está se pondo, e ao voltarem a pé pela praia, eles veem uma estrela-do-mar. Eles nunca tinham visto uma antes. E Damouré de fato olhou para ela e a colocou em cima da cabeça. Isso foi o que ele fez durante a filmagem. Mas quando gravou a narração, ele disse, “Você sabe que essa é a estrela-do-mar, a estrela das neves, *l'étoile des neiges*”. Naquela época havia uma canção muito popular na França chamada *L'étoile des neiges*, e ele disse, “Essa é *l'étoile des neiges*”, a estrela das neves no meio do mar. Isso é o que eu chamo de poesia espontânea. Eu não lembro o que ele disse no momento em que estava colocando a estrela em cima da cabeça, mas certamente não disse aquilo, foi só depois que viu o filme. (ROUCH; MARSHALL; ADAMS, 2003: 206, tradução nossa)

Este capítulo se iniciou com a exposição da filiação de Jean Rouch a Robert Flaherty – o “pai fundador” do documentário e também do filme etnográfico, que, no entanto, não aceitava nenhuma desses rótulos, preferindo se identificar simplesmente como um “explorador” (ROUCH, 2003: 83). Podemos pensar em como Flaherty, mesmo sem ver a si mesmo como um antropólogo, já demonstrava uma grande habilidade no manuseio de problemas “universais” antropológicos, como a relação do homem com a natureza, sistemas de parentesco, modos de vida etc. Se o conceito de “maior integração com a natureza”, por exemplo (sempre em comparação ao pensamento ocidental dito “civilizado”), aparece como forma estética de *Nanook, o Esquimó*, à primeira vista isso poderia ser entendido como um contrassenso, pois sabemos pelas histórias de bastidores que as condições naturais daquele território não eram nada propícias para a realização de um filme. No entanto, o pensamento inuíte (e sua colaboração fundamental com o projeto de Flaherty) foi o que permitiu, *na realidade*, a ficção de Flaherty. Através da integração do aparato técnico-cinematográfico às condições locais, *integração fundamentalmente mediada pelo conhecimento nativo*, o dispositivo pôde afinal ser ativado. Regras flahertianas adaptadas pelos métodos inuítes. Porém, quase nada disso aparece explicitamente na película. É preciso dizer que Rouch vai além da incipiente intenção de transposição

conceitual do norte-americano do “real” para o filme, pois os “conceitos nativos” extraídos pelo francês já não são instrumentalizados para atingir um objetivo preexistente, mas, em vez disso, são agenciados para desconstruir os pré-conceitos que ele próprio pudesse delinear, como sujeito cultural etnocêntrico.

A afirmação da invenção – ou da fabulação, das “potências do falso” nas formulações de Deleuze (1990: 185) – como instância central do documentário pode apesar de tudo isso ainda soar contraditória, principalmente se nos guiarmos pelo modo como o senso comum costuma perceber essa forma de cinema. Mas mesmo algumas correntes da antropologia, aquelas que foram enriquecidas por contundentes autocríticas – por intermédio da obra de Roy Wagner, por exemplo, em *A invenção da cultura* (2009) –, puderam entender a concepção de uma produção de conhecimento positivista por meio das relações humanas como irremediavelmente ilusória (se não danosa, por gerar toda sorte de estereótipos), visto que a relação do pesquisador com a cultura do pesquisado é sempre uma via de mão dupla.

De fato, poderíamos dizer que um antropólogo “inventa” a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendermos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. Ao experimentar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade. (WAGNER, 2012: 43)

De forma análoga, o “real” do documentário se faz vislumbrar pela relação entre os documentos constituídos nos processos de filmagem e montagem, e não pela essência desses documentos tomados isoladamente. É justamente através de mecanismos de invenção que o cineasta tecerá a rede em que esses documentos serão postos em relação. Voltemos a Deleuze, pois não se trata de propor a relatividade do verdadeiro, mas sim a verdade do relativo. Se o “cinema é a celebração de uma relação” (FELD, 2003: 12), como também a “antropologia é relação” (WAGNER, 2012) – uma “relação entre relações” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) –, pode-se deduzir daí a ideia central do projeto rouchiano: entre o documentário e a ficção há um movimento de invenção – que realiza um vai-e-vem nas fronteiras do “real” sem nunca perdê-lo de vista – tornado visível (e audível) por conceitos construídos, pensados, a partir de relações concretas.

Tomemos, a título de exemplo final, o conceito de “cine-transe” trazido por Jean Rouch em suas elaborações teóricas, noção que “evoca a participação física-corporal desta relação com o ‘outro’. Em que o produto fílmico final é resultado de uma relação outro/outro, do ‘*comme si*’, do ‘faz de conta’, dissolvendo mais uma vez qualquer possível antinomia sujeito/objeto na construção de uma etnografia ou de um filme” (GONÇALVES, 2008: 126). Não seria o “cine-transe” originário de uma aprendizagem do cineasta com os rituais africanos sobre os quais se debruçava em seus estudos etnológicos? As formas de experiência e comunicação corporal que determinadas culturas africanas possuem e que em diversos aspectos podem se colocar como alteridade para o “europeu”, o “branco”, o “ocidental”, conduzem a uma nova episteme cinematográfica, a qual permite que Rouch proceda a uma autofusão processual com a câmera e que lhe dá a capacidade corpórea de projetar outras sensibilidades, como ele mesmo vai definir, em um “estranho estado de transformação que acontece com o cineasta e que eu tenho chamado, analogamente ao fenômeno da possessão, ‘cine-transe’” (ROUCH, 2003: 39, tradução nossa). O “transe” deixa de ser simplesmente a matéria ao qual se debruça o pesquisador/cineasta, tornando-se, com efeito, inspiração para a própria forma de pesquisar/filmar.

Rouch considera não apenas o *self* do possuído, como também o do observador, e o que parece crucial é sua sugestão de que a possessão e o ato de filmagem, além de serem conceitos simétricos, são formas de conhecimento por meio da corporalidade, pensada como um estar referenciado diante do mundo. A possessão seria uma técnica corporal de criação, de movimentos, concernindo tanto o cineasta quanto o sujeito possuído por algum espírito. (GONÇALVES, 2009: 31)

Se podemos concluir que o projeto rouchiano está profundamente afinado com alguns dos mais recentes debates da antropologia, no que diz respeito às preocupações com a simetria das relações de produção de conhecimento, e ao questionamento da autoridade etnográfica monológica fundada na criação da etnografia moderna, é porque estes filmes são dialógicos em suas formas e estruturas, ao mesmo tempo que polifônicos em quantidade e qualidade, ao pôr em ressonância pontos de vista irredutíveis. Rouch consegue dar conta de uma série de desafios, exatamente porque utiliza assumidamente a ficção como elemento narrativo e compartilha a autoria de sua “escrita” cinematográfica, acabando por proporcionar uma “autoetnografia” dos personagens. Essa intuição de um uso aberto da ficção (uso que decorre em si mesmo de um conceito aprendido), e, principalmente, da ficção criada pelo “outro”, que

proporciona o vislumbre de outros “mundos possíveis” por intermédio de seus próprios conceitos, por sua vez, permite a multiplicação da percepção da experiência sensível e da potência da alteridade, com consequências tanto estéticas como políticas.

Jean Rouch foi um personagem de muitas camadas, assim como são seus filmes, como *Jaguar* e *Eu, um negro*, que não cessam de provocar debates e permitir a descoberta de novos caminhos tanto para a arte quanto para a antropologia. O cinema segue sendo hoje, mais de cinquenta anos após o convite de Robinson para adentrarmos sua Treichville, um importante passaporte para locais e subjetividades tornadas invisíveis pelos poderes hegemônicos. E a viagem de Illo, Lam, Damouré e Jean continua possível de ser feita e refeita, sempre com novos olhares, sempre com novas possibilidades.

2 *Era o Hotel Cambridge: quando o documentário ocupa a ficção*

“Eu sou refugiado palestino no Brasil, vocês são refugiados brasileiros no Brasil.”
Rassan, personagem de *Era o Hotel Cambridge*

2.1 Relações “de fora para dentro”

A questão do lugar de fala tem sido uma constante polarizadora nas críticas dirigidas a obras cinematográficas que lidam com a alteridade no Brasil contemporâneo, com sua característica diversidade social e cultural. Já há algum tempo os cineastas (e os artistas em geral) têm se deparado aqui com problemas para falar sobre o “outro”, especialmente porque o “outro”, em muitos casos, tem ampliado a capacidade de fazer ouvir sua própria voz, engendrando processos de autorrepresentação que se colocam como discursos mais “legítimos” dentro das disputas narrativas.

O “outro” vem paulatinamente se descolando do rótulo de “exotismo” a ele associado no início do século XX pelas primeiras correntes antropológicas (e pelo modernismo, em geral), aquele nativo localizado pelo etnocentrismo em terras “fora” do ocidente capitalista. Tampouco se encaixa no proletariado visto como homogêneo por boa parte da elite artística da década de 1960, ou a um “tipo psicofísico” descrito pelo documentário. O “outro” passa a ser, na contemporaneidade, todo aquele cuja subjetividade seja negada pelos poderes dominantes, permanecendo sem voz. Ou aquele cuja voz, mesmo que audível, seja abafada, ou pior, cooptada. Do ponto de vista político-discursivo, deve o documentarista brasileiro que já tem uma voz de alguma forma legitimada, se limitar a fazer filmes circunscritos à sua própria realidade? Ou deve ele utilizar esse privilégio discursivo para abrir caminhos para o “outro”? Nesse sentido, será que o “olhar do estranho” tem ainda alguma serventia na estratégia de representação de grupos simbolicamente excluídos?

Como bem demonstrou Jean Rouch já nos anos 1950, o cinema pode ser um passaporte para adentrar locais de outra maneira “invisíveis”, de modo a estabelecer relações inéditas com a alteridade, criando espaços discursivos mais simétricos entre “eu” e o “outro”. Quase meio século depois, esse processo continuaria se mostrando frutífero. Em filmes como *No Quarto da Vanda* (2000), por exemplo, que retrata o cotidiano de uma jovem usuária de drogas em um bairro pobre de Lisboa em processo de demolição, o cineasta português Pedro Costa sugeriria inovações estéticas nesse

caminho entre a ficção e o documentário, construindo pontes e desestabilizando preconceitos sobre sujeitos marginais. O fazer documentário como aprendizado em um mundo mutante. Na análise de Jacques Rancière,

Costa se concentra na relação entre a impotência e o poder dos corpos, o confronto das vidas com aquilo que elas podem. Coloca-se assim no nó da relação entre uma política da estética e uma estética da política. Mas também assume sua separação, a distância entre a proposta artística que confere potencialidades novas à paisagem de "exclusão" e os poderes próprios da subjetivação política. (RANCIÈRE, 2012: 78-79)

No brasileiro *Era o Hotel Cambridge* (2017), Eliane Caffé também parte de um local real, a Ocupação Cambridge, para ativar um dispositivo cinematográfico colaborativo, que, ao possibilitar aos moradores negociarem discursos sobre si mesmos e suas lutas, propõe uma narrativa de resistência frente às sucessivas investidas de exclusão simbólica contra esses sujeitos. A alteridade aqui, constituída por brasileiros e estrangeiros sem-teto, imigrantes e refugiados, ocupa o filme (com a anuência da diretora) e enuncia a partir dele, em um espaço de representação compartilhado. A autoridade sobre os discursos parece ser em alguma medida distribuída. No entanto, a diretora é a organizadora do filme-processo, e sua voz também está presente, principalmente através dessa organização, detendo algum nível de controle. Seria este um filme “polifônico”, no sentido proposto por Bakhtin, em que as diferentes vozes dos personagens são colocadas “ao lado” da voz do autor, sem serem dominadas por esta, em um debate com o mundo real? O dialogismo, segundo o filósofo russo “um fenômeno próprio a todo discurso” (BAKHTIN, 1993: 88), seria revelado ou dissimulado neste filme?²²

Como explica a diretora no livro²³ lançado à mesma época que o filme chegou aos cinemas, a ideia inicial, ainda em 2010, surgiu de sua vontade de contar uma história ficcional sobre a vida de um refugiado em São Paulo, e foi a partir daí que foram iniciadas as reuniões de *brainstorming* e pesquisa com colaboradores de projetos anteriores. Nessa época, o tema ainda não era central na mídia hegemônica, mas, segundo Caffé, “à medida que avançávamos com o roteiro do filme, uma onda de acontecimentos globais simultâneos, ligados aos imensos fluxos de deslocamentos

²² Ver o Capítulo 1 para a discussão sobre dialogismo e polifonia trazida por James Clifford (1998) a partir das ideias de Mikhail Bakhtin.

²³ CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

humanos forçados, se impôs em todas as mídias e não nos abandonou mais” (CAFFÉ, 2017: 235).

Ao assistir a “uma reportagem sobre a dramática reintegração de posse de um edifício ocupado por trabalhadores sem-teto no centro de São Paulo” (CAFFÉ, 2017: 235), a diretora resolveu que este poderia ser um contexto interessante para situar a narrativa. Iniciada a pesquisa de campo, em visita à Cáritas²⁴, um representante da instituição comentou que “a ideia de reunir refugiados dentro de uma ocupação de sem-tetos só poderia acontecer numa obra de ficção, pois, na vida real, pessoas em estado de refúgio costumam evitar qualquer situação de confronto político e de conflito social” (CAFFÉ, 2017: 236). No entanto, a realidade demonstraria mais proximidade com a intuição ficcional: muitos refugiados de fato já estavam começando a procurar as ocupações como último recurso (CAFFÉ, 2017: 236; ARNEIRO e COLETTE, 2016). Ao encontrar uma infinidade de siglas de movimentos ativistas, a pesquisa acabou priorizando o foco no Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), um dos braços da Frente de Luta pela Moradia (FLM), e a equipe escolheu, como local de filmagens e laboratório criativo, o edifício do Hotel Cambridge, então ocupado havia pouco tempo²⁵.

Neste capítulo, desenvolveremos uma análise de *Era o Hotel Cambridge* para situá-lo dentro do atual contexto do cinema documentário brasileiro, em que um gesto de mediação com o objetivo de representação da alteridade não pode mais ser compreendido em separado dos decorrentes desdobramentos políticos. A hipótese que aqui se constrói é a de que o hibridismo entre documentário e ficção a partir de um local marginalizado – o local como constructo simbólico e intersubjetivo que existe antes do filme, que é por ele transformado, mas que também o transforma – poderia contribuir para catalisar um diálogo mais simétrico entre movimentos e sujeitos de um lado e do outro da câmera, que, mesmo heterogêneos (e talvez exatamente por isso), acabariam por firmar alianças, com elevado potencial contra-hegemônico. Um modo de relação com a alteridade segundo o qual “a diferença não é uma restrição, mas uma adição”, e que vale a pena compreender, pois “o mundo que você ou o seu neto tem que construir será um mundo baseado no princípio de que ‘esta pessoa é diferente, portanto nós podemos fazer algo juntos’” (ROUCH; TAYLOR, 2003: 137, tradução nossa).

²⁴ Criada em 1956, a Cáritas é um organismo da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e constitui-se hoje como uma das principais instituições de acolhimento de refugiados no Brasil.

²⁵ O edifício do Hotel Cambridge foi ocupado em 22 de novembro de 2012.

2.2 *Era o Hotel Cambridge*

Após se deparar com uma sequência de fachadas de prédios abandonados no centro de São Paulo, com suas pichações e janelas quebradas, lugares “invisíveis”, improváveis alvos de uma observação atenta, o espectador é convidado a se deter por um momento em uma esquina comum, em frente a um edifício aparentemente igual a qualquer outro da região. O olhar é então conduzido para dentro de suas paredes, seguindo fiações elétricas e encanamentos hidráulicos revelados à maneira de um raio-x, imagens quase abstratas ao som de ruídos subterrâneos. Um homem negro, estrangeiro, se identifica no portão. Ele se dirige a uma simpática recepcionista, que faz o controle das pessoas de maneira bastante informal, enquanto elas entram e saem. Em seguida, o homem começa a subir as escadas e encontra dois outros que carregam um estrado de cama, acompanhados por mulheres que lhes dão instruções. São estrangeiros e brasileiros nordestinos, percebemos pelos diferentes sotaques e idiomas, e descrevem didaticamente com seus diálogos e *mise-en-scène* o que significa o “shopping rua” (espécie de mutirão comunitário de busca de objetos e utensílios descartados nos arredores), como se o espectador fosse um morador recém-chegado a este local.

Vamos conhecendo os personagens em cenas cômicas e descontraídas, até que a líder da ocupação, Carmem Silva, que interpreta a si mesma no filme, convoca uma assembleia no primeiro andar. Neste momento somos informados de que a ocupação recebeu um mandado de integração de posse, e que os moradores serão despejados dali a 15 dias. A trama é ficcional, pois isso não ocorreu com a Ocupação Cambridge, especificamente, que se mantém ativa no momento em que este texto é escrito²⁶.

Se a Ocupação Cambridge existe de fato, e ela é o local de onde parte o filme, o diálogo com a realidade se dá a todo instante. O filme convoca aqueles que são, na vida real, moradores, a inventarem a si mesmos em encenações discutidas ao longo de todo o processo. Além disso, atores profissionais conhecidos do grande público, como José Dumont e Suely Franco, também participam da história, fazendo o papel de moradores e misturando-se aos outros, em interações muitas vezes disparadas por procedimentos de improvisação. Há ainda outra camada discursiva, de função metalinguística, pois o personagem de José Dumont, Apolo, é o responsável por realizar um *vlog*²⁷ sobre a ocupação, o “Ocupa Eu”. O *vlog* tem por objetivo (de maneira

²⁶ Em 2015, a Ocupação Cambridge foi aprovada no programa “Minha Casa, Minha vida”, do Governo Federal, para se transformar em moradia social.

²⁷ Forma abreviada de *videoblog* (*video* + *blog*).

análoga ao filme de Eliane Caffé) despertar o interesse da população pelas lutas que ali se dão, buscando uma garantia simbólica através do suporte audiovisual.

Nota-se uma interessante heterogeneidade nos elementos audiovisuais utilizados pela montagem, como no caso de pequenos trechos de dois outros filmes (documentários), apropriados pela diegese na forma de devaneios e sonhos dos estrangeiros. Alguns desses personagens abrem ainda seus *skypes* como “janelas cinematográficas” para os países onde se encontram seus parentes, em demonstração da extensa rede intersubjetiva que se forma a partir de uma ocupação.

Após a notícia do despejo iminente, a passagem de tempo no filme é marcada por um efeito sonoro alto e seco, e por planos fixos que enquadram números que, então, decrescem, 12, 7, até 1 (são também os números dos andares do prédio, pintados nos corredores), adicionando um caráter episódico ao que vemos e incorporando expectativa à trama. Ao final da contagem regressiva, o edifício é, então, reapropriado pelo poder público por meio de uma ação violenta da polícia. As imagens da ação, de origem documental, captadas por coletivos independentes de mídia durante a reintegração de posse de outra ocupação, do mesmo movimento, migram para a ficção para completar o arco narrativo.

2.3 “*Narro, logo sou*”

A questão conceitual da narrativa como recurso político coletivo e contra-hegemônico, que parece permear tanto a forma quanto o conteúdo de *Era o Hotel Cambridge*, na verdade já indicava sua potência no longa anterior da diretora Eliane Caffé, *Narradores de Javé* (2003). Ficção com roteiro e produção mais tradicionais, esse filme conta também com a participação de pessoas sem prévia experiência de atuação, que variam na intensidade de participação das cenas²⁸.

