

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUCAS DE ANDRADE LIMA BRITTO

Autonomia e engajamento social:

O documentário como possibilidade de criação de zonas autônomas temporárias.

Niterói

2016

LUCAS DE ANDRADE LIMA BRITTO

Autonomia e engajamento social:

O documentário como possibilidade de criação de zonas autônomas temporárias.

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Cinema e
Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense.

Orientador: Prof. Me. Frederico
Benevides

Niterói



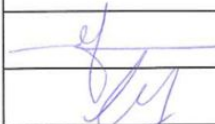
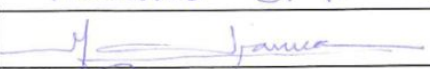

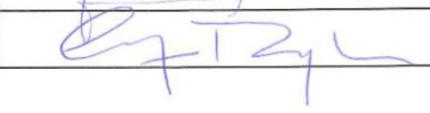
2016



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	LUCAS DE ANDRADE LIMA BRITTO		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	
Título			
AUTONOMIA E ENGAJAMENTO SOCIAL: O DOCUMENTÁRIO COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO DE ZONAS AUTÔNOMAS TEMPORÁRIAS			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	FREDERICO BENEVIDES PARONTE		
	MARIANA VIANNA		
	CESAR MIQUIORIN		
Data de Apresentação	29. DE FEVEREIRO DE 2016		
Parecer			
A BANCA DESTACA A QUANTIDADE DAS LEITURAS, A BOA ANÁLISE DOS FILMES EM QUESTÃO, O ESPORÇO NO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO TRABALHO. A BANCA CONSIDERA IMPRESCINDÍVEL UMA RIGOROSA REVISÃO DO TEXTO ANTES DE SUA ENTREGA FINAL.			
Nota Final	10,0		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Frederico B. Paronete		
			
			

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Pedro, Ana, Porfa, Alvaro, Lina, Lurdes e Mannu. Aos meus companheiros de moradia, Glauco, Brenda, Gabi, Rob, Rodri, João, Gusta, Helena, Gibi, Felix, Caio, Fafico, Akira, Tomaz e Pedro. À Luli Nelson. E aos meus professores amigos Isaac, Marina e Fred. No mais, a todos que fizeram parte dos filmes e obras que toquei por algum motivo neste texto e aos que me tocam por existir.

SUMÁRIO

Resumo.....	4
Abstract	5
Introdução.....	6
A arte e as redes.....	9
Documentário em questão	23
Um Levante no cinema.....	39
Conclusão.....	52
Referências Bibliográficas	54
Referências Filmográficas	56

Resumo

Este trabalho é sobre a criação de algumas obras coletivas na história da arte. É também sobre a possibilidade de efetivação do documentário como uma criação conjunta. Por fim, é também a análise do documentário “A Vizinhança do Tigre”, que mostra como uma produção conjunta pode se desdobrar em alguns outros elementos para a constituição de uma Zona Autônoma Temporária.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário, Coletividade, Zona Autônoma Temporária, Vizinhança do Tigre

ABSTRACT

This dissertation is about the creation of some collective works in art history. It is also about the possibility of creating a documentary film as a collaborative realization. Finally, it is also the analysis of the documentary "The Hidden Tiger", which shows how a collaborative production can unfold in other elements so to constitute a Temporary Autonomous Zone.

KEYWORDS

documentary, collaborative production, Temporary Autonomous Zone, The Hidden Tiger

INTRODUÇÃO

Minha entrada na Universidade Federal Fluminense se deu a partir de uma transferência realizada entre universidades públicas. Tendo antes realizado três semestres na Universidade Federal de Pernambuco, já no curso de Cinema, e após dois semestres de mobilidade acadêmica na UFF, em 2011 realizei a transferência. Com isso fiz muitas das matérias do ciclo básico do curso (som, direção de arte, roteiro, etc) ainda antes de começar a estudar em Niterói, o que fez com que na UFF eu realizasse muitas matérias optativas. Boa parte delas foram ministradas por professores substitutos, ou em estágio docência do mestrado ou doutorado. Com esses professores tive contato com novos olhares sobre o mundo e o meio acadêmico, tanto conhecendo novas formas de se fazer e pensar o cinema, como de se viver na cidade.

A cidade, antes vista por mim como um local caótico dos quais os governos não davam conta de resolver os problemas, passou a ser pensada como um lugar de disputa. Que nesse caos está tanto suas fraquezas quanto suas forças, e é esse jogo que traz à tona muitos dos embates necessários para que se repensem as ordens. Nesse deslocamento vi a potência do jogo social pela possibilidade de vivências autônomas nesse espaço, em que os atravessamentos do estado se fizessem menos presentes, por exemplo. Interessei-me por pensar o que o caos da cidade poderia proporcionar à arte e a arte proporcionar à cidade.

Nesse processo, também entrei em contato com um outro pensamento sobre o cinema, repensando as amarras das definições entre ficção e documentário. Outros contextos de produção me foram apresentados, muitos filmes me chamaram atenção, porém foi o cinema contemporâneo que foge às ficções normatizantes, que não mais buscavam um mundo ideal com o final feliz, mas se atrelava ao real e que se fazem das muitas forças presentes na vida e também na ambiguidade dos fatos, que mudou minha relação com o fazer artístico. Muitas dessas obras tinham as mesmas premissas das obras ficcionais clássicas, porém, seus modos de operação me fizeram olhar para elas de outra forma.

Com esse contexto, hoje o que me motiva a escrever este trabalho é pensar, mesmo que estejamos imersos em um sistema econômico universal (como prega o capitalismo), como esse sistema opera e se é possível encontrar brechas presentes nele. Nessa perspectiva, e apostando na potência da arte para criar outras redes que não as comandadas pelo capital me instiga a busca e também, a compreensão das táticas possíveis para que, de uma maneira diferente, possam se efetivar essas redes no mundo.

Sendo assim, investigar o ressurgimento do interesse por obras coletivas e entender em quais outros contextos os processos em grupo foram valorizados e, especificamente, como a arte lidou com tais processos é condição para o desenvolvimento deste projeto. É também buscar entender como opera tal coletividade e qual a inserção social de tais grupos, levantando as proposições das vanguardas modernas até o movimento de maio de 1968 e desvelar o que de novo foi proposto por esses grupos e como eles se propuseram a um repensar das ordens. Para investigar esses agrupamentos pretendo analisar suas relações históricas, geográficas e políticas, e, também, refletir sobre a possibilidade de se efetivar a Arte como uma Zona Autônoma Temporária.

Aqui penso Zona Autônoma Temporária como a conceitua Hakim Bey, como uma forma de escapar das redes de dominação do capitalismo para efetivar uma zona que se rege por leis próprias, e a partir da partilha com os outros constituintes da rede e não mais atrelado ao afastamento institucional que o estado impõe.

Com esse repertório investigarei as partilhas de sensibilidade presentes no fazer cinema e como essa atenção ao outro foi muitas vezes destinada ao cinema documental. Abordarei, também como o gênero foi cunhado e suas muitas apropriações no decorrer do século passado para pensar como o documentário feito hoje pode vir a se constituir como um lugar de partilha e criação com o outro e não cair nas mesmas lógicas de opressão às quais operam os poderes instituídos (no ponto que o próprio capitalismo contemporâneo também opera com a criatividade do outro).

Se a distinção entre ficção e documentário está hoje bastante desgastada, espero entender como o cinema pode operar em coletivo e envolvido no meio ao qual ele se faz. Aqui buscarei desenvolver uma ideia de documentário que, em meio ao fazer cinematográfico, se efetive como uma possibilidade de operar em meio à dicotomia de engajamento e autonomia. Se engajar, sem trair aqueles que são constituintes do filme, e ser autônomo para maximizar as liberdades de escolha de cada um dos produtores da obra, e, ainda assim, se construir como uma coletividade.

Me interessa verificar se, com a ideia de que ao se constituir como uma Zona Autônoma Temporária o documentário pode se constituir como um lugar em que as partilhas de coletividade são realizadas de maneira menos opressora e moralista, no sentido que cada uno terá sua força, independente do todo. E também investigar se um filme, em seu processo e na obra em si, se faz da mesma maneira que o levante, a partir do ideal do bando, da festa e do nomadismo para, assim, se constituir como uma Zona Autônoma Temporária.

Com isso, pretendo analisar o filme *A Vizinhança do Tigre (Brasil, 2014)*, dirigido por Affonso Uchoa, e realizado em Contagem-MG, em conjunto com um grupo de jovens.

Analisarei como o filme cria uma Zona Autônoma Temporária e como ele pode se construir a partir da particularidade de cada um e se fazer como um todo disforme, porém múltiplo. Uma multiplicidade engajada no outro, e que, ao se fazer com esse outro, torna arte uma forma de construir um mundo partilhado.

Analisando do roteiro ao processo de distribuição, ousarei elucidar as táticas usadas pelo diretor e sua equipe para que o filme não caia nas mesmas armadilhas de exclusão que ele pretende criticar em sua narrativa. Também como os procedimentos de reencenações são usados para solicitar aquilo que emerge da vida ordinária de cada um. Por fim, me proponho a analisar o fato do filme se construir de muitos personagens, portanto de uma coletividade, e da sua estrutura se deixar levar pelos corpos que se inscrevem na cena e não por uma premissa anterior ao filme.

1. A arte e as redes

Na sociedade contemporânea, as formas de controle que pairam sobre o indivíduo não são mais apenas aquelas que o impedem de realizar o que bem entender, mas também o que o estimula a ter, e assumir, determinados comportamentos. O atual estado do capitalismo depende da criatividade da produção de cada um dos seus membros (produção subjetiva não é o que “sobra”, mas a própria essência de um mercado voltado para as criações particulares). Ainda assim, a defesa da propriedade privada, a vigilância e a supremacia do consumo não deixam de inventar outras armas de exclusão. Mesmo com as experiências de descentralização e de invenção de sistemas ditos alternativos¹, muitos baseados em troca, o capitalismo persiste como um sistema econômico massificado no qual o controle é exercido, cada vez mais, como poder soberano. Na situação presente, quais seriam as alternativas para se disparar para vivências de outras ordens?

A arte parece ser uma possibilidade, pois, diferente da criatividade, ela tem a capacidade de gerar demandas as quais ela só atenderia integralmente no futuro (BENJAMIN, 1955). Ela coloca questões que permanecem incompreendidas, ou irrespondíveis, e que, através dela, ganham novas valorações possíveis. Porém, por estar também inserida no contexto capitalista, ela não escapa de suas apropriações e idiossincrasias.

Ao pensar o comércio de arte, por exemplo, é possível perceber que ele encara as mesmas regras de mercado do capitalismo contemporâneo, passando pelo lucro, pela exploração da subjetividade e pela especulação valorativa de um trabalho. A venda de obras raras é o 3º maior mercado ilegal do mundo, atrás, apenas, de drogas tráfico) e armas, e dessa venda, apenas 10% do material é recuperado².

A respeito das redes de dominação no capitalismo, Peter Pal Pelbart, estudioso da relação entre política e subjetividade e tradutor de inúmeros textos de Michel Foucault e de Gilles Deleuze para o português, se pergunta:

“Num capitalismo conexcionista, que funciona na base de projetos em rede, como se viabilizam outras redes que não as comandadas pelo capital, redes autônomas que eventualmente se cruzam, se deslocam, infletam ou rivalizam com redes dominantes?” (PELBART, 2003, p.21)

¹ Desde o Exército Zapatista de Libertação Nacional no México e moedas “alternativas” como a Vereda, presente nas cidades que margeiam o Rio São Francisco, até as ocupações na Europa de imóveis ociosos (os squats) e as ecovilas espalhadas ao redor do Brasil que tentam dar conta de uma democratização de sua área rural.

² Otavio Auler. O mercado negro de Arte e Patrimônio Cultural. Disponível em: <http://maishistoria.com.br/mercado-negro-arte-cultura/>. Acesso em 14/02/2016

.1 Configurações de Poder

Para entender melhor essa questão e seu contexto farei uma digressão: abordarei o que dizem a respeito dessas redes, e de suas configurações de poder, os teóricos Foucault e Deleuze. Foucault dedicou boa parte do seu pensamento para entender as formas de poder e identificar os seus modos de operação e organização. Deleuze, um de seus leitores, por sua vez, foi um pensador que se dedicou tanto à leitura de filósofos modernos, como elaborou e trabalhou conceitos como diferença, sentido, deriva e esquizoanálise, sempre pensando as relações de poder. Na obra de ambos é possível encontrar um percurso dos estágios sociais vivenciados na Europa desde os feudos europeus aos dias atuais (a sociedade de soberania, a disciplinar e o controle, explicados a seguir), elaborado por Foucault e posteriormente desenvolvido por Deleuze, analisando as configurações de poder de cada um desses tempos.

Foucault descreve a sociedade de soberania, o primeiro desses estágios, como aquela à qual os reis e soberanos acumulavam a riqueza em prejuízo dos outros, norma ainda válida, porém sem a figura do rei. A principal marca que diferencia a sociedade da soberania é a polarização entre o soberano e os súditos e o fato de que, nesse contexto, o poder era exercido através da execução do sujeito que questionasse a ordem vigente. Em seu texto, *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 2002), Foucault afirma que "*é porque o soberano pode matar que ele exerce seu direito sobre a vida*" (FOUCAULT, 2002, p. 287).

A morte ritualizada, cercada de mistérios e solenidades, representa a passagem de uma ordem de poder (terreno) a outra (do além), e se dá através do desejo pessoal dos soberanos. Na soberania, o poder se exerce através *do direito de fazer morrer e deixar viver*.

Apesar da análise Foucaultiana se voltar para a sociedade europeia feudal, é possível identificar que tais atitudes ainda hoje se efetuam. Com procedimentos parecidos com os reis e soberanos dos séculos anteriores, o coronelismo no semi-árido brasileiro (e não só) parte, muitas vezes, de uma lógica de poder (ilegal, obviamente) que se dá o direito de decidir sobre a morte e não só gerir a vida de seus empregados.

Dentre as mudanças de configuração nas formas de controle tem-se a gradativa substituição do poder da soberania pelo da disciplina, ocorrida por volta do século XVIII. Gilles Deleuze, em seu texto *PostScriptum: sobre a sociedade de controle* (Deleuze, 2010), toma como base os escritos de Foucault para descrever a sociedade disciplinar como o momento em que:

O indivíduo não cessa de passar de espaços fechados a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (“você não está mais na família”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência (DELEUZE, 2010, p.223).

Ele identifica na disciplina signos que são estratégias de gestão de como e onde o indivíduo gasta seu tempo. Um tempo na escola, um tempo com a família, um tempo na fábrica. Não deixam tempo livre. É o momento em que o tempo precisa ser funcionalizado. Se na revolução industrial foi preciso estimular esse corpo para produzir, foi também crucial docilizá-lo. A estratégia dos que detinham os meios de produção foi a exploração através da criação de espaços de confinamento.

Na pós- disciplina, a docilização do corpo para o trabalho deixa de operar, de maneira setorizada, e passa a se dar partir de um controle da dispersão, que Deleuze descreve como a configuração social em que “*nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal*” (idem - p.226). Não há as estabilidades organizadas da disciplina, os locais de confinamento, mas um estado ondulatório em que o homem passa de estados metaestáveis a outros.

