

Ética, Estética e Política no Vídeo Vida Estelita¹

Cristina Teixeira Vieira de Melo²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Vida Estelita é um registro audiovisual das memórias dos jovens que ocuparam o Cais José Estelita, em Recife, em meados de 2014. Os entrevistados falam da luta pelo terreno e do desejo de novas formas de vida. Os realizadores excluíram da edição final trechos em que os jovens, ao confrontar à ordem estabelecida, se expunham mais fortemente. Neste contexto, Vida Estelita reabre a discussão sobre a ética no documentário: como representar o outro? Como fazê-lo de maneira a não diminuir a sua potência? Como não camuflar as formas de vida em luta? Esses dilemas éticos acentuam-se no caso de um cinema militante em que “o filme que se queria fazer se contrapõe aquele que deveria ser feito”.

Palavras-chave: #OcupeEstelita; cinema militante; ética; memória; entrevista.

1. O precisou acontecer para haver filme

No dia 21 de maio de 2014, quando o consórcio Novo Recife iniciou a demolição dos antigos armazéns de açúcar do Cais José Estelita, um grupo de jovens ativistas ocupou o local com o objetivo de impedir que os armazéns fossem colocados abaixo. Na manhã de 17 de junho de 2014, um batalhão da Polícia Militar chegou à ocupação a fim de fazer a reintegração de posse da área. Houve uso de força por parte da polícia. Vários ocupantes saíram feridos do local. Alguns jovens resolveram permanecer acampados embaixo do viaduto Capitão Temudo, situado ao lado do terreno do Cais. Vida Estelita é uma espécie de roda de diálogo gravada com sete destes jovens³.

Além dos depoentes, participam da conversa de Vida Estelita a professora Ednéia Alcântara e os realizadores da chamada Brigada Audiovisual #OcupeEstelita Marcelo Pedroso, Pedro Severien e Ernesto de Carvalho. Os quatro assinam o vídeo. No entanto, nenhum deles aparece na tela. A edição elide da imagem seus corpos e vozes. Os sujeitos filmados falam diretamente com alguém que se situa ao lado da câmera. Um espectador mais ingênuo poderia supor que a ausência na superfície da imagem dos corpos e das vozes daqueles que filmam e conduzem as entrevistas tornaria o ato de filmar impessoal, podendo qualquer um está ali no comando. Terrível engano. Este alguém que está fora da imagem

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, cristinateixeiravm@gmail.com

³ Depoimentos de Girayne Nascimento da Silva, Juliana França de Santana, Manuela de Fátima Fonseca, Mirian Elias da Cunha, Rafael Nogueira, Silas Veloso, Vitor Araripe. Realização: Edinéia Alcântara, Ernesto Carvalho, Marcelo Pedroso, Pedro Severien.

(mas não fora da cena) não poderia ser qualquer um. Os jovens não falariam para um qualquer.

Marcelo Pedroso e Pedro Severien lembram⁴ que as entrevistas de Vida Estelita foram possíveis, em parte, porque durante a desocupação do terreno, eles dois e Ernesto Carvalho tinham lutado e apanhado junto com os acampados. Até então, havia uma resistência grande dos ocupantes em relação à presença de cinegrafistas no local. Isso se justificava por vários motivos: embora alguns dos integrantes da Brigada Audiovisual militassem no #OcupeEstelita desde o nascedouro do movimento, eles eram desconhecidos da maior parte dos jovens que se instalaram no Cais. Aliás, de início, os próprios acampados desconheciam uns aos outros. Nesse contexto de pouco conhecimento mútuo, não havia garantias de que aqueles que tinham câmeras na mão estavam comprometidos com as causas do movimento, existia sempre a desconfiança de que pudessem estar trabalhando para a grande mídia, antipatizada pelos manifestantes em decorrência de seu posicionamento político-editorial contrário ao #OcupeEstelita. Outro motivo de desconfiança advinha da relação pregressa que os realizadores mantinham com os integrantes do DU. Embora esta entidade tenha sido responsável por encabeçar o movimento contra o Novo Recife, não foram seus integrantes os protagonistas do acampamento. No geral, quem permaneceu acampado foram estudantes, muitos deles recém-chegados ao movimento. Existia, inclusive, uma divisão na condução política da ocupação. O DU se guiando por uma orientação mais jurídica e os acampados por uma ideologia mais anarquista. A proximidade dos integrantes da Brigada ao grupo do DU era, portanto, uma outra causa de resistência dos acampados à presença dos cineastas no local. Pode-se mencionar ainda a iconoclastia própria deste tipo de movimento, a aversão ideológica à imagem. Além disso, a imagem do rosto deveria ser evitada porque colocava em risco os acampados, que poderiam vir a ser identificados e criminalizados. Tudo isso tornava o ato de filmar muito difícil.

