



Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo

CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO

Professora do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE.

PEDRO SEVERIEN

Cineasta e mestrando no PPGCOM/UFPE.

Resumo: A partir da análise do filme ensaístico *Autorretrato* (2012), este artigo desenvolve uma reflexão sobre a forma como os gestos estéticos manifestos nessa produção audiovisual buscam intervir numa disputa política relacionada a um projeto de cidade para o Recife. Tais gestos procuram evidenciar discursos e práticas que no geral são silenciados pela mídia.

Palavras-chave: Ativismo audiovisual. Estéticas da biopolítica. Biopotência da multidão.

Abstract: From the analysis of the essay film *Autorretrato* (Self-portrait, 2012), this article develops a reflection on how the aesthetic gestures manifested in this audiovisual production seek to intervene in a political dispute related to a project of city for Recife. These gestures aim to highlight discourses and practices that are generally silenced by the media.

Keywords: Audiovisual activism. Aesthetics of biopolitics. Multitude biopotency.

Introdução

Assim como ocorre em outras metrópoles, a capital pernambucana tem sido alterada por uma trama de relações de poder, na qual a noção de espaço público vem sendo constantemente confrontada pela especulação imobiliária para a produção de uma cidade de perfil neoliberal, caracterizada pelo adensamento urbano, privatização das áreas comuns, esvaziamento das relações pessoais e violência crescente. Além disso, sobrevive na Recife neoliberal formas de relação interpessoal típicas do sistema patriarcal rural brasileiro, marcadas pela assimetria, dominação e brutalidade das relações de classe.

Não há como dissociar a recente produção audiovisual realizada no Estado desse contexto histórico. Especialmente a partir do final dos anos 2000 para cá, a safra de filmes pernambucanos é marcada por uma forte crítica ao modelo de cidade adotado pelos governos neoliberais. No cerne das críticas está a associação entre poder estatal e mercado, e a conseqüente transformação de espaços públicos em privados, negando à população o espaço urbano como lugar de convivência e emancipação. Nesse contexto, o cenário urbanístico e arquitetônico surge como signo privilegiado de relações sociais desiguais e ocupa lugar de destaque num conjunto considerável de filmes, a exemplo de *Menino aranha* (2008), de Mariana Lacerda; *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *Velho Recife Novo* (2012), de Luís Henrique Leal, Cristiano Borba, Lívia Nobrega e Caio Zatti; *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho.

Essa lista indica como o audiovisual produzido no Recife e sobre o Recife tem sido um importante instrumento de crítica política à verticalização desenfreada e à construção de uma sociedade entre muros, uma espécie de condominialização da vida. Muitos dos filmes realizados na atualidade em Pernambuco funcionam como estratégia de denúncia contra esse modelo desenvolvimentista da cidade neoliberal e buscam apontar não apenas outros cenários possíveis de cidade, mas também novos agenciamentos do tempo-espaço e processos de subjetivação.

1. Vídeo disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxdgrQwA>

Como uma forma de cartografar esse circuito de desejos e afetos que se expressam cinematicamente, o presente artigo analisa o curta *Autorretrato* (2012),¹ de autoria anônima. Trata-se de um filme-dispositivo de intervenção direta que busca explicitar certas relações de poder nesse território urbano.

Construção de sentido: campo, fora de campo e contracampo

Logo no início de *Autorretrato* surge na tela um grupo de cinco homens brancos, de meia idade, vestidos em trajes sociais, sentados bem próximos uns dos outros, espremidos no canto de uma sala de paredes claras. Vez por outra, eles inclinam a cabeça na diagonal e para cima como se para visualizar melhor algo, provavelmente, uma projeção. Em determinado momento, ouve-se o que parece ser o rangido do abrir e fechar de uma porta. A imagem em tela reflete *flashes* de luz vindos da esquerda, os sujeitos em foco direcionam o olhar para essa direção e transparecem certa inquietação. Não sabemos exatamente que lugar é aquele nem quem são aqueles homens. Uma voz diegética, situada fora do campo de visão, faz-se ouvir dizendo: “o estatuto da cidade determina que projetos de impacto dessa natureza sejam objeto de audiência pública organizada pelo poder executivo para discussão da população”. Enquanto essa fala é enunciada, duas tarjas pretas laterais movem-se lentamente de fora para dentro do quadro, criando um novo ajuste de tela, de aspecto mais vertical.