Diferente do confinamento que se dava na disciplina, a lógica do capitalismo atual se dá através da rotação rápida, do contínuo e do ilimitado. Agora “*o homem não é mais o homem confinado, é o homem endividado*” (DELEUZE, 2010, p.228). Esta fala de Deleuze descreve o homem da sociedade de controle, que seria o estágio de poder mais identificado com os séculos XX e XXI. O autor fala que controle é uma expressão cunhada pelo escritor beatnik, William Burroughs e que Foucault reconhece como o futuro próximo. Seria também, finalmente, a forma de poder mais identificada com o capitalismo conexcionista de que fala Pelbart.

Se o capitalismo manteve como constante nesses períodos a extrema miséria de três quartos da humanidade, é possível perceber, também, que se nessas formas de controle ocorreram sucessivas mudanças. Essas mudanças, porém, não se apresentam de maneira totalizantes e uniformes: as sociedades não param para aparição de outra configuração de poder, essas configurações coexistem. Foucault aponta que, apesar da não desaparecimento, essas configurações de poder tiveram seus apogeus em dado momento histórico. Com o declínio de uma, outra forma de poder se efetiva com mais força.

Foucault, ainda pensando sobre os poderes, faz uma distinção na forma como o poder passou a operar no momento pós disciplinar: para ele é através do *biopoder*, isto é, por meio

da aplicação e do impacto do poder político sobre todos os aspectos da vida humana; e da *biopolítica*, ou seja, do campo de disputa entre o indivíduo e o estado, que tal jogo se faz.

1.2 Biopoder e Biopolítica

Pensando o que seria essa pós-disciplina, em que a ideia de excluir o tempo ocioso busca ocupar a mente e o corpo do indivíduo, as estratégias de controle procuram agir com o que Foucault chama de Biopoder. Ao se basear na concentração, na distribuição no espaço e na ordenação do tempo, o poder disciplinar se exerce não mais sobre a “*velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano*”, mas pela “*administração dos corpos [poder disciplinar] e pela gestão calculista da vida [biopoder]*” (FOUCAULT, 2007, p. 152). Com isso, o corpo e a mente passam a ter lugares fundamentais para a gestão política, não mais sob ameaça de morte, mas sendo investigados, organizados, objetivando o controle da vida.

A morte, tendo perdido um certo misticismo presente na sociedade de soberania, apresenta uma conotação de momento em que o indivíduo não pode mais ser alcançado pelo poder. Por isso a necessidade do poder, então, se exercer na vida. Mais do que indicar a morte, é necessário gerir a vida. Esse processo a eleva ao objeto máximo das investidas das tecnologias do poder, e também a coloca no centro das lutas contra esse mesmo poderes.

“O que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível.” (Foucault, 2007, p. 158).

Peter Pal Pelbart, comentando sobre a importância que a vida passa a ter para pensar o poder pós-disciplinar, aponta para o conceito de biopolítica, criado originalmente por Foucault no primeiro volume do seu *História da Sexualidade*. Na leitura de Pelbart sobre o conceito, a biopolítica seria a identificação dos processos políticos e sociais atrelando a suas interferências no corpo de uma massa.

[a biopolítica] mobiliza um outro componente estratégico, o saber, a gestão da vida medindo já não sobre o indivíduo, mas sobre a população enquanto população, enquanto espécie. Está centrada não mais no corpo-máquina, porém no corpo-espécie. (...). É a biopolítica da população. (PELBART, 2003, p.57)

Esses são dois conceitos fundamentais para o entendimento de uma disciplinarização dos corpos em prol da economia. Inserido no contexto pós-disciplinar, e pensando de maneira a como lidar com o biopoder e agir na biopolítica, o filósofo Michel de Certeau define dois tipos de comportamento que agem de maneiras distintas: o estratégico e o tático.

1.3 Estratégia e Tática

No livro *A Invenção do Cotidiano* (Certeau, 1990), em que Certeau define os termos, o teórico busca examinar as maneiras como as pessoas individualizam a cultura. Num movimento dessa espécie ele retira termos de um contexto militar e os reapropria com novos significados. Para ele, a estratégia seria associada à sociedade disciplinar, em que as Instituições podem ser isoladas, e seria um tipo de entidade que é reconhecida como uma Autoridade. A estratégia, então,

... postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização ‘estratégica’ procura, em primeiro lugar, distinguir de um ‘ambiente’ um próprio’, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. (CERTEAU, 1990, p. 99)

Nesse sentido, Certeau coloca em evidência como a estratégia é vinculada ao poder hegemônico e dominante, partindo de relações de superioridade e atuando em campos mais totalizantes. Em contraposição ao conceito de estratégia ele apresenta o conceito de tática, que seria ligado ao corpo a corpo, à circunstância, cria a surpresa e está onde ninguém espera. Tática seria

... a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (...) a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, (...) e no espaço por ele controlado.(...). Em suma, é a arte dos fracos. (CERTEAU, 1990, p. 101)

A ideia de invisibilidade e do incapturável como uma possibilidade de fuga das estratégias de dominação. Certeau afirma que, na dificuldade de se identificar a tática está uma parte significativa da sua força. Talvez por isso ele defenda que as ciências sociais, ou mesmo a ciência em geral, não devam nem tentar mapear ou catalogar todas as táticas, mas apenas tornar possível a sua discussão formal.

1.4 Do dada ao situ

Se é a partir do período denominado de controle, como definimos, que o poder passa a se efetuar mais diretamente na vida dos seres, a forma como o capitalismo conexionista, através dos seus estímulos de dispersão, lida com a vida das pessoas passou também a ser muito importante para pensar as possibilidades de se criar outras redes. A busca por redes mais

autônomas, em que os poderes possam se efetivar de outras maneiras, passa a ser uma possibilidade de experienciar o mundo de modo mais libertário, em que o poder atue de outra maneira que não sob as velhas opressões. É nessa perspectiva, abordando certas táticas de fuga desse capitalismo que me interessa seguir esse trabalho.

Pensando a partir da ideia de que tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge, a arte torna-se uma possibilidade de criação de vivências libertárias, de se efetivar como uma tática de fuga. Através de uma ligação da arte e da vida, a partir da visão de que a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos, percebo o fazer artístico também como um caminho para questionar as ordens sociais.

Foi no fim do século XIX que as revoluções industriais e científicas provocaram uma perturbação dos modos de pensar. Os movimentos artísticos de vanguarda, a arte moderna, surgem em compreensão e/ou composição a isso, na tentativa de efetivar alguns desdobramentos na sociedade: transformar as características culturais já estabelecidas, substituindo-as por novas formas e visões. No começo do século XX, muitos movimentos de arte emergiram como tentativa de se contrapor a uma ordem social. Com a experiência da Primeira Guerra Mundial, que produzira a falência de valores celebrados até então (como os da ciência, progresso e da civilização, movimentos de ordem estratégica), as vanguardas modernas aparecem pretendendo se libertar das referências estilísticas do passado.

Quebravam os antigos temas da arte romântica, buscando outras aproximações com o social e desprezando a ideia do belo intocável; reformularam o ideal do que seria o artista, não mais alguém que retrata coisas, mas o que passa a ser testemunha ativa do universo em que se encontra. Com uma ambição que busca a criação de uma arte a serviço da vida, o artista moderno prefere o inacabado à sensação de perfeição das figuras modeladas do romantismo.

Frente à lógica uniformizante de perfeição geométrica e espacial, uma das primeiras vanguardas surgidas, ainda durante a guerra, em 1916, em Zurique, o Dadaísmo aposta em práticas contestatórias, anárquicas e subversivas por meio das quais a arte chega a ser pensada como “atécnica,” “antiarte”, “inestética”. Marcados pelo nonsense e pela colagem (desdobrada posteriormente pelos cubistas), o grupo criou o mito de que o nome foi escolhido aleatoriamente, abrindo-se uma página de um dicionário e inserindo um estilete sobre ela, de forma a simbolizar o caráter antirracional do movimento. A palavra *dada* em francês significa "cavalo de madeira”.

Outro movimento formado foi o dos Surrealistas, em Paris, no começo da década de 1920. Artistas e poetas trabalhavam não por querer representar a realidade, mas sim para validar o onírico e pensar a imaginação como um elemento construtor de realidades. Combinando o representativo, o abstrato, o irreal e o inconsciente, os surrealistas defendem que a arte deve libertar-se das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, procurando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos. Entre algumas de suas práticas estão a escrita automática e os atos performáticos pela cidade. Nesse sentido, o Surrealismo se mostra não como um movimento centralizado em Paris nos anos 1920, mas uma inspiração a sucessivas gerações de artistas e intelectuais.

Juan-Luis Buñuel, filho de Luis Buñuel,³ conta que Federico García Lorca, seu pai e Salvador Dalí, em Madri, no final dos anos 20, costumavam propor ações de escândalo e, muitas vezes, constrangimento. Realizando eventos que chamavam de “provocações”, o grupo buscava se misturar com a sociedade e confrontavam as pessoas a refletirem suas atitudes. Uma das famosas situações propostas pelos artistas se dava quando o grupo entrava em um bonde lotado no centro da cidade com uma garota vestida de puta e eles de padre e policial.

Com ideais de "um homem novo em uma nova sociedade", os surrealistas pretendiam escandalizar. O que os interessava era as reações que provocavam. Tais situações davam luz, tanto a um certo choque dos passantes, que ficavam sem reação ao verem tocadas duas das suas intuições de poderes mais importantes, o estado e a igreja, quanto a uma certa passividade dominante das formas de recepção e na relação com o mundo.

Na metade do século XX, com a Segunda Grande Guerra tendo destruído boa parte da Europa, artistas e pensadores voltaram a criar grupos abertos e/ou movimentos organizados que disputassem espaços no mundo político e nas construções subjetivas do corpo. Com uma influência direta do surrealismo, surgem grupos libertários que se propuseram a trabalhar a partir de maneiras mais coletivas e compartilhada, menos hierárquicos e com inclinação para uma associação livre e igualitária de produtores.

Uma dessas formações, a Internacional Lettrista, foi uma organização de cunho artístico fundada em 1952 que publicou do seu ano de nascimento até sua dissolução, em 1957 para a formação de um novo grupo, primeiro no jornal *Internationale Lettriste* e depois no *Potlatch*. Essas publicações traziam textos mais ligados à arte e principalmente às idéias de ir além dela, de colocar o lugar do artista em xeque. Tratam da vida cotidiana em geral, da relação entre arte, vida, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno.

³ FERNANDES, G. A Slice of Buñuel. Transflux Films, 2004. Documentário incluído nos extras do dvd lançado no Brasil pela Versátil Home Vídeo, contendo Um Cão Andaluz e A Idade do Ouro. (http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html)

Em 1957, a partir da fusão de três grupos⁴, surge o movimento Internacional Situacionista, um grupo que retomava os conceitos das vanguardas modernas do período entre-guerra (não só o surrealismo, mas também o futurismo e o dadaísmo) e se baseava numa certa utopia revolucionária. Em seu manifesto publicado na Internacional Situacionista 4, (1960), declaram:

“A partir de agora, propomos uma organização autônoma dos produtores da nova cultura, independente das organizações políticas e sindicais existentes no presente momento, pois nós negamos a capacidade de se organizar outra coisa a não ser o acondicionamento do existente.” (Manifesto Internacional Situacionista 4, 1960)

A arma dos Situacionistas sempre foi o enfrentamento que age na carne, tanto dos corpos quanto das cidades. Uma influência direta dos Surrealistas que também promoviam ações performáticas nas cidades.

Os situacionistas, ao retomar a ideia do escândalo, partiam de uma vontade de transformação social e da ambição de fazer da arte e da vida uma constante fricção. Produzindo mapas subjetivos e afetivos a partir de derivas pela cidade, jogos urbanos, livros de colagem, pinturas vendidas por metro, pichações e cartazes colados pelas cidades, o grupo pensava ser o papel do situacionista o de um leigo-profissional e um anti-especialista. No entanto, essa seria uma forma de *“especialização até o momento de abundância econômica e mental em que todo o mundo chegará a ser "artista", num sentido que os artistas não alcançaram: a construção de sua própria vida”*(Manifesto Internacional Situacionista 4, 1960). Para efetivar esses ideais em suas obras, muitas vezes o grupo escolheu estado esquizo como *tática*. Com isso, pretendiam sair de um modo de vivência passivo para um ativo, seja na cidade, no trabalho, por fim, em toda vida.

Em 1967, na Universidade de Estrasburgo, os estudantes, professores e convidados que se encontravam no auditório para ouvir o discurso inaugural do presidente Charles De Gaulle se deparam com um pequeno panfleto, *tática* bastante utilizada pelo grupo situacionista, colocado em cada assento. Não era o programa da universidade mas um texto sobre a condição miserável do estudante. No folheto, o texto diz: *“Pode-se dizer, sem grande risco de errar, que o estudante na França é, depois da policia e do padre, o ser mais universalmente*

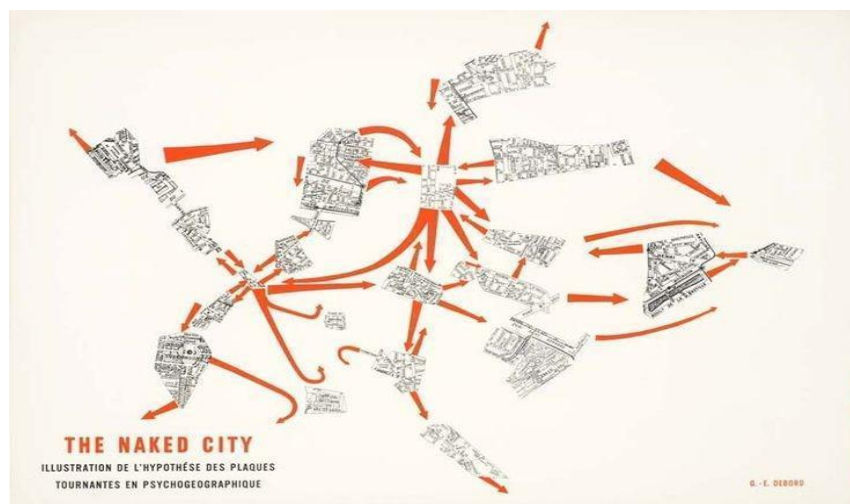
⁴ A Internacional Letrista(de onde vinha Guy Debord e Michele bernstein), o Movimento Internacional por uma Bahaus Imaginista(de onde vinha, entre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, este integrante também do grupo COBRA) e a Associação Psicogeográfica de Londres(que foi criada no encontro de fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Arroscia, na Itália, e se resumia a um só integrante, Ralph Rumney).(BADERNA, 2002, P.14)

desprezado...”(IS, 2002, p.30) O impresso revela que foi publicado pela União dos Estudantes de Estrasburgo, mas se refere também à “Internacional Situacionista”.

Os Situacionistas, contratados pelo diretório acadêmico da universidade, produziram tal texto, que aqui tento pensar como um texto-esquizo, e com ele esperavam criar ações que resultassem numa malha que ganha corpo e se torna incapturável. Aqui penso esquizo como descreve Pelbart:

Está presente e ausente simultaneamente, ele está na tua frente e ao mesmo tempo te escapa. Sempre está dentro e fora, da conversa, da família, da cidade, da economia, da cultura, da linguagem. Ocupa um território mas ao mesmo tempo o desmancha, dificilmente entra em confronto direto com aquilo que recusa, não apenas a dialética da oposição, que sabe submetida de antemão, ao campo do adversário, por isso ele desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste as injunções dominantes. (PELBART, 2003, p.20)

É possível identificar essas características em outras obras situacionistas. Há um outro comprometimento com a representação da realidade, diferente do que existia em matéria de arte engajada até então. O mapa elaborado por Guy Debord em 1957, *The Naked City*, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, é um exemplo disso. Nele, Debord fez uma cidade de Paris que em muito difere do mapa geográfico tradicional da época. Elaborado a partir de uma geografia emocional que se apropria da deriva e das subjetividades, o mapa evita tratar da topografia e das distâncias dos locais, evitando os dados “reais”. Ele se apega a elementos de uma vivência, no sentido de trazer ao corpo as vontades, o subjetivo.