2. A efervescência da memória

Em suas pesquisas sobre resiliência em movimentos sociais, Ednéia Alcântara já utilizava o método do grupo focal com seus informantes⁵. Ela sugeriu a Pedro, Marcelo e Ernesto filmar uma roda de conversa com os jovens da ocupação na intenção de registrar a experiência deles no acampamento. Tratava-se, com certeza, de tarefa necessária e urgente.

⁴ Esta e outras informações sobre a realização do vídeo me foram fornecidas durante uma entrevista realizada com Marcelo Pedroso e Pedro Severien em 16/10/2014.

⁵ Método usado em pesquisas qualitativas através do qual um moderador administra a interação entre um grupo de pessoas que trocam opiniões e compartilham ideias.

Mediante a desintegração da ocupação, aquela comunidade de experiência e afeto estava fadada a não mais existir, conseqüentemente, suas memórias também estavam ameaçadas, passariam para o plano da história.

Halbwachs (1990) sustenta que a história começa justamente onde a memória acaba. Segundo ele, as condições necessárias para que exista memória são os sentimentos de pertencimento e continuidade presentes naquele que se lembra. A memória “retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p.56). Ou seja, a memória não promove uma ruptura entre presente e passado, já a história não apenas mantém uma relação de exterioridade e distanciamento em relação aos grupos como também fragmenta o tempo histórico. Outro aspecto importante da memória para Halbwachs é seu caráter coletivo. Ele cunha o termo “memória coletiva” numa época em que predominava uma ideia de que a memória era algo individual. Para o sociólogo, as memórias de um indivíduo nunca são só suas, uma vez que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Enfim, a memória é algo sempre vivo, ela acaba quando não tem mais um grupo como suporte. No instante em que o grupo desaparece, a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por inscrito em uma narrativa. Nesse contexto, o conceito de “lugar de memória”, de Pierre Nora, ganha relevância.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados [...] momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva. (NORA, 1993: 13).

Ao servir como um “lugar de memória” dos acampados, Vida Estelita configura-se como uma espécie de contradiscurso à ordem discursiva do poder, formada pelo Governo Estadual, Prefeitura, Consórcio Novo Recife e mídia hegemônica. Ao lado dos demais vídeos produzidos pelos militantes do movimento, trata-se de um registro documental no qual não se busca, como no jornalismo, ouvir os dois lados de uma história, a escuta é assumidamente unilateral, partidária, militante.

A necessidade de registrar, via meios alternativos, o ponto de vista do #OcupeEstelita responde à falta de notícias sobre assunto na imprensa local. Apesar da importância histórica do acontecimento para a cidade, pouco dele se comentou na mídia tradicional. Inclusive, os militantes do #OcupeEstelita e alguns jornalistas denunciam que o projeto Novo Recife só pode avançar porque, além de atender aos interesses da elite política

e econômica do Estado, conta com o silêncio cúmplice e conivente da mídia local, dependente dos anunciantes privados e estatais. Neste contexto, boa parte da memória envolvendo a polêmica sobre o Novo Recife, em particular aquela que diz respeito a voz do #OcupeEstelita, só pode ser resgatada em redes sociais, blogs, plataformas de compartilhamento de vídeos, etc. O esforço de toda a produção audiovisual do #OcupeEstelita é justamente rachar a vocalização monocórdica da mídia hegemônica disseminando seu material na rede. Do material audiovisual produzido até o momento, Vida Estelita destaca-se pelo uso que faz da entrevista como recurso memorialístico.

3. Possíveis descaminhos da entrevista

Pedroso e Severien revelaram que inicialmente não se sentiram seduzidos pela proposta de Edinéia de gravar uma roda de conversa com os jovens que permaneciam acampados embaixo do viaduto Capitão Temudo. Percebiam a importância de tal registro, mas resistiam em relação ao formato proposto: um vídeo baseado predominantemente em entrevistas.

Não é difícil supor de onde vem a resistência dos realizadores ao formato da entrevista. Lins e Mesquita (2008) apontam que a prática documental brasileira produzida no decorrer de 1960, influenciada pelo Cinema Verdade francês e pelo Cinema Direto norte-americano, se deixou contaminar por procedimentos modernos de interação e observação, mas não se transformou totalmente. Segundo as autoras, o ambiente político do Cinema Novo fez com que os diretores continuassem recorrendo à “voz do saber”, típica do cinema clássico documental, para construir os significados sociais e políticos visados pelos filmes. Neste contexto, perdeu a narração explicativa em que o cineasta/intelectual se colocava no lugar de intérprete e buscava soluções para os problemas sociais existentes. Trata-se do que Bernardet (2003) nomeou de “modelo sociológico”. O autor verificou que neste tipo de documentário, em função de forte influência do telejornalismo, a entrevista sofreu um processo de banalização e esvaziamento como lugar de interlocução entre aquele que filma e o Outro. Passou a ser mero meio de ilustrar/comprovar uma tese e não um caminho de se conhecer a voz de outrem. Neste contexto, a alteridade ficou reduzida a identidades pré-estabelecidas.

