

editorial
editorial
entrevista
interview
ágora
agora
tapete
carpet
artigo nomads
nomads paper
projetos
projects

expediente
credits
próxima vírus
next vírus

V!20

revista V!RUS
V!RUS journal

issn 2175-974x
ano 2020 year
semestre 01 semester
Julho 2020 July



CINEMA NO HO CHI MINH: A PRÁTICA FÍLMICA COMO ENGAJAMENTO TERRITORIAL CINEMA IN HO CHI MINH: A FILMING PRACTICE AS A TERRITORIAL ENGAGEMENT

IARA PEZZUTI DOS SANTOS, FELIPE DE BROT

Iara Pezzuti dos Santos é arquiteta e urbanista e colaboradora na Associação Arquitetas Sem Fronteiras. Pesquisa assessoria técnica no campo e na cidade e as diversas relações entre território e cultura. Em seu trabalho final de graduação, trabalhou com o Assentamento Ho Chi Minh, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, buscando novas formas e ferramentas para a discussão e engajamento territorial. iarapezzuti@gmail.com

Felipe De Broté arquiteto e urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo e Mestre em Ciências Sociais. É pesquisador no grupo de pesquisa-extensão Cosmópolis, co-fundador do Coletivo Micrópolis e editor assistente da Editora Piseagrama. Pesquisa práticas educativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema. felipeceb@gmail.com

SANTOS, I. P.; BROT, F. C. Cinema no Ho Chi Minh: a prática fílmica como engajamento territorial. **V!RUS**, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=5&item=110&lang=pt>. Acesso em: dd/mm/aaaa

ARTIGO SUBMETIDO EM 10 DE MARÇO DE 2020

Resumo

Este artigo busca, a partir de uma experiência de realização audiovisual, discutir em que medida o cinema pode servir como ferramenta de compreensão e engajamento territorial. Tomando como ponto de partida uma oficina de cinema realizada com os jovens e crianças do Assentamento Ho Chi Minh, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra de Minas Gerais, buscamos elencar algumas escolhas e caminhos metodológicos que contribuíram para a emergência de momentos colaborativos e de maior autonomia dos participantes durante o processo. Mais do que uma análise do curta metragem realizado, nos interessa contribuir para o debate sobre a questão do método, analisando como o processo de produção fílmica, desde a construção do roteiro até o momento da estreia, se configurou como um método relevante de leitura espacial e de engajamento coletivo, a partir da autonomia e da mobilização dos jovens em relação a seu contexto socioespacial.

Palavras-chave: Cinema, Engajamento territorial, Conhecimento espacial, Mobilização coletiva

1 Introdução

Neste artigo, iremos discutir como o cinema pode servir como uma ferramenta de compreensão e engajamento territorial¹. Tomamos como base a oficina de cinema desenvolvida com jovens e crianças do Assentamento Ho Chi Minh, do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), em Minas Gerais, que resultou na produção do curta A Procura, realizado de forma coletiva e autogestionária. Desenvolvida pelos arquitetos Aline Franceschini, Felipe De Brot, Iara Pezzuti e Raul Lemos, essa oficina teve como principal objetivo responder à demanda identificada pelos jovens de fortalecer a mobilização dos moradores do assentamento, possibilitando a emergência de momentos colaborativos e fortalecendo, de certa forma, a memória coletiva acerca da constituição daquele território a partir da produção de um filme. Do ponto de vista *metodológico*, a oficina buscou experimentar a prática cinematográfica como resultado de um processo imprevisível, aberto ao inesperado e dependente das condicionantes físicas e sociais do contexto onde os participantes estavam inseridos. A seguir, iremos apresentar os princípios que ordenaram as atividades a fim de atingir os objetivos propostos pela oficina, com seus erros e acertos, a fim de contribuirmos para a discussão das questões metodológicas.