Essas ações fizeram com que os Situacionistas desenvolvessem também uma experiência urbana particular, com posicionamento crítico ao mundo vivido. Se baseando em um Urbanismo Unitário, conceito desenvolvido na revista da Internacional Situacionista

número 1, os artistas/ativistas buscavam empregar a arte e as técnicas em suas vivências, para que essas se fundissem na construção de um meio ambiente ligado ao comportamento que pretendia um “*desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas (...) em uma construção superior do ambiente*” (IS, 1958). Diferente, pois, dos urbanistas que consideram a cidade como o espaço funcional, a Internacional Situacionista entende que a cidade deve ser o ambiente voltado também ao prazer e libertação do humano: o jogo.

Vivendo no que consideravam uma modernidade funcionalizada e um mundo mecanizado, os Situacionistas criaram obras e vivências com o objetivo de realizar uma revolução do comportamento ao incorporar o lúdico no cotidiano. O grupo pretendia utilizar suas formulações sobre a deriva e a criação de situação para elaborar um projeto mais amplo e social⁵.

Porém, talvez não tenha sido na arquitetura a maior contribuição social dos situacionistas, mas sim uma revolução nas formas de pensar. Após o texto-esquizo na Universidade de Estrasburgo, divulgado para todas as universidades francesas, a semente estava plantada. Em meio a efervescência das discussões no meio acadêmico, acontece o que pode ser descrito como a grande “obra de arte situacionista”, a revolta de Maio de 68.

O movimento marcou não só o mundo da arte mas boa parte da sociedade francesa e da intelectualidade mundial. Tal movimento conseguiu realizar uma greve geral na França, contudo, foi desarticulado e desencorajado pelo Partido Comunista Francês, de orientação Stalinista (que apesar de se colocar em favor do social, reproduz e alimenta uma estrutura de pensamento único), e finalmente suprimido pelo governo, que acusou os Comunistas de tramarem contra a República.

Se Maio de 68 foi o apogeu dos Situacionistas (ao menos sob o critério da participação política), foi também o começo da sua dissolução. Ganhando repercussão, o grupo passou a ser cercado por policiais e fãs. Dois anos depois, Mustapha Khayati, um dos autores do texto, *A miséria do meio estudantil*, deixa o grupo para ingressar na luta pela liberdade da Palestina. Em 1972, Guy Debord e Gianfranco Sanguinetti anunciam a autodissolução do grupo.

⁵ Guy Debord fala da construção das cidades Situacionistas no texto *Sobre a Arquitetura Selvagem*: “*Sabe-se que no princípio os situacionistas pretendiam, no mínimo, construir cidades, o ambiente apropriado para o despertar ilimitado de novas paixões. Porém, como isso evidentemente não era tão fácil, nos vimos forçados a fazer muito mais*”. (DEBORD, Guy. *A arquitetura selvagem*, Prefácio a GRIBAUDO, E.; SALA, A. *Jorn / Le jardin d’Albisola*, 1972, i. Cf. a íntegra do texto em www.psycogeography.co.uk/on_wild_architecture.)

Com o desfacelamento do grupo situacionista e a repressão, até mesmo por parte de setores mais progressistas da sociedade no episódio de maio de 1968, um pensamento desencorajador e desiludido ganha força no contemporâneo. Com a ideia de um capitalismo que já deu conta de todas as áreas em disputa do planeta, ou pelo menos todos os pedaços de terra já foram reivindicados por estados nações e hoje o mapa global é permeado apenas por eles, ainda que os desertos, as ilhas e as florestas pareçam lugares pouco habitados (ainda sim, em termos burocráticos, circunscritos por leis e ordens), se chega ao argumento de que não há possibilidade de redes autônomas, todas seriam comandadas por esses estados.

Porém, é esse mesmo fenômeno que faz com que haja a possibilidade do surgimento das Zonas Autônomas Temporárias. Enquanto as vanguardas modernas visavam uma outra sociedade, os situacionistas disputavam uma ideia de outra cidade possível. Apesar das suas importâncias históricas, em ambos os períodos, e de suas efetivações libertárias em suas práticas, os projetos foram negados, reprimidos ou foram circunscritos às galerias de arte ou museus. Porém, deixaram também à disposição do presente, suas táticas de ação. Ao se pensar a partir de possibilidade de uma autonomia temporária e mesmo da ideia de jogo, é possível se traçar experiências outras de relação com o estado e assim se criar a possibilidade de uma liberdade no presente, a liberdade de um território. Devolve-se ao homem a possibilidade de lutar por algo menor que a mudança de toda a humanidade e se leva para o campo de disputa a possibilidade de uma vivência libertária.

A configuração do jogo é importante para esse entendimento pois parte de uma vontade de elevação da vida cotidiana em conjunto com um comum acordo entre os envolvidos. Em 1938, o holandês Johan Huizinga escreveu o livro *Homo Ludens*, em que descreve o jogo como

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana. (HUIZINGA, 2004, p. 23)

No livro, Huizinga reconhece o jogo como uma possibilidade de liberdade circunscrita às regras aceitas pelos integrantes daquele espaço-momento. Pensando no lado social do brincar, o holandês defende que a cultura é possuidora de um caráter lúdico e que, sobretudo em suas fases mais primitivas, se processou segundo as formas e no ambiente do jogo. Não coloca o jogo como um passo para chegar à cultura, mas pensa sua potência no viver.

Juntando essas ideias de liberdade e de ludicidade, Hakim Bey, pseudônimo do escritor autonomista ⁶ Peter Lamborn Wilson, desenvolve sua tese de Zona Autônoma Temporária, descrevendo a criação e propagação de espaços autônomos não permanentes. Tal tese é também resultado de trabalhos anteriores em que o autor elabora uma história da pirataria e uma análise das estruturas de poder dessas *gangs*.

Em *Utopias piratas: hereges, mouros e renegados*, o historiador se debruça nas sociedades do norte da África para investigar o fenômeno dos renegados, mouros cristãos que se convertiam ao Islã, não eram aceitos novamente pela comunidade europeia e muitas vezes viravam piratas. Baseando sua busca nos poucos escritos sobre pirataria, Hakim Bey traça um panorama dessas sociedades. Tendo lido desde os relatos e narrativas ficcionais de alguns dos marujos dos mares (inclusive Daniel Defoe, famoso pela narrativa de Robson Crusóé), e também alguns jornais locais da época que se relacionavam com tais acontecimentos a partir do roubo das mercadorias, Hakim Bey faz uma análise menos centrada na ação do roubo, e se apega aos sistemas de troca interna, autonomia, a liberdade e da relação da Europa com esses povos.

No início do livro *TAZ - Zona Autônoma Temporária*, o autonomista aponta seu foco de interesse ao analisar tais grupos: “*OS PIRATAS E CORSÁRIOS do século XVIII montaram uma “rede de informações” que se estendia sobre o globo. Mesmo sendo primitiva e voltada basicamente para negócios cruéis, a rede funcionava de forma admirável*”. (BEY, 2001, p. 12)

A partir de tal estudo de uma historiografia pirata, das festividades e também utilizando as noções estéticas dos Situacionistas e das vanguardas modernas com seus *happenings* (em que, mesmo partindo de uma premissa planejada incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação), o autonomista defende a possibilidade de libertação a partir da quebra das relações de poder com o Estado. Se libertar para além da existência dele.

Baseado na autogestão como princípio para a relação autônoma, e partindo de experiências de grupos que dissolveram o poder em autonomias individuais, Hakim Bey faz um elogio à subversão das ordens sociais. Ao falar sobre as Zonas Autônomas Temporárias, o autor circunda o tema, sem, no entanto, as descrever. A TAZ, abreviação usada pelo autor

⁶ Autonomismo é o nome dado a um conjunto de teorias afins a vários movimentos sociais e políticos. Caracterizam-se pela oposição à burocracia dominante nos Estados contemporâneos, sejam capitalistas ou marxistas. Os autonomistas, de modo geral, propõem a descentralização do poder, a autogestão e a colaboração em rede entre todos os que se dispõem a estabelecer novos modelos sociais, de modo a que a sociedade no futuro possa superar os modelos historicamente mais autoritários.

(Temporary Autonomous Zone), não é como um modelo ou uma definição das formas de fazer, mas sim uma *tática* de lidar com as tantas apropriações do capitalismo sobre a vida do homem. *Tática* essa que se desenvolve como um levante, algo excepcional na história, que, apesar de ser classificado como a não concretização de uma revolução, eleva o grau de intensidade e de consciência da situação que circunda os sujeitos.

Ao pensar o mundo global permeado por esses Estados, Hakim Bey compreende que suas ideias de experiência devem acontecer para além da capacidade perceptiva do estado. Seja numa noite de festa, numa ilha no meio do Pacífico tomada por 2 meses, numa casa abandonada (ou fazendo um filme), o que o autonomista cria é a possibilidade, ainda que momentânea, de lugares onde não existem regras de conduta pré-estabelecida (seja pelas vontades do Estado, do dono da casa, da festa ou do filme). Pensando nesses termos, se o mundo da arte se tornou uma mercadoria apropriada pelos poderes, a arte se torna uma condição de vida, e só assim ela pode se tornar uma possibilidade de fuga.

Citando o historiador de arte da Índia A.K. Coomaraswamy, Hakim Bey defende a ideia de um artista não como um tipo especial, mas que todos são um tipo especial de artista. E a TAZ como a arte de se viver em contínua elevação. No Apêndice C do seu livro, o autor coloca uma carta escrita em 1920 por Renzo Novatore, um poeta italiano antifascista e anarquista de tendência ilegalista. Nela, Renzo fala da auto-revolução e discorre sobre as bordas de qualquer sociedade, onde “*os vagabundos vagarão*”. O poeta convida os iconoclastas a avançarem, com o argumento de que “*Todas as sociedades tremem quando a desdenhosa aristocracia dos vagabundos, dos inacessíveis, dos únicos, dos que governam sobre o ideal, e dos conquistadores do nada, avança resolutamente.*” (Renzo Novatore apud: BEY, Hakim. TAZ – Zona Autônoma Temporária, 2001). A possibilidade de ver e efetivar a arte e a vida a partir de parâmetros autonomistas é também uma busca por uma experiência de uma vida menos perversa e mais colaborativa.

As Zonas Autônomas Temporárias se efetivam na arte a partir de grupos como os Situacionistas, em que o processo criativo é compartilhado pelos integrantes como produtores de sensibilidade com voz ativa nas decisões. Se para o grupo, falar do desaparecimento do artista era também pensar sobre a supressão e a realização da arte, Hakim Bey propõe a ideia de levar a TAZ como *tática*, uma operação de guerrilha contra o estado para liberar uma área de terra, de tempo e mesmo de imaginação:

Acredito, ou ao menos gostaria de propor, que a única solução para a “supressão e realização” da arte está na emergência da TAZ. (...) Eu sugiro que a TAZ é o único “lugar” e “tempo” possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo e como uma contribuição real

para as forças que permite que a TAZ se forme e se manifeste. (BEY, 2001, p.68)

Se foi possível perceber que as experiências artísticas coletivas ganharam força no século passado, isso nem sempre significou um abandono da centralidade. A partir de um ideal documental, cujas regras do jogo se fazem a partir do envolvimento no jogo proposto, tentarei pensar como um certo cinema pode se caracterizar de maneira parecida com as Zonas descritas pelo Hakim Bey e, em seguida, fazer a associação dos conceitos.

2. Documentário em questão

Pensando sobre coletividade no âmbito do cinema brasileiro da primeira década dos anos 2000, Cezar Migliorin, estudioso que pesquisa a imagem e suas relações de poder no contemporâneo, escreveu o texto *O que é um coletivo?* O texto faz parte de uma coletânea organizada pelo coletivo Teia, de Minas Gerais. Nele, o professor procura entender o que caracteriza um coletivo, já que esse termo foi apropriado por cineastas, mas também pelo Ministério da Cultura e, mesmo, pela Coca-Cola para denominar algumas de suas práticas:

Às vezes é preciso começar pelo óbvio. Um coletivo é mais que um. Certo, acho que até aí há consenso – por mais que um sujeito sozinho possa ser muitos. Entretanto, ao colocarmos assim, restam outras variáveis importantes. Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. (MIGLIORIN, 2012, P.308)

Para pensar o cinema em meio a isso, vamos remeter ao começo da sua história, momento próximo ao surgimento das vanguardas modernas. A ideia de partilha do sentido já estava no pensamento de vários cineastas. Logo no início de sua história, o cinema, a primeira das sete artes a botar a ideia de coletividade como essencial no seu fazer artístico, já apresentava uma coletividade que poderia ser vista como princípio, porém essa coletividade não necessariamente se dá de maneira horizontalizada.

O que me interessa pensar é um modo específico de coletividade horizontalizada, em que é possível se criar atrelado ao real, se fazer das muitas forças presentes na vida e também na ambiguidade dos fatos. Um cinema que não parte das ficções normatizantes, se faz coletivo pois é a partir da ética dos envolvidos que ele se efetiva.

Por isso, analisarei como aquele que foi batizado como o primeiro documentário da história, *Nanook - o esquimó*, de 1922, realizado pelo americano Robert Flaherty, tem na sua criação aspectos bastantes parecidos com a descrição dada por Cezar. A respeito do processo do filme de Flaherty, o documentarista Silvio Da-Rin conta que:

[Ele] é o resultado de mais de dez anos de contatos do explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuik que habitavam a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Antes de partir para a sua terceira expedição à área, em 1913, Flaherty foi persuadido por seu financiador, o construtor de ferrovias William Mackenzie, a levar consigo uma câmera de filmar. Um curso básico de fotografia em Rochester, EUA, permitiu a Flaherty registrar abundante material descritivo sobre os hábitos cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916. Quando a edição de seu filme já estava

praticamente concluída, um descuido com o cigarro causou um incêndio que consumiu todos os negativos. Restou-lhe um copião de trabalho, usado para tentar levantar fundos para um novo filme. Só após a guerra, em 1920, conseguiu os recursos necessários. (DARIN, 2004, p. 45)

Com suas filmagens anteriores destruídas e apenas tendo à sua disposição o copião de trabalho, Roberty Flaherty viu a encenação como uma possibilidade de captar um pouco daquela realidade que ele tinha observado durante os mais de 10 anos de contato com o povo Inuik.

O pioneiro, apesar de se abrir para estratégias da ficção no seu filme, repudiava a mecânica dos estúdios, que "*ignoravam a possibilidade de abrir as telas do cinema para o mundo real*". (DARIN, 2004, p.46). Além disso, Flaherty considerava um princípio absoluto dos filmes naturais (que veio a ser pensado como documentário posteriormente), que a história teria que ser extraída do local e deveria ser aquela considerada a história essencial do lugar. Afirmava também ser importante ter um conhecimento profundo e íntimo do ator nativo. Apontava para uma força da criação conjunta.