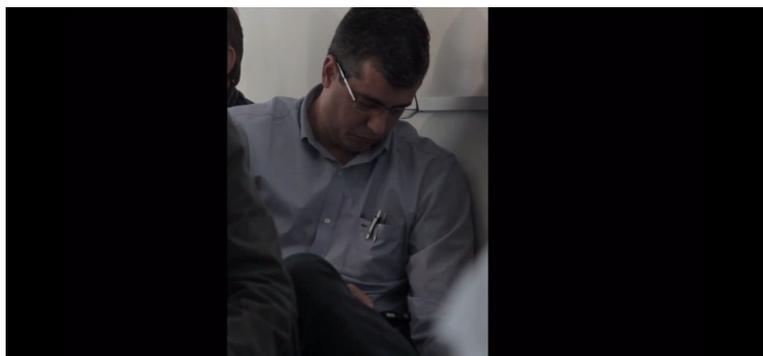


Figura 1: Frame de *Autorretrato*.

Esse recurso de edição, executado sobre a própria imagem, faz com que o olhar do espectador recaia sobre apenas um dos homens inicialmente focalizados, o personagem-alvo do filme (que nesse momento ainda não é identificado). Como ficará claro adiante, esse gesto materializa a proposta estética e política do curta. Quando somente esse homem aparece enquadrado, a voz situada fora de campo de visão diz:

Por mais que nós queiramos ignorar a manifestação que está aqui fora ou nas redes sociais, ela existe. E existe uma parcela da população que gostaria de mais explicações. A cidade cresce, a cidade se transforma, mas não de qualquer maneira. Ela deve se transformar e deve crescer segundo o poder público estabelecer. A ausência, a omissão ou a associação do poder público com interesses de capitais privados só pode ser nociva.

Findo esse discurso, entra em cena um narrador *off*, cuja voz foi alterada com um efeito de distorção digital, imprimindo um aspecto robotizado à fala. O conteúdo inicial da narração elucida, com ironia, quem é a personagem para a qual o olhar da câmera se direciona insistentemente:

Hoje é um dia feliz para Eduardo Moura. Muito provavelmente, dentro de uma hora, ele estará estourando uma champanhe em algum restaurante ou apartamento de luxo com vista para o mar. Sei pouco sobre Eduardo Moura. Deve ter uns 40 anos. É sócio de uma construtora que faz os prédios mais altos da cidade e é presidente da Associação de Empresas do Mercado Imobiliário de Pernambuco. [...] Sei também que, quando contrariado minimamente, faz essa cara. [...] Olhar pra ele é, de uma certa maneira, olhar para uma certa tradição da nossa elite que pensa que seus privilégios são direitos inalienáveis.

Apesar do uso do nome próprio e do enquadramento individualizante, a passagem acima também deixa claro que a figura de Eduardo Moura representa não apenas a si mesma, mas também um conjunto específico de indivíduos, uma classe, a elite. Já no trecho abaixo transcrito, o narrador vincula a criação do próprio cinema aos conflitos de classes, indicando que as relações entre dispositivo técnico e poder nunca são neutras.

Um dos primeiros filmes da história do cinema é a saída da fábrica, filmada pelos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière. Pouco se discute um aspecto político fundamental naquelas imagens. Afinal, o que filmaram os irmãos Lumière se não a si próprios. A fábrica de que eram donos, os operários de quem eram os patrões. Eram também os donos da câmera.

Na sequência, o narrador dá a própria situação de filmagem como exemplo de inversão da relação tradicional entre recurso técnico e poder, assinalando o incômodo que essa mudança pode causar na ordem vigente, no caso, a relação entre ele, corpo-câmera, e seu alvo, Eduardo Moura.