O documentário brasileiro contemporâneo, por sua vez, tentou distanciar-se desse modelo “representativo” do documentário moderno e buscou a singularidade dos sujeitos. Na contemporaneidade, o estatuto de representatividade da imagem foi questionado e a

ideia de reflexividade, ou seja, a propriedade da narrativa de voltar-se para si mesma, passou a dominar o campo do documentário.

Os realizadores de *Vida Estelita* sabiam que a tentativa de construir uma memória social da ocupação trazia em si o perigo de reduzir a voz de cada ocupante à do coletivo. Ou seja, as singularidades diversas corriam o risco de serem comprimidas numa identidade única: a do jovem militante. Porém, deve-se lembrar que embora os cineastas envolvidos na produção de *Vida Estelita* costumem investir em um cinema reflexivo em suas produções autorais, ali, eles estavam produzindo uma peça audiovisual militante. O fato de o vídeo está à serviço de uma causa condiciona(va) todo o resto.

4. Entre o coletivo e o singular

De fato, do ponto de vista temático, *Vida Estelita* privilegia a peleja pelo terreno e pela cidade. A alternância das diferentes falas gira em torno deste assunto e não das “pessoalidades”. Mesmo assim, há depoimentos em que a bandeira de luta, ou seja, a necessidade de se brigar pela cidade, mostra-se enredada à uma experiência de vida marcada pelo sentimento de exclusão, violência e preconceito. É por este viés que parte dos sujeitos se subjetivam. Para estas pessoas, o *Estelita* é símbolo de outros territórios dos quais eles já foram anteriormente expropriados. A luta pelo *Estelita* significa justamente tentar mudar esta situação.

Os pronomes e verbos em 1ª pessoa bem como o uso de modalizadores de intensidade (“muito”, “sempre”, “todos os dias”) acentuam a forma como estes sujeitos estão implicados naquilo que falam. Os relatos denunciam uma maneira excludente, marginal de habitar a cidade. Neste contexto, afirma-se o pertencimento a um grupo que está em relação de oposição a um outro (nós x eles). É o que ocorre nos exemplos abaixo:

Me sentia muito excluída da minha cidade, eu sempre me sentia assim, desde criança. [...] e aí eu vim a conhecer o movimento, conhecer a causa desse movimento, os motivos de lutar por nossa cidade, e fiquei super entusiasmada.

Na Brasília Teimosa, eu vivi, minha mãe viveu dentro dessa luta intensa de construir um barraco, eles vir derrubarem. Isso deu tão certo que hoje em dia Brasília Teimosa tá aí, em pé. Só que até hoje essa luta existe, entendeu?

Quando eu escolhi ciências sociais foi justamente por essa indignação, por esse sufoco que eu sentia em relação ao sistema, em relação as pessoas que estão à margem da sociedade como eu, como várias pessoas que estão aqui. E aí eu achei massa, porque eu vi a classe média junto com o pessoal que sofre todos os dias, que, como ela falou, é violentado todos os dias, são retirados de barracos todos os dias, lutando por uma pauta que é mostrar que a cidade também é do povo, que o povo também tem voz.

Já no depoimento abaixo transcrito, a motivação para resistir e lutar pelo Estelita baseia-se numa lógica mais racional do que vivencial. O entrevistado incorpora o argumento de autoridade de que a geografia humana do Cais, área historicamente habitada por “comunidades”, não deve se prestar à construção de um conglomerado de prédios de luxo. Vale chamar atenção para a ambiguidade discursiva do enunciado “a gente vem numa área histórica [...] e pergunta a ela o que ela quer ser”. Ao mesmo tempo em que a expressão “a gente” aproxima o sujeito que enuncia das causas do Estelita, o uso do verbo “vir” indicia que o enunciador precisa se deslocar de um outro local para estar ali. Paralelamente, o fato de se referir ao Estelita em 3ª pessoa (“pergunta a ela ...”) reforça ainda mais esta percepção de distanciamento⁶.