Pensando a relação de poder e suas operações presentes em qualquer obra de criação coletiva, Cezar, ainda investigando os coletivos contemporâneos, percebe a noção de multiplicidade presente também nesse "*criar com o outro*". Para ele, é a "*possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo, uma vez que são as intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo*" (MIGLIORIN, 2012, p.309)

É com essa ideia de que cada um é uma força dissonante constituinte do mundo, e que a potência, enquanto coletividade, se dá justamente por isso, que o cinema ligado ao real me interessa como questão.

Um outro exemplo de agrupamento que leva essa ideia para suas práticas é o coletivo Dziga Vertov, que se forma num contexto pós Maio de 1968. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, foram membros que tiveram participações mais frequentes, porém passaram pelo grupo também Jean-Henri Roger, o fotógrafo PaulBurrton, Gérard Martin, algumas vezes citado como co-diretor de Vento do Leste(junto com Godard), e Anne Wiazemsky, atriz de vários dos filmes produzidos pelo Dziga Vertov (ALMEIDA, 2005). A associação deles a uma coletividade aparece por conta dos modos de operação. Exemplo disso é que creditavam o filme a todos do grupo que haviam realizado a obra, indistintamente.

Outros participantes estiveram ao redor desse movimento e não se sabe qual foi exatamente sua contribuição, o que, de certa forma, reflete a proposta coletiva de fazer cinema.(...) Quando surge o Grupo Dziga Vertov, surgem também outros grupos, como o GrupoARC

(Atelier de recherche cinématographique) e o grupo SLON, de Chris Marker, ajudados pelas novas tecnologias de captação e montagem dos ciné-tracts— já que os pequenos filmes podiam ser editados na própria câmara, promovendo a idéia da ausência de autoria (ou de autoria única) em nome de um trabalho coletivo.(ALMEIDA, 2005, p.7)

Com a disputa de ideologias tão acirrada, o grupo Dziga Vertov não se contenta na busca por um saber, para eles era preciso refletir sobre o que se sabia. Assim como na educação, era preciso que o cinema também se dispusesse a pensar a sua linguagem, questionar suas relações com o espectador através do som, da forma, do gênero para pensar a política e a chamada “verdade” do cinema. Refletir sobre seu momento histórico. É o estar dentro e fora do cinema e do mundo. Lidar com a realidade com respeito, construir o mundo a partir do cinema, o cinema a partir do mundo.

Produzindo menos de uma dezena de filmes feitos nos anos 1960 e 1970, o grupo francês criou obras experimentais em que é exigido do espectador não apenas a disposição para o jogo de referências, mas também a afiliação às crenças revolucionárias. Trabalhando a dialética entre som e imagem, o grupo fazia analogias da militância com o ensino e pretendiam utilizar a arte como discurso.

Ao pensarmos desde o grupo de Flaherty e o Nanook a coletivos como o Dziga Vertov, composto de cineastas politicamente ativos que criavam espaços cuja relação se dava de maneira democrática entre os que estavam juntos para produzir, percebemos que o fazer atento à partilha do sensível com o outro pode ser uma tática libertária para o fazer cinema.

A crença num viés de transformação social a partir do cinema está presente desde o começo de sua história. Ao pensarmos a trajetória do cineasta que deu nome ao coletivo francês, o russo Dziga Vertov, é possível perceber o quanto que ele expressava seu interesse pelo meio social através da arte (por isso a escolha do seu nome pelos franceses). Para ele, a busca pela verdade através da experiência de imagem e som era a função primeira do cinema, e é por isso que ele cria os “KINOKS”⁷.

Dziga Vertov foi um dos cineastas a qual John Grierson⁸ recorreu em suas pesquisas para pensar o documentário como um fazer específico. Ironicamente, ele não defendia essa

⁷ “Não se trata de atualidades "Pathé" ou "Gaumont" (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmara, pedaços de energia autêntica (distingo esta da do teatro) reunidos nos intervalos numa soma cumuladora.”(Knoks: Uma Revolução (1923) De um apelo no início de 1922 in A experiência do Cinema, org. Ismail Xavier, Graal/Embrafilme, 1983.) Fala do Dziga Vertov em manifesto a favor dos Kinoks.

⁸ O escocês John Grierson, em 1926, batizou um gênero. O teórico e cineasta foi um dos fundadores da escola inglesa de documentário, e como ele descreveu, cunhou o nome sem muitas pretensões: “Se me lembro bem, documentário foi usado pela primera vez para descrever a arte de Maoma, do Sr. Flaherty, em um artigo apressado para um jornal de Nova York”.

especificidade. Apesar disso, em suas atividades como cineasta, Vertov dava pistas que esse era o caminho que ele via para o cinema ao defender as "autênticas atualidades kinok" como única via de criação de uma linguagem propriamente cinematográfica.

Já fazendo filmes nos anos anteriores aos das buscas de Grierson, desde 1919, quando se tornando redator e montador do primeiro cine-jornal de atualidades do Estado soviético, *Kino Nedelia*, *A Semana no Cinema*, Vertov sempre se manteve como um não-conformista. O russo defendia a saída das câmeras para a cidade, como forma de chegar a uma linguagem própria do cinema. Para ele, o cinema até então (anos 20), mantinha muita das suas possibilidades inventivas inexploradas ao se contentar com apenas, ou voltar muito dos seus esforços para, os "cine-dramas burgueses". Em seu manifesto de criação do cine-olho, o *The birth of kino-eye*, Vertov declara. "Não o cine-olho pelo cine-olho, mas a verdade por meio e possibilidades do filme olho, isto é, *kinopravda*". (VERTOV apud NICHOLS, 2008, p. 183)

Silvio Da-Rin reconhece Dziga Vertov como um dos mais importantes expoentes para a fecundação do novo gênero e também para as futuras gerações que vieram a refletir sobre as possibilidades e necessidades do cinema.

Ao defender a evacuação dos estúdios e a descida das câmeras às ruas para filmar "*a vida de improviso*" - temas que quarenta anos depois seriam tão caros aos apóstolos do cinema direto - Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar. (DARIN, 2004, p. 109)

É pensando nessa tradição deixada por Vertov e no viés do documentário como uma arte ligada as ruas e a cidade, ao outro e à sociedade que agora irei deter minha atenção. Pensar o gênero a partir dessas demandas e a partir disso pensar a criação de uma Zona Autônoma Temporária no cinema, através do documentário.

Hoje se vive em um mundo repleto de imagens, a realidade passou a ser televisionada ao vivo, os reality show tomaram boa parte da grade da televisão brasileira e o real é tão espetacular quanto qualquer ficção. Se nesse contexto ainda é possível se pensar o conceito de documentário, não há como fazê-lo sem pensar no processo do fazer cinema e na conjuntura social que isso envolve. Porém, parece importante também investigar como o nome foi cunhado e alguns usos do conceito no decorrer da história para pensar sua relevância e possibilidade de apropriação.

No começo do cinema a distinção entre ficção e documentário não era, sequer, imaginada. Porém, num contexto de necessidade de se legitimar junto ao Estado, ganhar a confiança de um governo conservador, tentar concorrer com um mercado já dominado pelos filmes-produto e sem tantos anseios revolucionários como a vanguarda russa, John Grierson propôs ao governo inglês uma forma de redefinir o imaginário da nação a partir de materiais visuais. Grierson buscava um tipo de cinema específico. Partindo de finalidades educativas que levaram a se

interessar pelo cinema e com as bases da então recente historiografia do cinema, o mentor da escola inglesa gravou inúmeros filmes sobre instituições, seus funcionamentos e suas poéticas na tentativa de criar uma identidade nacional pretendida pela Inglaterra⁹.

Ele reconhecia nesse processo a importância do cinema russo ao aproximar das suas teses algumas das ideias dos construtivistas das décadas de 10 e 20. Para o escocês, a ligação à tradição retórica e seu poder de rearranjo dos acontecimentos eram pontos essenciais para definição do documentário como gênero. Ele via nas possibilidades trazidas pela montagem um papel de centralidade para alcançar tais objetivos.

Recorria também ao cinema narrativo clássico na constituição do novo gênero. Ao batizar como o primeiro documentarista da história o americano Robert Flaherty, Grierson faz sua defesa pelas vertentes que o documentário deveria seguir, buscando uma certa ideia de realidade decorrente do cinema, em que a encenação também poderia ser uma forma de documentar.

Para pensar um pouco melhor sobre a questão documental, recorreremos ao que diz Silvio Da-Rin, no livro *O espelho partido*, à respeito do filme de Flaherty. Nesse fragmento, cita uma análise a respeito do filme, escrita pelo crítico e historiador Erik Barnouw, publicada em 1974 no livro *Documentary – a History of the Non-fiction Film*:

A capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão - um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana - tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada 'natural'. Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real - pessoas sendo elas mesmas. (DARIN, 2004, P. 32)

Mais a frente no seu texto, Da-Rin declara que “*a inovação fundamental de Flaherty consistiu na adoção de técnicas narrativas em um terreno onde antes só havia lugar para a mais pura descrição.*”(IDEM)

Isso foi um grande passo na história do cinema, e talvez o que tenha levado a John Grierson, já no começo da década de 30, a distinguir os filmes feitos a partir de “material natural” em duas categorias: as inferiores e as superiores. Na inferior, os filmes educativos, científicos, travelogue. Na superior, os documentários e sua possibilidade como gênero de

⁹ Uma década depois de suas buscas em território europeu, o escocês tendo formulado uma plataforma estética coerente com seus objetivos propagandísticos, atravessou o oceano levando a América seus pensamentos. Na Tradicional National Film Boards John Grierson conseguiu filmar também no Canadá alguns seus ideais de um cinema que se voltasse novamente para o mundo. Grierson via: “O documentário como forma de fotografar a cena viva e a história de vida”. (Grierson, 1932, 146-7) <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>

reelaboração. Reelaboração que o possibilitou olhar para o filme de Flaherty como o exemplo fundamental do documentário.

Remetendo a essas primeiras discussões do documentário e do cinema surgem dois movimentos cinematográficos a partir dos anos 50. São o Cinema Direto e o Cinema Verdade. O primeiro surge nos Estados Unidos, o segundo na França. Tendo objetivos distintos, ambos movimentos se desenvolveram a partir da sua ideia do que seria documentar uma situação. Se para o primeiro havia a busca de se manter como uma mosca na parede e captar com a mínima interferência os eventos, o segundo pretendia, ao se colocar na rua e em contato com o outro filmado, extrair a verdade do cinema, remetendo ao *kinopravda*, do russo Dziga Vertov.

Segundo Sílvio Dárin, foram os jornalistas americanos que desenvolveram as táticas do cinema direto como método de trabalho para suas reportagens. Porém, partindo da ideia de cinema verdade do cineasta e etnógrafo (e talvez o que melhor uniu as duas atividades), Jean Rouch, que afirmava que “*sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada*”, podemos constatar que a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia. Erick Barnouw tenta sucintamente diferenciar os dois cinemas afirmando que:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador (BARNOUW, 1993, p. 254).

É esse impulso de conhecer o outro através do cinema que instiga Jean Rouch. Talvez por isso que ele descreva Flaherty como um explorador, “*isto é, um descobridor de homens desconhecidos, descoberta que ele tentava compartilhar com outros homens*” (LABAKI(org.), 2015, pag.89)

Se desde o seu nascimento o documentário é uma palavra com uma gama grande de significados e que remete a muitos tipos de fazeres, Bill Nichols, teórico e crítico de documentário, faz o esforço de pensar o que teria de particular esse tipo de cinema. Nichols, professor da San Francisco State University, considerado um dos principais pensadores em Estudos de Cinema nos Estados Unidos, dedica em seu livro *Introdução ao documentário* um

capítulo para tentar definir em que o documentário difere dos outros tipos de filmes. Nesse texto, ele investiga alguns dos motivos que dificultaram uma definição única para o gênero. Para o crítico, “*A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos os filmes que poderíamos considerar documentários*”(NICHOLS, 2008, p.48)

Bill Nichols, fazendo um esforço estruturalista de distinguir o documentário da ficção, afirma que todo filme é documentário, porém há duas formas de sê-lo: para ele, há os documentários de satisfação de desejos (as ficções) e os de representação social. Na sua tese, não há o que convencionamos chamar de documentário sem questões éticas e sociais envolvidas. “*Os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis.*”(IDEM p.27)

O francês Jean Luc-Godard, forte expoente do cinema de autor até os dias de hoje, tenta tirar o caráter estático da definição sobre documentário e trazer ela para uma vertente mais momentânea e que se analisa cada caso como um caso não a partir de regras gerais. Pensando nos múltiplos usos possíveis do conceito, quase 40 anos depois dos estudos e acordos com governos realizado por John Grierson, Godard declarou ser *Desprezo*, filme dele realizado em 1963, um documentário sobre o corpo da Brigitte Bardot. Na história do filme, um roteirista vai para Roma trabalhar numa adaptação de Odisseia, de Homero. Paul, o roteirista, é casado com Camille (representada pela Brigitte Bardot) e arde de ciúmes quando ela aceita uma carona do produtor do filme, Jeremy Prokosch. O francês, apesar da óbvia raiz ficcional do seu filme, parece querer apontar para o fato de que, apesar de toda e qualquer fabulação, o cinema ainda continua a filmar corpos em 24 quadros por segundo. Documentar poderia ser também perceber como o corpo reage à passagem do tempo.

O realizador português Pedro Costa coloca a questão de uma outra maneira. Tendo dirigido oito longas metragens, o diretor vem filmando durante toda sua carreira com populações menos favorecidas e marginalizadas: os pobres e os excluídos, os imigrantes e os drogados. Ele se volta ao começo da história do cinema para defender o documentário. Observa o gênero não só como um processo revelador, mas também como um processo que se atenta ao outro e à sua vida. Por isso, são os diretores que souberam observar a vida (sem no entanto mostrar tudo) que Pedro Costa associa a tradição documental.

É muito simples: eu penso, e espero que vocês concordem comigo, que Mizoguchi, Ozu, Griffith e Chaplin são os maiores diretores de documentários, e, portanto, os maiores diretores da vida, da realidade. Eles são os diretores que escondem coisas, que fecham portas, e você pode as

abrir, às vezes. Porém, abrir as portas de tais filmes é difícil, perigoso - dá trabalho. Às vezes quando nós achamos que vamos mostrar tudo, que fazemos um documentário para mostrar tudo, na verdade não mostramos nada, não vemos nada, nós somos apenas dispersos. (COSTA, 2010, P.152)

Outro autor que tem contribuições importantes na discussão sobre documentário e no que toca a essas questões é o francês Jean-Louis Comolli. Em seus textos, o cineasta, teórico e antigo redator-chefe da *Cahier du Cinéma*, faz um elogio enfático a práxis do documentário e seu “poder de mostrar” a relação concreta de quem filma e quem é filmado. Na coletânea de textos “VER E PODER - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário” lançada no Brasil pela UFMG, Comolli demonstra um pensamento parecido com Nichols a respeito da raiz social da categoria, porém a coloca de outra forma. “*Longe da “ficção totalizante do todo”*, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”(COMOLI, 2003, p.172). Esse retorno ao real a partir de suas fissuras é muito do que importa em sua análise:

O cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode-se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. (idem)

Tentando atualizar possíveis definições ou caminhos para o documentário, Comolli escreveu o texto *Sob o risco do real*, uma das bases para pensar tal estética na contemporaneidade. No texto, ele defende ser o documentário uma obra que “*afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativa, portanto, o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito.*”(COMOLI, 2003, p.174) Apesar de se propor a pensar o documentário como ele é feito hoje, Jean-Louis Comolli parte de um dos pressupostos mais antigos da tradição documental. Ao descrever o gênero como reescrita do mundo, ele nos lembra a fala de John Grierson, que declarava ser o documentário um tratamento criativo da realidade. Reescrever seria dar esse tratamento novo ao real. Com tamanha responsabilidade dada ao documentário, ele também aponta um comprometimento embutido nesse fazer: “*Diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, não o filme que garante o mundo.*”(COMOLI, 2003, p.174)

Essa indicação do diretor e teórico traz também sua leitura do que seria documentário, ou ao menos, de onde parte essa categoria. Ainda a respeito do conceito, o francês afirma: “*A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um*

olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme.”(COMOLI, 2003, p. 172)

Há nessa fala uma questão de extrema importância para o documentário desde o começo da sua história: as possibilidades de representação. Ao complementar sua afirmação com a frase “*quer esta seja ou não provocada pelo filme*”, Comolli aponta para o fato de o documentário ser um “*transbordador*” da realidade. Olha para o cinema pensando não apenas nos seus pontos finais mas também seus pressupostos de partida. Para ele, aquilo que ameaça a cena (o real) é o que possibilita essa nova reordenação e criação do documentário. “*As condições da experiência fazem parte da experiência*”(COMOLI, 2003, p.172). Não importa para o documentário se há ou não encenação, se as falas foram ensaiadas e/ou combinadas antes da gravação, importa que isso gere algum tipo de realidade naqueles que assim irão agir. E é essa realidade que o documentário irá captar.