O filme conta a história de um povoado no interior da Bahia ameaçado por uma companhia hidrelétrica que planeja inundar a região para construir uma represa. Um dos personagens²⁹ narra o “causo” para um forasteiro (e para o espectador), o que já demonstrava então o gosto da cineasta pelo recurso metalinguístico. Ao se darem conta do fim iminente de sua pequena cidade, os habitantes de Javé procuram meios de evitar

²⁸ O eixo dramático em “Narradores de Javé” é sempre conduzido por atores profissionais, como o próprio José Dumont, além de Matheus Nachtergaele, Luci Pereira, Nelson Xavier, entre outros.

²⁹ Zaqueu, interpretado pelo ator Nelson Xavier.

seu desaparecimento. Em assembleia, alguém diz que “apenas são poupadas as cidades que têm alguma coisa de importante”, e que esse não seria o caso de Javé. Mas outro lembra que as histórias contadas pelas pessoas ali, passadas de geração em geração, talvez pudessem ser consideradas como riquezas desse povoado, e que valeria a pena tentar demonstrar isso para as autoridades. Mas como, se as histórias pertenciam ao domínio da tradição oral, pois os habitantes eram quase todos analfabetos?

A ideia apresentada é a de que a ausência de arquivos oficiais onde pudessem ser encontrados documentos históricos constituiria simultaneamente a riqueza cultural e o desafio desse povo. O único que domina a escrita na cidade é o funcionário do correio local, o malandro Antônio Biá, interpretado por José Dumont. Ele é então encarregado de escrever a “história” de Javé depois de escutar as narrativas de todos – muitas delas incoerentes e contraditórias, fato que, somado ao caráter indolente de Biá, inviabiliza toda a empreitada. O desfecho, todavia, traz uma espécie de *insight*: após a inundação efetivamente se concretizar e Biá ser tomado como bode expiatório, ele enfim começa a escrever e descrever o que vê à sua volta, em uma percepção de que o território simbólico que vale a pena salvar continua ainda disponível, por meio das próprias pessoas e de suas narrativas. Segundo Eliane Caffé,

Dentro ou fora dos filmes, nós só existimos se somos narrados pelo outro; assim como o outro só existe se encontrar lugar em nossa narrativa. Estamos narrando todo o tempo, acordados ou sonhando. As narrativas são as únicas pontes seguras que interligam pessoas e seus mundos, e são também, ao mesmo tempo, os próprios mundos e lugares humanizados que se conectam. (CAFFÉ, 2107: 245)

Era o Hotel Cambridge reafirma essa busca por modos de resistência através do gesto narrativo, deste “narro, logo sou” que substitui o “penso, logo sou” cartesiano ao colocar as relações de diálogo no centro da existência. Um “narro, logo sou” tanto no seu aspecto mais concreto, ou seja, na descrição do cotidiano das lutas e da dinâmica que é estabelecida dentro de uma ocupação, quanto na questão discursiva mais ampla, apontando elementos que forjam um território simbólico, e os motivos pelos quais seria preciso defendê-lo. Apesar da coerência com relação à obra anterior, Caffé se aproxima de maneira muito mais contundente dos elementos documentais neste novo projeto, aumentando sua aposta na potência que traz o “risco do real” (COMOLLI, 2008) em termos de desdobramentos estéticos e políticos, sem com isso, entretanto, abrir mão da ficção.

2.4 Globalização contra-hegemônica e produção de localidade

Como a Ocupação Cambridge foi a “grande protagonista” do filme” (CAFFÉ, 2017: 237), ultrapassando sua função como mera locação ou fonte de referências artísticas, transformando e sendo transformada pelo processo, é imprescindível que nos debruçemos sobre a realidade do local e o contexto mais amplo em que ele está inserido.

As ocupações urbanas por movimentos de luta pela moradia adequada assumem hoje uma posição estratégica nas disputas de poder dentro do capitalismo global. Se muitos elementos estão em jogo aqui, no primeiro plano aparece a questão da propriedade como princípio garantidor e reproduzidor do sistema. Segundo a relatora especial para o Direito à Moradia Adequada da ONU, Raquel Rolnik,

As políticas habitacionais e urbanas renunciaram ao papel de distribuição da riqueza, bem comum que a sociedade concorda em dividir ou prover para aqueles com menos recursos, para se transformarem em mecanismo de extração de renda, ganho financeiro e acumulação de riqueza. Esse processo resultou na despossessão massiva de territórios, na criação de pobres urbanos “sem lugar”, em novos processos de subjetivação estruturados pela lógica do endividamento, além de ter ampliado significativamente a segregação nas cidades. (ROLNIK, 2015: 15)

Alguns movimentos de ocupação de imóveis abandonados têm reunido atores políticos bastante diversos em torno de objetivos comuns. A procura por edifícios para a finalidade de moradia em regiões centrais de grandes metrópoles revela na verdade a luta pelo próprio direito à cidade, posto que a maior parte dos serviços públicos oferecidos pelo Estado, bem como as oportunidades de ascensão social e acesso ao lazer, se encontram nessas áreas. (TATAGIBA; PATERNIANI; TRINDADE, 2012: 13 e GARDUCCI, 2013: 11).

A situação é mais explícita nas gigantescas e caóticas cidades daqueles chamados “países em desenvolvimento”, como Brasil, Índia ou África do Sul, onde as desigualdades sociais são mais brutais e o legado do colonialismo mostra a profundidade do seu enraizamento. Mas se o capital encontra hoje ecossistemas altamente propícios para a sua reprodução nas megalópoles do Sul global, é também aí que pode se deparar com um inédito potencial de ativismos e enfrentamentos.

Contrapondo-se a certo senso comum que atribui à globalização a origem de toda exclusão social, Boaventura de Sousa Santos (2010: 195) afirma que não existe somente uma “globalização” em curso no mundo contemporâneo, mas sim “globalizações”, no plural. O que tem sido comumente percebido como “globalização”,

e que produz alguns dos efeitos mais perversos responsáveis pela exclusão social de uma grande parcela da população mundial, é na verdade a chamada globalização hegemônica, ou seja, a forma de transcendência de localismos e proliferação de visões de mundo que é identificada como vencedora em seus propósitos dentro do sistema capitalista vigente, e que é por isso muito eficiente em invisibilizar alternativas a si mesma. A globalização hegemônica integra os vários excluídos em um mesmo sistema de exclusão.

Isso explica porque há muito mais em comum do que o que estamos dispostos a admitir entre milhões de pessoas que vivem nas ruas, em guetos urbanos, em reservas, nos campos de morte em Urabá, do Ruanda, ou de Darfur, nas montanhas dos Andes ou na fronteira da Amazônia, em campos de refugiados, nos territórios ocupados da Palestina, em *sweatshops*, em regime de trabalho escravo. (SOUSA SANTOS, 2010: 195)

A globalização contra-hegemônica, por sua vez, seria uma configuração capaz de passar do local para o global ao unir diversas lutas calcadas simultaneamente no “princípio da redistribuição” e no “princípio do reconhecimento” (SOUSA SANTOS, 2010: 196) – configuração que até agora ainda não teria alcançado seu potencial completo de realização.

Um olhar atento às relações sociais que sustentam a Ocupação Cambridge nos permite observar a existência e o equilíbrio entre tais princípios, senão plenamente, ao menos de forma embrionária. O “princípio da redistribuição”, ou da igualdade, que regeu vários movimentos sociais no século XX e que dá corpo à luta por um patamar mínimo de oportunidades socioeconômicas para todos, é combinado com o “princípio do reconhecimento”, ou da diferença, que reconhece a especificidade de cada reivindicação política e das vozes que a legitimam – conexão textualmente garantida em algumas das diretrizes do movimento da Frente de Luta pela Moradia (FLM), da qual o MTSC, Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Centro (responsável pela ocupação de que tratamos aqui), é um dos braços:

1. A FLM é um coletivo de luta por moradia, constituído de representação de *movimentos autônomos que somam esforços*³⁰ para conquistar projetos habitacionais. Embora esteja assegurada a autonomia de cada movimento, seus procedimentos não podem ser incompatíveis com os princípios gerais da Frente.
(...)

³⁰ Grifo nosso.

5. O papel da FLM é de facilitar as lutas populares o mais abrangente possível. Entretanto, apoiará lutas específicas de movimentos organizados que sintam/tenham necessidade de travar luta localizada.
6. Todas as conquistas obtidas pela FLM serão partilhadas proporcionalmente à participação quantitativa e qualitativa de seus movimentos organizados;³¹

Muitos dos moradores são trabalhadores que não têm condições de pagar aluguel, nem mesmo os valores praticados em regiões periféricas da região metropolitana. Outros são imigrantes e refugiados que chegam ao maior centro urbano do Brasil em busca de melhores condições de existência: ao se depararem com pouquíssimas vagas no sistema de acolhimento temporário e se tornarem vítimas do preconceito e da exclusão, ficam completamente à margem da sociedade (ARNEIRO e COLETTE, 2016: 183), e encontram por fim uma desejada porta aberta na Ocupação Cambridge.

Para lutar pelas demandas dos estrangeiros, formou-se o Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto de São Paulo (GRIST³²). O grupo faz parte do MSTC, e, por consequência, da FLM. Verifica-se aí um exemplo claro de posicionamento estratégico em redes de lutas políticas que se somam no lugar de se rivalizarem, reconhecendo objetivos comuns e especificidades. Segundo Affonso (2010: 247), o MSTC já tem um histórico de reconhecimento e promoção de alianças com diferentes grupos. Dentro de uma ocupação mais antiga realizada pelo movimento no Edifício Prestes Maia (também no centro de São Paulo), o coletivo Frente 3 de Fevereiro abriu uma faixa no alto da fachada do prédio com os dizeres “Zumbi Somos Nós”, simbolizando o diálogo entre manifestos, neste caso de lutas de ocupações pela moradia e de quilombos urbanos³³.

Nesse contexto, vale também resgatar a distinção que Arjun Appadurai (1996) faz entre “local” e “lugar”. Para o antropólogo indiano, se o lugar representa a dimensão estritamente física, o local vai além, sendo antes o território simbólico onde o sujeito finca suas raízes, podendo este construí-lo (ou reconstruí-lo) aonde for – na diáspora,

³¹ Disponível integralmente em <http://www.portalflm.com.br/frente-de-luta-por-moradia/principios/>

³² O GRIST, formado em decorrência das iniciativas proporcionadas pelo processo de filmagem de *Era o Hotel Cambridge*, também integra a Frente Independente de Refugiados e Imigrantes (FIRI). Outros grupos que fazem parte da FIRI são o MOP@t (Movimento Palestina Para Tod@s), a Equipe de Base Warmis – Convergência de Culturas e o Visto Permanente – Acervo Vivo das Novas Culturas Imigrantes. Dessa maneira vai se tecendo uma rede bastante heterogênea de coletivos.

³³ Para saber mais sobre essa associação “ocupação-quilombo” de que fala Affonso, ver o vídeo curta-metragem “Territórios Simbólicos”, que pode ser encontrado no link https://www.youtube.com/watch?v=6L_luaxT-Hw

por exemplo –, apoiado em fatores que variam desde um repertório afetivo até novas imaginações coletivas. O etnólogo francês Marc Abélès destaca essa definição de “local” em Appadurai:

(...) o local, enquanto tal, não existe. O local é, segundo ele, uma invenção permanente. São os grupos que produzem o *local* em um contexto histórico determinado, e não a gravidade de um território que formata o grupo tal como ele é. (...) A proliferação de grupos desterritorializados, a “diversidade diaspórica” que observamos um pouco por todo lado têm o efeito de criar novas solidariedades translocais. (ABÉLÈS, 1996)³⁴

Como consequência de esforços imaginativos múltiplos e instáveis em sua hierarquia, a Ocupação Cambridge vai se tornando cada vez mais aquilo que Appadurai definiu como “bairro”, ou seja, uma localidade física ou virtual capaz de se reproduzir socialmente (APPADURAI, 1996: 238). A potência contra-hegemônica de um bairro será maior quanto mais ele conseguir realizar sua função de “produtor de contextos”, em vez de ser apenas “produzido por contextos” (como são, muitas vezes, os bairros populares planejados pelas administrações municipais). Para este autor,

Na medida em que os bairros são imaginados, produzidos e mantidos contra uma qualquer base (social, material, ambiental), requerem e produzem também contextos contra os quais toma forma a sua inteligibilidade. A dimensão geradora de contextos dos bairros é uma questão importante porque permite arrancar uma perspectiva teórica sobre a relação entre realidades locais e globais. Como? A maneira como os bairros são produzidos e reproduzidos requer a construção contínua, tanto prática como discursiva, de uma etnopaisagem (necessariamente não local) em que se imagina que decorrem as práticas e os projectos. (APPADURAI, 1996: 245)

Na dinâmica do bairro, com efeito, que se molda através da “etnopaisagem”³⁵, espécie de percepção simbólica mais ampla com lastro nas múltiplas identidades culturais, as relações de muitos imigrantes estrangeiros com suas famílias e amigos que permaneceram em seus países de origem, por exemplo, se fazem perenes através da comunicação por internet.

O espaço social que constitui o novo Hotel Cambridge é resultado de diversos processos de invenção do cotidiano já incorporados à cultura da ocupação, entre os quais o já citado “shopping rua”, ou ainda a horta urbana comunitária plantada na

³⁴ Prefácio da edição francesa de *Dimensões culturais da globalização* (1996), de Arjun Appadurai. Tradução de Marcos Mesquita Damasceno.

³⁵ No original, “*ethnoscape*”.

cobertura do edifício³⁶. Conforme a ocupação vai crescendo, outros grupos aparecem e começam a fazer parte dessa rede, cada vez mais complexa. Um bom exemplo é a proposta da Residência Artística Cambridge, que “prevê a realização de uma série de atividades públicas nas áreas comuns do edifício, e um projeto editorial, desenvolvido junto com a curadoria e interlocutores convidados, a ser lançado e distribuído gratuitamente no local”³⁷. Mas é provável que a ação mais imbricada nessa autoconstrução simbólica comunitária, e, em muitos casos, desencadeadora de outras iniciativas, tenha sido a realização do filme *Era o Hotel Cambridge*, que se confunde à própria dinâmica da ocupação, em um dispositivo narrativo que se propõe a ir além do produto filmico, colocando-se como instrumento político e discursivo.

2.5 Discursos e corpos em cena

Grande parte dos (muitos) personagens em *Era o Hotel Cambridge* é interpretada por moradores da própria ocupação, ou seja, pessoas que não são atores profissionais e cuja primeira experiência cinematográfica se materializou neste filme. Apresentam-se aqui, de certo modo, também como atores sociais, de certa maneira representantes de suas culturas. O processo de pesquisa e pré-produção envolveu laboratórios de atuação e oficinas de vídeo que, ao longo de meses, prepararam a base para a emergência dos personagens, e, sendo a presença dos estrangeiros de importância vital na história, foi criado um encontro semanal com os refugiados (e também com os outros moradores) para trabalhar as dificuldades com as diferenças culturais e de idioma, e propor exercícios de encenação. O critério definido para escolher quem entraria no filme foi a da continuidade de participação nessas reuniões (CAFFÉ, 2017: 241).

(...) por conta desse vínculo, alguns refugiados filiaram-se de verdade ao MSTC e formaram o GRIST (Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto), que está ativo até hoje. Mais uma vez, o argumento ficcional do roteiro estava incrivelmente espelhando a realidade – ainda que a ficção fosse bem mais generosa. (CAFFÉ: 2017: 241)

³⁶ Ação do Coletivo Habitacidade que visa “Desenvolver um estudo de viabilidade de projeto para destinar algum uso da água que brota da mina situada no subsolo do Cambridge e a implementação de uma horta comunitária nas varandas da cobertura do edifício.” Site do programa: <http://habitacidade.escoladacidade.org/portfolio/edificio-cambridge/>

³⁷ Para mais informações sobre Residência Artística Cambridge, acessar <http://cargocollective.com/rescambridge/A-Residencia-Artistica-Cambridge>

José Dumont, já bem conhecido pelo público brasileiro por sua carreira na televisão e no cinema, faz aqui o papel de Apolo, um ator marginal, nordestino, que sonha em ser chamado para trabalhos de grande profundidade artística, e que se engaja de corpo e alma no projeto do *vlog* da ocupação. A também veterana Suely Franco interpreta a tia de Apolo, Gilda, uma senhora com um passado circense e uma relação um tanto instável com a realidade. A presença de atores experientes neste espaço cênico funciona como elemento catalisador de outras atuações, de caráter improvisatório e, frequentemente, cômico. Seus personagens são importantes como contraponto para aqueles com lastro mais profundo no “real”, ou seja, que são originalmente ocupantes: estrangeiros, imigrantes, cidadãos sem-teto. Como demonstrado por Eduardo Coutinho de forma pedagógica no filme *Jogo de Cena* (2008), atores conhecidos podem servir para questionar um “real” tido como objetivamente alcançável. No caso de *Era o Hotel Cambridge*, são como âncoras que afirmam a consistência da ficção de seus personagens e fazem com que todo o resto seja assim também compreendido – ao menos em uma camada de sentido.

É possível argumentar que o fato de Dumont e Franco serem atores profissionais não os impede de participarem da ocupação em seu nível mais concreto, como “verdadeiros ocupantes”, pois, segundo nos revela uma fala da líder Carmem Silva no filme, o requisito para sê-lo é o engajamento nas reuniões e ações do movimento – a presença física e a participação –, requisito que eles definitivamente preenchem, mesmo se tomarmos apenas sua participação no processo artístico do filme. Se entendermos o conceito de ocupação em seu sentido mais amplo – a presença de sujeitos que ressignificam um local através de um ato político de resistência –, não é exatamente isso que fazem esses atores, e, em última análise, também toda a equipe de produção do filme?

Não se trata aqui de propor a generalização leviana de que todos os artistas que se propõem um trabalho imersivo em uma determinada cena cultural, para fins de pesquisa, automaticamente poderiam se considerar “pertencentes” a tal cultura. Mas a cultura específica da ocupação que vem se estabelecendo em alguns edifícios do centro de São Paulo, como a Ocupação Cambridge, parece ter como característica fundadora essa aliança entre sujeitos que seguem afirmando suas respectivas alteridades, fato que legitima uma perspectiva de acolhimento de sujeitos heterogêneos por definição, tanto “reais” quanto “ficcionalis”, pois tudo indica que a *presença discursiva* é determinante nesse caso. Enquanto qualquer local como convergência de práticas culturais demanda

uma invenção continuada das subjetividades que nele se reúne, a invenção é mais efetiva e multiplicadora quanto mais diversos forem os fluxos que compõem essa “etnopaisagem”. Na ocupação isso em geral parece se traduzir em um espaço ainda mais amplo para (re)invenções e porosidades interculturais, desvelando o despropósito do essencialismo diante de lutas políticas tão urgentes.