Uma coisa que é um consenso aqui, pelo menos dentro da ocupação, é o que não se quer pro Estelita. Que é esse modelo de cidade imposto de cima pra baixo. E a partir do momento que a gente tem o poder de negar isso, a gente não quer isso, a gente pode construir o que a gente realmente quer pro Estelita. Primeiro, a gente pode perguntar pro Estelita o que ele quer ser. E a gente vem numa área histórica da cidade, que está rodeada de comunidades, e aí você pergunta a essa área o que ela quer ser. acho que a última coisa que vem na cabeça é um condomínio de luxo. Não sou contra a verticalização, não é um dogma, mas existe espaço para a verticalização na cidade, e esse espaço não é aqui.

Os distintos processos de subjetivação também se deixam entrever quando as pessoas explicitam as diferentes razões de terem permanecido no acampamento:

Cada um tem um papel, e nesse papel que a gente tem lá dentro, a partir desse papel, cada um tem um objetivo, e era a partir desse objetivo que as pessoas decidiam ficar lá dentro. Cada um com seu objetivo, claro o objetivo maior da ocupação, mas o motivo de permanecer, de resistir, cada um tinha o seu. O meu vinha a partir do momento que eu percebi de crianças circulando por lá, e a comunidade chegando junto e minha vontade grande de continuar lá pra que a gente movimentasse aquele espaço e fizesse atividades e ensinasse o que a gente soubesse pras crianças, aprendesse com elas.

O que me mais me deu força interior foi eu perceber que tá surgindo uma nova geração que vai mudar a sociedade como um todo partindo das cidades. Então, essa foi uma força que veio, um pensamento que veio, um sonho que brotou dentro de mim e que faz com que eu esteja aqui, que eu resista.

Há um depoimento em particular no qual o sujeito enunciador associa a luta política pelo Estelita a outras lutas travadas em sua vida cotidiana. Cada uma delas corresponde a

⁶ A interpretação aqui sugerida não deve levar a entender que a concepção adotada neste trabalho é a de que a língua é um reflexo direto da realidade. As falas dos sujeitos enunciadorees não estão sendo tomadas em uma relação direta com o lugar que ocupam no mundo. São indícios da formação discursiva (FD) a qual pertencem. Vale lembrar que uma FD é sempre heterogênea a ela mesma, pois regida pelo interdiscurso. “A unidade de uma formação discursiva não é a manifestação majestosamente desenvolvida de um sujeito que pensa, que conhecer e que diz: é, ao contrário, um conjunto onde se pode determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade consigo” (FOUCAULT, 2005, p.61)

um aspecto de sua subjetividade (etnia, orientação sexual, classe social, ocupação), mas em relação a todas elas prevalece o sentimento de exclusão que ele deseja combater.

É difícil por que a gente já é excluído por ser negro, a gente já excluído por ser gay, a gente já é excluído por ser pobre, já é excluído por ser bolsista da universidade; por várias coisas e a gente não tem voz na nossa cidade e o que me motiva tá aqui todos os dias é vê todas essas pessoas tentando fazer desse espaço um espaço onde realmente a gente seja ouvido, onde realmente este povo excluído diga “a gente tá aqui, a gente tem voz, a gente quer modificar a cidade, a gente quer participar das decisões que constroem a nossa cidade.

5. Vidas em luta

Como já evidenciado acima, os entrevistados recorrentemente fazem referência à exclusão, a marginalidade e a violência historicamente impostas a uma parcela da sociedade. Eles deixam a mostra a existência de uma divisão entre um “nós” e um “eles”, denunciam um tratamento desigual entre as partes e falam do duelo pela construção de um mundo mais igualitário.

Impossível ouvir os depoimentos destes jovens sem lembrar a oposição proposta por Rancière (1996) entre “policia” e “política”. No pensamento do autor, tais palavras expressam a existência de duas lógicas de mundo. Na ordem policial os modos de fazer, de ser e de dizer dos corpos estão designados por seu nome para ocupar lugares e tarefas já determinados. Trata-se de “uma configuração das *ocupações* e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas” (RACIÈRE, 1996, p.42). Já a política se manifesta quando essas identidades são questionadas, ao deslocar o sujeito do lugar que lhe era designado, faz ver o que antes não era visto e ouvir um discurso onde se escutava apenas ruído. São as “cenas de dissenso” que fazem surgir uma “comunidade política” em que os “sem parte” apontam para um “dano” provocado pela ausência de igualdade entre aqueles que estão dentro e os que permanecem fora do espaço previamente definido como “comum”.