Jean-Louis Comolli lembra que o ato de filmar “*implica, necessariamente, no encontro com o outro e que sua imagem seja apreendida em seus próprios termos*”(idem, p.36). Para ele, é tal encontro que determina que filme será feito.

O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme? Eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porquê existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto(e as vezes contra nós) que se tornaram seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de lhe dar ordens(podemos oferecer no máximo indicações), de “avacalhar” sua própria *mise-en-scene*(ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações(a não ser o tempo suspenso da filmagem). (COMOLI, 2003, p.175)

Cesar Guimarães ¹⁰, em um programa da Rede Minas sobre documentário(o Diverso), pensando sobre a relação de filmar o outro presente no documentário faz a seguinte declaração: “*É muito importante que aquele que é filmado tenha o desejo de ser filmado e aquele que filma seja visto por aquele que é filmado*”(GUIMARÃES, Cesar). Tal afirmação o aproxima desse pensamento que atrela o ator social também ao cinema. Ele deixa de ser um objeto do filme para ser um fazedor do filme. Sem sua energia, a cena não se faz.

Uma fala da Vanda, colaboradora de Pedro Costa e personagem do filme O Quarto de Vanda (2000), ao convidar o diretor para continuar filmando com ela, remete as falas de Comolli e também de Guimarães. Um desejo que busca levar o ato de fazer filme para uma direção mais próxima de suas vivências: “O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos

¹⁰ O teórico e pesquisador da UFMG, um dos organizadores junto com Rubem Caixeta da coletânea VER E PODER, é um pensador importante para refletir a história, a estética e a política do documentário no Brasil e do cinema contemporâneo.

cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos? ”. Esse "isto" a qual Vanda se refere representa muito do que se tornou o cinema. Um lugar que se vai para comer pipoca, relaxar, muitas vezes não pensar e fugir do real. A personagem, ao questionar o diretor sobre uma filmagem mais direta e que remeta o processo de fazer um filme, não mais a grandiosidade da indústria cinematográfica, busca um cinema mais próximo dos seres humanos envolvidos em uma produção cinematográfica.

A partir dessas tantas abordagens bastante distintas, inseridas também em contextos distintos, se percebe que boa parte da tradição documental vê o mundo histórico que vivemos como motor para o cinema. Mas, ao equacionar a lógica a partir do mundo e não simplesmente do cinema como produto, certos filmes se fazem no engajamento com o outro. Possibilitam uma ligação de retroalimentação, onde o mundo alimenta o cinema e o cinema alimenta o mundo, mas, ainda assim, essa retroalimentação tem um lado que precisa de maior atenção: o mundo e aqueles que o constituem.

2.1 O documentário no Brasil

No Brasil, os primeiros documentários de que se tem notícia tiveram sua produção ligada aos órgãos nacionais, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que financiou inúmeros filmes sobre a cultura, a fauna e a flora brasileiras. Numa fase que coincidiu com o Estado Novo, em que a ideia de construção de uma identidade nacional ganhou força no país e o estado financiou boa parte dos filmes produzidos, as obras possuíam caráter mais científico, técnico e de cunho instrumental e pretendiam historicizar o Brasil a partir das suas imagens.

No começo dos anos 60, porém, com a chegada de equipamentos portáteis, a câmera deixa de ser a única ferramenta e uma nova forma de fazer cinema começa a ser investigada. Com o advento do Nagra, gravador portátil, tornou-se possível uma vontade antiga, mas antes impossibilitada por deficiência técnica: a saída das câmeras às ruas acompanhadas de uma captação de som direto.

Imerso no contexto mundial do cinema verdade e do direto, o Brasil se contaminou de ambas as estéticas. Porém, é possível reconhecer nos documentários nacionais feitos nessa época, ainda uma característica particular: é o que teórico e crítico cinematográfico Jean Claude Bernadet batizou de “modelo sociológico”. Em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Bernadet analisa a produção de documentários no Brasil entre os anos de 1960 e 1980 e desenvolve alguns conceitos, entre eles o que chama de modelo sociológico:

O modelo sociológico consiste, basicamente, na voz off de um locutor que narra - por cima das imagens - as idéias centrais da produção, intercalada por depoimentos de pessoas que dão crédito a ela, tal qual podemos observar no telejornalismo diário. Os entrevistados são a voz da experiência, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. A voz off possui um dono que não se identifica. É homogênea e regular, segue a norma culta. É uma voz neutra que nunca fala de si. (BERNADET, 2003, p. 15)

Como Bernadet aponta, no documentário sociológico se pode reconhecer um ser, uma voz (a “voz de deus”) que detém a verdade e que irá encontrar “populares” que possam prová-la com falas pessoais sobre um determinado tema: “*a atitude sociológica implica, no plano do saber, na relação de dominação sujeito do saber/objeto do estudo*”(BERNADET, 1985, p.38) e faz com que o documentário, mesmo com postura ideológica e política que se interessa pelos oprimidos, os trate como submissos aos seus conhecimentos e ideais.

Bernadet dedica um capítulo do livro ao filme *Viramundo*, documentário de Geraldo Sarno realizado em São Paulo que acompanha o movimento de peregrinação em busca de trabalho na capital paulista. O crítico, a partir de uma análise social do que acontecia no momento em que o filme foi feito, aponta para uma característica recorrente nos documentários sociológicos:

Viramundo foi realizado em 1965 - planejado em 1964 - e tenta responder a uma pergunta latente: porque o golpe de estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizado num sentido revolucionário? O filme responde: Eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado, de forma que girando pode ser tido como filme sobre a classe operária). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (BERNADET, 1985, p. 33)

Assim como em uma pesquisa sociológica, o filme se faz a partir de uma pergunta. Essa pergunta deveria gerar uma resposta a partir da pesquisa. Porém, na análise de Bernadet, no filme de Sarno a resposta é elaborado pelo diretor, e não por aqueles que estão em frente à câmera. O diretor já tem uma tese anterior ao filme, ele encontra personagens apenas para representá-la.

No livro *Filmar o real*¹¹, pensando as formas de abordar situações e personagens reais, escolhas estéticas e táticas de filmagem, além da relações entre a mídia e documentário, as autoras Claudia Mesquita e Consuelo Lins afirmam:

¹¹ Livro publicado em 2009, pela documentarista e professora da UFRJ, Consuelo Lins, junto com a professora e pesquisadora da UFMG, Cláudia Mesquita. As autoras se concentram na análises históricas de documentários para pensar a produção contemporânea. Através de filmes exibidos no cinema ou na televisão, as autoras retomam e organizam questões presentes na prática e na crítica documental.

“A forma do documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida, dividindo-se entre o projeto de “dar a voz” (através de entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também pela montagem trabalhada de modo retórico”(LINS;MESQUITA, 2008, p. 22)

Apesar de algumas experiências que tentavam relativizar algumas das saídas propostas do cinema político, principalmente vinda da ficção onde os lugares de bem e mal estavam mais borrados e indefinidos, foi o modelo sociológico que muitas vezes predominou como forma de discurso no documentário dos anos 60.

Nos anos 70, Arthur Omar¹², com o experimento do filme *Congo*, realizado em 1972 como protótipo do gênero, promoveu um modelo que chama de “anti-documentários”, que se contrapunha ao conceito de documentário vigente na época. Buscando fazer o filme a partir do contato com o outro e não a partir de teses pré-estabelecidas, os anti-documentários seriam filmes que se “*relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O anti-documentário procuraria se deixar fecundar pelo tema*”. (Teixeira(org), 2004, p. 33)

Enquanto Omar pesquisava linguagens e cultura popular em suas múltiplas obras, Eduardo Coutinho, cineasta brasileiro que influenciou uma geração de documentaristas, fazia algo parecido em outro lugar. Trabalhando na TV Globo como editor-chefe do Globo Reporter, Coutinho conheceu histórias e criou um método de escuta apurado. Depois dessa experiência na globo, ele volta para o interior da Paraíba, em Sapé, e retoma a filmagem de um filme que deixara inacabado. É *Cabra Marcado para Morrer*, finalizado em 1984, mas que havia começado a ser feito em 1962. As filmagens foram interrompidas por conta da repressão da polícia e do exército, que cercou o sítio em que era filmado o filme e levou parte da equipe presa sob alegação de “comunismo”. A narrativa do filme é semidocumental e conta a vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, assassinado antes da ditadura.

Guia de um certo rumo do cinema documentário brasileiro a partir de então, o filme de Coutinho segue uma faísca deixada por Omar, transformando-a talvez em fogo. Como descrevem as autoras Consuelo Lis e Claudia Mesquita sobre o filme do Omar, mas que poderia ser o do Coutinho: “Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários,

¹² Artista brasileiro múltiplo, com presença de destaque em várias áreas da produção artística, dentre elas o cinema, o vídeo, a fotografia, instalações, música, poesia, desenho, além de ensaios e reflexões teóricas sobre o processo de criação e a natureza da imagem.

personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia.”(LINS;MESQUITA, 2008, p.25)

É a defesa por uma história fragmentada e de personagens outros, que não os velhos heróis, que carregava, e ainda carrega, enorme peso para pensar o documentário. Atualmente, o filme *Branco Sai, Preto Fica*, do diretor Adirley Queiroz ¹³, é pontual para se pensar tais questões. Lançado em 2014 na Mostra de Cinema de Tiradentes (evento com curadoria voltada para o cinema autoral brasileiro), o filme se utiliza de personagens que contam parte das suas vidas para elaborar um roteiro de ficção. No enredo do filme, uma ficção científica, um astronauta está na Terra em viagem no tempo com a missão de provar que o estado brasileiro cometeu crimes contra populações negras e periféricas.

Isso tudo acontece em Brasília, com personagens que partem da sua experiência e nos tocam não só por elas, mas também por conta das suas leituras e interpretação desses fatos fictícios. O filme começa com um dos personagens, um locutor de rádio solitário, contando a história da invasão policial em um baile funk que o deixou paraplégico. Sobreposto ao som de sua narrativa, vemos fotografias de um baile funk, provavelmente do final dos anos 80, em que todos dançam. Com o desenvolvimento da história, a polícia chega e a tensão é vista também nas fotos, com a dispersão de todos da pista de dança, com as caras de susto e pânico dos que antes dançavam e agora procuram um lugar para correr. Dessa maneira, as fotos também ganham ritmo e o filme trás para a tela a possibilidade de uma reativação de fatos históricos a partir de outras óticas e fabulações como a própria idéia que o presente está em construção, assim como o passado e futuro. Assim, outros agentes sociais passam a se colocar como questão além dos personagens hegemônicos do estado e suas “versões oficiais”.

Se o documentário contemporâneo não tem partido do pressuposto apenas de mostrar, é porque, em muitos casos, o interesse é maior por uma nova construção. É a partir dessa arte engajada na relação com o outro, dessa vontade de estar/ouvir/conhecer(inclusive lados que as pessoas filmadas muitas vezes não conhecem sobre si), desses processos de constante troca, que se expressa um certo documentário. Isso é um gesto de afirmação. É necessário mais do que uma visão ingênua de “dar voz ao outro”. Quem dá a voz, a qualquer momento pode tirar. Se o cinema, e principalmente o documentário, no decorrer da sua história, teve, e tem, essa crença de que é possível falar *por* alguém sem ser autoritário, os filmes que procuro investigar tentam falar *com* alguém, como possibilidade de democracia e de criação de espaços autônomos. Mas isso não se faz sem o dissenso.

¹³ Um ex-jogador de futebol formado em comunicação social(com ênfase em cinema) na UNB.

2.2 Por um documentário democrático

Cezar Migliorin, em artigo *Igualdade dissensual: democracia e biopolítica das imagens contemporâneas*^{14 14}, tenta trazer particularidades dessa nova produção de documentário. Para ele, tal gênero faz algo muito parecido desde o começo de sua história, porém, o professor se pergunta se as transformações do mundo - e do capitalismo - nesses mais 100 anos de história do cinema reverberaram na produção documental.

O professor pensa a idéia de um mundo contemporâneo em que a democracia é vista como um valor universal, e chama atenção que ao trazer o conceito de democracia para pensar o documentário, ele faz um gesto arriscado. Arriscado, porém, necessário. Ele aponta para o fato de que

“os problemas que a presença ou ausência da democracia colocam estão diretamente ligados à construção de uma cena em que uma relação entre indivíduos, instituições, tecnologias e capturas das potências vitais se dá. A construção de um documentário depende, intensamente, desta cena, depende da presença desses indivíduos e das formas como cada um dos pontos e atores desta cena se relaciona com os outros pontos e atores, dos modos de sociabilidade, da presença da palavra e da escuta, das formas de associação e ruptura.”(CEZAR MIGLIORIN)

O que Cezar apresenta tem relação com a ideia de Jacques Ranciere de partilha do sensível. Na leitura de Migliorin, Ranciere entende que é na partilha de lugares em que a circulação da palavra e do sensível encontra passagens e barreiras, trocas e surdez, onde a política acontece. É entre a visibilidade e o dizível que se produz a política como cena.

Diferentemente da ideia de documentário sociológico trazido por Bernadet para descrever *Viramundo*, em que o que informa o expectador sobre o “real” é o locutor, pois “dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada - pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente..”(BERNADET, 1985, p.17), o documentário contemporâneo pretende trabalhar a partir da biopolítica. Para Cezar,

“se a vida é objeto do poder em forma de biopoder, é justamente ao inserir a política nesta relação entre potência e captura que a vida pode se tornar inseparável do dissenso que constitui a própria política. Biopolítica é assim o nome que podemos dar ao limite e ao excesso que a vida impõe as formas de captura que o capital forja das potências vitais.” (CEZAR MIGLIORIN)

ou seja, é a vida que possibilita uma relação não dicotômica com os poderes e nas falas presentes em um filme. “*A comunicação e as trocas entre documentário e vida residem*

¹⁴ CEZAR MIGLIORIN. Igualdade dissensual: democracia e biopolítica das imagens contemporâneas. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm. Acesso em 10/12/2015

nas formas de contaminação entre um e outro e nas maneiras em que se efetuam ‘esgarçamentos do tecido social’” (CEZAR MIGLIORIN).