Em um primeiro momento, apresentaremos alguns dados importantes sobre o Ho Chi Minh, que guiaram os processos de trabalho no local e nos levaram a eleger o cinema como uma das principais ferramentas de atuação junto aos jovens e crianças. Posteriormente, com base nas discussões de diversos autores, relativas aos campos do cinema e da antropologia, analisaremos como o método experimentado por nós operou no sentido de fortalecer a autonomia desses jovens na condução e realização de suas próprias narrativas sobre o lugar onde habitam. Por fim, traremos algumas reflexões sobre modos possíveis de enxergar e experimentar o cinema enquanto forma de redescoberta e engajamento territorial.

2 O assentamento Ho Chi Minh

Criado em 2005 e localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte, na zona rural do município de Nova União, o Assentamento Ho Chi Minh pertence ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. As famílias assentadas já haviam passado por diversos assentamentos e acampamentos antes de se fixarem naquele território, e carregavam consigo histórias e experiências de vida no campo e na cidade.

Unidas há 15 anos pelo objetivo comum de conquistar uma terra onde pudessem produzir e garantir a sobrevivência do seu núcleo familiar, muitas famílias ainda vivem em habitações provisórias e têm dificuldade em manter seu sustento a partir do trabalho na terra, principalmente pela dificuldade de acesso às políticas públicas e ao escoamento de sua produção (SANTOS, 2019). As dificuldades da vida no campo acabam por enfraquecer a coletividade construída nos anos iniciais de ocupação. Instaura-se gradativamente um processo de desmobilização social onde cada família busca seus meios de sobrevivência, seja através de vínculos de trabalho precarizado nas grandes cidades, seja pela prestação de serviço a fazendeiros vizinhos. Nesse cenário, com poucas oportunidades de desenvolvimento da vida na roça, muitos jovens saem do assentamento para a capital em busca de novas perspectivas, guiados pelas promessas da vida urbana em oposição às dificuldades vivenciadas no meio rural. Tal situação desencadeia um processo com efeito duplo: no campo, reforça-se o processo de êxodo rural, envelhecimento da população assentada, e enfraquecimento dos vínculos territoriais por parte dos mais novos. Na cidade, cria-se o desafio da inserção dessa população vinda do campo em condições dignas de moradia e trabalho, que, muitas vezes, acaba se encontrando em situações de precarização.

Tendo em vista esse contexto, foram propostas uma série de oficinas com jovens e crianças do assentamento a fim de investigar sua relação com o lugar, bem como identificar interesses coletivos que possam suscitar atividades futuras e contribuir para o *desenvolvimento territorial* local que, segundo Saquet (2017, p. 20), é definido:

Como o movimento contínuo de conquistas sociais (econômicas, políticas e culturais) e ambientais (ambiente recuperado e preservado; manejo adequado do solo, das plantas, das águas e dos animais) para a maioria da população, de valorização das identidades (patrimônio histórico-cultural), da participação, da solidariedade, da cooperação, da partilha [...]. O desenvolvimento assume, necessariamente, um conteúdo territorial multidimensional ou pluridimensional, em favor do direito à cidade, do direito ao campo e do lugar da boa convivência, sempre contrário à valorização do capital e à reprodução do estado burguês.

Sob essa ótica, acreditamos que estimular a discussão acerca do território pode também significar uma oportunidade de se rever práticas, de analisar o passado e o presente, e imaginar novas possibilidades de habitar as terras conquistadas no futuro, a partir do que estamos chamando de engajamento territorial. Entendemos *engajamento territorial* no mesmo sentido daquele que Saquet (2017, p. 29) definiria como *âncora territorial*, onde "o território corresponde a um objeto de valorização por diversas formas de

ação coletiva, ancoradas geograficamente”. Engajar-se territorialmente significaria, assim, possibilitar a criação e o fortalecimento de vínculos com o lugar que se ocupa, de forma a fortalecer também a organização coletiva e a luta política através de um objeto comum: o território.