Por outro lado, a inevitabilidade da manutenção de certa alteridade dos ocupantes “cinematográficos” (equipe e atores) em relação aos ocupantes “reais” (moradores) pode, inclusive – transcorrido o período inicial de estranhamento recíproco –, ser catalisadora da própria dinâmica de produção de conhecimento, pois “a separação, a diferença, o corte e a busca por uma distância justa são a condição mesma de todo enlace, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento” (FELDMAN, 2012: 62). Essa posição vai ao encontro do que diz o antropólogo norte-americano Roy Wagner:

Da perspectiva do trabalho de campo, ‘virar nativo’ é tão inútil quanto permanecer no aeroporto ou no hotel fabricando histórias sobre os nativos: em nenhum dos casos haverá qualquer possibilidade de uma significativa relação (e invenção) de culturas. É ingênuo sugerir que virar nativo é a única maneira de alguém “aprender” efetivamente outra cultura, pois isso exigiria abrir mão de sua própria cultura. Assim sendo, já que todo esforço para conhecer outra cultura deve no mínimo começar por um ato de invenção, o aspirante a nativo só conseguiria ingressar num mundo criado por ele mesmo, como faria um esquizofrênico ou aquele apócrifo pintor chinês que, perseguido por credores, pintou um ganso na parede, montou nele e saiu voando! (WAGNER, 2002: 54)

É preciso dizer, de todo modo, que a denominação “não-ator” é pouco precisa para definir aqueles indivíduos que estavam, em um primeiro momento, aparentemente restritos ao “mundo histórico”, e logo são levados pelo filme a migrar para o domínio ficcional. É preciso levar em conta o “regime performativo” (BRASIL, 2013) que permeia a produção de imagens de qualquer sujeito que se envolva com esse tipo de dispositivo cinematográfico, por ser ele convidado a fabular conscientemente seu próprio personagem, em um gesto deliberado de invenção de si – caso dos moradores da Ocupação Cambridge, que fazem um filme a partir de oficinas, quando “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma” (BRASIL, 2013: 579). A camada documental está ativa em tais performances porque elas têm um lastro tanto na cultura quanto na experiência de vida singular dessas pessoas.

Se a cena da assembleia dá partida à progressão dramática temporal que acaba por culminar na desapropriação do edifício, ao final da narrativa, é nela também que percebemos claramente a importância da presença dos corpos físicos dessas pessoas – e não apenas de seus discursos – tanto na dinâmica da ocupação em sua função social e política, no caso dos moradores, quanto no caso dos personagens, dentro da composição formal que permeia todo o filme. Vê-se na dramaturgia desenvolvida nesta cena uma ligação muito forte com aquela construída em *Narradores de Javé*, quando os habitantes do povoado enfrentam coletivamente a ameaça que se aproxima³⁸. A montagem alterna os planos mais abertos, que *quantificam* as pessoas engajadas no processo em curso, com *close-ups* dos atores profissionais e não profissionais, que *qualificam* os sujeitos em sua heterogeneidade múltipla: no caso da Ocupação Cambridge, estrangeiros, nordestinos, negros, brancos, crianças, jovens, idosos, atores profissionais/atores sociais. A ocupação como ato político traz em sua premissa a presença corporificada em determinado espaço, e a imagem de um movimento inclusivo como a FLM emana muito também das diferenças entre esses corpos e sotaques.

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010) apresenta em sua obra a noção de “produção de presença”, que pode ser útil em nossa análise. Gumbrecht traz para o primeiro plano as diferenças epistemológicas dentro das humanidades entre a “produção de sentido”, hegemônica na modernidade e fundada no pensamento cartesiano, e a “produção de presença”, que se apoia nas relações corporificadas e não metafísicas entre as “coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010). A “presença” no teatro medieval, por exemplo, era tida como disparador principal da própria encenação, e os corpos físicos dos atores, inseparáveis de suas performances:

O centro do manuscrito, a situação para a qual nele se oferece uma coreografia é, por um lado, a entrada do corpo de um ator (ou de um palhaço ou de um bobo) num espaço que partilhará com os corpos dos espectadores. O bobo perguntará, por exemplo, se “tem licença para entrar”: depois de uma suposta anuência do público, insistirá na pergunta, acrescentando que sua presença poderá não agradar a todos. Como os manuscritos quase nunca indicam uma coreografia das interações que se seguem entre atores e espectadores, temos de imaginar que essa parte – central – era improvisada e dependia de cada situação. (GUMBRECHT, 2010: 53)

³⁸ É possível fazer aqui uma alusão à cena inicial de *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, também uma cena de assembleia, mas, neste caso, de estudantes universitários, na qual se utiliza de forma parecida de interações espontâneas de atores sociais para construir a dramaturgia. O filme retrata a contracultura norte-americana nos anos 1970. Ambos os protagonistas, Mark Frechette e Daria Halprin, tiveram nesta obra sua primeira experiência artística.

A produção de presença é um aspecto importante na compreensão da estética de *Era o Hotel Cambridge*, pois, se algumas cenas lembram, em sua simplicidade, exercícios de laboratório teatral, é porque realmente o foram em algum momento, partindo de espaços cênicos provisórios de experiência. No *making of* do filme vê-se o momento em que Carmem Silva explica a Eliane Caffé uma estratégia peculiar: os moradores, ao se apresentarem em audiências com a Justiça, levam mexericas, para comerem durante as longas esperas e para que o cheiro dessas frutas, facilmente associado ao ambiente familiar e caseiro, encha o espaço institucional com a subjetividade de pessoas concretas, sobrepujando a impessoalidade dos números processuais. No filme, vemos Carmem propor um ensaio de uma audiência, e os personagens então se revezam no papel de juiz e de ocupantes, em uma grande confusão que encena uma encenação regida por uma ideia inicial duplamente proposta por Carmem, na realidade e na cena, mas que não consta em um roteiro convencional, a não ser a posteriori. O roteiro vai se modificando consideravelmente pela ação dos atores nos ensaios, incorporando suas contribuições, ou então, simplesmente se rendendo à improvisação cênica como forma de escritura.

Ao ficar sabendo da ordem judicial de reintegração de posse, Apolo decide que, em vez de continuarem ensaiando a peça teatral como estavam fazendo até então, o grupo que se reúne na sala de artes deve partir para a narrativa audiovisual, como mudança estratégica de planos. Ele propõe que façam (e que sejam filmados para o *vlog*) os “quadros vivos”, mininarrativas que retratam situações por meio dos ocupantes, dando “corpo” a histórias que dificilmente encontrariam a mesma força se reduzidas ao texto escrito. Um dos personagens conta que fugiu do Congo agarrado na roda de um avião: a expressividade de seus olhos é parte do relato. Magali, uma imigrante nordestina, conta um “causo” cuja veracidade é irrelevante, e, ao provocar um efeito cômico, o gesto de narrar é o que a torna visível como sujeito. Rasan recita uma poesia em árabe, que ninguém ali entende – as palavras são traduzidas pelas legendas do filme, para o espectador. Mas, novamente, é o som e o tom de sua voz que preenchem o espaço discursivo e afirmam sua presença, sua resistência subjetiva.

O filme dá a entrever o mecanismo da adição não excludente da presença física das pessoas no local da ocupação à qualidade corporificada dos sujeitos no espaço discursivo e político de nossa sociedade. Magali sugere a organização de um desfile, que ocorre então simultaneamente no mundo real e no mundo diegético: uma coreografia de corpos ocupantes que permite outra representação visual do conceito de

“ocupação”, aproveitando o impacto estético que surge daí. Na ocasião, Apolo dirige os moradores, misturando teatro, audiovisual e dança. A coreografia intercultural reúne e mescla harmonicamente músicas e indumentárias africanas e brasileiras, criando uma espécie de ritual circular de tomada de posse (física, simbólica e filmica) do espaço. A *mise-en-scène* é construída na inseparabilidade estratégica entre arte e política. Comentando a noção de “política do chão” trazida por Paul Carter em seu livro *The Lie of the Land* (1996), André Lepecki aponta como se dá essa relação:

Uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012: 47)

As fotos tiradas no evento e publicadas no *vlog* fictício são retratos dos moradores, que podem mobilizar mais do que cruas estatísticas. Entretanto, mobilizam para o bem e para o mal: em uma cena posterior, Apolo se depara com aquilo que é uma constante em portais de notícias e que aparece também em seu *vlog*: comentários de preconceito, racismo e xenofobia. O *front* de guerra aqui é (pelo menos) duplo: de um lado, o Estado e sua polícia na garantia de um sistema de exclusão socioeconômica; do outro, o senso comum que opera a exclusão simbólica.

Ao passo que a presença importante de estrangeiros nesta ocupação é até determinado ponto uma realidade catalisada pelo próprio filme-processo, com origem na ideia inicial da diretora de fazer um filme sobre refugiados, certo desequilíbrio pode ser percebido no que se refere à representação de outras subjetividades presentes na ocupação. No filme, inclusive, uma das falas de Gilda, personagem de Suely Franco, aponta exatamente para tal deslocamento: “*Sem querer desmerecer nossos amigos estrangeiros, por que não fazemos um ‘quadro vivo’ dos nordestinos, que são maioria na ocupação?*” De fato, com a exceção da líder Carmem Silva³⁹ (indiscutivelmente uma das grandes forças do filme), entre os personagens que interpretam versões de si

³⁹ Uma personagem mais calcada no “real”, devido ao compromisso primeiro com responsabilidades políticas específicas, e, que, talvez por isso mesmo, faça menor uso de um mecanismo da fabulação que poderia torná-la ainda mais tridimensional na tela. Afinal, Sócrates tinha seus argumentos para expulsar os poetas da República: “(...) teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusemos a educar nossos soldados.” (PLATÃO, 1976: 138)

mesmos, os estrangeiros ganham sempre destaque. Quando explica o processo criativo que deu origem ao roteiro inicial, Eliane Caffé comenta que

Nessa fase do trabalho, a experiência de campo intensa foi modificando nossas percepções e alterando o foco temático inicial. O contato direto com o cotidiano do movimento foi tão contagiante que, sem que nos déssemos conta, a problemática dos refugiados foi esfumando-se e diluindo-se para um último plano. Essa também pode ser a grande armadilha quando saltamos da ficção para o real, ou seja, às vezes a realidade pode ser tão mais surpreendente e rica que, se não tivermos cuidado, ela acaba por ofuscar o material imaginário e poético, transformando-os em algo superficial e irrelevante. Contudo, nós persistimos e conseguimos o equilíbrio entre as forças narrativas originais. O que fizemos foi dar a mesma importância e o mesmo valor dramático tanto para os personagens refugiados como para os brasileiros. Todos, independente da nacionalidade, passaram a ser protagonistas e lutar em pé de igualdade a fim de iluminar a trama. Foi assim que se inaugurou a estrutura épica e polifônica do roteiro: dentro do mesmo enfoque narrativo do filme, as diversas vozes se alternam sem que nenhuma delas assuma sozinha o fio condutor da história. (CAFFÉ, 2017: 237)

A representação dos estrangeiros e dos brasileiros dentro da ocupação, determinada por uma escolha artística, entretanto, pode distorcer a percepção do espectador, que vê o filme privilegiando os refugiados, pois os equipara aos brasileiros em termos de “produção de presença”, sendo que estes são grande maioria em relação àqueles no local. Suely Franco e José Dumont, dois dos brasileiros de maior destaque, são atores profissionais, fato que, apesar de produzir cenas de robustez dramática e proporcionar alguns dos interessantes desdobramentos já mencionados, acaba por levá-los a ocupar um espaço simbólico em que poderiam estar outros atores-moradores brasileiros, cujo lastro no “real” seria mais potente como gesto de resistência subjetiva.

2.6 Subjetividade barroca

Ao delinear o “*ethos* barroco”, uma espécie de ser/estar no mundo com potencial insurgente e contra-hegemônico, Boaventura Sousa Santos aponta o conceito de “*sfumato*” como uma de suas características. O “*sfumato*”, originário da técnica de pintura barroca, “consiste em esbater os contornos e as cores entre os objetos, como, por exemplo, entre as nuvens e as montanhas, ou entre o céu e o mar” (SOUSA SANTOS, 2010: 208). Apesar dos exemplos visuais verticais apresentados, o “*sfumato*” opera uma espécie peculiar de contato horizontal não hierárquico entre as diferenças, ao ressaltar porosidades entre as fronteiras (reais e imaginárias), gerando trocas simultâneas, e

evitando assim que um lado se sobreponha efetivamente ao outro. No caso de *Era o Hotel Cambridge*, o conceito dá a vislumbrar tanto o dialogismo entre subjetividades heterogêneas (criações em cena, atuações), quanto entre imagens heterogêneas na montagem, gerando uma espécie de “descontinuidade contínua” que define o modo de produção do filme.

Como vimos, a construção cinematográfica aqui não pode ser separada de seu local de filmagem, apoiando-se em uma dinâmica de criatividade que ela pode catalisar, mas que sob alguns aspectos a precede. Se o processo é realmente colaborativo, a subjetividade que cria boa parte do filme não é diversa da que gera a própria ocupação, de maneira que entender o *ethos* da ocupação é compreender essa forma de criar. Viver em uma ocupação como o Hotel Cambridge significa experimentar uma espécie de “transitoriedade permanente” (ROLNIK, 2015: 174): a construção de subjetividade precisa ser levada a cabo nesses termos. As dezenas de famílias que aí habitam podem ser forçadas intempestivamente pelo Estado a deixarem o que agora percebem como seus lares. Se isso de certa forma parece propiciar uma instabilidade incômoda, também conjuga por força a invenção de novas formas de sociabilidade.

A subjetividade barroca vive confortavelmente com a suspensão temporária da ordem e dos cânones. Enquanto subjetividade de transição depende, em simultâneo, do esgotamento dos cânones e da aspiração aos mesmos. A sua temporalidade privilegiada é a *transitoriedade perene*⁴⁰. Faltam-lhe as certezas óbvias das leis universais – do mesmo modo que falta ao estilo barroco o universalismo clássico do Renascimento. Por ser incapaz de planejar a sua própria repetição *ad infinitum*, a subjetividade barroca investe no local, no particular, no momentâneo, no efêmero e no transitório. Mas o local não é vivido de uma forma localista, ou seja, não é experimentado como ortotopia. O local aspira antes a inventar um outro lugar, uma heterotopia, se não mesmo uma utopia. Fruto de uma profunda sensação de vazio e de desorientação, provocada pelo esgotamento dos cânones dominantes, o conforto que o local oferece não é o conforto do repouso, mas uma sensação de direcção. (SOUSA SANTOS, 2010: 206)

Assim, através desse “local outro”, certa fabulação “utópica” – pois talvez a vida na ocupação não seja assim tão divertida como sugerem algumas cenas de interação entre os moradores – permite a esses sujeitos outra potência discursiva de enfrentamento, a “exploração, pela imaginação, de novos modos de possibilidade humana e de estilos de vontade fundada na recusa em aceitar a necessidade da realidade existente apenas porque existe e na antecipação de algo radicalmente melhor pelo qual

⁴⁰ Grifo nosso.

vale a pena lutar e ao qual sente ter pleno direito” (SOUSA SANTOS, 2010: 205). A montagem cinematográfica de tais fabulações, como veremos a seguir, não poderia ser homogênea, visto que constitui aqui uma amálgama que reúne em uma mesma narrativa imagens produzidas em várias camadas de mediação (que permitem ao filme representar o “real” dos “outros”) e aquelas que são fruto de autorrepresentações de sujeitos que já enunciam a si mesmos.

2.7 Imagens heterogêneas

Ngandu, um dos personagens estrangeiros refugiados (o mesmo que nos levou para dentro do prédio nos primeiros minutos do filme) chega a seu apartamento na ocupação, sozinho, senta-se à mesa e olha as fotografias armazenadas em seu celular. São imagens de seu passado no Congo, têm uma aparência que sugere algum tempo transcorrido: uma criança sorrindo, ele próprio com outras pessoas, outros que não sabemos quem são, em vários ambientes. O gesto de Ngandu de olhar suas fotos é bastante conhecido de quem já esteve por algum tempo longe de casa, e parece reconectá-lo por alguns momentos a seu local de origem, enquanto se delineia na encenação. Mas as imagens no celular remetem à pessoa real, adensando o personagem e questionando o “acordo ficcional que Coleridge chamou de ‘suspensão de descrença’”, balançando a certeza de “o que está sendo narrado é uma história imaginária” (ECO, 2002: 81). A função delas não é meramente ilustrativa: essas fotografias enraízam a ocupação no mundo histórico, ao fazerem referência a um passado que é incorporado ao local através das subjetividades que dele agora fazem parte. Aqui nos reportamos à noção de “imagem dialética” conceituada por Walter Benjamin (2006: 505) para compreender a natureza dessas imagens que interrompem o fluxo de acontecimentos e alteram subitamente o significado do presente. Refugiados às vezes chegam a um novo país que os acolhe sem suas famílias, sem pertences ou mesmo diplomas ou documentos: no entanto, todos, sem exceção, trazem consigo histórias. Promove-se então o encontro fundamental: na outra ponta desse processo, a ocupação como reinvenção do espaço necessita de raízes subjetivas para se estabelecer. O caráter indiciático das fotos de Ngandu empresta autenticidade ao filme, e, ainda, aos desígnios da ocupação em suas lutas atuais.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido

encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2009: 505).

Ao mesmo tempo, enquanto as fotos tomam a tela cheia, uma trilha sonora levemente perturbadora se faz ouvir, junto com uma *voz over* que fala, em inglês, sobre questões conflituosas no Congo. Às fotos de Ngandu seguem-se outras imagens em movimento, de textura e coloração diferentes, nas quais aparecem pessoas trabalhando em minas. O dono da voz finalmente surge na tela, e percebe-se aos poucos que isso é um *depoimento*, pois o homem fala nervosamente a um interlocutor presente no extracampo. Esse trecho pertence originalmente ao filme *Blood in the mobile* (2010), do diretor dinamarquês Frank Poulsen, um documentário sobre as minas congoleesas de produção de cassiterita, minério valioso para a fabricação de celulares, que, ao ser exportado para a Europa, financia a guerra no país. Mas a diegese fílmica de *Era o Hotel Cambridge* não é quebrada em nenhum momento: quando a tensão nessas imagens chega a um ápice dramático, Ngandu acorda de um *sonho*. Tal sequência estabelece uma ligação entre regimes imagéticos que, embora heterogêneos, conseguem, através do artifício da montagem, construir um percurso que faz avançar a narrativa.

As imagens descritas – a *mise-en-scène* de Ngandu chegando a seu quarto, as fotos do ator no visor do celular, o trecho do documentário *Blood in the mobile*, e o retorno à *mise-en-scène* na Ocupação Cambridge – parecem propor um aspecto ensaístico que surge de dentro da ficção, e que a ela não se sobrepõe, mas que definitivamente multiplica sua polissemia. De acordo com Antonio Weinrichter López (2015: 60), resultado principalmente de uma montagem de imagens na qual “a sequencialidade estabelecida não cria uma continuidade espaçotemporal e causal, senão uma continuidade discursiva”.

Estaria o personagem Ngandu sendo perseguido no Congo naquele contexto e por isso teve que fugir? Estaria o próprio ator nessa situação? Ao final da sequência, vemos o personagem com outros olhos, sabemos algo mais sobre ele e sua trajetória, ainda sob os auspícios do indecível. Talvez saibamos ainda mais do que isso: as imagens montadas desenham um passado possível de muitos outros refugiados na vida real. A objetividade dos documentos audiovisuais não importa tanto, na medida em que

esse artifício enseja, como diria Deleuze, “uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 1990: 161).

Gesto similar da montagem ocorre mais à frente na trama, quando um devaneio de Rassan na ocupação Cambridge é sobreposto ao trecho de outro documentário, *A chave de casa* (2009), de Paschoal Samora e Stela Grizotti, que retrata as últimas 48 horas de migrantes palestinos no Iraque, antes de chegarem ao Brasil. Rassan aparece nesse documentário sentado com um gato em seu colo, do lado de fora de sua casa. Seu semblante em *A chave de casa* sugere um grave sentimento de melancolia, enquanto ouvimos um texto poético declamado por ele. É nítido e revelador o diálogo entre a imagem do migrante no passado (imagem, ela mesma, “migrante” – do documentário para a ficção), em sua velha casa, e a imagem dele no presente filmico (do ator que interpreta o personagem e se confunde com ele), na ocupação. Um diálogo potencializado pelas palavras em sua forma – a fala na língua árabe, o tom de voz evocativo – e conteúdo, que menciona o mito de Sísifo, em alusão à sina do recomeço vivida pelos refugiados.