Ainda de acordo com Rancière, o verdadeiro objeto do conflito político não são os argumentos em disputa, mas a instauração mesma do diálogo, uma vez que alguns interlocutores não são reconhecidos pelos demais. No dissenso, sujeitos que até então estavam à margem do diálogo irrompem na cena e abrem, no horizonte do visível e do dizível, a possibilidade de uma nova partilha do sensível. O filósofo fala de uma “partilha do sensível” como sendo um

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e as partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina[m] propriamente

a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Pensar o comum associando-o à ideia de partilha do sensível significa compreendê-lo como um modo de distribuição dos lugares entre aqueles que tomam parte e quem não tem parte neste comum. Uma das bases estéticas da política é justamente permitir a construção de um comum a partir da instauração de cenas dissensuais que dão a ver realidades antes não previstas ou imaginadas. No depoimento abaixo, há uma desidentificação dos “sem parte” com a ordem policial reinante e a tentativa de fazer com que realidades antes não imaginadas passem a figurar numa zona do possível.

Aqui iria ser o local onde pessoas, uma minoria, iria comprar um espaço para morar e ter o privilégio de uma bela vista. A gente não tem direito a isso, porque a gente é pobre. Aí eu olho assim e... por que a gente não pode ter direito a isso? Por que a gente é pobre? Não, não. É a questão da igualdade de direito, eu acredito na igualdade de direitos, eu acredito na transformação, isso vai demorar, é claro, mas meio sonho é que a gente tenha direito a isso, a gente tenha direito à cidade, que a gente possa ter direito a morar num local de qualidade, [...] a gente tem direito a ter moradia digna, aqui.

Quando fala em “comunidade de partilha”, Rancière não está submetendo o Outro ao mesmo. Uma comunidade de partilha não tem por meta alcançar o entendimento e o consenso, sua natureza é polêmica. Nesse sentido, ele fala de uma “comunidade de intervalos” em que “o ser em comum” é definido pelos vínculos que ligam os sujeitos sem unificá-los, sem apagar suas especificidades. As falas abaixo transcritas relevam que em função das inúmeras diferenças existentes entre os acampados, a busca pela construção desse comum é feita em meio a dificuldades.

O dia a dia numa situação que nós enfrentamos é muito mais complicado, é muito mais truculento do que enfrentar a repressão policial de fato, nós lidamos com situações inusitadas, aprendemos na prática o que é a vivência coletiva, você derruba muros, barreiras e aprende muito mais com o diferente do que com o que você já tá acostumado.

... cada um tem um objetivo e era a partir desse objetivo que as pessoas decidiam ficar lá dentro, cada um com seu objetivo; claro... o objetivo maior da ocupação, mas o motivo de permanecer, de resistir, cada um tinha o seu ...

Rancière diz que as cenas de dissenso promovem menos as formas de “ser em comum” do que “aparecer em comum”. É necessário justamente chamar atenção para o caráter performático das cenas dissensuais, pois, para que os sem-parte possam ser percebidos no domínio público, eles precisam alcançar visibilidade, necessitam “aparecer” perante uma comunidade política. Para Rancière, “a aparência, e em particular a aparência

política, não é o que esconde a realidade, mas o que a duplica, o que introduz nela objetos litigiosos, objetos cujo modo de apresentação não é homogêneo ao modo de existência ordinário dos objetos que nela são identificados” (1996, p.107). Ou seja, a aparência não é a ilusão que se opõe ao real, ela e a forma como as disputas se dão a ver. No caso do Estelita, a própria ação de ocupar o terreno revela a performatividade do “aparecer em comum”.

Segundo Rancière, “a política é produzida por atos de linguagem que são, ao mesmo tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (1996, p. 67). A cena do dissenso mistura a dramaticidade da cena teatral com a racionalidade da cena argumentativa. A base estética da política está justo na encenação da palavra do sujeito para um Outro. Ou seja, ao mesmo tempo em que cria a cena do dissenso, o sujeito constitui a si mesmo de maneira performática. Os vídeos da Brigada Audiovisual Ocupe Estelita guardam tanto este caráter racional quanto o dramático/poético da cena política dissensual.

6. A potência das imagens

Em Vida Estelita, as falas dos entrevistados e as imagens que intercalam estas falas enfatizam o dissenso presente na cena política. A montagem instaura uma dualidade entre o bem, representado pelos integrantes do #OcupeEstelita, e o mal, encarnado nas ações da polícia, do Governo do Estado e do consórcio. Por exemplo, logo após um dos entrevistados dar o depoimento de que não se arrepende de ter aberto mão de outras coisas para estar no Estelita, mesmo “apanhando”, “levando porrada” e sendo xingado de “viado” por uma policial que ameaçou lhe pegar em outros protestos, surge na tela a imagem de uma inscrição feita no chão com restos de cartuchos disparados contra os manifestantes durante a reintegração de posse. A inscrição diz: “Prefeito Covarde”. Na sequência, a bandeira de Pernambuco manchada de vermelho aparece pendurada no alto de um viaduto; depois surge uma faixa branca onde se lê “Nossos sonhos são à prova de balas”. Fica caracterizada assim, não apenas em depoimentos, mas em imagens, o bem e o mal.