Hoje, eu tenho uma câmera e uso-a para filmar Eduardo Moura, um representante do capital por definição. Consigo de alguma maneira incomodá-lo. [...] Ele gostaria de me ver sem câmera e a todos nós sem imagens.

Na transcrição acima, o narrador afirma que Eduardo Moura gostaria de vê-lo sem a câmera e a todos sem imagens. Cabe perguntar: que imagens são estas as quais o narrador se refere? Por que elas incomodariam tanto o sujeito filmado? Durante toda essa passagem Eduardo Moura está claramente desconfortável em ser filmado de maneira tão frontal e insistente – ele tira os óculos de leitura, olha para os lados fitando discretamente a objetiva da câmera. De forma circunspecta, o personagem-alvo manipula o seu aparelho celular e tira uma foto do sujeito que filma, um corpo-câmera que com seu gesto insistente o incomoda. Inclusive, o narrador afirma que em determinado momento, quando parou de filmar, Eduardo Moura logo lhe pediu para que não o filmasse mais (“Paro de filmar por um instante e ele me pede, como quem acostুমou-se a mandar, que eu não o filme mais”). No entanto, contrariando o que é dito, a imagem não mostra esse momento do corte da filmagem. A tomada é contínua. Portanto, há uma assimetria entre o que se diz e o que se vê. Será que o narrador mente? Por qual razão? Se fala a verdade, por que não evidenciar o corte na tomada? Por que instaurar esta desconfiança no espectador? Deixemos as respostas especulativas para mais adiante.

A narração *off* continua apontando o quanto esse corpo-câmera com olhar insistente incomoda Eduardo Moura, e sugere que este incômodo vem do lugar que ele, Moura, supõe

lhe ser reservado na cena. Lugar que não equivale àquele destinado a estrelas de cinema, mas a alguém que defende seus interesses privados.

A câmera causa um incômodo em Eduardo Moura. No entanto, eu não o filmo como um *paparazzi* que quer imagens de uma estrela de cinema. Filmo alguém que participa do debate público intensamente defendendo seus interesses privados.

O *off* subsequente esclarece do que trata a reunião que acontece naquela sala. Está em pauta o projeto Novo Recife, alvo de disputa entre o consórcio de construtoras responsável pelo projeto, a sociedade civil organizada e diversas instâncias estatais:

Dentro de pouco tempo a empresa de Eduardo Moura construirá 13 torres em uma área histórica no centro, fundamental para a integração da cidade. Hoje, a despeito de uma liminar da justiça que ordenava o cancelamento da reunião do CDU e que impedia a votação do projeto, o Novo Recife foi aprovado. Hoje, a despeito da inexistência do estudo de impacto ambiental, da ausência de pareceres do Iphan, da ausência de estudo de impacto de vizinhança, da inexistência de pareceres do Departamento Nacional de Estradas e Rodagens e do descumprimento da lei de uso e ocupação do solo do Recife, o projeto Novo Recife foi aprovado. É uma obra que encerra a possibilidade de repensar a cidade como projeto coletivo. Treze torres de frente para o rio e de costas para a cidade. Cinicamente, constrói-se uma cidade que escolhe a quem dá as caras e a quem oferece os fundos.

O corpo-câmera continua voltado para Eduardo Moura. Ouvem-se gritos de protesto abafados. A qualidade dos ruídos evidencia que há um grupo de manifestantes impedidos de entrar na sala. O *off* afirma: “O artigo 1º da constituição brasileira diz: todo poder emana do povo e em seu nome é exercido”, depois questiona: “De onde vêm essas vozes que ouvimos?”. Diante desse questionamento cabe perguntar: por que a câmera não nos mostra quem são os donos da voz? Por que ela insiste em manter o olhar voltado para o personagem-alvo? O *off*, então, articula o contexto político-institucional da reunião:

Depois de um século de intensas lutas, em uma reunião sobre o desenvolvimento urbano, é a secretária de um governo do Partido dos Trabalhadores quem mais defende o grande capital. Logo o PT, surgido a partir da refundação dos movimentos grevistas em plena ditadura, da possibilidade de todos os movimentos de luta social terem uma representação política. O PT que apontava para uma hegemonia cultural de esquerda, que nesta cidade, em 2000, fez acreditar que era possível mudar as coisas, hoje, tem um prefeito que recebe das mãos de Eduardo Moura um prêmio em reconhecimento pelos serviços prestados para o mercado imobiliário. E que será sucedido, em breve, por um amigo do Partido Socialista, que, assim como Eduardo Moura, quer o Novo Recife.