Durante um semestre, foram realizadas atividades de fotografia, teatro e mapeamento coletivo com cerca de 15 jovens do assentamento, com os quais formamos o Núcleo de Jovens Ho Chi Minh. A questão da desmobilização entre os mais velhos foi um tema que surgiu dos próprios jovens durante esse período de experimentação crítica. Nesse contexto, o cinema aparece como estratégia de mobilização de dentro para fora: em uma destas oficinas, os jovens tiveram a ideia de fazer um documentário sobre as histórias do assentamento, a fim de recordar os tempos antigos e fortalecer a memória coletiva acerca da constituição daquele território.

Propusemos, a partir desta ideia, a realização de uma oficina de cinema² com duração de três dias. O objetivo era apresentar aos jovens alguns princípios e recursos básicos de filmagem, ampliar o repertório sobre as possibilidades do cinema enquanto ferramenta de interlocução espacial e, por fim, produzir coletivamente o roteiro e o filme.

Se, a princípio, a ideia era a realização de um documentário sobre histórias locais, as estratégias utilizadas durante a oficina criaram oportunidades para que tal objetivo se modificasse espontaneamente. Apresentamos, na sequência, algumas escolhas realizadas por nós, que acreditamos ter sido relevantes no sentido de fortalecer a autonomia desses jovens na condução e realização do filme. Posteriormente, trataremos reflexões sobre modos possíveis de enxergar e experimentar o cinema enquanto forma de redescoberta e engajamento territorial.

3 Apresentar lugares através do cinema

Filmes contam histórias sobre pessoas, mas também sobre lugares. Desde as célebres cenas dos irmãos Lumière até os filmes atuais, é visível o fato de que cineastas do mundo todo fundamentaram suas obras na articulação de fragmentos de espaços dentro das temporalidades construídas pelos filmes, que, ao se constituírem na imagem, instigam sensações, lembranças, associações e afetos por parte do espectador.

A possibilidade de utilizar diferentes planos, ângulos, cortes, justaposições, enquadramentos e sequências na montagem cinematográfica [...] fez com que os espaços representados passassem da simples referência de localização dos personagens para um importante meio de criação de sentidos. (DE BROT, 2019, p. 25).

Com base nessas premissas e antes mesmo de começarmos as filmagens ou discussões sobre um possível roteiro, propusemos aos jovens do Ho Chi Minh uma atividade fundamental para expandir a imaginação sobre as possibilidades expressivas do audiovisual: assistimos juntos a alguns trechos de filmes selecionados previamente, nos quais os diretores utilizam diferentes recursos visuais com a finalidade de apresentar aos espectadores um determinado lugar. Exibimos trechos de quatro filmes³, conforme mostra a Figura 1, que poderiam ser muitos mais, se não tivéssemos um tempo restrito para a realização da oficina.

Nos parecia importante, neste momento, explicitar o fato de que “imagens são superfícies que pretendem representar algo”, e, ao mesmo tempo, exercitar a imaginação, que é justamente “a capacidade de fazer e decifrar imagens” (FLUSSER, 1985, p. 7):

Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. [...] O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. (FLUSSER, 1985, p. 7)

Permitir aos jovens, portanto, *vaguear* pelas diversas superfícies e camadas presentes nas cenas exibidas se constituiu como uma estratégia de ampliar seu repertório imagético, expandir a imaginação sobre a infinidade de possibilidades e significados presentes nas imagens, e atenta-los para as diversas possibilidades do cinema enquanto forma de contar histórias sobre determinados lugares.



Fig. 1: Projeção do filme *Rang-e khoda* no galpão comunitário. Fonte: Autores, 2019.