*Desconhecemos o que é ter uma pátria,
Nós, os palestinos
Crescemos indo de um exílio a outro
E de uma paz ilusória a outra paz ilusória
Mas tenho esperanças de que esse novo início, no Brasil
Seja o fim dessa jornada de Sísifo*

Mesmo que aqueles que ignoram a existência de tais documentários não possam dizer categoricamente que os trechos utilizados têm uma história prévia no mundo imagético, ao menos não no momento em que eles aparecem, afinal, seus respectivos créditos chegam somente ao final do filme, as diferenças relativas presentes nos atributos técnicos das imagens (mantidas, e talvez até aumentadas, pela pós-produção) conferem um inegável caráter polifônico (CLIFFORD, 1998) à tessitura narrativa de *Era o Hotel Cambridge*. No que concerne ao aspecto da montagem, é importante notar como o modo de contar a história se sintoniza com o próprio discurso que sustenta o fenômeno da Ocupação Cambridge: os diferentes se unem em torno de um objetivo comum, através de alianças políticas e afetivas, sem, no entanto, abrirem mão de suas identidades prévias. A partir dessa noção, que permeia todo o filme em vários níveis, novos modos de inteligibilidade recíproca são construídos, dentro do

“princípio do reconhecimento” (SOUSA SANTOS, 2010), aqui também relacionado à dimensão estética. O “reconhecimento” não é aplicado apenas à alteridade dos sujeitos, mas também à alteridade nas imagens. Insiste-se, assim, na analogia: através da ocupação, os sujeitos heterogêneos “falam” (exatamente por serem heterogêneos); através da montagem, o material heterogêneo “fala” (exatamente por ser heterogêneo).

É possível sugerir o aprofundamento do olhar sobre a heterogeneidade dessa composição audiovisual através da análise de outros cinco “grupos” de imagens que são apropriados pela diegese de *Era o Hotel Cambridge*: 1) As conversas por *skype*; 2) As imagens da câmera de *making of*; 3) Os depoimentos colhidos para o *vlog* “Ocupa Eu”; 4) As filmagens adicionais que acompanham a ação “real” de uma nova ocupação pelo movimento; e 5) Os registros documentais de reintegração de posse cedidos por coletivos de mídia alternativa.

A ideia de utilizar o *skype* para prover “janelas abertas ao mundo” foi pensada de maneira central dentro do processo criativo (CAFFÉ, 2017: 238), constituindo elemento dramático importante na construção dos personagens e na própria representação intercultural da ocupação. As imagens provenientes de outros países que chegam ao computador aparecem em tela cheia, com uma pequenina janela no canto inferior (às vezes esquerdo, às vezes direito), onde se vê a imagem do interlocutor. O personagem “de cá” se alterna na imagem em tela cheia com o personagem “de lá”, na montagem de plano/contraplano proporcionada pela câmera do computador (além da câmera do filme, que produz planos auxiliares do personagem “de cá”).

Três moradores se comunicam dessa forma, produzindo imagens de interações internacionais. Rasan conversa com sua esposa no Iraque: ela fala sobre recentes incidentes com bombas, e atrás dela é possível ver uma paisagem de ruínas. Ngandu debate com seu irmão Gylord as questões financeiras da família no Congo, problemas de saúde da mãe e a situação de seu filho pequeno que ficou no país. Já a interação do colombiano Armando com sua amiga Lucía, uma cantora que se encontra então no México, termina com uma performance musical dela. A música, cantada à capela, atrai a curiosidade dos outros usuários da *lan house* da ocupação, e a voz de Lucía enche o espaço sonoro por completo – um som límpido, cuja qualidade se deve a uma pequena equipe mobilizada no México para a gravação do som, citada nos créditos finais. Como o filme se passa praticamente todo dentro do edifício, essas conversas reiteram o vislumbre de uma ocupação para além do seu lugar físico, possibilitando a compreensão do território simbólico que se constrói permanentemente no reconhecimento subjetivo e

dialógico daqueles que ali se estabelecem. Assim, fica evidente que a rede de subjetividades acolhida por uma ocupação não se restringe aos moradores, incluindo suas relações de parentesco e afetividade mantidas através dos meios de comunicação disponíveis.

O fortalecimento de uma rede de afetos que permeie, mas também ultrapasse as paredes da Ocupação Cambridge é visto pelos militantes (tanto no filme, como na vida real) como estratégia básica de luta e resistência. Percebe-se isso ainda durante a cena da assembleia, quando Carmen Silva aponta a importância de produzir um *vlog* como instrumento de afirmação discursiva. Apolo, junto com sua equipe, é responsável por captar o cotidiano da ocupação, entrevistar os moradores, organizar eventos artísticos e registrá-los, enfim, gerar material simbólico que possa ser aproveitado na construção de uma narrativa de contraponto à imagem de “invasor” à qual o senso comum pode ser levado, pelos meios de comunicação hegemônicos, a associar o ocupante. O nome do *vlog*, “Ocupa Eu”, além, claro, de propor o óbvio trocadilho de cunho humorístico, apresenta principalmente um desejo de reconhecimento subjetivo: seu *leitmotiv* é um “outro” tornado “eu”, o sujeito da enunciação que, ao se declarar como tal, faz cair sua condição de invisibilidade. O “outro”, marginalizado pela sociedade, “ocupa” o “eu”, que é aquele que tem sua voz legitimada. Além disso, deduz-se que o próprio *vlog* fictício é também bastante heterogêneo em sua forma e conteúdo, pois inclui performances fabuladas e anedóticas (os chamados “quadros vivos”), retratos fotográficos produzidos durante eventos internos, vídeos da TV Cambridge⁴¹, depoimentos diversos, entre outros elementos.

Em determinada cena, a montagem dá a entender que alguns depoimentos gravados para o *vlog* estão sendo, naquele momento, avaliados por Uta, uma das integrantes da equipe de Apolo, por meio de um programa de edição no computador. Essas imagens, que em seguida aparecerão em tela cheia, foram obtidas pelo dispositivo da entrevista – já comumente associado ao gênero documentário. Uma sequência mostra Rassan falando para o entrevistador, que não aparece na cena. Rassan, refugiado palestino, opina em tom crítico sobre o conflito entre Israel e seu país, enquanto fuma

⁴¹ No único momento em que o nome da Ocupação Cambridge é mencionado durante todo o filme, à exceção do título que aparece nos créditos finais, uma cena mostra uma criança moradora da ocupação assistindo, no computador, a uma gravação protagonizada por ela mesma. No vídeo, ela fala em um microfone, e se reporta à “TV Cambridge”. Trata-se de um importante ponto de fuga para o “real”, dado que o processo de pesquisa e produção do filme foi todo permeado por oficinas de vídeo no local, com grande participação das crianças e dos adolescentes. As oficinas tiveram como resultado a criação de um *vlog* real.

Acesso em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLawt1eJpZG3HC8ysjJya_wKm2isdXBF7G

um cigarro. É um discurso duro, como um *testemunho*, que contrasta com as falas poéticas ou engraçadas do personagem ao longo da trama. São imagens “lavadas”, características da forma do vídeo, visualmente diferentes daquelas identificadas pelo espectador como constituintes do “filme principal”. Enquanto um plano focaliza o olhar de Uta para o computador, ouve-se o áudio se repetindo, como se ela procurasse um trecho específico. Depois, ela escolhe outro arquivo, dessa vez uma fala de Carmem Silva, que olha diretamente para a câmera e desenvolve seu discurso de luta (“A nossa ordem vai ser a desordem total do sistema, e a desordem do sistema vai ser a nossa ordem.”). Pitchou, um imigrante congolês, também produz um depoimento dessa mesma natureza. Novamente, o documentário ocupa a ficção, e, mais uma vez, menos importante do que os questionamentos sobre a objetividade desses “documentos audiovisuais” (COMOLLI, 2008) é a compreensão dos discursos que eles operam e as relações que os constituem dentro de uma narrativa mais ampla. Se esses documentos têm sua origem no *vlog*, o que permite, portanto, que a diegese permaneça intacta, tampouco seu estatuto documental é recusado. Pode-se pensar aqui no chamado *mockumentary*, ou “falso documentário”, mas talvez essa dualidade se insira com mais propriedade dentro da discussão sobre a “falsa ficção” trazida por Joel Pizzini:

(...) nomeamos como falsa ficção aqueles filmes que, embora se apresentem como espetáculos encenados, flertam com o cinema documental, ao investigar e/ou ressignificar o mundo como um instrumental calcado na experiência humana, incorporação de não-atores (profissionais) ou atores sociais, que se prestam a revolver o próprio espaço simbólico, sujeitos a técnicas de interpretação e recriação de papéis autorreferentes. (PIZZINI, 2015: 140)

No caso de *Era o Hotel Cambridge*, ao considerarmos, conforme já mencionado, que as imagens do *vlog* são heterogêneas, assim com aquelas do filme, seria então possível interpretarmos *todas* as outras imagens de *Era o Hotel Cambridge* como parte do *vlog* fictício? Talvez, posto que Uta e seu companheiro de equipe aparecem em diversos momentos com uma câmera em punho, como, por exemplo, na cena da assembleia, filmando aquilo que nós também acompanhamos pelo que achávamos ser a “câmera principal do filme”. A dualidade ficção/documentário é explícita: para Eliane Caffé (2017: 242), “o filme é pura ficção”, mas o personagem Apolo, depois de olhar um material editado para o *vlog*, sai da frente do computador dizendo que vai “em busca do real”.

Complexificando ainda mais a relação entre níveis discursivos, Caffé conta que, ao longo do período de filmagens, a câmera do documentarista Sandro Kakabaze desenvolveu um trabalho de registro dos bastidores, capturando muitos momentos informais do cotidiano dos moradores, como conversas nas escadas ou uma roda de pagode, e que, também essas imagens, na montagem final, “migraram de um acervo documental para comporem o mundo anímico do prédio e dos personagens fictícios” (CAFFÉ, 2017: 243). Aqui o processo de documentação do filme se torna parte integrante do próprio filme, criando mais uma camada, suplementar, que funciona como um “drible” da performance específica que a “câmera principal” catalisa.

Uma câmera de *making of* tem a vantagem de poder ser conhecida no local como uma câmera que “não está valendo”, conseguindo assim alcançar (e produzir) performances de outra ordem, mais espontâneas, ou mesmo passar meio despercebida pelos moradores, já acostumados com o trânsito diário dos equipamentos. Ela se apresenta em contraponto à “câmera principal”, aquela que “produz o filme”, cuja presença é facilmente identificável por todos, não tanto pela presumida maior sofisticação, nem mesmo pelo aparato de iluminação posicionado em relação a ela, mas, sobretudo, pela *mise-en-scène* da equipe (diretora, fotógrafo, produção) à sua volta, que realiza coreografias complexas fora do alcance da lente. A câmera de Kakabaze aqui pode ser entendida como um dispositivo que viabiliza *outras* imagens, talvez até visualmente parecidas com aquelas da “câmera principal”, mas que traz importantes diferenças no que se refere à potência de tornar visível a “mágica” do cotidiano, em mais uma dança entre ficção e documentário. Em todo caso, é importante notar que essas imagens são incorporadas à estrutura de *Era o Hotel Cambridge* sem nunca afirmar o antecampo de forma expressa – como poderia ocorrer se nelas aparecesse a “câmera principal” ou um integrante da equipe de filmagem, ou a diretora, por exemplo.

Esse movimento de produção e apropriação de materiais filmicos de características documentais é potencializado (agora com a “câmera principal”, mesmo que propondo uma estética diferente) durante um dos mais dramáticos segmentos do filme, em que o diálogo entre os regimes de verdade das imagens é ainda mais intenso e com desdobramentos em primeiríssimo plano. No chamado “Abril Vermelho”, vários prédios foram ocupados pelo MSTC em uma só noite, ação que foi decidida em face de rumores de que outros movimentos – menos éticos e com interesses questionáveis –

estavam planejando ocupar esses “alvos”⁴² (CAFFÉ, 2017: 244). Com a etapa de filmagens encerrada havia três meses e o processo de montagem já iniciado, ao tomar conhecimento disso, a diretora resolveu mobilizar uma pequena equipe e alguns personagens para participarem efetivamente do evento que concretizou a nova ocupação. A única intervenção de Eliane Caffé foi pedir que Carmem Silva utilizasse o mesmo figurino da cena anterior, para efeito de continuidade (CAFFÉ, 2017: 244). Carmem aparece indo de carro em direção ao “alvo”, coordenando a ação por celular, e em seguida incentivando pessoas que desembarcam de um ônibus do movimento a entrarem, conforme suas palavras, “para dentro de sua casa”. Como a estética desse registro, que privilegia o conteúdo do que está sendo mostrado em detrimento de preocupações formais⁴³ (a câmera muito próxima dos ativistas proporciona uma visão “de dentro” do acontecimento, instante a instante, produzindo planos-sequências longos e tremidos), remete ao repertório imagético produzido em inúmeras manifestações desde as chamadas Jornadas de Junho de 2013, não há como não associar esse material a um momento político extremamente contemporâneo. Não se trata apenas de recorrer a atributos geralmente identificados ao documentário para emprestar realismo à ficção: essas imagens mantêm uma importante relação com o “real” em si, independente da intencionalidade dentro do processo artístico, pois o referencial da ação de ocupação no mundo histórico não é afrouxado, e sim reafirmado no documento que essa filmagem constitui. Sem a equipe do filme presente naquele momento, pode ser que não houvesse registros do evento. *Ao mesmo tempo*, temos a migração desse documento para a diegese, pelas conexões que ele recebe na montagem, tendo sua dramaticidade intrínseca transbordada para a ficção. As camadas de sentido aqui produzidas não são excludentes. Ao contrário: a força narrativa da sequência reside na dualidade ficção/documentário.

Embora a penúltima sequência do filme – em que ocorre a reintegração de posse e o despejo dos moradores pela ação violenta da polícia –, pareça, ao olhar desinformado, repetir o gesto descrito no parágrafo anterior, com uma construção imagética muito similar, talvez seja necessário pensá-la mais na linha do que argumentamos em relação às imagens de *A chave de casa* e de *Blood in the mobile*. Em primeiro lugar, assim como os trechos dos referidos documentários, os registros do

⁴² Jargão utilizado pela líder Carmem Silva ao se referir aos prédios vazios com potencial de ocupação.

⁴³ Essa estética ficou bastante associada à Mídia Ninja, página no Facebook e organização sem fins lucrativos de produção e divulgação audiovisual de notícias, sem vínculo com os tradicionais grupos de comunicação.

despejo não foram produzidos originalmente para *Era o Hotel Cambridge*: o material foi cedido por coletivos de mídia alternativa que fizeram a cobertura do episódio, e reeditado para integrar a sequência dramatúrgica. Em segundo lugar, o episódio não ocorreu efetivamente na Ocupação Cambridge, mas em outro edifício, ocupado também pelo MSTC. São imagens da “ação de despejo que ocorreu no antigo ‘Espigão’, na Avenida Ipiranga” (CAFFÉ, 2017: 242-243). O vínculo histórico aqui foi definitivamente quebrado, não em seus referenciais intra-documento (uma reintegração de posse realmente ocorreu), mas se pensamos na realidade específica em que a Ocupação Cambridge se insere. Não se pode dizer o mesmo em relação à diegese fílmica: não foi para esse final que se construiu o caminho tenso dos 15 dias anteriores? Apesar disso, há uma diferença em relação aos trechos dos documentários de Poulsen e Samora/Grizotti, porque aqueles são incorporados como devaneio ou sonho, níveis discursivos que podem talvez “flutuar” pela diegese de forma menos responsável, enquanto este registro – de uma *outra* ocupação – se coloca como o próprio desfecho da trama.

Em uma ficção cuja narrativa é inteiramente subordinada à imaginação, a questão ética da representação pode não se colocar a partir das condições de produção ou da intenção original do material utilizado. No filme híbrido de Caffé, no entanto, a preocupação ética é pertinente. Assim, sem nos aprofundarmos aqui nas questões de recepção que o desvio dessas imagens poderia suscitar, é possível entender essa sequência também em sua dualidade: se por um lado ela representaria um desfecho “documental” da trajetória de *uma* ocupação (que existiu, mesmo sendo *outra*, mas que, de todo modo, era da mesma ordem que a Ocupação Cambridge), por outro lado, constitui um desfecho “ficcional” da Ocupação Cambridge, daquela construção fabular que não se restringe a ser somente uma representação literal de um lugar no mundo histórico. A afirmação político-discursiva é paralela à progressão dramatúrgica. A esta altura a narrativa já nos afeta o olhar, e sabemos o que está em jogo ali. Se para a polícia e para a mídia hegemônica os ocupantes são “invasores”, o filme nos coloca do “outro lado” da barreira policial. Quem são realmente os invasores, se no local há apenas famílias desesperadas com a ameaça do poder do Estado, crianças chorando, obrigadas a sair de suas casas à força?

A construção híbrida permite que encaremos a história contada como uma alegoria mais abrangente das lutas em ocupações desse tipo que existem na atualidade, e aventa que não descartemos o final retratado como um destino possível para todas elas,

mesmo para a Ocupação Cambridge real, no futuro. Isso fica claro quando, nesta sequência, não vemos mais os personagens aos quais nos havíamos acostumado (o que houve com eles?), e, em seguida, a montagem traz as últimas imagens do filme (feitas já com a “câmera principal”): vários planos fixos de edifícios ocupados no centro de São Paulo. Há aqui uma pluralidade de bandeiras de luta pela moradia adequada que se abre, como que assegurando a continuidade da ocupação em sua função de construção discursiva para além daquele episódio de repressão. Se no início do filme o espectador era alheio a essas lutas, agora não há mais como ignorá-las. Para um olhar movido pela empatia, elas estão por toda parte. Como diz o personagem Apolo, olhando diretamente para a câmera, em gravação para o *vlog*, antes do desfile “Ocupa Eu”: “*Mesmo sem você saber, está na sua bilis.*”

2.8 Da luta ao conceito (e de volta à luta)

Há uma cena do filme em que o sobrinho de Rasan, Khalil⁴⁴, também ele um refugiado palestino (mas que está no Brasil há bem menos tempo que o tio e por isso não fala quase nada de português), chega ao edifício já bem tarde da noite. Subentende-se por cenas anteriores que ele saiu em busca de diversão, e que isso representaria de alguma forma uma transgressão às normas internas da ocupação. Gilda (Suely Franco) aparece no saguão enrolada em um cobertor e chama-o insistentemente. A interação entre os dois personagens, até então cômica e superficial – Gilda simpatizara com o palestino desde a primeira vez que o vira, prometendo lhe ensinar a falar português –, adquire neste ponto uma nota dramática que se serve do conceito fílmico que vai sendo construído, exemplificando-o e adicionando novos componentes a ele (dentro de uma lógica de procedimentos que parecem reger a escolha sequencial das cenas).