Após essa narração, nada mais se diz. A câmera continua sustentando o foco da imagem em Eduardo Moura por quase meio minuto, até que ele levanta e sai de quadro. Assim, encerra-se o filme. Antes de partir para a análise das estratégias de linguagem empregadas no curta, julgamos importante dar a conhecer o contexto sócio-histórico de sua produção.

2. A cronologia de eventos descrita nesse tópico não almeja instituir uma historiografia para a criação do Movimento Ocupe Estelita, pois entendemos que as condições de mobilização e formação desse grupo se dão por uma diversidade de encontros, fluxos sociais, macro e microrresistências que extrapolam a proposta de investigação deste artigo. As informações selecionadas funcionam meramente como uma linha do tempo instrumental para situar o leitor num contexto histórico recente. Essa cronologia foi elaborada a partir de consultas a notícias publicadas na mídia e nas redes sociais.

Breve descrição do contexto sócio-histórico²

No final dos anos 2000, o projeto das “Torres Gêmeas”, como são apelidados os prédios de luxo construídos pela empresa Moura Dubeaux no Cais de Santa Rita, centro histórico do Recife, confronta a legislação urbana para a área. O processo de disputa instaurado publicamente pela sociedade civil contra a construção das torres conta com a participação de grupos tradicionalmente mobilizados em torno da luta por moradia e coletivos recém-criados reunidos pela pauta do planejamento urbano. Mesmo com toda a pressão social e com ação de diversas instâncias do poder público (Ministério Público Estadual, universidades, entidades representativas), as “Torres Gêmeas” são erguidas.

No entanto, da disputa em torno das “Torres Gêmeas” emerge uma forma de mobilização social que fica de herança para lutas vindouras. Articulando intensamente ações em redes sociais e atos de rua, pouco a pouco, constrói-se uma intervenção consistente no campo político. O episódio das “Torres Gêmeas” pode ser visto como um ensaio do que viria a ser o enfrentamento relacionado ao Cais José Estelita, ao qual o curta *Autorretrato* se refere.

Já em 2008, o consórcio Novo Recife, formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, participou sozinho do leilão da antiga área pertencente à Rede Ferroviária Federal e arrematou, pelo valor mínimo de R\$ 55 milhões, um terreno de aproximadamente dez hectares no Cais José Estelita, região estratégica que liga Boa Viagem, bairro que congrega moradores com alto poder aquisitivo, ao centro da cidade, na vizinhança do histórico bairro de São José. A intenção era (e ainda parece ser) construir no local um complexo imobiliário de alto padrão nomeado “Novo Recife”.

Quando veio a público, em 2012, setores da sociedade civil passaram a discutir os impactos do projeto e a apontar irregularidades no processo administrativo que levou à sua aprovação pela Prefeitura da Cidade do Recife. No âmbito federal, a legalidade do leilão foi contestada alegando-se que, como prevê a lei para a venda de propriedades daquele porte, o leilão não poderia ter acontecido sem consulta a outros órgãos públicos que eventualmente tivessem interesse no terreno. Segundo consta, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional manifestou interesse pela área, mas a documentação se perdeu durante os trâmites burocráticos do processo. Além disso, os estudos de impacto de vizinhança e de impacto ambiental não tinham sido realizados, e o projeto não havia sido submetido à análise dos órgãos nacionais que regem o licenciamento de empreendimentos desse porte. Tudo isso gerou três ações populares, além de uma ação do Ministério Público Federal e outra do Ministério Público Estadual. O leilão também foi objeto de uma investigação da Polícia Federal que apontou irregularidades no processo de venda do terreno.