Em nossa seleção para a atividade, priorizamos trechos que possibilitavam diferentes questionamentos: o que o diretor quis mostrar nas cenas? Quais elementos nos permitem perceber suas intenções? Como a cena foi filmada? Onde a câmera estava posicionada? Quais sensações as escolhas de filmagem produziram? Tais perguntas, agora sistematizadas aqui, surgiam espontaneamente a partir das conversas despertadas pelas cenas escolhidas e pelo próprio exercício de buscar nos entremeios das imagens perguntas, significados e interpretações diversas. Além disso, o ato de provocar os jovens com perguntas, de estimular seu posicionamento e sua opinião acerca do que assistiam – e não simplesmente apresentar estratégias e ideias prontas sobre como filmar –, representava sobretudo nosso esforço em estimular o papel ativo e crítico dos participantes sobre as imagens que viam e formulavam para si. Isso acabou criando um espaço horizontal e aberto à discussão onde todos se sentiram à vontade para dar opiniões, criticarem e criarem novas ideias para seu próprio filme.

Finalizada essa etapa, propusemos uma pergunta que guiaria a construção do roteiro, a ser respondida pelos jovens através do uso da câmera: **como apresentar o Ho Chi Minh para alguém que não o conhece?** Através dessa pergunta, que trazia as discussões dos filmes assistidos para um território comum aos jovens e abria espaço para que eles mostrassem o lugar onde vivem da maneira que achassem mais conveniente, nos esforçamos em ampliar sua liberdade e capacidade inventiva de falar sobre si mesmos. Ou como escreveu Paulo Freire, buscamos possibilitar a cada jovem não ser “simples espectador, a quem não fosse lícito interferir sobre a realidade para modificá-la” (FREIRE, 1967, p. 41). Dado o desafio de responder à pergunta através do cinema, partimos para a etapa de familiarização com os equipamentos e construção coletiva do roteiro do filme, que se iniciou naquela tarde e prosseguiu pelos dias seguintes.

4 Construir um filme coletivamente

Desde a organização prévia da oficina, nos recusamos a dar protagonismo para a etapa das técnicas de filmagem, que se restringiu à transmissão de princípios básicos de utilização do equipamento de som e vídeo: como ligar e desligar, dar zoom, gravar e observar os registros. Se à primeira vista esse gesto de recusa poderia ser interpretado como um ato de privação do conhecimento técnico para aqueles que nunca haviam utilizado uma câmera, o entendemos, pelo contrário e novamente em consonância com Paulo Freire, como o pressuposto de que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 2003, p. 47). Queríamos que o olhar dos jovens sobre seu próprio território fosse o mais genuíno possível, resultado não de uma relação hierárquica, mas de um – arriscado, digamos – embate de forças onde aqueles que supostamente seriam ensinados apoderam-se da imagem, desenvolvem formas de olhar e inventam novos modos de narrar o mundo ao redor.

Após a breve explicação sobre o funcionamento básico dos equipamentos e tendo em mente a tarefa de mostrar seu território para alguém que não o conhece, apresentamos aos jovens papéis ligados à prática cinematográfica, de forma que cada um pudesse escolher qual função assumir de acordo com seus interesses: atores, diretores, câmeras, captadores de som e equipe de produção. Tais papéis poderiam ser modificados por eles ao longo das gravações, a partir de acordos e trocas entre si. Cada participante recebeu então um crachá indicando sua função – recurso que se mostrou muito importante, pois gerou maior comprometimento dos jovens em desempenhar sua função durante a gravação das cenas. Com os papéis da equipe definidos, partimos para a produção propriamente dita, como mostra a Figura 2, que se baseou principalmente na abertura para o inesperado, ou seja, nas possibilidades constantes de criações e alterações do roteiro e na gestão coletiva do filme.



Fig. 2: Orientações básicas sobre o uso da câmera. Fonte: Autores, 2019.