Assim, Khalil e Gilda aparecem em um ambiente em que vemos apenas os dois, frente a frente, com uma luz direta que os ilumina, envoltos na escuridão completa. Uma vez imersos em uma atmosfera que em tudo lembra uma cena teatral, Gilda mostra um velho recorte de jornal. A notícia é sobre a morte de Babás, uma elefanta que teria sido sacrificada após um incidente de descontrole no circo em que Gilda trabalhava, em

⁴⁴ O personagem de Khalil é interpretado pelo ator não-profissional Qades Khaled Abu, refugiado palestino também na vida real, atualmente casado com uma brasileira, trabalhando como *chef* de cozinha em um restaurante paulistano. Ver reportagem sobre a história de Qades em <http://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2017/03/refugiado-refaz-vida-como-chef-de-cozinha-em-restaurante-de-guararema.html> Acessado em 24/11/17.

um passado remoto. Ela era muito apegada a Babás e demonstra se sentir de alguma maneira culpada pelo acontecido: a história é contada em tom de desabafo, parece escancarar a própria fonte de sua loucura. Khalil não entende nenhuma palavra do que ela diz, mas ela prossegue. A alteridade recíproca é a regra deste jogo, pois Gilda tampouco vê Khalil como um interlocutor ordinário: ele é simplesmente “Outrem”, uma potência de transformação do passado através do presente, do inexpresso através da expressão – ela diz que ele foi mandado para fazer um filho em seu ventre, filho que seria então a reencarnação da elefanta. Ela tenta agarrá-lo e ele a segura pelos braços em um gesto fraternal. O transe de Gilda chega ao fim de súbito, seguido de um pranto de desalento, e Khalil abraça a personagem, começando a cantarolar uma música em árabe.

Khalil é o refugiado, mas quem se refugia em seus braços é Gilda, também ela uma refugiada de seus pesadelos. Os dois conseguem se *comunicar* através de seus corpos, histórias e culturas, e, portanto, não abrem mão dessas especificidades. Na cena, é a ficção que possibilita o encontro entre dois mundos tão distintos. A alteridade gera a distância para um diálogo que prescinde de códigos padronizados, e a comunicação se dá por meios mais *diretos*: o toque, o corpo, a voz. Estamos aqui falando dos personagens, pois Gilda é Suely, e Khalil é Qades, mas com certeza essas diferenças não seriam menores se puséssemos em questão o encontro entre Suely e Qades. Segundo Comolli,

O cinema é uma máquina de reduzir a alteridade sem expulsá-la e para não expulsá-la, uma máquina para fabricar algo de próximo com o logínquo, algo de homogêneo com o heterogêneo, algo de “todos juntos” com o “cada um por si”. Das antigas magias, o sortilégio cinematográfico herda a tarefa de conjurar e domesticar o desconhecido – aquele que se coloca no “fora”: fora do campo, fora da cena, fora das luzes, fora do discurso, fora da língua. (COMOLLI, 2008: 208)

O conceito que suscita uma aliança entre elementos heterogêneos em busca de potência política contra-hegemônica, explicitado nas diretrizes da FLM e também nas redes subjetivas da Ocupação Cambridge aparece em diversos momentos em forma de cenas, como a que acabamos de destacar. Em outro exemplo, Uta e Ngandu vivem um encontro amoroso, em que suas culturas respectivas são postas em diálogo, mantida a alteridade, mas não essencializada a diferença. A alteridade é a reivindicação de ser “outro”, de ser diferente (RODRIGUES, 2017), mas nada impede que os “mundos possíveis” gerados por sujeitos “outros” se perpassem. Na verdade, como nos mostra a ficção de *Era o Hotel Cambridge*, isso pode ocorrer de forma relativamente simétrica,

sem a hierarquização de um “eu” sobre um “outro”, em recorrente analogia à ideia de *sfumato* presente no *ethos* barroco.

Esse conceito não é uma criação individual de Eliane Caffé, que, entretanto, o identifica intuitivamente logo que chega ao espaço da Ocupação Cambridge. É um conceito que já existe nas diretrizes de movimentos de luta pela moradia (como a FLM) e que produz este espaço “real”, com finalidades políticas e contra-hegemônicas. Constata-se um lugar que “não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro” (SANTOS, 2001: 11).

Caffé chega ao local e aprende com um conceito produzido pelo “outro” (as subjetividades marginalizadas unidas sem abrir mão de suas diferenças), projetando um “mundo possível” a partir desse conceito: *Era o Hotel Cambridge*. A projeção se deixa ocupar pelo conceito de aliança entre elementos heterogêneos na própria forma, primeiro na metodologia criativa relativamente horizontalizada a partir da escuta dos moradores, de decisões condicionadas à opinião da líder Carmem Silva, de acontecimentos do cotidiano local, do trabalho coletivo cenográfico dos estudantes de arquitetura da Escola da Cidade. Depois, na *mise-en-scène* dos personagens: atores profissionais, atores não profissionais que são realmente moradores, atores não profissionais arregimentados por terem históricos similares (porém, que não são moradores na “vida real”), moradores, nordestinos e estrangeiros, brancos e negros, adultos e crianças.

Explicitamos ainda ao longo do segmento anterior a multiplicidade da montagem de imagens heterogêneas, todas essas imagens constituindo-se como documentos a partir de relações costuradas pela ficção. Como o *sfumato* em sua continuidade-descontínua, a montagem cinematográfica tem o potencial de gerar uma aliança provisória entre elementos que seguem reivindicando suas diferenças:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012: 216)

Ao final, se dermos um passo adiante, poderemos ver, como em um palimpsesto conceitual, o constructo fílmico pronto se tornando um instrumento político

de lutas a ser utilizado pelo próprio movimento pelo direito à moradia. O “narro, logo sou” aprendido com a produção de *Narradores de Javé* segue forte, mas agora foi ocupado pelo “somos diferentes, logo nos aliamos para narrar algo pelo qual valha a pena lutar”. O documentário foi ocupado pela ficção e o “narrador-eu” foi ocupado por “narradores-outros”.

3 *Branco Sai, Preto Fica: uma ficção da memória em busca de outros documentos*

Vou curtir um som. Quer quiser curtir comigo curte, quem não quiser não curte, a rádio é minha e eu faço o que eu quero, e é isso aí.

DJ Marquim do Tropa durante uma transmissão radiofônica, em *Branco Sai, Preto Fica*

3.1 Relações “de dentro para fora”

O que acontece quando o “outro” reivindica o direito de ser “eu” – ou mesmo “nós” –, em seus próprios termos e condições, assumindo e até fazendo uso da potência de sua alteridade em contraposição aos poderes hegemônicos dentro do campo das representações? Um inédito cenário de emancipação discursiva de diversas subjetividades periféricas vem-se desenhando no contexto brasileiro das últimas décadas, o que permite que a questão da representação da alteridade também se transmute progressivamente naquela da autorrepresentação.

Hoje, por meio de práticas artísticas como o grafite, o rap e o funk, vozes provenientes de guetos e favelas aos poucos vão rompendo algumas barreiras simbólicas históricas e se reverberando por espaços institucionais. Em outros casos, tais vozes provocam, elas mesmas, a institucionalização de espaços antes marginalizados. Nesse percurso, principalmente devido a certa democratização dos meios de produção, o cinema também se afirma como forma de fazer reverberar outras realidades, de dar visibilidade a outros mundos possíveis. Segundo sintetiza Esther Hamburger (2014: 105), “ao se apropriarem dos mecanismos de produção visual, diversos coletivos e realizadores, baseados em bairros populares, constroem suas próprias narrativas, oferecendo novos pontos de vista e modificando as relações de alteridade inscritas no audiovisual brasileiro”. Às formas de mediação mais recorrentes historicamente, com representantes mais “esclarecidos” do poder hegemônico – cineastas e antropólogos provenientes das classes médias intelectuais – iniciando o diálogo “de fora para dentro”, contrapõem-se alguns movimentos de mediação “de dentro para fora”, com sujeitos periféricos reivindicando a preponderância de suas iniciativas.

Jean Rouch costumava dizer que “o cinema é a celebração de uma relação” (FELD, 2003: 12). Sendo assim, que relações seriam intrínsecas aos discursos de autorrepresentação no cinema? De pronto, sabemos que uma voz dissidente (e

dissensual) estabelece imediatamente um diálogo com o discurso com o qual diverge, de maneira consciente ou não. Por outro lado, se a questão da autorrepresentação passa por uma instância coletiva, como é o caso dos filmes sobre os quais esta pesquisa se debruça, são também determinantes as relações intra-grupo (nós-conosco), igualmente permeadas por disputas e conflitos, complexificadas na medida em que se percebe a heterogeneidade interna dos integrantes e de suas demandas subjetivas. Ao compreendermos, como argumenta Bakhtin (1997), que mesmo o mais “monológico” dos discursos consiste necessariamente em um diálogo com todos os discursos “outros”, a autorrepresentação, seja ela polifônica ou não, nunca é um procedimento estável e fechado em si: é sempre o resultado provisório de um jogo de forças.

A autorrepresentação hoje é vista como mais “autêntica” por diversos setores da sociedade justamente porque ela parte de um lugar de experiência, do “vivido”. Mas não foi esta a base da afirmação malinowskiana da autoridade do etnógrafo-pesquisador de campo, a princípios do século XX? Afinal, a tão buscada desconstrução do poder “monológico” valeria então para o pesquisador de um grupo cultural diferente do seu, mas não para uma situação em que o “nativo” se torna “pesquisador” de seu próprio grupo?

Parece mais sensato pensar que a legitimidade da representação discursiva de um determinado grupo cultural marginalizado em relação à homogeneizante construção que se convencionou chamar “cultura ocidental”, hegemônica, não depende apenas de *quem* propõe o diálogo, mas também, e principalmente, de *como* esse diálogo se dá, em que condições (maior ou menor simetria) e sob quais pretextos (estratégias político-discursivas). Pode-se aventar, a título de exemplo, uma relação entre observador e observado na qual, mesmo ambos se identificando com um mesmo grupo, o primeiro se serve de meios totalitários para fazer prevalecer uma única voz (em geral a sua própria) e eliminar dissidências ao final do processo.

A questão então é como construir uma relação cinematográfica que perpasses, mas que não se restrinja, apenas aos predicados de experiência. O observador que visa um processo de aprendizagem a partir da relação com um ambiente e com sujeitos com os quais se identifica poderia dessa forma conjugar as possibilidades de acesso que suas prerrogativas de familiaridade lhe proporcionam com a construção de um “olhar do estranho” (PRÉDAL, 1996), pois “a busca por uma distância justa é a condição mesma de todo enlace” (FELDMAN, 2012). Em muito casos, esse distanciamento surge de um processo de tomada de consciência, da percepção de uma alteridade que reivindica a

própria diferença do modo de pensar do cineasta em relação a um polo hegemônico, como projeção de outros “mundos possíveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). É o que atesta a fala do cineasta Adirley Queirós:

Eu acho que a única força que a gente tem é a força de um discurso diferente, por exemplo, se eu venho da Ceilândia ou se outra pessoa vem do Capão, ou se não sei de onde a pessoa vem, eu acho que ela tem uma força gramatical muito forte. Eu acho que o cinema é isso, é a possibilidade de rompimento com essa gramática. Assim, a negação radical não só da gramática, vamos dizer assim, “técnica”, a coisa dos planos, a decupagem. Mas também eu acho que existe uma poesia e uma necessidade de falar que é diferente nas pessoas que não estão necessariamente na universidade ou no curso de cinema, que é fundamental para que o cinema possa evoluir. Eu acho que o rompimento do cinema passa, na minha cabeça, por um rompimento gramatical, no sentido de a gente falar diferente, de ter um tempo e um ritmo diferentes, a gente é gago, a gente fala rápido, blá, blá, blá, essas coisas, isso imprime uma força muito grande na tela. (QUEIRÓS, 2014: 218)

Diretor de longas-metragens que imprimiram uma marca inédita nos filmes ditos “de periferia”, Adirley Queirós constrói seu cinema em uma estrada de mão dupla entre o passado e o presente, onde, frequentemente, vemos placas alertando sobre os desvios para o futuro. A questão da memória é central em seus filmes, assim como a problematização de como essa memória deve ser produzida, principalmente por aqueles cuja invisibilidade é resultado de discursos hegemônicos de segregação. Para catalisar uma memória coletiva de resistência, Queirós experimenta com narrativas nas fronteiras porosas e móveis entre a ficção e o documentário, aproveitando as vantagens dessa instabilidade ontológica para afirmar a potência explosiva de vozes geralmente excluídas.

Se entendermos que um caminho possível para pensar esses filmes parte de suas características documentais, é pertinente que nos perguntemos sobre que tipos de documentos são ativados, quem constitui esses documentos e de que maneira. Mas, antes, o que seria um “documento”? Lins, Rezende e França (2011) abordam o problema, ampliando para o cinema as discussões propostas no campo da história por autores como Michel Foucault, em *A arqueologia do saber* (1969), e retomadas por Jacques Le Goff, nos anos 1990, que põem em relevo o questionamento da noção de “documento” como representação objetiva do real.

Para Le Goff, enquanto na passagem do século XIX para o século XX o “monumento”, figura central para o positivismo na tessitura intencional da memória

coletiva – principalmente através da arquitetura e da escultura –, não se confundia com o chamado “documento” – essa “prova histórica” que se afirma “essencialmente como um testemunho *escrito*” (LE GOFF, 1990: 536) –, as diferenças entre os conceitos vão desvanecer na contemporaneidade. Se antes o monumento era identificado em sua função como instrumento do poder, agora também o documento passa por essa condição:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia⁴⁵) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 1990: 547)

Quando se analisa a elaboração da memória coletiva proposta por uma narrativa cinematográfica, é primordial ter em conta que “Um *documento* que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo” (LINS; REZENDE; FRANÇA; 2011: 59). Deve-se desconfiar do documento que se coloca como autossuficiente, pois constituir-lo é, desde o início, conformar relações, conscientes ou não.

É também assim que o documento usado pelo cinema, ou o “documento cinematográfico” (COMOLLI, 2008), deve ser pensado. Um documentário, nessa perspectiva, vai além da mera reunião de documentos garantidos em uma suposta autenticidade: sua realização se sustenta no contexto em que esses elementos são produzidos, no modo com que suas relações são estabelecidas, e, principalmente, no papel ativo dos sujeitos envolvidos em sua produção. No momento da filmagem, por exemplo, o que inclui “condições da tomada, duração, gestos, movimentos, luzes, bordas dos enquadramentos, *auto-mise-en-scène* dos corpos, extracampo” (LINS; REZENDE; FRANÇA; 2011: 63). Mais importante do que aquilo que os documentos podem sugerir, se tomados isoladamente, são as redes de significados que eles tornam visíveis ao serem ativados, tanto na filmagem, quanto na montagem. Dito de outra forma, trata-se de ver no cinema uma forma de “filmar o exterior para descobrir o

⁴⁵ “O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo.” (LE GOFF, 1990: 536)

interior, filmar o embrulho sensível dos seres e das coisas, mas para adivinhar, desmascarar, ou desvelar sua parte secreta, escondida, maldita. Inscrever o visível como palimpsesto que encerra o invisível e, ao mesmo tempo, dá acesso a ele”. (COMOLLI, 2008: 110)

Sendo assim, convém suscitar as relações que constituem tradicionalmente os documentos do cinema, como depoimentos e fotografias, mas também verificar o potencial de “matéria memorialística” (MESQUITA, 2015: 2) que outros elementos, como o “local” e o “corpo”, por exemplo, possuiriam, ao serem tomados como documentos. E mais: poderiam estes conservar o estatuto documental, mesmo depois de apropriados pela dinâmica da ficção?

Adirley Queirós nasceu em Morro Agudo de Goiás (GO), mas chegou ainda criança à Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal. É a partir dessa periferia do centro do Brasil que ele fala, trazendo consigo uma geração de artistas que criam com base em seus contextos, ao mesmo tempo em que vão gerando novos contextos nesses processos⁴⁶. O diretor foi um dos fundadores da CeiCine (Coletivo de Cinema em Ceilândia), grupo que serve como suporte para os debates das questões desenvolvidas por seus filmes.

Em seu longa-metragem de estreia, o premiado⁴⁷ *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011), algumas histórias convergem para trazer à tona uma Ceilândia viva e múltipla para além de estereótipos estabelecidos. Isso se dá pela ativação de uma série de elementos narrativos: *mise-en-scène* pensada de antemão e interações a partir de improvisações, atores-personagens que interpretam a si mesmos, um personagem fictício, como o candidato a deputado distrital Dildu (imaginado em contraposição local aos políticos de Brasília), depoimentos pessoais, fotografias de arquivo e gravações de áudio que comentam a história da Ceilândia desde seus primórdios, entre outros. O presente é projetado sempre no pano de fundo da memória, com as descobertas que isso acarreta. A presença de Nancy, uma pessoa “real”, que, quando criança, participou de

⁴⁶ Em roda de conversa na Escola de Comunicação da UFRJ, realizada em 31/05/2017, ao falar sobre sua relação com a Ceilândia, Adirley Queirós comenta que “é um privilégio poder narrar uma cidade em que *você também é a cidade*, que o seu tempo de vida é praticamente o mesmo tempo de existência da cidade”. O cineasta se refere ao fato da Ceilândia ter sido fundada em 1971, menos de um ano após o seu nascimento. Outras informações sobre os bastidores de produção dos filmes do diretor citadas neste capítulo têm como fonte anotações feitas na ocasião mencionada.

⁴⁷ Prêmio da Crítica na Mostra de Tiradentes (2012) e Menção Honrosa na Semana dos Realizadores (2011).

uma peça publicitária da campanha de desocupação que deu origem à cidade, dá ao filme um caráter mais “reconhecível” como documentário. Como escreve Cláudia Mesquita, “Nancy é fundamentalmente uma personagem-narradora”, e é o fio que nos conduz através de um caminho que visa a “busca (e a produção) de documentos”, inclusive com depoimentos mais tradicionais, cujo efeito é a construção de uma espécie de “*contra-discurso* memorialístico” (MESQUITA, 2011: 51). Em *A cidade é uma só?* temos a presença do diretor em algumas cenas, vemos a câmera e a equipe de filmagem em determinados momentos, e isso é muito potente como gesto de produção de si do sujeito enunciador do discurso, desse “outro” que se torna “eu” ao constituir seus próprios documentos.

Já o longa seguinte, *Branco Sai, Preto Fica*⁴⁸ (Adirley Queirós, 2014), parece ter como origem a vontade de produzir uma narrativa *fundadora* sobre um episódio de repressão policial criminosa na Ceilândia dos anos 1980, sem necessariamente recorrer a arquivos tradicionais. Os atores aqui são testemunhas do passado e carregam as marcas da violência: encontram seus personagens por meio dessas vivências, mas seguem adiante, apostando na fabulação. Busca-se neste capítulo, por meio da análise deste filme, a compreensão de que outros documentos podem ser utilizados pela linguagem cinematográfica, e de quem pode produzi-los, em face da ausência de imagens de um episódio específico, para o registro de uma história – que, de outra forma, talvez se tornasse presa das sabotagens do poder estabelecido, de um “esquecimento” coletivo.

Pode-se dizer que é a partir de *Branco Sai, Preto Fica*, apresentado como um filme de ficção científica – mais circunscrito, portanto, à sua diegese do que *A cidade é uma só?* –, que a nova maneira de produzir o “eu” do diretor consegue contar uma história independente de “explicações” a um espectador que não é parte daquele contexto. Adirley Queirós enuncia aqui apenas pela direção e pela montagem, a partir de um distanciamento estratégico, mantendo a dualidade do olhar “eu/outro” em uma aposta aumentada no gesto de “estranhamento” àqueles elementos que também fazem parte dele. “Não se trata mais, entretanto, daquela reposição de distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno, mas da consciência da distância e da separação como condição mesma de toda e qualquer relação.”

⁴⁸ Vencedor do Festival Internacional de Brasília de 2014.

(FELDMAN, 2012: 61) Isso abre um espaço ainda maior para a polifonia, no sentido bakhtiniano, e para a variedade de documentos cinematográficos daí decorrente.