Naquela época, um coletivo de ativistas denominado Direitos Urbanos (DU), criado mais ou menos quando da disputa em torno das “Torres Gêmeas”, discutia, através das redes sociais e em reuniões restritas a um grupo mais reduzido de militantes, problemas ligados ao planejamento urbanístico da cidade. O DU organizou, então, uma mobilização para que a população comparecesse à primeira Audiência Pública sobre o Novo Recife, ocorrida em 23 de março de 2012. A audiência contou com a presença de um número considerável de ativistas e este encontro serviu de semente para a construção dos eventos posteriores que

levariam o nome de #OcupeEstelita. De forte caráter cultural, tais eventos ocorriam no transcurso de um dia na área externa do terreno do Cais José Estelita, configurando-se como uma importante estratégia de mobilização e visibilidade do movimento. Ao longo do ano de 2012 aconteceram três #OcupeEstelita.

Apesar da pressão popular, em 28 de dezembro de 2012 o Conselho de Desenvolvimento Urbano da prefeitura aprovou o projeto Novo Recife sem que uma série de protocolos legais tivesse sido cumprida. O curta *Autorretrato* registra justamente essa reunião. De 2012 para cá o Movimento Ocupe Estelita (MOE) protagonizou uma série de atos de resistência. Merece destacar a grande ocupação de 2014.

Na noite de 21 de maio de 2014, quando o consórcio Novo Recife iniciou a demolição dos antigos armazéns de açúcar situados no cais, um grupo de ativistas ocupou o local impedindo que as construções fossem colocadas abaixo. Na manhã do dia 17 de junho de 2014 (feriado, devido ao jogo da seleção brasileira durante a Copa do Mundo do Brasil), o batalhão de Choque da Polícia Militar chegou à ocupação nas primeiras horas do dia a fim de efetuar a reintegração de posse da área. Vários ocupantes e ativistas saíram feridos do confronto. Mesmo com a intensa repressão durante e após a reintegração de posse, os manifestantes ocuparam o viaduto Capitão Temudo, situado ao lado do terreno, e lá permaneceram até o dia 10 de julho.

Finda a grande ocupação, perdeu-se o lugar físico no qual ocorriam as vivências coletivas que, por sua vez, sinalizavam para a cidade o desejo por outras formas de vida. Despojado desse espaço de organização, o movimento teve que rever suas estratégias de visibilidade e ação. Nesse contexto, a produção audiovisual do MOE adquiriu um papel importante na disputa pela “opinião pública”.

Santíssima trindade: poder privado, mídia, Estado

Diante de todo o imbróglia político e jurídico acima exposto, não é difícil entender o porquê do sujeito-câmera de *Autorretrato* modificar sua voz digitalmente e em momento algum aparecer na tela. Não à toa ele quer manter-se anônimo. O anonimato

funciona como tática recorrente de ativismo político a fim de evitar a identificação, responsabilização e criminalização das ações do sujeito.

Mas o que teria feito de tão grave o nosso sujeito-câmera? Ele não aparece cometendo violência física contra um patrimônio material ou pessoa a ponto de precisar temer ser preso. Sua ação é aparentemente pacífica. Ele impõe uma câmera na direção de um outro sujeito. Todavia, como aprendemos há muito, o ato de filmar não é inocente, mobiliza relações de poder e de força. Não se filma impunemente o outro. Comolli (2008) chama atenção para questões éticas e políticas envolvidas no gesto de se filmar alguém. Ele indica o quão importante é se perguntar sobre as seguintes questões: as relações entre quem filma e quem é filmado, a forma como a câmera atua com aqueles que ela filma e, inversamente, como os sujeitos filmados atuam com ela.

Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens [...] Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela. [...] A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena. (COMOLLI, 2008, p. 53)

Nosso personagem-alvo, ao identificar o sujeito-câmera com o grupo daqueles que se manifestavam contra o Novo Recife, desconfia que sua imagem seria posta para circular de maneira nada favorável a si; por isso, ele se incomoda e solicita não mais ser filmado (conforme afirma a narração).