Pensando, novamente, no cinema de Pedro Costa é possível perceber que ele elabora seus filmes de maneira a se atentar a esse processo biopolíticos. Ao perceber que o cinema pode ser uma forma de opressão, da mesma maneira que a polícia e as drogas também o são, o diretor defende que o cinema é um trabalho que necessita de limites, e que se ultrapassa esses limites deixa de ser cinema (COSTA, NEYRAT, RECTOR, 2012). Esse limite ao qual o diretor se refere parece ser em relação aos outros que o cinema retrata e no seu modo de realização. No caso de um documentarista, um limite no trato com os atores sociais, com o local que habitam e que o cinema também irá habitar para ser realizado, não nega a interferência do cinema na vida das pessoas.

Em sua trajetória artística há um fato que muda a forma de Pedro Costa olhar, filmar e interagir com seus atores e com o cinema. O diretor, enquanto filmava seu segundo longa-metragem em Cabo Verde, *Casa de Lava*(1994), entra em crise com a ficção que estava filmando. Em meio a essa crise, resolve se distanciar da equipe e sair escondido durante a noite para filmagens e interação com os locais. Em uma dessas fugas conhece alguns habitantes caboverdianos que viriam a mudar sua relação com o cinema.

Com o término do filme e seu retorno à Portugal, os caboverdianos de que Pedro Costa havia ficado amigo encarregam o diretor de entregar presentes para parentes deles residentes na periferia da capital portuguesa. Essa incumbência leva o diretor até a comunidade de Fontainhas, o que o faz conhecer dois dos seus principais colaboradores a partir de então, Ventura e Vanda, e a passar a frequentar o local e a vida daquelas pessoas.

Em dado momento da sua vivência naquela localidade, ao realizar o filme *Ossos*(1997), filmando com uma equipe cinematográfica de grande porte, com fotógrafo, equipe de luz, som e outras áreas que muitos cineastas convencionaram como imprescindíveis para o fazer cinema, Pedro Costa se dá conta do quanto que o aparato técnico do seu filme interfere na vida das pessoas. Em entrevista no livro *Um merlo dourado, um ramo de flores, uma colher de prata - No quarto de vanda - conversas com Pedro Costa* o diretor conta da sua angústia:

O mapa de produção não coincidia com o bairro, os camiões não conseguiam passar. E todo o folclore deste circo(...). Portanto, o que se trazia as pessoas do bairro, sobretudo aos miúdos, não era muito interessante. (...)E também coisas úteis, que talvez não pudesse descobrir de outra maneira. A luz, por exemplo. O filme tem uma luz particular, bastante admirada por muitos técnicos, muito singular em 35mm. (...) Filmávamos muito a noite, em becos

com um metro de largura. Ora, se acendes um projector de dez mil watts, a luz entra por todas as fissuras, pelas janelas, portas, por todo o lado. A meia noite fazia-se dia. Os nossos horários não eram de todo os mesmo dos pedreiros, das mulheres-a-dias.(...)Senti o problema, creio mesmo que mo verbalizaram.(...) E daí o boicote à produção, o boicote ao diretor de fotografia, o boicote a mim próprio, porque, se ordeno “corta a luz”, é provável que não possamos filmar. E foi assim que encontramos a luz do bairro em *Ossos*. Pensei que talvez pudéssemos finalmente filmar como devia ser. Começou por uma falta de luminosidade, uma espécie de penumbra mais conveniente. Era uma outra sensibilidade. E havia menos cinema. (2012, COSTA, NEYRAT, RECTOR, P. 36-38)

Pedro Costa relata como esse fato mudou todo o modo como ele se aproximava do bairro e impôs os tais limites ao seu processo na construção de cinema. Nos filmes seguintes, o português busca se distanciar da histeria das equipes numerosas e “*dos projectores apontados para reproduzir o sol a derramar-se sobre a relva*”. Talvez por isso, *Ossos* seja considerada pela crítica sua última ficção e *O Quarto de Vanda*(2000), e suas obras seguintes, passaram a ser vistos como documentários.

Quando se pensa os filmes de Pedro Costa e também os de Adirley Queirós podemos perceber que ambos se desprendem da ideia de um entrevistado que trará um saber para ser elaborado por um outro, eles tentam construir juntos. Buscam exercer um impacto no mundo histórico, não mais por persuadir ou convencer que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outro, e negam dar conta de uma oficialidade dos fatos, ao propor outras fabulações possíveis.

Por isso a defesa do documental, não porque distingue o real da imagem, mas porque se faz a partir de um engajamento. De um cinema que faz uso da estrutura da ficção não para o espetáculo e para construir as suas grandes narrativas que a cada momento tentará surpreender o espectador com novas teses e julgamentos, mas para construir experiências perceptivas, posições subjetivas e retrabalhar os clichês para que sejam possíveis também novas leituras.

3. Um levante no cinema

Pensar o fazer documentário como possibilidade de efetivação de uma Zona Autônoma Temporária é apontar para necessidade que ele se constitua de uma maneira específica. Pensar o cinema não como um agente revolucionário, mas sim como um levante e sua possibilidade de pensar o mundo como inacabado, em suas mudanças ainda necessárias. Diferente de uma ação revolucionária,

o levante sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do "progresso", que secretamente não passa de um ciclo vicioso. Surgo: levante, revolta. Insurgo: rebelar-se, levantar-se. Uma ação de independência. Um adeus a essa miserável paródia da roda kármica, histórica futilidade revolucionária. (BEY, 2001, P. 15)

É através do levante, que não é só o que luta contra a revolução, mas também uma tática política a favor de algumas formas de ação, que se podem gerar características que constituem uma TAZ. Essas formas de ação são: a ideia do bando, da TAZ como um festival e do nomadismo psíquico¹⁵

Se as vanguardas modernas e os situacionistas tentaram, e de alguma maneira concretizaram, a ação da arte como um levante a partir da ideia de imperfeição do mundo, da força do inacabado e do erro como potência, me interessa investigar quanto o documentário se coloca como uma forma, atualmente, de concretizar alguns desses ideais no cinema.

A criação do TAZ como tática se pretende concretizar a partir de uma organização coletiva que tira da família nuclear sua força central e adota o modelo paleolítico do *bando*, e é por Bey descrito da seguinte maneira:

O típico bando nômade ou semi-nômade de caçadores/coletores é formado por cerca de cinquenta pessoas. Em sociedades tribais mais populosas, a estrutura de bando é mantida por clãs dentro da tribo, ou por confrarias como sociedades secretas ou iniciáticas, sociedades de caça ou de guerra, associações de gênero, as "repúblicas de crianças" e por aí adiante. Se a família nuclear é gerada pela escassez (e resulta em avareza), o bando é gerado pela abundância (e produz prodigalidade). A família é fechada,

40

¹⁵ "A utilização do conceito de nomadismo psíquico é desenvolvida por Deleuze e Guattari, e se abre a possibilidade de uma visão de mundo pós-ideológica e multifacetada, capaz de se mover, de forma "desenraizada", da filosofia para o mito tribal, da ciência natural para o taoísmo; visão essa que foi alcançada às custas de se viver numa época na qual a velocidade e o "fetichismo da mercadoria" criaram uma unidade tirânica e falsa que tende a ofuscar toda a diversidade cultural e toda a individualidade para que "todo lugar seja igual ao outro". Este paradoxo cria "ciganos", viajantes psíquicos guiados pelo desejo ou pela curiosidade, errantes com laços de lealdade frouxos, desligados de qualquer local ou tempo determinado."(RAFAEL REINHE. TAZ – Zona Autônoma Temporária – Hakim Bey – Psicotopologia da Vida Cotidiana. Disponível em <http://reinehr.org/2009/01/taz-zona-autonoma-temporaria-hakim-bey-psicotopologia-da-vida-cotidiana-parte-iii-de-vii/> . Acessado em 14/02/2016)

geneticamente, pela posse masculina sobre as mulheres e crianças, pela totalidade hierárquica da sociedade agrícola/industrial. Por outro lado, o bando é aberto - não para todos, é claro, mas para um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc. (BEY, 2001, p. 23-24)

Pensando o conceito de coletivo de cinema como Cezar Migliorin o dispõe em conjunto com o tipo de organização social que Hakim Bey defende, é possível que se chegue à ideia de uma união voluntária de pessoas com afinidades e não-hierarquizadas, que pode maximizar a liberdade tanto nas relações entre eles mesmos como nas relações sociais pelos grupos desempenhadas.

O bando parece ser o modo como alguns dos coletivos de cinema se comportavam e se comportam. Porém, na história do cinema, temos suas teorias de “autor” normalmente a criação atribuída ao diretor e/ou mesmo para o produtor, poucas vezes para o grupo. Os filmes são examinados a partir da posição do autor, procurando ali a sua visão de mundo.

Hakim Bey tenta pensar os modos de ação na atualidade propondo um retorno histórico sobre algumas demandas: O bando é uma dessas demandas, a festa¹⁶¹⁶ seria outra. A ideia do festival defendida por Hakim Bey busca pela festa não mais como um "celebrar os momentos da nossa vida" como prega de maneira esvaziada a mídia. Para Hakim Bey, a essência da festa seria: “cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida.” (BEY, 2001, p. 26). Também para realizar um filme, por que não?

Pensar o fazer do filme (ou trechos dele) como uma festa, seria entender que são a partir das relações, do cara a cara, do olho no olho, que se constroem, não só as cenas, como também as relações daqueles que participam da feitura da obra. Colocar a festa como um lugar de partilha do sensível. É isso que me faz aproximar o processo de um filme ao de um festival. ““Lute pelo direito de festejar” não é, na verdade, uma paródia da luta radical, mas uma nova manifestação dessa luta, apropriada para uma época que oferece a TV e o telefone como maneiras de "alcançar e tocar" outros seres humanos, maneiras de "estar junto!"(BEY, 2001, p.26)

¹⁶ Hakim Bey nos conta que “Na Idade Média, quase um terço do ano era reservado para feriados e dias santos. Talvez os protestos contra a reforma no calendário tenham tido menos a ver com os "onze dias perdidos" do que com a sensação de que a ciência imperial estava conspirando para preencher esses espaços vazios dentro do calendário, onde a liberdade das pessoas havia se concentrado. Um golpe de Estado, um mapeamento do ano, a dominação do próprio tempo, transformando o cosmo orgânico num universo que funciona como um relógio. A morte do festival. (BEY, 2001, p.

Aqui poderíamos relembrar os anseios de produção de Robert Flayerty, que distinguiu funções específicas para cada integrante, não deixando, porém, de atribuir ao fazer coletivo a concepção da sua obra cinematográfica. Seja ao dividir o seu pão com seus personagens e companheiros de viagem nas frias geleiras do cabo Sir Thomas Smith ou na busca do que o esquimó Nanook descreve como sendo “a melhor imagem”. Flayert, crente nisso, o seguiu.

E por fim, o levante, ao qual a TAZ e o cinema podem remeter para se efetivar como uma prática libertária, é a favor também da tática do nomadismo psíquico. Num capitalismo que tenta, a todo momento, territorializar o homem para lhe capturar, e em uma globalização que se faz uniformizada, pensar o conceito de nomadismo psíquico associado à ideia de esquizofrenia de que fala Pelbart parece uma maneira para fugir às capturas. Na leitura de Pelbart (baseando-se muitas vezes nos mesmo autores que Hakim Bey se baseia), o esquizo, no seu constante deslocamento, deixa de ser apenas um desprovido de entendimento para ser o que entende de outra maneira, uma forma de escape ao controle do capitalismo. Enquanto isso, Hakim Bey tenta pensar o nomadismo psíquico como uma tática que

muda o paradoxo de um modo passivo para um modo ativo e talvez até mesmo "violento". Os últimos espasmos de "Deus" e seus sacolejos no leito de morte vêm se arrastando por tanto tempo - nas formas do capitalismo, fascismo e comunismo, por exemplo - que ainda existe muita "destruição criativa" para ser executada por comandos ou apaches (literalmente, inimigos) pós-bakunianos e pós-nietzscheanos. Esses nômades exercitam a razzia, são corsários, são vírus. Sentem tanto o desejo quanto a necessidade de TAZs, acampamentos de tendas negras sob as estrelas do deserto, interzonas, oásis fortificados escondidos nas rotas das caravanas secretas, trechos de selva e sertões "liberados", áreas proibidas, mercados negros e bazares underground. (BEY, 2001, p.28)

Afinal, com a sempre presente possibilidade de apropriação do capitalismo no fazer de cada um é necessário buscar uma tática que se proponha a desmarcar, constantemente, o seu lugar: O esquizo e o nomadismo psíquico parecem agir com esse mesmo propósito.

Voltando para o cinema, me interessa olhar o nomadismo nos filmes através, tanto das caminhadas e deslocamentos que o cinema propõe na sua mise-en-scène, quanto numa busca cigana, no sentido que não se estabelece em um lugar específico presente no processos de exibição do filme que irei analisar. Pensar desde a ideia do personagem que se locomove, ao fato que o filme também se locomove. Seja por cinemas espalhados pelo país, festivais e cineclube, o filme pode se fazer nômade em meio a esses processos de exibição.

3.1 A Vizinhança do Tigre

Ao propor uma aproximação do documentário com o conceito de Zona Autônoma Temporária não pretendo homogeneizar os dois conceitos, visto não resumir nenhum dos dois, mas sim entender a potência de ambos em relação. Se o documentário se insere em um contexto estético específico, mesmo que também imerso em um contexto político, e o conceito de TAZ fala de um meio social mais amplo (ao se remeter a certos processos sociais, como a tomada de uma ilha, por exemplo), me interessa investigar como uma obra documental pode ser agente para a criação de uma Zona Autônoma Temporária. Se constituir como um lugar de criação conjunta cujas regras são estabelecidas por aqueles que do jogo participam, se fazem a partir do encontro. Uma autonomia de regras sociais em prol do jogo social.

Essa Zona Autônoma Temporária pode ser tanto a porção terra pelo filme retratado, ou mesmo o local em que esse filme é realizado, no seu processo de feitura, cada caso remeterá questões específicas. Pensando tanto nas temáticas abordadas quanto nos atravessamentos entre o filme e o real e se atentando também ao processo de realização das obras, me interessa investigar como que o filme *A Vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchoa, realizou tais operações. Para isso, tentarei examinar o filme propondo possíveis correlações dos conceitos constituintes do levante com os modos de operação do filme e o vendo como uma Zona Autônoma Temporária se concretiza a partir do seu viés coletivo e anti-oficial.

A sinopse do filme no catálogo da IX Mostra de Direitos Humanos descreve:

“Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem (MG). Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.”

Partindo da ideia do jogo descrita por Johan Huizinga e sua concretização a partir do seu bando do cinema, Affonso Uchoa guiou a feitura, os processos de roteirização e as propostas do filme, se abrindo para o imprevisto que o próprio jogo traz pra si e que a coletividade necessita.

O filme se utilizou de táticas de troca e de cumplicidade, contando com a participação dos atores na elaboração da história e mesmo dos diálogos (os 5 protagonistas do filme são também creditados como roteiristas: Aristides de Sousa, o Junin, Maurício Chagas, o Menor, Wederson Patrício, o Neguin, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro junto com Affonso e João Dumas, também creditado como diretor assistente e montador). Em uma entrevista presente

no catálogo da mesma mostra de direitos humanos, Affonso aponta a importância de colocar a criação em disputa com aqueles que vivem a história: seus atores.