3.2 Ficção e documentário

Branco Sai, Preto Fica, título do filme, é também a sentença policial proferida em uma noite esquecida de 1986, dentro de um baile *black* que terminou em violência contra jovens negros da periferia. Noite esquecida por quem? A brutalidade da agressão no baile Quarentão não foi manchete de primeira página de um jornal de grande circulação: as pistas devem ser procuradas em outros suportes, em outros arquivos.

No filme, duas tramas se desenvolvem em simultâneo e se entrelaçam: Dimas Cravalanças⁴⁹, agente enviado do futuro pelo movimento negro, precisa voltar com provas a serem utilizadas em um processo contra o Estado brasileiro; Marquim (que interpreta uma versão de si mesmo no filme), frequentador do baile que se tornou cadeirante devido ao acontecido, decide se vingar de Brasília e do status quo, e conta com a ajuda de seu amigo Sartana⁵⁰ para jogar uma espécie de bomba sonora polifônica no Congresso Nacional, por meio de um tubo ligado aos equipamentos da sua rádio amadora.

Já nos primeiros minutos, o filme nos propõe uma imersão nas lembranças do DJ Marquim do Tropa. O flashback aqui é montado de forma não convencional: há algumas fotos do passado, mas não *daquele passado*. No relato ao microfone de sua rádio, com um acompanhamento musical ao fundo, Marquim, meio em transe, repassa o episódio segundo o que viu, ouviu e viveu. Em primeira pessoa e com os tempos verbais no presente, narra seu trajeto até o local, relembra a interação com pessoas que encontrou pelo caminho, faz perguntas às quais não ouvimos as respostas (mas ele sim, em suas lembranças), constrói a atmosfera do local, leva seu pensamento para lá. É uma narração sem pressa, com seu tempo próprio, afetiva. Finaliza com um diálogo em que interpreta tanto um policial quanto sua vítima – talvez um amigo, talvez ele mesmo. Com isso, reforça a existência (e a assimetria de poder) das diferentes vozes presentes naquela noite. O quão fiel à realidade é sua narrativa já não importa tanto quanto o

⁴⁹ Personagem de Dilmar Durães.

⁵⁰ O personagem interpretado por Cláudio Irineu Shokito, amigo de Adirley Queirós, conta, em uma passagem do filme, que teve uma perna amputada em consequência do episódio no Quarentão.

discurso que ela torna visível, um discurso que denuncia o racismo e a violência do Estado contra jovens negros da periferia, essa sim uma realidade bastante concreta.

O movimento de resistência no filme de Adirley Queirós é o da procura por documentos que podem garantir a memória dos “vencidos”, aqueles a quem a historiografia oficial, com frequência, não permite um aparte, uma versão. Como observa o filósofo francês Jacques Rancière (2013: 160), “para negar o que aconteceu, como mostram, na prática, os negacionistas, não é preciso negar muitos fatos, basta retirar os elos que os relacionam e lhe conferem a consistência de uma história”. Assim, mesmo quando esses documentos são encontrados, para que haja memória, é necessário prover as ligações que existem entre eles. “Não se trata, portanto, de conservar uma memória, mas de criá-la.” (RANCIÈRE, 2013: 159) Além disso, um documento terá mais serventia à memória quanto maior for sua capacidade de tornar viáveis as conexões do passado com o presente – mas não em uma viagem só. É preciso ir e voltar constantemente, em busca de novas interpretações. De acordo com a historiadora Arlette Farge,

A interpretação, seja filosófica ou histórica, não é uma coisa regulamentada de uma vez por todas. É mesmo uma tarefa infinita, que coloca em primeiro lugar o caráter ilimitado e infinitamente problemático da coisa a analisar e daquele que a analisa. O espaço de interpretação é um espaço constantemente aberto e sempre por retomar. (...) Com efeito, somente a interpretação é capaz de dar sentido, de produzir consentimento ou rebeliões, de “dar um eixo” ao curso das coisas. E é além do mais o sentimento que nasce em relação à interpretação, a opinião estabelecida em torno e a partir dela que produzirá outras interpretações, logo outros acontecimentos. (FARGE, 2011: 27)

Para encontrar uma variedade mais ampla de documentos e suas interpretações, Queirós sabe que existe uma busca possível em outros arquivos – diga-se fora do âmbito policial ou judicial, ou dos jornais –, onde pode haver registros daquele momento do passado que o filme quer fazer “falar”, através de uma relação, por vezes ficcional, entre diferentes elementos filmicos. Em outras palavras, da montagem desses elementos numa abordagem do documentário como ficção da memória. Segundo Rancière (2013: 160), “*Fingere* não quer dizer, em primeiro lugar, fingir, mas forjar”. Aqui o papel da ficção é o de prover ligações, servir de base, catalisar os documentos – não se opondo de forma alguma à realidade, ou obscurecendo-a, mas simplesmente construindo um sistema de “signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2013: 160).

Nessa linha de pensamento, não há contradições entre os aspectos ficcionais e documentais do filme. Afinal, “Contrária a essa tendência à redução da invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social, a ficção da memória instala-se no intervalo que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus ‘documentos’.” (RANCIÈRE, 2013: 160)

Tanto Marquim quanto Sartana aparecem falando em imagens que têm sua morfogênese no cinema documentário de depoimentos – o entrevistado fala para o entrevistador, que está no extracampo, ao lado da câmera. Em um primeiro momento essas imagens parecem proporcionar certa quebra da diegese, ameaçando sua estabilidade. Porém, logo se percebe que elas também migram para a ficção, ao serem ressignificadas dentro da narrativa como sendo as “provas” da violência policial buscadas por Cravalanças, que assiste à projeção delas de dentro do contêiner-nave-máquina-do-tempo. A montagem desses depoimentos não é ingênua, pois constitui o lugar da “fala como testemunho” (MESQUITA, 2015: 10).

De qualquer maneira, por meio desses depoimentos verifica-se um segundo nível discursivo, complementar, que, em vez de visar o real apenas como efeito, toma-o como dado a ser compreendido dentro da história mais ampla (RANCIÈRE, 2013: 160). O próprio fato de Marquim e Sartana interpretarem versões de si mesmos, nos depoimentos, mas principalmente na *mise-en-scène* do filme, com gírias e maneirismos próprios, improvisando as situações imaginadas para a história, reforça esse segundo nível. Neste caso, a caminhada dos próprios personagens do real rumo à fabulação é também o antídoto subjetivante que evita que eles sejam fixados como meros objetos da violência.

3.3 Outros documentos

Que outros documentos compõem *Branco Sai, Preto Fica?* As fotografias, poucas, dos bailes no Quarentão, das coreografias de jovens sorridentes, são imagens que sobreviveram à tragédia e mesmo a algumas pessoas que não estão mais ali para dar seus depoimentos. Algumas pistas do potencial documental desses elementos podem ser encontradas na análise de Lins, Rezende e França (2011) sobre o filme *48* (2010), da diretora portuguesa Susana de Sousa Dias, em que fotografias do arquivo policial retratam presos políticos do período da ditadura de Salazar:

São fotografias que, isoladas do contexto, dizem muito pouco sobre a história e a memória; são imagens frágeis, inexatas, confusas; revelam e enganam, ao mesmo tempo; são, de fato, insuficientes para desvendar o passado. É preciso, justamente, trabalhá-las “do interior”, descrever relações, estabelecer séries, imaginar, pensar, interrogar – apesar de suas lacunas e da impossibilidade de tudo dizer. (LINS; REZENDE; FRANÇA; 2011: 56)

Porém, à diferença de *48*, em *Branco Sai, Preto Fica* as fotos não foram produzidas pelos agressores, mas pelos agredidos. Além disso, como os depoimentos de Marquim e Sartana, tampouco essas fotos se situam em um extracampo abstrato. Segundo descreve Mesquita, “embora [no filme de Adirley] apareçam também em tela cheia, as fotografias são sobretudo manejadas em cena, compondo o painel que Cravalanças vai montando na parede de sua nave, resultado do processo de investigação” (MESQUITA, 2015: 11). As fotos são mostradas por uma oscilante câmera na mão e emolduradas pela trilha sonora da rádio de Marquim. São utilizadas para ilustrar a noite em que se deu a repressão, e por isso aparecem em substituição simbólica a outras imagens, que não existem. Mas as fotos mostram apenas os jovens dançando e se divertindo. Elas podem situar muito bem o *espaço* da repressão, não o momento de sua ocorrência.

Para entendermos como essas imagens se tornam documentos a serviço de uma narrativa específica, é preciso lembrar, como fez Didi-Huberman (2015: 15), que “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Apesar do senso comum transmitir a ideia da imagem como um registro objetivo situado temporalmente, na verdade a imagem apenas situa *um determinado olhar* naquele tempo, através da memória. É o processo memorialístico o verdadeiro responsável por “reconfigurar” o que a imagem pode nos dizer em dado momento, ou seja, por atualizar o nosso olhar, pois “somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração” (DIDI-HUBERMAN, 2015: 15). Quando lançamos um *novo olhar* sobre uma imagem, recente ou antiga, ela passa a ter *novos significados*. Nesse sentido, temos o olhar do espectador do filme, mas há, antes, o olhar da montagem, que sugere a percepção desses novos significados, um olhar que se posiciona subjetivamente a partir de um lugar da experiência, ou seja, da memória.

A banalidade com que se dão hoje os processos amadores de captura fotográfica em nosso cotidiano muitas vezes pode levar à subestimação do potencial

narrativo de uma fotografia única, determinada sua posição em uma rede de relações⁵¹. Torna-se então necessário dizer, pelo contrário, que cada foto é um arquivo denso: é justamente o gesto de montagem que viabiliza a extração e constituição de documentos a partir do arquivo fotográfico, pois, como explica Deleuze (1992: 60), “perceber é subtrair da imagem o que não nos interessa, sempre há *menos* na nossa percepção”. Adirley Queirós não abre mão das fotografias disponíveis para provocar o passado no presente em busca da memória coletiva. Elas são retomadas assim como registros imagéticos de um *passado do passado*, cujas cargas afetivas foram alteradas pelos fatos posteriores à sua produção – e anteriores ao presente fílmico. Essa alteração, percebida pelos personagens (e pelo espectador), é em si mesma um atestado de seu valor documental.

Já sabemos pelo plano-sequência inicial que Marquim é cadeirante, mas começamos agora a nos dar conta do que pode ter acontecido. A cada foto que aparece, como resultado do aumento da tensão entre o passado e o presente, os fluxos de significado circulam em aceleração (a música e os efeitos sonoros de tiros também contribuem para isso). Segundo o filósofo Vilém Flusser (1985: 7), a fotografia é conotativa porque seus significados são o resultado de uma síntese das “intencionalidades” do emissor (diretor) e do receptor (espectador), o que produz o meio-de-campo do “espaço interpretativo”. Sendo assim, há margem para o diálogo entre o que vemos e o que nos é dado a ver, entre o que nos indicam as imagens do filme e o que percebemos das fotos do Quarentão em nossa exterioridade contextual. O tempo fílmico, referência para o olhar do espectador, descola do relato afetivo-linear de Marquim (começo, meio e fim – ou então introdução, ápice e queda) para permitir-se um poderoso vai-e-vem dialógico, característico também da formação/manutenção da memória. Para Flusser, os significados das fotografias podem ser rapidamente captados em suas “superfícies”, por se tratar de “planos”. No entanto, o olhar precisa então proceder a um movimento de “*scanning*”, de um “vaguear” por essa superfície, para alcançar um aprofundamento dos significados da imagem (FLUSSER, 1985: 7).

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois”

⁵¹ Como antídoto para a sensação de esvaziamento da imagem fotográfica nos tempos correntes, lembremos aqui o precioso curta-metragem de Agnès Varda, *Ulysse* (1982), em que a cineasta francesa empreende – a partir de uma única foto por ela produzida muitos anos antes – uma busca pela compreensão das relações entre imagem e memória.

se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. (...) O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 1985: 7)

Cabe aqui pensarmos esse tempo mágico/ritual como percurso de recuperação, até certo ponto, da “aura” das imagens do baile como recurso memorialístico. A “aura”, que Walter Benjamin (2012a: 182) define como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” – e que teria, segundo o autor, se perdido na moderna era da reprodutibilidade técnica – ressurge como instrumento de resistência, pois essas fotografias, em vez de se dissolverem no tecido imagético do filme, incorporando-se indistintamente àquelas imagens produzidas pela câmera audiovisual, aparecem justamente como fotografias *em seus suportes de papel*, valorizadas em sua materialidade singular, tendo ampliados seus índices temporais concretos (pequenos desgastes, manchas, colorações desbotadas), quase como se fossem elas também testemunhas não-humanas da história do Quarentão.

3.4 Experiência e narração

O fluxo circular e dialógico de significados também se cria no encontro entre as fotografias e a narração musicada de Marquim, troca de energias que alimentam duplamente a cena que abre o filme. Seguimos assim a trajetória, imaginada concretamente na tela, dos personagens-interlocutores do DJ em seu fabulatório monólogo-diálogo. Marquim é o narrador por excelência, como descrito por Benjamin: seu relato tem o fio condutor em sua experiência pessoal, mas também naquilo que viu ou ouviu falar, e, como procedimento, “incorpora, por sua vez, as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012b: 214). Adirley Queirós nos conta que uma estação de rádio amadora *de verdade* foi montada na casa do personagem durante as filmagens, e que as transmissões não eram de modo algum ficcionais, podendo naquelas ocasiões ser de fato sintonizadas por aparelhos de rádio da vizinhança. A narração se faz como forma, mas também como matéria do

documentário, ao evocar a indissociabilidade do “real” da Ceilândia à Ceilância inventada no momento da filmagem: além de performance, uma intervenção. Não é a “voz de Deus, desencarnada e não sincrônica em relação à imagem” (LINS, 2004: 69), que explica de um extracampo abstrato o que está sendo visto, mas sim a voz materialmente situada, enraizada, no âmago do espaço-tempo do filme. Aliás, se o episódio é narrado na rádio, em nenhum momento ele nos é *explicado*. Praticamente toda essa narração depende de um ponto de vista pessoal, que só se desloca quando Marquim assume a voz do agressor, ao final do baile, em que ele então é, alternadamente, “eu” e “outro”. Utilizando-se da habilidade no uso das elipses temporais narrativas, Marquim dá a entender, sugere, comenta, pula para um momento posterior, se detém em detalhes que para ele são os que importam, e assim nos prende a atenção. O peso do não dito é o que sustenta o dito – ou, como indicado na formulação de Benjamin, “metade da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações” (BENJAMIN, 2012b: 119).

A narração de Marquim introduz e faz parte da narração mais ampla que Adirley Queirós produz sobre a Ceilândia através de seu filme. São então pelo menos dois níveis de narração: o daquele sujeito que viveu no próprio corpo a história que está sendo contada e a reproduz no microfone da rádio, em uma espécie de *rap*; e de modo complementar, em forma de filme, o do morador da cidade que foi estudar cinema em Brasília e adquiriu outras vivências que lhe permitiram ter também um olhar externo, mais distanciado. Podemos associar essa narração dialética inicial, que se constrói colaborativamente entre Marquim e Queirós em suas respectivas camadas de enunciação, às duas categorias de narrador citadas por Benjamin:

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e o outro pelo marinheiro comerciante. De fato, ambos estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas linhagens de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. (...) A extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos. (BENJAMIN, 2012b: 215)

O rapper, artesão da narrativa urbana, domina como ninguém as tradições da resistência discursiva, pois o rap é arte, mas também é sobrevivência. O cineasta (neste

caso específico também ele um narrador cujo *ethos* vem diretamente da experiência), assim como o marinheiro comerciante referido por Benjamin, se utiliza da perspectiva adquirida pelo distanciamento para realizar as importantes trocas simbólicas e reinvenções que contribuem para que as histórias sigam sendo contadas em diversos suportes. A “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012b: 213) permanece assim assegurada.

3.5 O local como documento

Se o que está em jogo no filme é uma micro-história⁵² realizada através do olhar sobre aquela noite no Quarentão (e de Marquim e de Sartana, em específico, como sobreviventes), ao mesmo tempo percebe-se a intenção de escrever (ou reescrever) a história mais ampla do local onde esses personagens e o diretor vivem. A Ceilândia, cujo nome vem da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), ou seja, um lugar para onde foram deslocadas as famílias dos trabalhadores que construíram a cidade de Brasília, representa uma territorialização específica desses jovens e de suas subjetividades dentro da dinâmica centro-periferia.

Adirley Queirós frequentemente enfatiza em suas falas a palavra “fascismo”, quando afirma, por exemplo, que as cidades são fascistas (MESQUITA, 2011: 53). O que se percebe hoje, segundo Boaventura Sousa Santos (2010), é a emergência do fascismo social, que, ao contrário do fascismo político, não depende de governos ou partidos para se sustentar, convivendo, inclusive, tranquilamente, com o Estado democrático e se reproduzindo por meio das relações sociais. Daí a necessidade do fortalecimento das narrativas contra-hegemônicas, que se mostram cruciais na atualidade, frente ao perigo de radicalização da exclusão massiva.

O fascismo social é um conjunto de processos sociais mediante os quais grandes setores da população são irreversivelmente mantidos no exterior ou expulsos de qualquer tipo de contrato social. São rejeitados, excluídos ou lançados para uma espécie de estado de natureza hobbesiano, quer porque nunca integraram – e provavelmente nunca integrarão – qualquer contrato social (refiro-me às subclasses pré-contratuais que hoje proliferam no mundo, das quais talvez o melhor exemplo sejam os jovens dos guetos urbanos das grandes cidades), quer por terem sido excluídos ou expulsos de algum

⁵² Gênero historiográfico proposto por Carlo Ginsburg e Giovanni Levi nos anos 1980 que concentra suas análises em personagens e elementos à margem de grandes eventos. Ver LEVI, Giovanni. “Sobre a micro-história”. IN: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

tipo de contrato social que haviam integrado antes (e aqui refiro-me às subclasses pós-contratuais, milhões de trabalhadores relegados para o trabalho precário, sem direitos, camponeses depois do colapso de projetos de reforma agrária ou de outros mega-projetos de “desenvolvimento”). (SOUSA SANTOS, 2010: 193)

O papel do “cinema de quebrada” (HAMBURGUER, 2015) seria também o de combater o fascismo social, ao reunir condições estéticas e políticas para ampliar a possibilidade de autorrepresentação das subjetividades em espaços marginalizados, atravessando-os e servindo de relação entre relações, ou seja, fortalecendo uma rede intersubjetiva do qual ele também passa a fazer parte. Ao projetar o local como potência criadora, fabulando, ou “fazendo de conta” (“*comme si*”) que a transformação já é “real”, o cinema ultrapassa uma simples função de representação, tornando-se ele próprio indissociável do processo no qual atua.

De acordo com o antropólogo Arjun Appadurai (1996: 246), “através dos caprichos da ação social dos sujeitos locais, o bairro enquanto contexto produz o contexto do bairro”. Isso traz força ao papel do território como documento, pois, mesmo quando um “bairro” (ou “região administrativa”) surge de forma artificial ou violenta, originado por remoções, a partir do momento em que os sujeitos se sentem de alguma forma parte dele, local e sujeitos tornam-se interdependentes, produzem e são produzidos simultaneamente, em contínuos diálogos de grande potência narrativa.