Em outro momento, quando o mesmo entrevistado referenciado no parágrafo anterior está discorrendo sobre a “falta de sensibilidade” que é “comprar um apartamento numa torre de 40 andares, olhar a cidade de cima e vê Brasília Teimosa de um lado, e você do outro”, aparece em primeiro plano, cortando horizontalmente de um canto a outro a tela, a imagem de um deck suspenso sob uma porção de água cinza; por trás dele, embarcações, casas e palafitas situam-se as margens de um braço de rio; do lado direito do quadro, sob o fundo de um céu também cinza, ergue-se imponente a figura fantasmática de um conglomerado de espigões. Quando muda o plano, as grades verticais do deck ganham

proeminência. Em função da maior cerração da névoa, os espigões parecem surgir de forma ainda mais fantasmática por sob a cidade. Esta sequência acaba com um plano aberto onde se consegue enxergar mais uma vez o deck, a baía e a floresta de edifícios na outra margem do rio por sob as casas. Quando a fala em *off* do entrevistado se encerra, esta imagem se mantém na tela, um silêncio se instaura e perdura durante seis segundos, provocando a reflexão. Mais adiante, o som distorcido de um instrumento de metal acompanha as imagens do terreno que aparece envolto por uma cerca de arame, vigiado por seguranças. Esta sonoplastia provoca uma sensação de angústia e mal-estar e se contrapõe a trilha usada nos momentos em que se busca caracterizar o movimento, nestes casos, trata-se de uma música ritmada, suave e alegre.

Quando outro entrevistado fala de “um modelo de cidade imposto de cima para baixo”, duas torres são mostradas em plongé de baixo para cima, depois as mesmas duas torres são filmadas de frente, em plano geral. Há ainda imagens de pichações em muro com as palavras de ordem: “Fora Moura Dubeux”, “A cidade é do povo”, “Aqui não é Dubai”, “Foda-se o capital. “O urbanista de Recife é o capital”, “Tudo ilegal”. Tais slogans respondem com violência a violência física e simbólica sofrida pelos integrantes do movimento.

Mas, o discurso que caracteriza a voz dos manifestantes não é só furor, também se reveste de poesia. Por exemplo, o vídeo abre com a imagem de uma espécie de pano branco translúcido onde se lê parte de uma frase. Com o movimento da câmera, pode-se ler o restante do enunciado: “O amor no sentido “...da palavra”. O pano branco exibe uma série de pichações e dizeres feitas pelos manifestantes. Por ser translúcido, o pano permite que se visualize sombras de pessoas movendo-se por trás dele. A imagem destes vultos encobertos diz muito sobre o ponto de vista que a cidade os olha. Olha, mas não os vê. Como tratam-se dos “sem-parte”, dos “animais ruidosos” (RANCIÈRE, 1996), eles não se inscrevem na ordem do visível e do dizível. Todavia, como bem lembra Didi-Huberman (2011), há momentos em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. Assim como existe uma literatura menor - como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka -, haveria uma luz menor possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das

“condições revolucionárias” imanentes à sua própria marginalização.
(DIDI_HUBERMAN, 2011, p.52)

Vida Estelita eterniza em som e imagem as memórias desses seres vaga-lumes, seu jeito de viver e construir um comum. Nesse contexto, o filme exhibe cenas de gente acampada, de pessoas ajudando umas às outras a montar novas barracas no terreno do acampamento, gente arrumando e varrendo o local, pés descalços no chão batido, mãos cozinhando, cartazes indicando a hora das refeições, uma bicicleta recostada num canto, roupas e faixas penduradas por trás de uma placa onde está escrito “Vila Estelita”. Tudo isso são signos de uma “vida Estelita”. Nesse sentido, o título do vídeo é muito feliz a medida que traduz a essência da fala dos entrevistados: a luta por novas formas de vida. Para quem está de fora, tudo isso pode tratar-se de um desejo utópico da juventude e de uma batalha perdida, mas para quem permaneceu acampado por 50 dias, compartilhou um mesmo espaço, dividiu tarefas, apanhou da polícia, resistiu, lutou e, “apesar de tudo”, conseguiu se alegrar, a experiência no Estelita prova que uma outra vida é possível. Os depoimentos revelam que se tratou de uma experiência única e transformadora.

Eu vim para cá e desde então a minha vida mudou totalmente.