A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história e senti que o mais honesto que eu poderia ser com eles, seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma (UCHOA, disponível em <http://www.mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2014/?q=mostra-competitiva/filme/vizinh%C3%A7%C3%A3o-do-tigre> , acessado 07/01/2016)

Composto como um retrato de um grupo de amigos, o filme passeia por e com eles pelo bairro Nacional, periferia de Belo Horizonte em que estão os ambientes de trabalho, as casas e os momentos de diversão daqueles personagens. Eles são um bando de 5 rapazes, que divide afinidades e laços de amizade. Um bando não por que pertencem a uma hierarquia maior, mas porque se refere a maneira como esses personagens se relacionam. A partir de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, assim como afinidades espirituais.

A obra não tenta dar conta de quem seriam esses garotos, de suas histórias. Ela tenta se conectar com eles a partir de certas vivências que o filme resolve acompanhar. É ao buscar encontrar lugares e momentos em que eles podem se constituir como quiserem, não mais a partir das normas preestabelecidas do estado e da ética social, que o filme se constitui.

Neguin é um garoto negro de periferia. Apesar de romantizar o mundo do crime, parece não ter muitas experiências, como pode ser visto na cena do duelo com o Junin, em que este mostra suas marcas de tiro e aquele apenas marcas de esbarrões cotidianos em sua casa.

Eldo é o roqueiro do grupo. Normalmente sozinho pela noite, é um personagem que mais apresenta uma rebeldia na aparência. Vestido muitas vezes de preto e usando óculos escuros, ele flana pela cidade.

Menor, o mais jovem do bando, é um personagem mais introspectivo. Envolvido nas duas cenas de consumo de droga do filme, o garoto carrega o peso e a leveza do se drogar. Skatista da nova geração, Menor nega os estudos e gosta de passar um tempo com seus amigos.

Adilson é um homem apaixonado. Prestes a casar, reforma sua casa (Junin trabalha na obra) e se questiona sobre o futuro e suas incertezas.

O personagem do Junin, por sua vez, é o que une esses garotos na suas buscas por um espaço comum, talvez porque ele seja o personagem que vê, de maneira mais direta, seu direito de ir e vir afetado, correndo riscos de não mais coabitar aquele espaço com seus amigos e ir para prisão. Ele começa sua trajetória no filme deitado no sofá da casa da sua mãe, lendo uma carta que enviará para um amigo que está preso, em que ele fala da submissão à prisão condicional. Ao final do filme, tendo recebido uma intimação da justiça para comparecer ao presídio e ainda mantendo uma dívida com o tráfico pois perdeu o revólver que estava com ele ao ser preso, sai de casa durante a madrugada deixando uma carta de despedida para sua mãe. Junin está indo embora.

Aqui ele parece não só buscar a liberdade de um sistema prisional, mas efetivá-la a partir da invisibilidade e também no se colocar como um nômade no mundo. O nômade como escolha, aquele que se divorcia da família para buscar o não lugar. Hakim Bey, pensando a ideia do nômade em seu livro, afirma que o ser sem teto pode ser vitimizado, porém, a fuga do núcleo familiar pode ser também uma possibilidade para outras vivências. Para o autor: “não ter teto pode, num certo sentido, ser uma virtude, uma aventura”(BEY, 2011, p.66).

Nesse sentido, o personagem do Junin parece ir embora como quem foge do seu destino para procurar outro. Uma fuga que pode ser vista como nômade em relação a muitas das estruturas de poder ao qual ele está submetido: do seu núcleo familiar e a relação de cuidado e medo de o perder que sua mãe o trata; do tráfico, ao qual ele deve um dinheiro decorrente da perda de uma arma do assalto que resultou em sua prisão; e da própria prisão, que é a estratégia de opressão com a qual o estado busca agir em seu corpo, ao pretender cercear seu direito de ir e vir. Uma fuga que se efetiva através da renovação, do recomeço. Traço também percebido nos versos da música dos Pacificadores presente no final do filme: “*Eu queria mudar, eu queria mudar, eu queria mudar, eu queria mudar... Meu mundo me ensinou ser assim, fazer as correrias os canas vinha atrás de mim*”.

É pensando que ainda é possível contestar certas ideias que se tornaram normais no mundo capitalista atual, que o filme trata as situações sem as velhas discriminações instituídas. Não há esquiva, lidar dessa maneira faz o filme tratar temas fortes e, em sua maioria, carregados de preconceito na sociedade, como as drogas, o mundo do crime e a periferia, e construir novos olhares.

3.2 Um tigre esquizo

Em certa cena do filme vemos Neguin e o Menor brincarem em um terreno abandonado. Eles estão com uma arma e brincam de se esconder por entre as ruínas presente no terreno, em uma cena muito parecida com a do filme *Rodrigo D - sem futuro*¹⁷¹⁷, em que o bando do personagem Rodrigo brinca nas ruínas abandonadas de Bogotá. Na cena do *A Vizinhaça do Tigre* a câmera em muitos momentos se perde dos personagens, parecendo também brincar de esconde-esconde com eles, ao adentrar e se perder no labirinto que se tornou a casa quase destruída.

Esse labirinto proposto na cena é percebido também na montagem do filme, que se elaborada de maneira múltipla. Construído de modo irregular, inconstante e diferente nas suas partes, o filme se detém com tempos e intensidades diferentes aos personagens e momentos. Tanto nos seus atores quanto na sua estrutura, o filme se permite ser constituído de muitas forças distintas. A potência aparece no encontro dessas forças e também no modo de operação que cada uma delas, as cenas e os atores, apresentam separadamente. São essas diferenças que fazem o filme variar em intensões, seja múltiplo e trabalhe emoções de maneiras distintas, uma questão de montagem.

Essa é uma característica que Affonso afirma ter importado dos livros de John dos Passos, romancista americano cujos livros são composto de uma multiplicidade de histórias que se tecem, a partir do amplo leque de vozes. Uma resenha publicada na Gazeta do Povo aponta que a obra do americano parte dessa multiplicidade para construir um olhar:

que pode ajudar a suportar o peso da solidão, do anonimato, da pressão sufocante dos exageros de um universo em que tudo é marcado pela velocidade, em que a euforia diante dos avanços do progresso capitalista esmaga as individualidades em prol do sistema avassalador que, ostensivamente, vai se impondo nas metrópoles. (MARTIRANI, A câmera Olho de John dos Passos, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-camera-olho-de-john-dos-passos/>, acessado 27/01/2016)

No filme, essa multiplicidade é constituída pelos métodos de montagem diferentes empregados em cada personagem, mas com fins parecidos com o do americano. Nas cenas com o Menor, personagem mais introspectivo, os olhares, a fumaça, a parede, ganham dimensões importantes para constituir o espaço criado. No caso do Neguin, por sua vez, há uma montagem mais “picotada”, pois o personagem está sempre soltando piadas e xingando velozes aos seus companheiros, e é nesse acúmulo que ele se constitui. Junin e Adilson, por sua vez, participam de cenas mais decupada aos moldes do cinema clássico. Junin, em

¹⁷ ¹⁷ *Rodrigo D: no futuro* é um filme colombiano de 1990 dirigido por Víctor Gaviria. Filmado com habitantes locais, o filme retrata a periferia de Bogotá no final dos anos 80, uma geração marcada por não ter futuro, como o título do filme pretende anunciar, por conta do tráfico de droga que dominou a Colômbia em tal período.

muitos momentos, é a ponte para formas distintas de atuação e interação com os atores. Por fim, o Eldo, que é acompanhado quase sempre a partir de uma abordagem que remete ao cinema direto, em que o documentarista tenta agir como “uma mosca na parede”, seja ao ir ao show de rock ou ao acompanhá-lo tocando gaita pela cidade.

Propondo o cruzamento desses métodos e dos modos de interação desses atores, o filme se reinventa, até porque os personagens se cruzam, e é na dissonância da montagem que muito da força da obra se efetiva. Outro ponto que poderia soar dissonante, mas constitui essa multiplicidade, é a operação do filme de se permitir ir para outros lugares quando se espera dele uma narrativa. Em um dado momento do filme a montagem faz algo diferente do que vinha sendo feito até então, ela se desgruda daqueles que acompanhava. Após a cena do casamento do Adilson, aparece um clipe de retratos de pessoas da vizinhança em poses paradas e caras fechadas sobre uma música do Ali Farka Touré¹⁸, que traz uma dimensão de algo de fora daquele espaço. É como se o filme buscasse encontrar espaço para aqueles que não constituem a história, mas constituem o mundo em que a história habita. Como uma montagem esquizo, novamente pensando esquizo como coloca Peter Pal Pelbart, que parece estar sempre dentro e fora do enredo, da conversa, da família, da cidade, da economia, da cultura, da linguagem, que o filme se efetiva.

Um exemplo dessa montagem, não só dela mas de como o filme se constrói na dissonância, é visto em um conjunto de cenas mostradas um pouco antes da metade do filme. Nelas se passa um divertido duelo entre Junin e Neguinho (que se enfrentam com caldo de laranja e pipoca), ligado por um corte seco para a tensão do Menor fumando crack sozinho em casa. Se isso parece a oposição entre uma situação divertida e uma situação de tristeza, não é apenas dessa maneira dialética que as cenas do filme se constroem.

Na primeira cena, os garotos começam uma briga, ainda na cozinha da casa do Junin, em que um tenta ser mais importante ou melhor que o outro. Há, porém, uma leveza nessa disputa. Junin diz: “nunca vi seu nome nem numa caixinha de fósforo”, Neguinho rebate: “seu nome nunca vi nem num palito de fósforo”. Entre atiradas e alfinetadas iniciais, Junin confronta seu amigo: “você acha que sabe mais que eu, Neguinho?”. Neguinho responde que sabe, e Junin fala: “Vamo vê então, vamo vê então”.

Agora estão fora da casa, é a periferia do bairro Nacional, um plano aberto que vai se transformando no plano médio do Junin mostra o jovem caminhando em direção a câmera. Ele afirma: “qual é Neguinho? Você num falou que você era o vida louca?”. Neguinho

¹⁸ Ali Ibrahim "Farka" Touré foi um cantor e guitarrista malinês e um dos músicos mais internacionalmente reconhecidos do continente africano.

é responde: “qual é seu arrombado?”. Num outro plano médio, remetendo ao plano e contraplano dos duelos de faroeste clássico, Neguinho cruza os braços como um gangster e responde: “Você tá achando que é melhor que quem? Quem que você acha que você é? Você melhor no quê?”. Novo corte, agora Junin mostra suas marcas de bala e diz a origem delas e como cada uma o atingiu. Novamente se vê Neguinho, agora mostrando também suas marcas, porém as dele se resumem a marcas de machucado no peito ou um joelho ralado por bater no móvel de sua casa. Volta-se a ver o Junin e suas marcas, são muitas. Neguinho fala assustado: “credo, você é todo furado”. Junin indaga ao seu amigo/adversário: “e você, o que você passou, o que que você viveu?”.

é Neguinho fala de suas experiências com mulheres, mas logo é rebatido por Junin que diz que ele no máximo transou com o homossexual do bairro. É um jogo, a regra parece ser que o outro tem que rebater sempre em até 3 segundos.

No plano seguinte, ao constatar que o seu celular tem música e o do Neguinho não, Junin propõe uma batalha de improviso. Ele liga a música no seu celular e acompanha a melodia cantando: “Vou zuar o Neguinho! taran tãonan! Vou zuar o Neguinho!”. Novo corte, agora um plano médio mostra Junin e ao fundo as casas do bairro Nacional. Outra música toca no celular de Junin, é uma música pop, eles fazem uma batalha de improviso na melodia da nova música, sempre ridicularizando um ao outro. O plano vai para cada um dos garotos quando eles falam até por fim abrir e pegar os dois em conjunto, é uma câmera atenta em acompanhar a ação. Os garotos falam da roupa um do outro, como cada um é melhor que o parceiro, e zoam ao ponto de dizerem que vão gozar na testa do amigo.

A brincadeira continua, agora Junin está de mão para trás como se estivesse amarrado, Neguinho vem com duas laranjas e as espreme na cabeça do amigo, entre risadas ele repete a frase: “vai tomar no cu porra!!”, enquanto Junin se contorce e chama o amigo de desgraçado. No começo relutante, porém no fim ele apenas diz: “espreme aí o que você achar que dá” e deixa o amigo terminar de espremer. Ele sabe que terá sua vez. Um corte, e agora é Neguinho que aparece com as mãos para trás esperando o ataque do seu adversário. Junin fora de quadro exclama: “agora você vai ver, desgraçado!”, e entra na imagem segurando uma peneira cheia de pipocas e jogando no Neguinho. São ataques que jogam com uma agressividade, porém que é ressignificada com os elementos que nela incorpora. Com armas que passam de suco de laranja a pipoca, os garotos levam a violência pra outro lugar, que não o da crueldade.

Talvez por isso, no momento seguinte os garotos estão numa luta de facas e espeto de churrasco e, apesar do perigo que poderia significar esses objetos, não é essa conotação que se imprimir na imagem. Entre risos e troca de espadas como nas lutas medievais, a disputa é

mais uma das brincadeiras dos garotos, que os levarão até o limite da rendição. Na luta, Junin logo imobiliza Neguinho, que reluta ao máximo em se render. Ele é obrigado pelo amigo, que o ameaça com um espeto no pescoço, a “pedir penico”. Conseguindo mais uma vez quase se desvencilhar, Neguinho é novamente ameaçado, agora com o espeto apontado para o olho. Junin pede a rendição, fala para o amigo pedir penico. Neguinho de olhos fechados pede penico, porém, ao ser solto, levanta rapidamente, pega o espeto e finge matar o amigo. Ele grita: “Morreu! Matei, seu otário”. Ele agora é o vencedor e fica muito feliz. Porém, ao se virar, percebe novamente que a brincadeira não acabou, Junin agora corre atrás dele gritando: “eu gosto do diabo, seu inferno”. Eles pulam do barranco.

Corta o plano, agora se vê alguns tijolos formando um muro que não se liga porquê há um vão quebrado no meio. É uma lage vista de baixo para cima. Novo corte e se vê o muro com uma pixação da letra M. Depois desses dois planos que poderiam ser só passagens, mas também expressam certas particularidades do local, se vê o Menor num plano aberto da sala de sua casa. Ele está num sofá coberto por um pano roxo e que é iluminado por uma luz lateral que parece vir da janela fora de quadro. De calça jeans, camisa amarela e um boné vermelho, o rapaz lê cânticos religiosos. Esse som já é antecipado no plano da pixação que o filme aproxima, dando a entender ser fora da casa, o que perceberemos nas sequencias seguintes, em que veremos o Menor mostrar sua marca para o Eldo: “MIX”. Aquele era o M de uma pixação feita por ele.

Na cena de casa, Menor canta entre risos e pequenas desconcentradas do livro: “Na batalha contra o mal, ser valente! Sigo em marcha triunfal, ser valente! Olha o alvo que é Jesus, a vitória nos conduz, ser valente! Ser valente, pelejando por Jesus! Ser valente, nunca rejeitando a cruz, firme sempre no amor, cheio do consolador, ser valente!”. A última frase do cântico é falada fora de quadro.