Juntos, os jovens decidiram onde seriam realizadas as primeiras cenas e, orientados pelas diretoras escolhidas, improvisavam falas no mesmo momento em que estavam sendo filmados. As gravações começaram nas ruínas do alambique da antiga fazenda onde hoje se encontra o assentamento, desativado quando o latifúndio foi à falência, antes mesmo da ocupação dos atuais moradores. Na cena inventada por eles, alguns jovens e crianças do Ho Chi Minh encontravam-se perdidos entre as ruínas, à procura de algo que eles ainda não sabiam o que era. À medida que as cenas eram gravadas – e aprovadas por toda a equipe – novos lugares e situações iam sendo sugeridos para dar continuidade à narrativa criada, e o roteiro era construído aos poucos de forma espontânea, seguindo o engajamento coletivo da equipe. A cada cena filmada, lugar sugerido e situação improvisada, desenhava-se diante de nós a potência do cinema em se comprometer com os desafios da experiência colaborativa. Experiência que se constituía pouco a pouco através de discussões e negociações constantes, do acolhimento das diferenças de cada participante e do minucioso trabalho de escuta e de partilha, como mostra a Figura 3.



Fig. 3: Negociações e acordos eram parte da execução de cada cena. Fonte: Autores, 2019.

Não se tratava apenas de dar voz aos jovens, mas, antes, de nos deixarmos desestabilizar por sua realidade a fim de desconstruir as relações de poder implicadas no ato de filmar, como reivindicou o crítico Jean-Louis Comolli:

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

Ao atuarmos apenas como mediadores nos trabalhos de roteirização, filmagem, produção e atuação, deixando que os próprios jovens tomassem as decisões sobre os rumos do filme, buscamos articular não uma relação de controle (onde nós, os supostos especialistas, poderíamos simplesmente filmar a realidade do assentamento). Mas uma relação desestabilizadora de encontro e de confronto condicionada pelas incertezas do real, onde a produção de um filme "torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma" (COMOLLI, 2008, p. 85).

6 Fabular o cotidiano e redescobrir o território

Se, em um primeiro momento, pretendíamos elaborar com os jovens do assentamento um documentário sobre o local, as dinâmicas coletivas e as formas de compartilhamento da escritura fílmica experimentados por nós criaram um terreno propício para que os participantes pudessem representar a si mesmos e suas experiências cotidianas através da ficção. Logo no início, as situações inventadas e improvisadas pelos jovens diante da câmera evidenciaram, como propõe a antropóloga Ilana Feldman (2012), a passagem de um regime representativo (onde quem filma mantém um certo controle sobre a situação filmada) para um regime performativo (caracterizado pela coexistência de múltiplos pontos de vista sobre aquilo que se filma). Ora complementares, ora divergentes, esses vários pontos de vista que compõem o regime performativo acionam a "função fabuladora dos pobres" (DELEUZE apud GONÇALVES, 2007, p. 137), que ficcionam "para se afirmar tanto mais como real" (GONÇALVES, HEAD, 2009, p. 23). De fato, quando esses jovens criam histórias e personagens muito próximos de quem realmente são, vemos a ausência de uma "divisão clara e distinta entre a própria representação e o que ela representa" (GONÇALVES, HEAD, 2009, p. 21). Dessa forma, não sabemos o que existia antes da produção do filme e o que foi criado durante as filmagens, o que é fabulado para a câmera e o que faz parte da vida real desses jovens, quem é personagem inventado e quem é um indivíduo real.

"A vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *nae pela* ficção", como propõe o pesquisador André Brasil (2011, p. 3). A imagem se torna o lugar "onde se performam formas de vida" (BRASIL, 2011, p. 5) associadas, em uma via de mão dupla, ao mundo real e àquele do cinema.

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

Nesse limiar entre vida cotidiana e cena filmada, a ficcionalização surge não como uma forma de simples encenação, mas como um processo de subjetivação no qual quem performa sua própria vida diante da câmera articula outra imagem de si mesmo. Trata-se, portanto, de produzir, de reinventar um corpo (BRASIL, 2011, p. 10) – e, conseqüentemente, reinventar o mundo ao redor.