Já da perspectiva do sujeito-câmera, trata-se de oferecer ao olhar do espectador a imagem do inimigo. Eduardo Moura figura ali não apenas como uma pessoa física, o dono de uma das empreiteiras proponentes do projeto Novo Recife, mas como a encarnação do neoliberalismo e do patriarcalismo que assombram a cidade, privatizando espaços públicos e reproduzindo relações assimétricas de poder.

No geral, essas duas figuras – o empresário neoliberal e o sujeito patriarcal – são poupadas pela grande mídia quando se trata de narrar situações de conflito. O apagamento da voz do poder privado termina distanciando esse sujeito do cenário de conflito do qual faz parte. Por outro lado, os insurgentes da ocasião (sem-terra, sem-teto, povos indígenas, mulheres, comunidades LGBTTs, *black blocs*, manifestantes, ocupantes, etc.) são frequentemente responsabilizados por ações consideradas violentas e criminalizados pela Justiça por agirem contra a propriedade privada.

Vale frisar que o apagamento da voz do poder privado nesses casos não implica o enfraquecimento de seu poder, ao contrário, trata-se de uma estratégia discursiva através da qual ele é poupado da acusação de que determinados estados de injustiça social e de conflito decorrem de sua própria existência. Assim, silenciam-se sentidos que, apesar de possíveis, são indesejáveis à ordem vigente. Nessa mesma linha, ainda é comum o discurso do poder privado aparecer na mídia associado ao discurso da legalidade, do direito, da justiça e de medidas condenatórias contra os insurgentes. Como efeito desse funcionamento discursivo, as práticas do poder privado permanecem amparadas no discurso da legalidade. A voz do poder privado identifica-se com as formas jurídicas e, por conseguinte, com o aparato do próprio Estado. Esta relação expressa arranjos complexos de poder em que os aparatos de segurança estatais agem em benefício do poder privado que, por sua vez, pouco precisa agir e/ou falar, pois a Justiça já age e fala em seu nome.

Foucault discorreu sobre os mecanismos de estatização dos grupos de controle, identificando a constituição das formas jurídicas (e o controle moral que elas representam) com o poder exercido pelas classes mais altas, sobre as camadas mais desfavorecidas.

De sorte que podemos perguntar se a lei, sob sua aparência de regra geral, não é uma maneira de fazer aparecer alguns ilegalismos diferenciados uns dos outros, que permitirão, por exemplo, o enriquecimento de uns e o empobrecimento de outros, que ora garantirão a tolerância, ora autorizarão a intolerância. (FOUCAULT, 2012, p. 40)

No curso *Em defesa da sociedade* (1975/76), Foucault descobre um novo tipo de poder, nomeado por ele de “biopoder”, que já não funcionaria da mesma forma que o poder soberano clássico (fazer morrer, deixar viver). No biopoder, o direito de matar está subordinado ao interesse em fazer a população viver mais e melhor, isto é, em controlar suas condições de vida. De acordo com Foucault, isso não significou, contudo, o abrandamento da violência estatal, porque para garantir melhores meios de sobrevivência a uma dada população foi preciso se exercer uma violência depuradora contra aqueles considerados inimigos. Trata-se da fórmula “fazer viver, deixar morrer”. Foi esse regime que imperou nos totalitarismos nazista e stalinista.

O conceito de biopoder sofreu alguns deslocamentos na obra foucaultiana. Em *História da sexualidade, vol.1* e *Em defesa da sociedade*, ele considera a biopolítica como a capacidade do Estado de agir por meio de políticas públicas a fim de preservar a vida de uns em detrimento daqueles indivíduos considerados perigosos. Já nas aulas referentes ao curso *Nascimento da biopolítica* (1978/1979), ele fala de um novíssimo biopoder não mais centrado na autoridade e nos exageros do poder estatal, mas que atua a partir de uma lógica de mercado. Ele mostra que o comportamento dos indivíduos já não depende tão somente da atuação governamental do Estado, pois o mercado atua de maneira descentralizada e bastante eficaz como instância privilegiada de produção de subjetividades. Nesse curso, Foucault demonstra que a razão governamental contemporânea de cunho neoliberal não age somente no campo econômico, mas também no social, subjetivando os indivíduos. O homem que surge dessa nova razão governamental é o sujeito empreendedor de si mesmo, guiado pela lógica da competição. Num contexto biopolítico neoliberal, portanto, é a concorrência do mercado que torna a vida do outro supérflua e descartável. Os indivíduos que permanecem à margem são meros sobreviventes; relegados ao esquecimento, muitas vezes, sua existência é, em si mesma, criminalizada.