... é muito válido para mim como pessoa. Vou levar essa experiência para o resto da vida.

A própria cenografia em que os entrevistados dão depoimento, sentados um ao lado do outro e o microfone passando de mão em mão, carrega em si mesma a ideia de união, de coletividade, de compartilhamento, de estabelecimento de vínculos e construção de um comum, bastante presentes no discurso de todos eles.

Eu permaneci na ocupação depois que eu conheci as pessoas, depois que eu vim para cá e eu me senti acolhida por elas, me senti acolhida nas ideias, me senti participando da cidade.

Aqui a mudança é pra uma coisa que é coletiva. O coletivo no geral, o Recife. Tem uns que tão em casa e que dizem: “-Ah! Isso é um bando de desocupado, não tem o que fazer”. Aí, eu olho assim e digo: “É pra tu mermo e tu ainda diz que a gente é desocupado”. Assim é uma coisa pro Recife, é uma coisa pra todo mundo.

Mais ao final da conversa, alguns jovens aparecem deitados, uns recostados sobre os outros, acentuando esta noção de proximidade e compartilhamento de ideias, ideais e desejos. Uma potência coletiva toma forma naquilo que se vê e ouve.

7. As ocupações como máquinas de guerra

Para além da luta pelo terreno do Cais José Estelita, o registro da experiência dos acampados aponta um esgotamento e um desejo de novas formas de viver. E os integrantes do #OcupeEstelita não estão sós nesta empreitada. Suas reivindicações e desejos, explicitados em discursos e ações, reverberam outros acontecimentos recentes na esfera mundial. Não é à toa que Vida Estelita acaba com a imagem de uma inscrição em um muro onde se lê: #OcupeEstelita, 21/05/2014; #TaksimGeisePark, 28/05/2013; #OccupyWallStreet, 17/09/2011; #TahrirSaquare, 25/01/2011.

Qual a conexão entre estes acontecimentos? Alguns jornalistas, políticos, acadêmicos e outros intérpretes do cenário político-social leram estes movimentos como sendo meros protestos pela falta de emprego, renda, democracia representativa e coisas do gênero. No entanto, afora as reivindicações que se inscrevem na ordem do já conhecido, do já sabido, tais protestos sinalizam também um esgotamento com o regime político em vigor. A própria forma que tomaram - majoritariamente compostos por jovens, convocados por meio de redes sociais, sem a presença de partidos, sindicatos e organização de massa tradicionais; sem carros de som nas ruas e lideranças que respondessem pelo grupo - carrega o germe do que se quer ver implantado na ordem política. Quer-se relações menos verticalizadas. Não se quer mais ser governado, mas governar a si mesmo. Quer-se, sobretudo, um livre compartilhamento do comum e a realização de desejos que estão fora da ordem capitalista hegemônica do consumo. Obviamente, como aponta Peter Pal Pelbart (2013), tais desejos causam estranheza à suposta ordem consensual capitalista que imagina que todos desejam o mesmo (dinheiro, sucesso, ascensão social, prestígio, prazer, felicidade). Para esta ordem, é difícil supor que se possa desejar “menos” (menos dinheiro, menos, sucesso, menos prestígio, etc.) Embora estes modos de vida minoritários, dissidentes, experimentais possam parecer utopias, os movimentos acima mencionados mostram que eles não são apenas possíveis, mas reais.

O acampamento no Estelita, por exemplo, funcionou como uma vivência política em que autonomia e liberdade ganharam potência máxima. É possível enxergar a ocupação do Estelita como uma espécie de TAZ, “zona autônoma temporária”⁷ (BEY, 1985). Segundo Bey, uma TAZ se caracteriza como uma “máquina de guerra nômade” em que um “bando”, colocando-se em especial contra o Estado, irrompe a cena política.

⁷ Tradução em português da expressão: Temporary Autonomous Zone, TAZ.

Bey salienta que as TAZs não vislumbram soluções permanentes, mas irrupções temporárias. São acontecimentos extraordinários, com vocação ao desaparecimento. Nada a lamentar, pois, à brevidade de sua duração se contrapõe a intensificação da vida cotidiana. Muitos enxergam esta experiência de vida coletiva efêmera, fugaz como algo ingênuo, romântico, irracional. Porém, os momentos de intensidade vividos em uma TAZ sem sombra de dúvida, podem dar sentido a toda uma vida. Estar junto e fundar uma comunidade implica ser afetado no corpo a corpo. Esta afetação mútua contamina, gera um movimento capaz de destravar a imaginação política e os desejos, dando nascimento a algo novo. Enfim, produz uma diferença (PELBART, 2013).