Esse mundo, materializado no território do assentamento, também se torna passível de redescoberta através da ficção. Ao representarem a si mesmos – ou a personagens muito próximos de sua vida cotidiana – e ao construírem o filme a partir de lugares escolhidos coletivamente, os jovens do Ho Chi Minh nos revelam e revelam uns aos outros uma infinidade de relações com o lugar onde vivem. Por trás da vida comum, percebemos através da performance dos personagens-moradores um espaço de afeto permeado por práticas compartilhadas e modos outros de lidar com o território, representados pelo cultivo nos quintais, pelas trilhas nas matas até chegar às cachoeiras, pelas singelas redes de vizinhança e pelos almoços em grupo na casa dos mais velhos.

Na medida em que nos permitimos, portanto, ser guiados através desses percursos, construímos uma imagem do Ho Chi Minh a partir das formas de vida performadas pelos jovens nas cenas, como se constituíssemos um quebra-cabeça a partir dos olhares dos próprios personagens, como mostra a Figura 4. Como bem disse a cineasta francesa Agnès Varda, “é compreendendo as pessoas que melhor compreendemos os lugares, é compreendendo os lugares que compreendemos melhor as pessoas” (VARDA, 1998).



Fig. 4: Em uma das cenas, os jovens apresentavam uns aos outros o assentamento. Fonte: Autores, 2019.

6 Articular a vizinhança em torno da tela

No último dia, após o final das gravações do curta *A Procura* – que nesse ponto já tinha nome e narrativa muito bem definidos pelos jovens –, realizamos uma pequena reunião onde foi decidido que os proponentes da oficina ficariam responsáveis pela montagem do filme⁴, e os jovens se articulariam para a organização de uma sessão de estreia duas semanas depois, destinada às suas famílias, amigos e vizinhos. Novamente, definimos em coletivo quem ficaria responsável por cada função: distribuir cartazes e ajudar na divulgação, produzir um lanche, organizar o espaço no dia do evento. Todas as funções eram de extrema importância para que a estreia ocorresse com sucesso, de modo que todos se sentiriam responsáveis pela organização do evento, quebrando mais uma vez com as relações unilaterais geralmente presentes em oficinas.

E assim, às vésperas da exibição, um pequeno cartaz foi impresso e distribuído no assentamento, nas linhas de ônibus e na escola em Carmo da União, onde estuda a maioria das crianças do Ho Chi Minh. No dia combinado, moradores haviam se juntado para preparar pipoca, cachorro-quente e refrigerante para os espectadores, que se uniram no galpão onde a oficina fora realizada para prestigiar a estreia do trabalho dos jovens. Entre sorrisos e expressões de surpresa, uma boa parte da comunidade viu seus conhecidos sobre a tela improvisada, enquanto os jovens se lembravam da experiência vivida a partir da introdução da câmera e reconheciam, nas imagens, os laços constitutivos de sua vida cotidiana.

Nos afastamos aqui da tradicional sala escura, silenciosa, povoada de cadeiras acolchoadas que caracterizaram a experiência tradicional do espectador de cinema, e nos deslocamos para um espaço outro, testemunhando outros modos de tratar o cinema, que se abria para o mundo dos jovens do assentamento da mesma forma que o Ho Chi Minh outrora se abriu para seus olhares. Quando submetemos o produto de nossa oficina às pessoas que dela participaram (direta ou indiretamente), constatamos a continuidade do poder do cinema em articular experiências coletivas: além de ser um momento de conclusão de um processo, a projeção do filme reúne a comunidade em torno de sua própria aparição. “Frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência” (BRASIL, 2016, p. 80). Aqui, o gesto de ver juntos⁵ é apenas o início de outras experiências compartilhadas, importantíssimas para o fortalecimento dos laços do assentamento, já que ver-se a si mesmo e a seus vizinhos em uma grande tela significa, para além da importante valorização dos sujeitos implicados, a constatação da existência de uma comunidade regida por redes de afeto e solidariedade – realidade nem sempre fácil de assimilar e que, aqui, o cinema ajuda a evidenciar.