Nesse sentido, é oportuno lembrar uma das propagandas do consórcio Novo Recife que promovia a guetização simbólica do Cais José Estelita ao veicular depoimentos de moradores da área afirmando que tal região, por estar “abandonada”, era perigosa, um local propício para “vagabundagem”, consumo de drogas e realização de atos criminosos (“Nós temos problemas seríssimos

3. Vídeo disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxuohn34yo4cilmy2zy1ij1gV44>

de segurança”, “No domingo isso aqui é um deserto”, “Colocam cadáver aí, fumam crack”).³ Diante desse cenário, o comercial de TV mostrava o projeto Novo Recife como um empreendimento que traria muitos benefícios para a localidade em função de suas promessas de revitalização urbana da região, promoção da segurança e criação de emprego. Percebe-se aqui como a questão do medo social, do risco e da segurança funcionam como uma prática de governo, pois, através da ideia de crime e/ou de risco, a sociedade é levada a fortalecer seu sentimento de unidade contra um dano sofrido ou um dano que pode sofrer no futuro, sendo assim facilmente capturada por uma relação de oposição entre um “nós” e um “eles”.

Vale lembrar também que no embate entre os defensores do projeto Novo Recife e o Movimento Ocupe Estelita era comum os integrantes do movimento serem desqualificados e taxados de “desocupados”, “vagabundos”, “maconheiros”, “gente que não tem o que fazer”, etc. Tal tipo de classificação se justificava muito em função da militância do MOE ser constituída por jovens estudantes, professores, artistas, intelectuais e ativistas que se dispunham a ocupar o terreno do cais como método de resistência, muitas vezes lá permanecendo por temporadas mais longas.

Por fim, vale frisar que numa sociedade em que reina uma biopolítica de cunho neoliberal, ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, o Estado não desaparece, ele tem papel determinante, porque passa a “governar para o mercado, em vez de governar por causa do mercado” (FOUCAULT, 2008, p. 165). Ao final de *Autorretrato*, temos justamente a denúncia de que a Prefeitura da Cidade do Recife, independentemente de partido, age em prol da especulação imobiliária, abandonando um projeto coletivo de cidade.

Câmera-olho vigilante e inversão nas relações de poder

Na situação articulada em *Autorretrato*, mesmo que por um breve instante, a assimetria de poderes anteriormente descrita é modificada. Já não está mais em cena o aparato midiático tradicional que apazigua conflitos através do apagamento da voz do poder privado. Na tentativa de restituir uma imagem que

diariamente escapa às narrativas hegemônicas da mídia, o sujeito-câmera põe para funcionar um dispositivo bastante específico: ao invés de filmar as pessoas que tomam a palavra durante a reunião em pauta, dirige seu olhar para o lado da plateia, do público, daqueles que assistem e, aparentemente, não protagonizam a cena. Mais do que isso, dirige a lente da câmera para uma única pessoa. Mais ainda, através de um recurso de edição, enquadra a imagem desse indivíduo, limitando seu espaço na tela. O efeito é de aprisionamento. Aprisionado na imagem, o indivíduo-alvo não tem como escapar. Acuada, ele agora é ostensivamente exposto a diversos olhares (do corpo-câmera e, futuramente, do espectador). A vigilância ininterrupta da câmera sobre ele atua como uma arma que, ao mostrá-lo, dá-lo a ver, ameaça-o, amedronta-o, fere-o.