Agora se vê um monte de roupas, Menor entra em quadro, troca a blusa amarela por uma azul e sai novamente do quadro. Outro corte e ele está sentado noutro sofá, agora mais iluminado, preparando algo com a mão. Corte para um plano próximo, é um cachimbo que ele está fazendo com papel alumínio e saco plástico. Menor termina de preparar o cachimbo e agora está numa parte escura da casa. Ele olha desconfiado pelas janelas da casa, passa por alguns cômodos como se procurasse algo ou alguém. Por fim, como se os preparativos para o ritual estivessem concluídos, ele coloca algo no seu cachimbo e vai para um canto da casa, em que a câmera o vê de costas e no escuro, quase só percebendo sua presença com o acender da chama do isqueiro.

Ao elaborar as cenas de maneira esquizada, que passeia como um nômade por entre os sentimentos e os personagens, com uma montagem que aponta sempre vários elementos, Affonso faz o que o documentarista e ensaísta francês Jean-Louis Comolli chama de colocar o cinema em fricção com o mundo. Ele, assim como Pedro Costa, reconhece as restrições e as ordens, os poderes e as mentiras. Se interessa no jogo social. É justamente a partir disso que o cineasta se engaja. “Servidão, privilégios”.

Se o mundo é pautado por questões morais retrógradas e controversas, e “os roteiros, que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários”, nesse contexto, tem cabido ao documentário recolocar o cinema como uma forma de reescrita de acontecimentos e situações. E é isso que encontramos em *A Vinhança do Tigre*, em que Affonso não tenta abarcar um ponto de vista de um todo, mas cria, a partir das relações, e confessa isso, com orgulho. Uma narrativa que parte do precário e alcança outros estágios do saber. “*Um cinema, eu diria, engajado no mundo*” (COMOLLI, 2003, p. 173).

3.3 A vizinhança em rede

Por fim, gostaria de pensar que o filme apresenta um caráter nômade presente além de sua narrativa. Para isso, remeto ao seu processo de distribuição para pensar de que maneira o filme pode se propor a escapar às estratégias dos circuitos de arte e cinema, tenta fugir ao ser capturado e se propor a lidar a partir de diversas táticas para se constituir como uma Zona Autônoma Temporária.

Em seu processo de distribuição, *A Vizinhança do Tigre* passou em alguns Festivais autorais, e venceu logo na sua estreia a competitiva a qual concorria, a Mostra Aurora, principal janela de exibição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Para Affonso, o festival tem uma proposta curatorial forte, que tem um olhar sobre o cinema que não é pautado pelo comércio, pelos grandes nomes, pelo lobby, pelo estrelismo, nem pela busca de espaço de mídia. ele afirma que:

Em Tiradentes a curadoria tem o desejo de lançar um olhar sobre o cinema brasileiro, de oferecer ao público uma parte específica e forte do cinema brasileiro. Um cinema de risco, jovem, que está buscando ser feito de modo não-industrial, mais amador no bom sentido, mais apaixonado e ao mesmo tempo menos estruturado.” (Cine Festivais > Mostra de Tiradentes > Falta coragem para festivais se abrirem a filmes autorais, diz vencedor de Tiradentes, disponível em <http://cinefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/>, acessado em 01/02/2016)

Apesar do olhar do Affonso, dado no calor do momento, pós premiação do seu filme no festival, é possível também apontar que a Mostra de Cinema de Tiradentes não é apenas um espaço de novas proposições, como aponta o diretor. Atualmente uma das grandes vitrines do cinema nacional, uma das maiores mostras em termos de espectadores e público especializado do país, a mostra é realizada por uma das maiores produtoras do ramo, a Universo Produções.

Com o crescimento da cultura de festivais ¹⁹, Tiradentes ganhou status e se tornou uma importante janela de exibição dentre inúmeras outras vitrines que surgiram, talvez como parte de um projeto de industrialização do cinema brasileiro. Festivais como o Janela Internacional de Cinema, o Cachoeira Doc., Panorama Internacional de Cinema e Semana dos Realizadores são apenas alguns dos muitos festivais surgidos nos últimos 15 anos, e que, mesmo que ainda se resumam a um circuito reduzido, têm se tornado uma nova referência, criando novos ícones e ídolos.

Os filmes, ao entrarem nesse circuito, passam muitas vezes também a seguir uma certa cartilha de regras, que propõem uma carreira mais restrita, sendo em muitos casos proibida a divulgação do filme na internet ou em outro cinema da cidade antes da exibição no festival, presando por um ineditismo mais do que pelo compartilhamento da obra.

Me interessa perceber, porém, que o processo de distribuição do *A Vizinhança do Tigre*, apesar de se inserir nesse contexto, criou também outras táticas e acreditou no potencial de debate político do filme para conseguir exibi-lo em inúmeros outros espaços. Foi ao não se submeter integralmente ao que determinava a lógica dos festivais, se colocando como um nômade nesses lugares, que o filme conseguiu criar espaços em que o debate e a construção com o outro se torna possível, criar outras redes para rivalizar, infletir ou cruzar-se com as dominantes.

Nas exibições através da Mostra de Direitos Humanos, em que o filme passou na mostra competitiva, ele teve projeção em todas as capitais do país. Foi também exibido em outros espaços como escolas e presídios ou associações comunitárias, através do projeto Democratizando. No site, um texto explica a que se propõe o projeto:

Por meio do projeto, pontos de exibição de todo o país se inscreveram para receber os kits elaborados pela produção da Mostra; os kits contêm obras que buscam suscitar o debate sobre os **Direitos Humanos** em âmbito nacional. Além disso, os espaços inscritos poderão organizar palestras, workshops e outros tipos de encontro para discutir **Direitos Humanos** e

¹⁹ Aqui poderia citar o Janela Internacional de Recife, que na sua última edição levou mais de 20 espectadores em 10 dias de festival, a Semana dos Realizadores, que nas suas últimas edições lotou boa parte das sessões que propôs.

outros temas relacionados.” (DEMOCRATIZANDO, disponível em <http://www.mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2014/democratizando/content/lista-dos-pontos-de-exibi%C3%A7%C3%A3o> , acessado em 07/02/2016)

Em Roraima, por exemplo, sua exibição aconteceu em evento realizado na Praça das Águas, pelo coletivo Canoa Cultural. O filme conseguiu, ao se inserir no festival, entrar em locais que talvez ele não chegasse sem esse acesso. São esses os cruzamentos das redes de que fala Pelbart, entre coletivos de que fala Cezar, que identifiquei no processo de distribuição do filme.

Outra exibição do filme se deu no Cineclube Defumado, projeto organizado no Diretório Acadêmico do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF. Lá, o filme foi exibido para cerca de 70 alunos com a presença do diretor após a sessão. A sessão aconteceu buscando uma certa invisibilidade, Affonso pediu uma divulgação que não contivesse o nome do filme, pois ele seria exibido no mês seguinte na Semana dos Realizadores, e para isso precisava de ineditismo no Rio de Janeiro. Nesse caso, o contato foi feito direto entre a equipe do cineclube e o realizador, que sempre demonstrou sua vontade de exibir o filme, apesar de dialogar com as instâncias de poder para realizar certas exposições. A invisibilidade como tática se fez presente, o filme foi exibido.

Ao pensar esses casos, arrisco dizer que o filme adotou a tática nômade de distribuição, e fez dos mais diversos espaços e locais de exibição um campo de disputa ao transformá-los em lugares de debate político, ou seja, lugares libertos da imposição dos poderes, lugares onde o conhecimento se constrói. Dessa maneira, esses espaços se concretizam como meio de exibição para certas produções e ganham importância pelo caráter anti-oficial e apaixonado que apresentam. Isso, pois, utilizando-se da tática do TAZ, esses modos de exibição também podem realizar uma operação de guerrilha contra o estado para liberar uma área de terra, de tempo, e também de imaginação. Pensando que o mundo há muito opera na lógica da degradação, em meio às suas tantas contradições sociais, o que resta ao cinema, senão libertar uma área de terra?

Conclusão

Ao longo do trabalho abordei algumas formas de produção coletiva. Desde grupos artísticos que propunham uma coletividade que promovia a ideia da ausência de autoria (ou de autoria de um único criador), como certas obras situacionistas ou os filmes do grupo Dziga Vertov, até mesmo certos compartilhamentos que se deram distinguindo como cada um atuou na obra, como os exemplos de documentário que analisei no decorrer do texto. A equipe de um documentário, que apesar de ser um grupo onde cada um realiza uma função específica, se faz como coletividade ao operar a partir do mais um aberto ao qual Cezar se refere.

Nessa percurso passei por questões que envolviam as buscas do capitalismo, que mesmo centrado na ação particular de cada um, busca mais uma uniformidade que uma multiplicidade. Pude identificar certos processos sociais e como que eles tentam dar conta da sociedade como um todo. E também como o mundo da arte lida com essas estratégias e com as imposições do capital e do Estado no seu processo de criação.

Procurei pensar sobre como a arte pode ser um agente na transformação social que consegue driblar a ação dos poderes. Tentei ver nela um potencial em operar em rede, nas brechas desses poderes, e me centrei em investigar as táticas que ela propõe. Se consigo enxergar na arte alguma capacidade de mudar o mundo, é apenas pelo viés que ela venha a se construir a partir desse ideal de engajamento social, e também de uma autonomia perante ao estado e às relações capitalistas. Só assim ela se torna-se um agente capaz de imaginar/criar/desenvolver outros mundos possíveis.

A constituição de uma Zona Autônoma Temporária seria uma tática para efetivar esse ideal e, por isso, uma possibilidade de escape aos controles impostos por esse capitalismo, e principalmente pelo Estado. Ao passo que a arte cria Zonas Autônomas Temporárias, ela possibilita obras que operam em conjunto com as demandas sociais, que não nos velhos preconceitos entre rico e pobre, negro ou branco, e nas medida de melhor ou pior.

Nessa investigação sobre as táticas de fuga aos poderes, táticas essas que se fazem na dicotomia entre a consonância e dissonância com a sociedade (como os panfletos situacionistas e os escândalos surrealistas), vi no contexto do documentário uma força latente para pensar tal questão. Acredito que o documentário pode ser uma forma de efetivar uma criação conjunta, uma coletividade de muitos, uma TAZ no jogo social, pois, ao ser um fazer ligado ao outro, se faz a partir da relação, e propõe a libertação de um terreno (dos preconceitos, do Estado, dos poderes). São as formas do fazer que vão determinar como é possível efetivar tais ideais.

Por isso, me interessou pensar no fazer cinema, e especialmente no que chamei de fazer documental, como que uma obra pode se engajar não só com o mundo, mas também com o outro, efetivar-se como um fazer coletivo e compartilhado. Se o Estado impõe suas estratégias, a Arte pode compartilhar suas táticas.

Porém, é não menosprezando também a multiplicidade presente no conceito de documentário que me dediquei um capítulo a tal questão. Sabendo que ao falar de documentário estamos nos referindo a muitas formas de pensar o cinema, me dediquei a pensar alguns dos muitos conceitos dado ao gênero e como que o cinema contemporâneo lida com tal questão.

Se o documentário pode ser uma forma de criar Zonas Autônomas Temporárias, isso só acontece quando ele opera por uma lógica que age não mais a partir das ditaduras de comportamento e generalizações. Quando ele se constrói a partir dos jogos com a cidade, com o outro filmado, na disputa com as ordens. Trazendo o conceito de levante como um fator primordial para a constituição da TAZ, analisei como um filme poderia operar a partir da mesma lógica do levante. Fazendo analogias às táticas sociais e as táticas documentais, vi no filme uma capacidade de efetivar-se como uma agente libertador de território.

Com este repertório fiz uma análise do filme *A Vizinhaça do Tigre* (Brasil, 2014), de Affonso Uchoa. Abordei desde o seu processo de feitura, sua narrativa e também seu processo de distribuição e percebi que o filme se fez de modo que um grupo que divide afinidades colocou seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos. Procurei analisar a multiplicidade presente no filme, tanto de situações como de personagens, e como isso se desdobra em uma em uma montagem esquiza, que não usa apenas de um modo de operação, mas de muitos, e se faz presente e ausente dos lugares e disso que provêm a sua potência.

Por fim, com a análise feita do filme, concluí que quando um documentário compartilha com o outro a sua construção suas vontades, suas impossibilidades, suas buscas, torna-se possível criar uma autonomia em relação ao Estado e, ainda assim, se engajar na sociedade. Assim como os piratas do século XVIII montaram uma “rede de informações” que se estendia sobre o globo, os garotos do bairro Nacional também montaram a sua. Ao se construir do outro, quebrou preconceitos, propôs envolvimento.

Referência bibliográfica

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

PELBART, Petter Pal. (2003) **Vida Capital. Ensaio sobre Biopolítica**. São Paulo, Editora Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. (1976 a) **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
_____ (1976 b) **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Ghilthon Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2007

DELEUZE, Guilles. (1990) **Conversações**. Rio de Janeiro, Editora 34, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

I.S., **Situacionista, teoria e prática da revolução**. São Paulo, Conrad, 2002;

HUIZINGA, Johan.(1938) **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BEY, Hakim. **Zonas Autônomas Temporárias**. São Paulo, Conrad, 2001

MIGLIORIN, Cezar. **O que é um coletivo?** In: _____. *Teia: Dez anos*. Belo Horizonte: Teia, 2012. Disponível em http://www.teia.art.br/a/up/files/IMS_12_2012.pdf

DARIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

ALMEIDA, Jane 2005. **Abrindo latas de sopa Campbell's**. In: _____. *O grupo Dziga Vertov*. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/281524496_Grupo_Dziga_Vertov

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2008

BARNOUW, Eric (1993). **Documentary: a History of the Non-Fiction Film**. Nova York: Oxford University Press.

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

COMOLLI, Jean-Louis (2003). **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG.(1985)

LABAKI, Amir (org.) (2015). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif.

COSTA, Pedro (2010). **Uma porta fechada que nos deixa imaginar**. In_____ O cinema de Pedro Costa. São Paulo: Fabracor.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia (2008). **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil : tradição e transformação**. São Paulo : Summus, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. **Igualdade dissensual: democracia e biopolítica das imagens contemporâneas**. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm. Acesso em 10/12/2015

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril e RECTOR, Andy (2012). **Um merlo dourado, um ramo de flores, uma colher de prata - No quarto de vanda - conversas com Pedro Costa**. Lisboa: Mídia Filmes e Orfeu Negro.

MARTIRANI, Maria Célia. **A câmera Olho de John dos Passos**, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-camera-olho-de-john-dos-passos/>, acessado 27/01/2016

Referência filmográfica

FLAHERTY, R. **Nanook of the North**. 35 mm, p&b, 55 min, 1922.

UCHOA, A. **A Vizinhança do Tigre**. Digital, cor, 95min, 2014.

GODARD, J.L. **Vento do Leste**. 16 mm, cor, 100 min, 1969.

COSTA, P. **O Quarto de Vanda**. Digital, cor, 2000.

_____ **Casa de Lava**. 35 mm, cor, 111min 1994.

_____ **Ossos**. 35 mm, cor, 94min, 1997.

QUEIROZ, A. **Branco Sai, Preto Fica**. Digital, cor, 93min, 2014.

COUTINHO, E. **Cabra Marcado para Morrer**. 35 mm, cor e p&b, 119min, 1984.

OMAR, A. **Congo**. 35 mm, cor e p&b, 11min, 1972.

SARNO, G. **Viramundo**. 35 mm, p&b, 40min, 1964.

VERTOV, D. **Kino Nedelia, A Semana no Cinema**. p&b, 8min, 1918.