Um território também é definido por aquilo que não é: Ceilândia não é Brasília. No filme, inclusive, é necessário um passaporte para entrar na Capital. Adirley Queirós nos conta que essa noção de território está profundamente presente na formação de seu contexto enquanto artista:

Eu sempre tive esse sentimento angustiante que é o sentimento dos meus amigos e das pessoas da minha geração. A gente ia para Brasília em grupo e voltava sempre com muita angústia, com muitos sentimentos que a gente não nomeava. Quando eu fui para a Universidade de Brasília eu não buscava essas respostas, mas elas foram surgindo. Acho que lá se acentuou essa relação, porque numa universidade você lê coisas, está sempre em debates na sala de aula, e a gente começa a perceber como a cidade é estranha em relação à gente. (...) Quando eu tive esse cotidiano de ir todo dia para lá e voltar, foi aí que se acentuou essa ideia de territorialismo. O ônibus nada mais é do que uma senzala em movimento. Essa coisa de pegar ônibus lotado na ida e na volta todos os dias, aquela angústia de perceber quanto isso era longe, quanto cansava.⁵³

⁵³ Trecho da entrevista de Adirley Queirós para o site CineFestivais. Disponível integralmente em <http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>

De todo modo, há uma transposição desse local para o espaço fílmico e que permite a sua constituição como documento audiovisual. Porém, isso pode ocorrer por diversos processos. Em a *Cidade é uma só?*, por exemplo, Dildu interage espontaneamente com moradores em espaços internos e externos que são incluídos na cena muito em função da ação e do movimento do personagem em sua campanha política na cidade. Em *Branco Sai, Preto Fica*, temos a preponderância de cenários construídos para o filme, que são, ao mesmo tempo, pontos de partida e disparadores da narrativa e da *mise-en-scène*: a casa de Marquim (e os elevadores que o levam para dentro dela), a casa de Sartana, a nave de Cravalanças etc. Segundo revela Queirós,

Primeiro a gente trabalha com cenários no filme, faz toda uma ambientação de cenários, para só depois levar os personagens para o ambiente. Não é a casa dele, então, assim. Então toda a construção foi feita assim. A partir do momento que constrói esses cenários, a gente deixa eles andando pelos cenários. Onde eles andassem era filme. O rigor era o rigor prévio, no sentido de "vamos construir um cenário que lembre talvez uma ficção científica, e vamos construir cenários mais isolados". Mas a partir daí, como o personagem vai agir, é com ele. Então não existe o roteiro tradicional. As falas, todas elas são surgidas a partir da experiência.⁵⁴

É preciso aqui elaborar o papel do cenário em filmes nas fronteiras entre o documentário e a ficção. Para o teórico Fernão Pessoa Ramos (2011), o cenário, pensado como um dos elementos que *emolduram* a “ação cênica”, compondo ele também a “cena fílmica”, é tradicionalmente importante nos filmes de ficção – em associação com figurinos e estúdio, por exemplo – para a construção do mundo diegético. Já no documentário, o que é realmente central para a *mise-en-scène* é a noção de “tomada”, que seria, por sua vez, “a circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta (o sujeito-da-câmera), no mundo e na vida” (RAMOS, 2011: 6). Nesse contexto, pode-se dizer que a “tomada” é a instância que realmente funda o espaço fílmico no documentário. Segundo o autor,

A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem-câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. Na imagem ficcional dominante há uma radical heterogeneidade entre o espaço

(Acessado em 16/06/17)

⁵⁴ Transcrição de trecho da fala de Adirley Queirós no vídeo gravado durante o 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense, em Niterói. Disponível integralmente em: <https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>

dentro e fora de campo, o que pode ser exemplificado, entre outros elementos, pelo que chamamos de "cenário". (RAMOS, 2005: 2)

Obviamente não se trata apenas de pensar o cenário em estúdio, pois mesmo uma locação “real” – um bar, um parque – pode se tornar um cenário se eventualmente houver um controle restritivo pelos desígnios da produção e um esvaziamento de suas dinâmicas sociais prévias, quando ela assume funções ornamentais, ou mesmo eminentemente contextuais. Igualmente, um cenário pode tornar-se um ponto de fuga para o “real”, conquanto a ele seja permitida a manutenção da capacidade de constituir relações discursivas com o mundo histórico que o rodeia.

Em filmes como *Branco Sai, Preto Fica*, enquanto a ficção sugere a heterogeneidade do espaço real em relação ao espaço fílmico (os atores não moram naquelas casas, a nave de Cravalaças é um contêiner sacudido pela equipe), também entrega, simultaneamente, o feixe de relações que atravessam ambas as instâncias espaciais, que são efetivamente transbordadas pela *mise-en-scène*, pelas “falhas que ela revela, como os mil incidentes que, furando todos os controles, fazem de qualquer combinação de energia e matéria uma aventura singular” (COMOLLI, 2008: 111). Nesse constante “vai-e-vem”, o cenário “traz” o local, tanto por meio das subjetividades que o constroem em sua materialidade – o elevador utilizado por Marquim, por exemplo, foi viabilizado por um mecânico da vizinhança, e tal fato é incorporado à historicidade desse espaço –, quanto daquelas que, com suas atuações e improvisações, significam e ressignificam o cenário na filmagem, produzindo novos documentos e possibilitando sua posterior montagem. Ramos coloca essa questão a partir de sua análise do filme inaugural do cinema documentário, *Nanook, o Esquimó* (Flaherty, 1922), muitas vezes criticado pelos recursos de “manipulação” dos quais o realizador norte-americano teria lançado mão na representação da realidade dos personagens.

(...) a utilização de cenários em *Nanook* deve ser vista em sua real medida. O iglu construído para o filme seria um cenário? A partir do conceito de heterogeneidade in/off, podemos estabelecer nuances. Para filmar dentro do iglu, e ter a luz necessária, Flaherty obrigou *Nanook* e sua família a encenarem e dormirem (de verdade) dentro de um iglu maior que o habitual, construído sem teto. A história é conhecida e o argumento sempre citado nas análises de caráter desconstrutivista (o procedimento de construção, evidentemente, não é revelado pelo filme). Embora a utilização deste iglu caracterize-o como cenário de *Nanook*, há uma diferença essencial com a tradição do cinema ficcional que determina a particularidade do cinema documentário: a forte homogeneidade circunstancial entre o espaço dentro e fora de campo. Flaherty não estava em um estúdio aquecido,

filmando um imigrante japonês dentro de uma construção de gesso, mas no norte do Canadá, passando a noite junto com o esquimó chamado Allakarialuk, em um lugar (no espaço) onde iglus são construídos. (RAMOS, 2011: 3)

Compreender uma locação de filmagem para além de sua função como cenário permite projetar outros espaços por meio desse filme, que serão invenções resultantes de conceitos imanentes ao local “real”, e não, justamente, de preconceitos. A noção de “heterotopia” trazida por Michel Foucault (2009) também pode ser fértilmente lembrada na elaboração teórica desses espaços fílmicos cujas fissuras relacionais multiplicam a polissemia do discurso cinematográfico. Seguindo a trilha de Foucault, entende-se que, ao passo que “utopias” designam “lugares que têm uma relação geral de analogia direta ou invertida com o espaço real da sociedade” – lugares que são “irreais” –, as “heterotopias” consistem em “lugares reais” que são, contudo, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009: 414-415). Assim, a memória de um local pode fazer do espaço fílmico uma “heterotopia”, associada a um lugar real, no caso, a Ceilândia, mas que a ele não se resume, pois existem muitos filmes possíveis sobre a Ceilândia. Foucault explica o conceito a partir do exemplo em que discorre sobre o espelho:

O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho eu vejo a mim mesmo lá onde eu não estou, em um espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade para mim mesmo, que me torna capaz de me ver a mim mesmo, lá, onde eu estou ausente - tal é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe realmente, e onde ele tem sobre o espaço que eu ocupo uma espécie de efeito contrário; é a partir do espelho que eu me ausento do lugar onde eu estou, uma vez que eu vejo a mim mesmo lá. A partir desta visão que é dirigida para mim, do fundo deste espaço virtual, que é o outro lado do vidro, eu volto em direção a mim mesmo e eu começo novamente a dirigir os meus olhos para mim mesmo e a reconstituir a mim mesmo lá onde eu estou; o espelho funciona como uma heterotopia neste sentido: ele faz este lugar que eu ocupo no momento que eu olho para mim mesmo no vidro ao mesmo tempo real, conectado com todo o espaço que o rodeia e completamente irreal, uma vez que para ser percebido é preciso passar através desse ponto virtual que está lá. (FOUCAULT, 2009: 418)

Os filmes de Queirós e seu coletivo são também “espelhos” que refletem o pensamento e o “real” dos sujeitos, ao passo que contribuem (como o *rap* e outras formas artísticas) para a projeção de outros tantos espaços imaginados. A anamorfose do espaço da periferia “espelhado” pelo espaço fílmico e produzido pela constituição do

local como documento pode, assim, funcionar como um catalisador da autoconsciência desses sujeitos políticos. Adirley explica como se deu, para ele, essa tomada de consciência do local através do cinema:

Tem uma coisa interessante, assim. Eu sempre... Quase sempre estava em Ceilândia, eu jogava futebol, saía eventualmente, mas a minha vida é na Ceilândia. Eu sempre morei lá. E nunca tive uma reflexão sobre a Ceilândia, assim. Tudo isso que eu tenho, essas reflexões, tudo isso é pós-cinema. (...) A primeira vez que eu abri uma câmera de cinema, isso com trinta anos, uma câmera de vídeo, quando eu olhei na câmera e olhei na minha televisão o retrato da Ceilândia, quando a Ceilândia ficou enquadrada para mim, aí a Ceilândia pulou para dentro de mim, entendeu? Ela veio para dentro de mim depois que eu entendi o cinema. A minha relação de alteridade com o cinema é justamente essa. Quando eu abro uma câmera e depois eu vejo aquela imagem, eu me vejo totalmente nela. (...) Uma reflexão outra que não a reflexão da experiência cotidiana - que é maravilhosa, ela é fundamental, inclusive -, mas o cinema te permite um certo, também, afastamento, assim. Que você afasta, num primeiro momento que você vê a cidade, e depois que você - o meu caso - só enxerga a cidade quando você está dentro dela, entendeu? É afastar um pouquinho, para mergulhar mais de cabeça. Na minha cabeça, a alteridade é muito também nesse sentido. Como a potência da imagem é essa potência que você negocia ela. O contorno da imagem te dá a potência da imagem. A imagem não é solta, não é livre, a imagem não é naturalizada. A imagem é construída. (...) Aquele enquadramento que eu faço da Ceilândia talvez seja o único lugar possível que eu consiga falar, porque talvez seja o único lugar possível que eu consigo me localizar enquanto uma pessoa, enquanto amigos, família, diversão, sinuca, dominó, futebol... Então é aquele lugar que me motiva.⁵⁵

No caso de *Branco Sai, Preto Fica*, o local é documento na medida em que, tendo lastro histórico no “real” dos personagens, continua a produzir seus contextos em vários níveis discursivos. É aqui também espaço de construção da memória. Como escreveu Mesquita, “(...) a cidade, palco das relações sociais em um ‘futuro’ especulado (que permite a abordagem do presente dos diretores, referente último), adquire status de protagonista, a arquitetura dos espaços interiores e exteriores adquirindo papel fundamental na produção de sentidos” (MESQUITA, 2015: 15). Não é o lugar do exótico, e sim aquele onde o diálogo com a alteridade se dá – espécie de jogo de futebol na casa do “outro”. Para diretor e atores é tomada de posição e ponto de partida das criações. Para o espectador é atmosfera e abertura, experiência sensorial e intelectual.

⁵⁵ Transcrição de trecho da fala de Adirley Queirós no vídeo “Ciclo Imagem e Alteridade - Imagem e Alteridade”, publicado no YouTube pela Vila das Artes. Disponível integralmente em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jpjp0MMnmws&t=329s>

3.6 Corpo, gesto e memória

Se prosseguirmos neste percurso, encontraremos o local primeiro do indivíduo: o corpo. Logo no início do filme, Marquim do Tropa desce por um elevador com sua cadeira de rodas, corpo paraplégico, vestígio material inegável do passado (como, aliás, todos os corpos são) – a própria materialização da violência praticada –, em suma, documento biopolítico fundamental para o tecer da memória. O corpo amputado de Sartana, que caminha com uma prótese no lugar da perna, tem semelhante imanência. Esses corpos são os territórios mais íntimos dos quais partem os sujeitos para a execução de suas performances. Acrescenta-se aí a atmosfera sóbria que emoldura esses corpos, por si só um índice do que aconteceu, demonstrando “uma relação de antecedência, como se o trauma estivesse no nascedouro de tudo o que veremos, da maneira como veremos.” (MESQUITA, 2015: 11)

No entanto, trauma não quer dizer determinismo. Se o corpo de Marquim do Tropa teve seus movimentos afetados pela história, assim como o de Sartana, esses corpos são apresentados no filme como resistentes à inevitável imposição de imobilidade, através do uso de tecnologias, de improvisos, de inventividade. Marquim usa um elevador para entrar com sua cadeira de rodas em casa e outro para descer ao estúdio de rádio, um *bunker*, por assim dizer, de onde sua voz, sua expressão e sua subjetividade podem almejar uma sutil superação das dificuldades de acesso, físicas e simbólicas. Sartana, usuário de uma perna mecânica, tem uma oficina onde agora ajuda outras pessoas a restituírem seu direito de ir e vir. Com uma propriedade que só é adquirida pela experiência, ele *ensina* outro morador da região a caminhar, depois de realizar ajustes na prótese dele. Artificios. No caso de Sartana, próteses; no de Marquim, órteses. Em ambos os casos, *ficções*, em um sentido mais amplo da palavra, que os permitem se mover, caminhar e ser, de um novo modo, no mundo. São imagens de resistência aos padrões vigentes de exclusão.

Em seu ensaio “Notas sobre o gesto” (2008), Giorgio Agamben realiza uma breve arqueologia das descrições científicas do “andar humano” na sociedade ocidental a partir do século XVIII, relacionando-as com os experimentos de Muybridge, cujas séries instantâneas de 24 fotografias retratavam e buscavam captar o movimento de homens e mulheres caminhando (AGAMBEN, 2008: 10). A partir daí aponta a relação entre gesto e imagem para embasar sua explicação para o mecanismo do cinema. Segundo o autor, toda imagem é permeada pelo contraditório: por um lado, congela o

gesto; por outro, descreve sua potência de movimento, “como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva” (AGAMBEN, 2008: 12). Sendo o cinema “o sonho de um gesto”, então “Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor” (AGAMBEN, 2008: 12).

As atuações de Marquim, Sartana e Cravalanças (mas também as dos outros personagens que têm participações mais curtas no filme, como o DJ Jamaica), permeadas pela improvisação e intimamente imanentes aos corpos que as produzem, são fundamentais para o desenrolar da trama. Isso em si já seria suficiente para Benjamin (2012a: 197), para quem “o ator cinematográfico típico só representa a si mesmo”: a força de suas performances não está em seus personagens, mas na capacidade de impor uma vitória simbólica ao aparelho cinematográfico, à máquina. A improvisação é importante porque a ilusão de controle pela técnica tem como preço a anuência de ser controlado por ela (FLUSSER, 1985).

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008: 85)

Assim, é também por meio da apropriação do gesto e de sua transmutação na imagem-movimento de Deleuze que a memória pode ser criada pelo cinema: “(...) isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui despedaçada, e que não de imagem se deveria falar, mas de gestos.” (AGAMBEN, 2008: 12) Como no filme de Harun Farocki, *A expressão das mãos* (1997), Sartana manuseia seus parques arquivos, seu álbum de fotografias de casamento, com um gesto artesanal que se apropria do passado e realiza ligações com o presente fílmico. A nostalgia firma intensidade na experiência háptica da relação dele com esses objetos. Quanto a Marquim, o que ao final concretiza a projeção e a documentação das emoções suscitadas por uma lembrança pessoal não é só a música, ou o disco de vinil, mas antes o *gesto* de escolher e colocar o disco para tocar.

A relação entre gesto e memória é uma das chaves para a reconstrução simbólica da noite em que ocorreu a repressão policial. A coreografia dos jovens negros

se afirma na dinâmica do baile *black* como elemento que se liga profundamente à subjetividade daquele local periférico. A coreografia – a “escrita da dança” –, o “passinho” que é sempre uma invenção e reinvenção desses sujeitos, gera um movimento não utilitário, descompromissado com objetivos pré-definidos. Se, como nos diz Agamben (2008: 13), “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”, a dança – como gesto – indica, sobretudo, o fluxo desimpedido de corpos que se expressam em uma relação subjetiva de ocupação daquele espaço.

Esse gesto é de repente imobilizado. Os policiais invadem e reorganizam a dinâmica coreográfica de acordo com um *ethos* discriminatório racista (“Branco sai, preto fica!”), mas antes disso instituem, simultaneamente à interrupção da música e da dança, um novo regime de movimentação corporal. Situando a polícia dentro daquilo que André Lepecki (2001) vai chamar de “coreopolítica”, percebemos os efeitos da sua chegada. Para Lepecki, “Quando um policial diz que é para circular, ou ir para algum lugar específico, ou apenas para sair da sua frente já, sua fala opera como um efficientíssimo comando coreográfico: o movimento correspondente é imediatamente executado, do melhor modo possível. Senão...” (LEPECKI, 2001: 52)

Temos assim na lembrança das coreografias do Quarentão (e de sua súbita interrupção em dado momento) uma importante fonte de referências para os personagens do filme. É a produção subjetiva que volta pela memória corporal dos personagens para nos lembrar das questões de enfrentamento do poder hegemônico, da potência política de corpos que disputam territórios.

3.7 Memória coletiva e autorrepresentação

Identificamos, ao longo deste capítulo, alguns dos elementos utilizados em *Branco Sai, Preto Fica* na construção de uma memória coletiva sobre o episódio de repressão policial no Quarentão. Mesmo se colocando inicialmente como um filme de ficção, não deixa de ser um documentário, pois ao longo do filme são desvelados esses documentos e as fronteiras discursivas que ao mesmo tempo os unem e os separam. As ligações ficcionais, longe de criar ilusões, estão sempre visíveis ao espectador, a quem não é permitido perder de vista o “real” que catalisa a narrativa, não como efeito, nem mesmo como “prova objetiva”, mas como afirmação política mais ampla.

Por meio da estética de fantasia científica que olha essa Ceilândia por dentro, desse gerar estranhamento em seu ambiente familiar, Adirley Queirós estabelece um

dispositivo que faz falar os documentos de seu filme: as fotografias do baile e a aura de nostalgia que elas emanam; o “local” como espaço de subjetivação, como território simbólico; os corpos dos atores-personagens, sua historicidade, os gestos que produzem e produziram; e, claro, os depoimentos de Marquim e Sartana, *talking heads* do documentário tradicional reapropriados pela diegese. Documentos com origens e formas diversas, que conversam entre si na montagem.

O fundo do ar é vermelho (1977), do cineasta francês Chris Marker, é um filme que também faz uso de uma espécie de “polifonia” da montagem (LEONEL, 2010: 127), por disponibilizar e manusear uma gama bastante diversificada de materiais audiovisuais – obtidos em diferentes lugares do mundo – suscitados em relação estreita com o contexto político de Maio de 1968 na França. Segundo alerta Marker, na cartela final da obra, os verdadeiros autores do filme, “embora nem todos tenham sido informados sobre o uso que fizemos de seus documentos, são os inumeráveis câmeras, operadores de áudio e militantes cujo trabalho se opõe constantemente ao dos poderes que nos preferiram sem memória”. A memória, neste caso, é trabalhada no confronto com o *excesso* de documentos audiovisuais de existência anterior ao filme, que coloca em diálogo múltiplas vozes em fluxo, gerando necessários questionamentos a partir de novas conversas entre as sequências, e entre elas e o espectador. No entanto, em muitos casos, o cineasta se depara com arquivos *rarefeitos*, e aí é preciso seguir outras estratégias.