Reconhecendo que a autonomia dos assentamentos pode sempre pôr em risco o sentido coletivo dessas organizações, o pesquisador Joviano Mayer escreve que são inúmeros os desafios para manter firme o projeto comum de grupos tão plurais e autossuficientes. Além das pressões externas como ameaças da polícia e de proprietários de terra, a vida comunitária nos assentamentos é constantemente ameaçada pelo individualismo, pela competição e pela tendência à reprodução de práticas sociais ligadas à propriedade privada (MAYER, 2015, p. 227). Para manter forte o vínculo coletivo, fundamental para a sobrevivência dessas organizações, Mayer aponta para a importância do fortalecimento das alianças e dos espaços comuns:

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

Ao lançar luz sobre os vínculos coletivos presentes no Ho Chi Minh, o cinema, protagonizado pelos jovens, funciona como uma forma de relembrar os laços de solidariedade e luta enfraquecidos pela dureza do dia-a-dia dos mais velhos, mas exercitados e reinventados cotidianamente pelos mais novos. Para além do simples registro, o cinema ganha aqui a dimensão de produtor de sentidos, uma forma de "potencializar as relações, de colaborar para a manutenção de um sentido comum entre os coabitantes de um território cuja unidade se mantém com muito custo em meio aos desafios de uma formação autônoma" (RESENDE, 2016, p. 115). A exibição pública e o ato de reunir a comunidade para se ver na tela reafirma, por fim, a possibilidade de se pensar o cinema enquanto processo, no qual o fortalecimento da coletividade e dos vínculos territoriais ali presentes acompanham o próprio desenvolvimento do filme, da produção até o momento de sua estreia.

7 Considerações finais

O cinema tem se tornado, cada vez mais, um lugar importante de enunciação de grupos historicamente excluídos das narrativas oficiais. Através das imagens, esses sujeitos, cuja visibilidade e existência necessitam ser constantemente reafirmadas, explicitam formas de vida e visões de mundo que persistem apesar das disputas de poder em múltiplas escalas, e questionam as desigualdades, conflitos e processos de segregação e apagamento de sua própria memória.

Pensando sobre o contexto de instabilidade denunciado por essa produção cinematográfica emergente, o geógrafo Marcelo Lopes de Souza (2006) apontou a importância do desenvolvimento da consciência de direitos por parte dos indivíduos e de um estímulo à sua participação na tomada de decisões sobre seus territórios, através de uma ideia de autonomia fundamentada na autogestão e auto-instrução. Se a lógica das forças que atuam no espaço muitas vezes é concentrada nas mãos de especialistas e afastada da esfera do cotidiano, a prática política só pode ser efetivada, segundo Souza, se são dadas as devidas possibilidades das pessoas se instruírem: "um exercício político e estratégico que resulte em práticas participativas realmente democráticas e inclusivas" (DE BROT, 2019, p. 18).

Se hoje muitos arquitetos buscam desenvolver ferramentas e práticas que despertem nos indivíduos um posicionamento crítico a respeito de como os processos que se reproduzem na cidade e no campo interferem na esfera do cotidiano, não seria então a prática fílmica uma possibilidade de engajamento e de aprendizado mútuo sobre tais processos? Não seria o cinema um lugar de acolhimento de saberes outros sobre o espaço e de práticas participativas realmente inclusivas?

No contexto do Ho Chi Minh, buscamos expandir a prática canônica dos arquitetos e urbanistas em direção a um experimento coletivo de "cinema como práxis" (COMOLLI, 2008, p. 175), um laboratório de saberes outros sobre o mundo a partir das imagens, que têm "a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído" (COMOLLI, 2008, p. 172). E isso só pôde ser realizado por apostarmos em uma postura tática como procedimento, um método aberto ao inesperado e adaptado constantemente às condicionantes de tempo, espaço, técnica e interesse dos participantes. Neste artigo, procuramos evidenciar as limitações e potencialidades de tal abertura metodológica, no intuito de contribuir com o exame e a revisão de métodos que utilizam o cinema como ferramenta de leitura e expressão, e que se proponham a abordar dinâmicas tanto urbanas quanto rurais.