8. Aquém do acontecimento?

Segundo os realizadores, muito contaminados por esta atmosfera e por um ideal anticapitalista radical de negação total da vida produtiva regrada, normatizada, os jovens de Vida Estelita se expuseram muito em suas falas. Na percepção dos cineastas, os depoimentos registrados para as câmeras, devido ao seu alto grau de contestação e espontaneidade, poderiam, em alguma medida, depor contra os entrevistados no futuro.

Familiarizados com o poder que uma imagem tem de atuar contra ou a favor de alguém, sabendo da inevitável extinção do acampamento, mais cedo ou mais tarde, e, conseqüentemente, da volta de todos aqueles jovens aos seus respectivos cotidianos, os realizadores resolveram deixar de fora da edição final opiniões e relatos que adentravam em questões mais subjetivas. Por conta do recuo que resolveram dar em relação ao caráter libertário das falas, eles próprios avaliam que o filme está aquém das experiências relatadas. Por outro lado, defendem que esta era a postura ética a ser tomada. Na avaliação deles, era necessário “proteger as pessoas daquilo que elas estavam falando”.

Obviamente, esta atitude abre um vasto campo de discussão sobre a forma de representação do Outro. No caso em análise, deixar de fora todos os dizeres que apontam para outros modos de existência não seria camuflar, assim como faz a mídia hegemônica, as formas de vida em luta? Na exibição que fizeram do Vida Estelita para os acampados, Marcelo, Pedro e Ernesto travaram o primeiro grande debate em torno deste tema da alteridade, da representação do Outro. Na ocasião foram questionados sobre os cortes no material, defenderam a posição anunciada acima e conseguiram a adesão da maioria.

Além disso, na posição não apenas de cineastas, mas de militantes, eles afirmam com muita segurança que havia o filme que queriam fazer e o filme que precisavam fazer. Ou seja, do ponto de vista autoral eles gostariam de documentar toda aquela experiência

libertária, mas, do ponto de vista da militância, sabiam que era impossível dar conta de todos aqueles desejos, e num momento em que o #OcupeEstelita já enfrentava uma guerra midiática pesada, na visão deles, tal atitude iria expor e fragilizar o movimento. Nesse sentido, resolveram privilegiar os trechos de depoimento que abordavam as causas mais diretamente ligadas à luta pelo Cais José Estelita. Revendo o material já em junho de 2015, durante uma aula para alunos dos cursos de Cinema e Jornalismo da UFPE⁸ (alguns desses alunos, inclusive, ex-integrantes da ocupação), Marcelo e Pedro julgaram o material “acanhado”, “contido” “careta”, por um instante, cogitaram a possibilidade de ter feito outro filme, mais radical, mais *pari passu* com os relatos que ouviram. Mas, à medida que expunham para a plateia os dilemas éticos que enfrentaram durante a montagem do vídeo, concluíram que “qualquer solução seria insatisfatória”, reafirmando assim a decisão tomada anteriormente.

9. As sobrevivências

Em *Vida Estelita*, os realizadores demonstraram preocupação com uma possível hiper-exposição dos personagens. Os gestos disruptivos propostos pelos jovens acampados configuravam não apenas uma ameaça à ordem, mas a eles próprios. Eternizar, no filme, tudo o que foi dito poderia, no futuro, tornar os sujeitos vulneráveis. A solução foi recuar, cortar na carne e não ir tão a fundo nos modos de vidas que ali estavam sendo reivindicados e experienciados. A preocupação ética fez com que os sujeitos filmados fossem resguardados.

A política perdeu com isso? Não cremos. A potência político-social da experiência dos acampados do Estelita está presente nos relatos e nas imagens de *Vida Estelita*. Mesmo as diferentes subjetividades, que à primeira vista parecem ter sido conciliadas a fim de fazer sobressair a identidade do jovem militante, se insinuam aqui e ali. Elas podem ser entrevistas, presentidas, deduzidas naquilo que o vídeo diz e mostra.

Não temos dúvida de que *Vida Estelita* opera um agenciamento memorialístico de grande potência política. Dá-nos a ver a política encarnada em corpos e desejos, comprovando a afirmação de que “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para o nosso modo de fazer política” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.60-61)

Referências Bibliográficas

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

⁸ Aula ocorrida em 12/06/2015 na disciplina “Formas de arte, formas de vida”, ministrada por João Vale Neto.

BEY, Hakim. *TAZ, Zona Autônoma Temporária*. 1985.

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

DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

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

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PELBART, Peter Pál. “Anota aí: eu sou ninguém”. *Folha de S.Paulo*, 13 jul. 2013.

RANCIÈRE, Jaques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34. 1996.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª. ed. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.