“A memória é uma obra de ficção”, nos diz Rancière (2013: 160), e essa ficção em *Branco Sai, Preto Fica* é fruto de elaborações e alegorias projetadas por Adirley Queirós e seu grupo por meio de *conceitos* identificados através de processos colaborativos em suas redes intersubjetivas: a tecnologia de mãos dadas com o improvisado, a nostalgia como algo reacionário que só serve politicamente se for combustível para a transformação (devendo ser queimada junto com os discos de vinil dentro do sofá), a “memória contra a utopia” (MESQUITA, 2015) etc. O fundamental é perceber que a autorrepresentação aqui não é o resultado de um desejo de “autoessencialização” cultural, mas de autovisibilização e até de questionamento dos feixes relacionais que perpassam esse “nós”.

Curiosamente, a bomba sonora que Marquim produz para jogar sobre Brasília é em realidade (como já o fora o filme *A cidade é uma só?*) uma amostra polifônica da própria Ceilândia: a banda que canta “A dança do jumento”, os ruídos das ruas, as músicas tocadas no Quarentão, as vozes de conhecidos etc, são também documentos

heterogêneos reunidos, através do artifício da mixagem, da *montagem* sonora – uma *ficção sonora* –, que por fim explodem para se fazer ouvir. Como o “poema do poema” a que Rancière (2013) faz referência para falar do filme *Elegia a Alexandre* (Chris Marker, 1993), *Branco Sai, Preto Fica* é ele mesmo uma *matryoshka*, a boneca russa que contém outras bonecas menores, uma dentro da outra. No filme de Adirley Queirós, a ficção como elemento de ligação entre os diversos níveis discursivos e seus documentos é, além disso, utilizada como potencializador de uma resistência contra-hegemônica cujo manifesto aparece na cartela após os créditos finais: “Da nossa memória fabulamos *nóis* mesmos.”

Considerações finais

Buscamos demonstrar aqui como as relações eu/outro podem ser catalisadas de maneira inovadora por meio de dispositivos filmicos construídos nas fronteiras entre o documentário e a ficção. De fato, alguns aspectos singulares de espaços discursivos daí advindos proporcionam a consistência de diálogos mais simétricos entre as diversas subjetividades envolvidas no processo de produção, desencadeando novas alianças e projeções conceituais, com desdobramentos estético-políticos especialmente relevantes na contemporaneidade. A cada encontro suscitado pelo cinema, uma descoberta, um aprendizado. “Aprender” em vez de “apreender”: eis um possível resumo do horizonte vislumbrado por esta pesquisa. A percepção da alteridade como instância fundadora do documentário dá ao aprendizado com o “outro” um caráter epistemológico que diz respeito ao próprio modo de constituição dos documentos cinematográficos.

Por um lado, a esta altura, nos parece segura a afirmação de que o “outro” não pode ser objetivamente apreensível, simplesmente porque o ato de apreensão implica imediatamente na assimilação do “outro” pelo “eu”, com a conseqüente dissolução de qualquer alteridade. Apreender seria justamente negar a alteridade e suprimir sua potência de transformação, gerar um mínimo denominador comum que interfere de forma ativa e dissimulada na relação, e que exclui todas as incompatibilidades e incongruências, o dissenso e a oportunidade, geralmente em favor de um status quo produzido por subjetividades hegemônicas. A pretensão de apreender a realidade do “outro” por meio do cinema pressupõe, ainda, ingenuamente, que tal realidade exista de forma pronta e acabada, e passa por cima das evidências de que ela não cessa de se reconfigurar a todo instante, inclusive conforme o olhar do observador.

Por outro lado, isso tudo põe em destaque a importância das relações de aprendizado com o “outro”, pois são essas as dinâmicas que acabam por constituir os documentos nos filmes aqui analisados. Relações éticas, antes de mais nada, pois se baseiam no compartilhamento dos modos de produção e na opacidade dos discursos entrecruzados. Não se apreende o “outro”, mas aprende-se com o “outro”, e não há outro caminho a não ser pelo diálogo. Aprender é abrir-se ao desconhecido, reconhecê-lo e valorizá-lo como tal, tendo em vista as riquezas inerentes à surpresa e à subversão de expectativas. Nesse sentido, a ficção é algo de extrema importância para o aprendizado, pois concretiza, seja de maneira alegórica ou efetiva, situações dialógicas de difícil geração espontânea. Há sempre intenções explícitas (além das implícitas) por

trás da ficção, subjetividade intrínseca e inegável: aí reside grande parte de sua capacidade disruptiva.

Se a invenção é um *modus operandi* devidamente garantido não apenas ao cineasta que inicia o processo, mas a todos os personagens (reais) do jogo narrativo – talvez seja necessário falarmos sempre em “invenções”, no plural –, o mundo que o cinema projeta deixa de ser um mero catálogo que soma dialeticamente documentos sobre realidades dissecadas a partir de um qualquer ponto de vista privilegiado, para se tornar um caleidoscópio de possibilidades multiplicáveis no contato entre si e com o espectador. Determinar o real não é o objetivo final, pois entende-se desde o início que ele está em algum lugar lá no fundo, como placas tectônicas que flutuam sobre o magma da existência, como um “chão” primeiro que não vemos, mas a que devemos o fato de ficarmos de pé. O céu é o limite – ou melhor, a potência. Interessa mais, neste caso, dar asas às fabulações, aos ventos criativos que a cada esquina criam movimentos pouco controláveis de improvisação e novidade.

Quisemos buscar em Jean Rouch, com seus filmes-pesquisa baseados no diálogo entre subjetividades múltiplas e na instabilidade como método, um caminho que nos trouxesse pistas sobre fenômenos contemporâneos de construções discursivas que utilizam a ficção para catalisar documentos reais. Mesmo cientes da existência precedente de extensivas e brilhantes análises de obras como *Jaguar* e *Eu, um negro* (as quais também apontaram caminhos valiosos em nossa trajetória), acreditamos ter sido necessário e proveitoso escavar novamente o solo desses filmes para expor uma epistemologia que faz da ficção um instrumento de projeção de outros mundos possíveis, atualizados e reconhecidos depois de finalmente narrados, apontando outras profundidades do real. O caminho pioneiro de Rouch deveu-se, entre outros fatores, a uma sensível compreensão do trânsito nas fronteiras entre o documentário e a ficção como estratégia de deslocamento discursivo de uma autoridade monológica etnocêntrica. Autoridade que, vale dizer, segue hegemônica até os dias de hoje: por isso a importância de voltarmos a Rouch quantas vezes for preciso, aprendendo com seus percursos, sem, contudo, ignorar a alteridade histórica e cultural do cineasta-antropólogo francês em relação ao momento atual brasileiro.

Foi partindo de Rouch que desenvolvemos o início de um pensamento sobre uma ficção que é ao mesmo tempo aprendizado e projeção de conceitos, processo e produto (“o resultado da multiplicação”, diz o dicionário Aurélio), meio e fim. Por exemplo, ele só consegue ver seu modo de filmagem como uma espécie de “transe” a

partir do momento em que aprende com aqueles que filma o significado do transe como manifestação cultural. O ciclo se fecha (ou se abre) quando nos damos conta de que a invenção do “cine-transe” lhe abre alas – um passaporte – para seguir adiante aprendendo com outros conceitos “nativos” antes inalcançáveis. O aprendizado é circular e de mão-dupla.

Dito de outra forma, o processo de Rouch consiste em extrair conceitos que já produzem situações culturais historicamente situadas para depois projetar e atualizar outros mundos possíveis por meio desses conceitos – que então passam a funcionar como modos de produção de novos espaços discursivos, colaborativos e de improvisação. Nessa dinâmica de projeção, a ficção é o “pulo do gato”, pois, suscetível a voos criativos, pode driblar o senso-comum e catalisar relações inéditas, visibilizando interferências contra-hegemônicas de subjetividades antes relegadas à margem, e fazendo com que outras vozes, bastante reais, sejam amplificadas e finalmente ouvidas – novas formas de representação do “outro” e de autorrepresentação. Ao longo de nosso caminho, pudemos nos aprofundar em algumas experiências cinematográficas brasileiras contemporâneas em que o dialogismo e a polifonia postos em movimento pelo vai-e-vem entre o documentário e a ficção asseguram a potencialização estética e política da alteridade. Nesses filmes, o aprendizado com conceitos “outros” também é o que oferece o espaço discursivo múltiplo, ao mesmo tempo em que tece o fio narrativo.

Em *Era o Hotel Cambridge*, constatamos que a ocupação retratada, um lugar real do centro da cidade de São Paulo, é mais do que uma mera locação para a realização do filme: constitui um local intersubjetivo de onde moradores e atores são levados a colaborar com fabulações para construir uma narrativa de resistência. O filme-processo realiza um movimento de representação de cidadãos sem-teto, imigrantes e refugiados através da ficção. O pensamento imanente ao movimento de luta pela moradia é projetado pela montagem de imagens heterogêneas, reproduzindo assim uma política da estética que desestabiliza uma enunciação centralizada, possibilitando a ocupação do “eu” pelo “outro”. Aqui, conclui-se que a aproximação de uma equipe cinematográfica “de fora” não deve ser considerada ilegítima por definição, pois se esse diálogo é pautado por um desejo genuíno de aprendizado (de ambos os lados), e tem como resultado uma aliança que não reduz a alteridade, o filme se torna um poderoso espaço de sinergia e trocas subjetivas politicamente interessantes. Isso ocorre quando as intervenções do processo cinematográfico, sempre inevitáveis em algum nível, não são

impostas por decisões unilaterais, mas percebidas por todos como um dos lados desse diálogo com a ocupação, que por ela é produzido e ao mesmo tempo a produz.

Já em nossa análise de *Branco Sai, Preto Fica*, a questão da representação da alteridade se transmutou naquela da autorrepresentação. Elaboraões sobre ficção e memória foram articuladas para identificar que documentos “outros” podem ser constituídos por subjetividades marginalizadas, em face da ausência de arquivos oficiais sobre um determinado episódio de violência física e simbólica. Revelamos o potencial de elementos como o “local”, o “corpo” e o “gesto”, cujos lastros no real fazem dessa ficção também um documentário. A ampliação da diversidade de documentos possíveis de serem utilizados pelo cinema na construção de uma memória coletiva fez-se neste caso pela transposição para o filme de elaborações conceituais que já produzem o próprio local do cineasta, e da afirmação da “sua” Ceilândia como um mundo também possível, apesar dos discursos hegemônicos de silenciamento e esquecimento. Além disso, o dialogismo e a polifonia são catalisados de dentro para fora, pois Adirley Queirós não utiliza sua posição relativa de controle, como diretor, para impor um ponto de vista único e privilegiado – tudo é construído no conflito interno dos discursos da CeiCine e da Ceilândia, que a ele não interessa pacificar, mas sim visibilizar. A improvisação dos atores e técnicos traz pontos de fuga no transcorrer do processo, e, assim, a alteridade pode permanecer uma fonte ativa de aprendizado.

O que esses filmes têm em comum é o fato de realizarem seus percursos através de dispositivos que afirmam a alteridade, em vez de reduzi-la, em favor de novas possibilidades cinematográficas, ora de fora para dentro, ora de dentro para fora, de espaços à margem. Entre a ficção e o documentário, encontram instabilidades e invenções que se tornam antídotos contra o etnocentrismo e o autoritarismo monológico em geral atribuídos ao “eu” discursivo. Cada qual com suas nuances e particularidades, são produções que demonstram a face colaborativa e polifônica do cinema do real. Não se trata de determinar um mínimo denominador comum, o que seria contraditório de nossa parte, mas de sugerir, como fez Viveiros de Castro em sua epistemologia antropológica, um *mínimo múltiplo comum* que nos pôde apontar a potência da alteridade dentro do documentário contemporâneo, quando permeado pela ficção (ou vice-versa).

Por fim, após a constatação de que todos os filmes aqui analisados de alguma forma colocam em questão a constituição do local como documento audiovisual – um local que transcende o lugar material e é identificado em seus atravessamentos

simbólicos e subjetivos –, sugere-se, como desdobramento futuro desta pesquisa, aprofundar um pensamento sobre as relações que se dão entre um espaço social tornado locação cinematográfica e o espaço fílmico produzido. Se levarmos em conta que todo local é um dispositivo que catalisa relações, seria interessante verificar as maneiras distintas pelas quais o cinema pode aprender com o local, ao colocar-se entre seus feixes de relações heterogêneas, fazendo dele uma espécie de “caixa de ressonância” que *altera* os discursos das subjetividades envolvidas, sempre levando em conta a multiplicidade simbólica do espaço social. A partir da percepção do local como documento, e do cinema como relação entre relações (e não apenas entre sujeito e objeto, ou entre sujeito e sujeito), seria então possível continuar a contribuir para um pensamento sobre a potência discursiva do espaço fílmico que multiplica o espaço social, propondo fissuras para o vislumbre de mundos que em geral são invisíveis a um olhar hegemônico.

FILMOGRAFIA

48. Direção: Susana de Sousa Dias. Portugal, 2010.

A cidade é uma só? Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2011.

A Opinião Pública. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil, 1966.

Branco Sai, Preto Fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2014.

Diário de uma busca. Direção: Flávia Castro. Brasil, 2010.

Eu, um negro. Direção: Jean Rouch. França, 1958.

Elegia a Alexandre. Direção: Chris Marker. França, 1993.

Era o Hotel Cambridge. Direção: Eliane Caffé, 2017.

Nanook, o Esquimó. Direção: Robert Flaherty. EUA, 1922.

Narradores de Javé. Direção: Eliane Caffé. Brasil, 2003.

No quarto da Vanda. Direção: Pedro Costa. Portugal, 2000.

O fundo do ar é vermelho. Direção: Chris Marker, França, 1977.

Petit à Petit. Direção: Jean Rouch. França, 1968-1969.

Jaguar. Direção: Jean Rouch. França, 1954-1967.

Jogo de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2008.

Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto. Direção: João Moreira Salles. Brasil, 2007.

Santo Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1998.

Viramundo. Direção: Geraldo Sarno. Brasil, 1965.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. IN: *Cadernos da ELT*, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André, n. 2, jun./2004.

AFFONSO, Elenira Arakilian. Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, 2008.

APPADURAI, Arjun; COSTA, Telma; MOREIRA, Conceição. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.

ARNEIRO, Mirella Samaha; COLLETE, Luciana. A (in) efetividade das políticas públicas voltadas à realização do Direito à Moradia dos estrangeiros residentes no Brasil. *Serviço Social em Revista*, v. 18, n. 2, p. 171-188, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 1993.

BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista? IN: *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan./jun. 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. O narrador. IN: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Porto Alegre: *Revista Famecos*, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.

CAIXETA, Rubem; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre documentário e ficção, provisoriamente. IN: COMOLLI, Jean-Louis, 2008. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. (trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta). Belo Horizonte: Editora UFMG.

CAFFÉ, Eliane. Construindo o filme Era o Hotel Cambridge. In: CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

COELHO, Sandra Straccialano. Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch. 2013. Tese (Doutorado) - *Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

_____. Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário. IN: *Revista Científica/FAP*. Curitiba, v.12, p. 65-81, jan./jun. 2015.

COMOLLI, Jean-Louis, 2008. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. (trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta). Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. Mauvaises fréquentations. In: *Images documentaries*, n.63, Regard sur les archives. Paris, 2008b.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

De HEUSCH, Luc. *The Cinema and Social Science*. Paris: UNESCO, 1962.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Pós-fácio. IN: TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2014. Recurso digital.

_____. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Structure, sign and play in the discourse of the human sciences. In: MACKSEY, R; DONATO, E (org.). *The language of criticism and the science of man*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. v.2, n.4. nov. 2012.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Ver Casa Nova, Márcia Arbex. Belo horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

EINAUDI. *Enciclopédia Einaudi (volume 38): Sociedade – Civilização*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 50-65, jan/jun 2012.

FIESCHI, Jean André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. Tradução de Mateus Araújo Silva. IN: *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 12-29, jan./jun. 2009.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer. IN: *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 [1969].

_____. Outros espaços. IN: *Estética, literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos, III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

_____. Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo. *Belo Horizonte: Devires*, v. 6, n. 2, p 28-45, jul/dez 2009.

GARDUCCI, Leticia Galan. Desenvolvimento socioeconômico e a cidade ilegal na região metropolitana de São Paulo: a questão da moradia. *Interfaces Científicas-Direito*, v. 2, n. 1, p. 9-21, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAMBURGUER, Esther. O cinema imaginativo de Adirley Queirós. IN: VICENTE, Wilq (org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

LE GOFF, JACQUES. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. Chris Marker e as barricadas da memória: Comentários em torno de Le fond de l'air est rouge. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Florianópolis: *Ilha Revista de Antropologia*, v.13, n.1, p.41-60, jan/jun, 2001.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Galáxia*, n. 21, 2011.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LÓPEZ, Antonio Winrichter. Um conceito fugidio: notas sobre o filme-ensaio. IN: TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril, 1978 [1922].

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). *Compós*, 2015.

_____. Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só? Devires*, Belo Horizonte, v.8, n.2, p. 48-69, jul/dez 2011.

MARCUS, George. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. IN: *Revista de Antropologia*; vol. 47 no.1. São Paulo: Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo-FFLCH/USP,2004.

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012004000100004

MARCUZZO, Patricia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>

MINAYO, Maria Cecília de Souza. “Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta”. IN: *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2013.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. *Sala Preta*, v. 2, p. 318-325, 2002.

PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. IN: SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana (orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PIAULT, Marc Henri. *Antropología y Cine*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

PIZZINI, Joel. A falsa ficção. IN: TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

PLATÃO. *A República*. Volumes VI-VII de *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.

PRÉDAL, René. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: “Tu nous regardes comme des insectes”. Entrevista publicada em *France Nouvelle*, n. 1.033, p. 4-10, ago. 1965 e em *CinémaAction*, n. 81, 1996, dossiê Jean Rouch ou Le ciné-plaisir, editado por René Prédal.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevistas. IN: VICENTE, Wilq. *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *Teoria contemporânea do cinema*, 2, 159-226, 2011.

_____. A 'Mise-en-scène' do documentário. *Cine Documental*, v. 4, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

_____. O dissenso. IN: *A crítica da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

_____. Paradoxos da arte política. IN: *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Translation by Zakir Paul. London: Verso, 2013.

ROLNIK, Raquel. Guerra dos lugares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ROUCH, Jean. The camera and man. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003b.

ROUCH, Jean. The cinema of the future? IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003c.

_____. O filme etnográfico. IN: LABACKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROUCH, Jean; FULCHIGNONI, Enrico. Ciné-Anthropology. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

ROUCH, Jean; MARSHALL, John; ADAMS, John W.. Les maîtres fous, The lion hunters and Jaguar. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

ROUCH, Jean; TAYLOR, Lucien. A life on the edge of film and anthropology. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

ROUCH, Jean; OUSMANE, Sembène. Une confrontation historique entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: 'Tu nous regardes comme des insectes'. In: PRÉDAL, René (Éd.). *Dossier Jean Rouch, un griot gaulois*. CinémAction, n.17, p. 104-106, 1982.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Mateus Araújo. *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil (Org.)*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Tradução de Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2014. Recurso digital.

TURNER, Victor. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.

TYLER, Stephen. Words for deeds and the secret world. IN: Papers from the parassession on language and behavior. *Proceedings of the Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

VERSIANI, Daniela Becaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. IN: *Letras de hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*, v. 37, n. 4, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto; TRINDADE, Thiago Aparecido. Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo: *Opinião Pública*, v. 18, n. 2, p. 399-426, 2012.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.