Se, por um lado, esse gesto metodológico de quase-guerrilha, baseado principalmente na capacidade de adaptação, resultou em um desconforto maior de nossa parte – acostumados a trabalhar sobre regras e normas que criam um terreno muito mais previsível e calculável –, por outro lado suscitou maior autonomia e interesse por parte dos jovens. Ao construir suas próprias narrativas sobre o mundo, sem definições externas sobre o que é supostamente legítimo ou não, os participantes produziram coletivamente um conhecimento próprio sobre o espaço onde vivem, teceram e fortaleceram laços de afeto e articularam um importante engajamento com seu território a partir do processo de produção do filme.

Se o cinema tem lições importantes a ensinar aos arquitetos e urbanistas, o descontrolado é certamente uma delas. Atravessado pelas incertezas do real que, mesmo ficcionalizado, permeia a imagem, o cinema realizado diretamente no campo, resultado de encontros, trocas e conflitos, depende das relações que estabelece com aquilo que está ao redor da câmera, sendo incapaz de se situar fora do mundo (posição preferida dos planejadores quando se põem a projetar a partir de uma visão externa supostamente privilegiada). Longe de representar um ponto fraco, reconhecer a impossibilidade de domesticar a complexidade do mundo é premissa básica da invenção: uma invenção não só de formas fílmicas, mas também de novos modos de fazer junto.

Referencias

- BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX Encontro Anual da Compós, 20. 2011, Porto Alegre. **XX Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre, 2011. p. 1-16. 2011.
- BRASIL, A. G. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia (São Paulo)**, [s.l.], n. 33, p. 77-93, dez. 2016.
- COMOLLI, J. **Ver e poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DE BROT, F. C. **Os mundos entre nós**: políticas do espaço no cinema documentário. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- FELDMAN, I. "Um filme de": dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. **Devires – Cinema e Humanidades**, v.9, n.1, p. 50-65, 2012.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GONÇALVES, M. A. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (orgs.). **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- MAYER, J. G. M. **O comum no horizonte da metrópole biopolítica**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- RESENDE, D. **O espaço comum na prática do filme documentário**: memórias de uma comunidade de cinema. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SANTOS, I. P. **Para além da cidade**: experiência e apontamentos para a prática de assessoria técnica no assentamento Ho Chi Minh. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- SAQUET, M. A. **Consciência de classe e de lugar, práxis e desenvolvimento territorial**. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017.
- SOUZA, M. L. **A prisão e a ágora**: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- VARDA, A. Cinema 61 60. In: SMITH, A. (org.). **Agnès Varda**. New York: Manchester University Press, 1998.
-
- 1** As ideias contidas neste artigo foram influenciadas por outros trabalhos dos autores: *Os mundos entre nós: políticas do espaço no cinema documentário* (DE BROT, 2019) e *Para além da cidade* (SANTOS, 2019). Agradecemos imensamente a Raul Lemos pelos seus conselhos e intervenções.
- 2** A oficina foi realizada por Aline Franceschini, Felipe De Brot, Iara Pezzuti e Raul Lemos, com recursos da Associação Arquitetas Sem Fronteiras. Participaram cerca de 15 jovens e crianças, dispondo de três câmeras semi-profissionais, dois gravadores de som e uma claquete.
- 3** Foram exibidos trechos dos filmes *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruíz Navia, 2010); *Rang-e khoda* (Majid Majidi, 2017); *Felicidade* (Isabela Izidoro, 2017); e *La Tierra y la Sombra* (César Acevedo, 2015).
- 4** Devido ao tempo restrito, tomamos frente da montagem do filme, levando sempre em conta os desejos dos jovens em relação aos elementos da narrativa, explicitados durante a produção.

5 Em textos recentes, André Brasil aborda o “ver juntos” como um importante momento de reunião de uma dada comunidade que, ao se ver na tela, toma certa distância crítica sobre si mesma. (BRASIL, 2016, p. 79).