Essa simples inversão do olhar provoca um deslocamento micropolítico de considerável envergadura. Ao erguer a câmera perante uma figura do poder, um sujeito ordinário, um qualquer, provoca uma fissura na ordem estabelecida, interfere no real. O que se vê na tela reverbera a potência do dispositivo. O curta evidencia o embaraço de um indivíduo que reage ao campo de força sensível instituído por um corpo-câmera que age fora do *script*. Vale escavar ainda mais essa imagem e perguntar: por que fazer essa imagem? Que história se quer contar com ela? De que a imagem de Eduardo Moura é realmente imagem?

A tese sustentada aqui é a de que o gesto de filmar Eduardo Moura visa restituir ao espaço público uma imagem que costuma ser preservada, poupada de um embate. Nesse contexto, é preciso ter a coragem de roubar essa imagem. Daí, o cuidado do autor em se manter anônimo. Trata-se de uma imagem não autorizada, expropriada, sobre a qual o dono pode, mediante o amparo jurídico da ausência de um documento legal que permita seu uso, sua circulação, requerer sua interdição.

Para além da pessoa Eduardo Moura, sua imagem traz os rastros de um outro tempo, cujo gesto de filmagem busca revelar. Ao colocar-se de frente para Eduardo Moura, instaura também um enfrentamento contra o projeto Novo Recife. A câmera quer denunciar que esse “novo” não é mais do que uma mera atualização do passado que assombra o presente como um fantasma. No gesto de dar a ver a imagem de Eduardo Moura, o curta deseja reescrever a história.

Autorretrato sequestra a imagem do indivíduo-alvo, criando para ele um constrangimento do qual lhe é impossível escapar. O suposto ato de Eduardo Moura de pedir para não ser filmado denuncia o quanto ele se sente acuado. O fato desse pedido ocorrer somente quando a câmera está desligada sugere uma associação entre esse pedido e a prática atribuída à elite de, quando pega em flagrante delito, agir nos bastidores para tentar se safar da responsabilidade de seus atos.

Mesmo ciente do sucesso de seu dispositivo, não é sem medo que o sujeito-câmera se coloca de frente para Eduardo Moura e o filma. Como bem lembra Comolli,

Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los. Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e, simultaneamente temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante. (COMOLLI, 2008, p. 68)

Todo registro documental de outrem guarda uma violência latente entre quem filma e quem é filmado. No caso do filme em análise, tal violência é ainda mais acentuada, pois os sujeitos que ocupam o lugar atrás e diante da câmera participam, desde antes do ato de filmagem, de uma batalha no mundo real. Diferentemente do filme de ficção que é regido por um contrato, no filme documental, o sujeito-filmado pode a qualquer instante interromper o jogo e sair de cena. Assim, o que ameaça o filme é justo o que o fundamenta.

[...] vindos do outro, essa ameaça e esse medo são forças operantes, forças que trabalham o filme, que fazem com que a obra tanto inscreva suas tensões produtivas como as modifique, que permitem a partir de então à mise-en-scène jogar com a conjuração da ameaça e do medo, seu deslocamento, sua transformação. (COMOLLI, 2008, p. 69)

Essa ameaça está presente nos oito minutos de duração de *Autorretrato*. O corpo-câmera opera o tempo todo sob o risco do real e se arrisca filmando. Quando Eduardo Moura levanta

da cadeira e sai de quadro, o dispositivo sofre um abalo e logo em seguida o filme acaba. Um pouco antes, o narrador havia informado que, naquele dia, com a aprovação do projeto Novo Recife, encerrava-se a possibilidade de se pensar a cidade como construção coletiva. A narrativa imagética do filme, contudo, de forma premonitória, aponta para uma dimensão inconclusa do acontecimento. Com isso, queremos dizer que, passados quatro anos, apesar de aprovado, o projeto Novo Recife até hoje não foi construído. De lá para cá, uma “biopotência da multidão” tem travado um embate acirrado contra o projeto neoliberal de cidade. É sobre a força dessas formas de resistências em rede, coletivas, que falamos a seguir.

A cena do dissenso e a biopotência da multidão

Autorretrato surge dentro de um contexto nos modos de produção, nas formas de relação cidade-cinema e numa paisagem político-conceitual que permite pensar num cinema de insurgência que se atualiza historicamente. Defende-se que o corpo-câmera de *Autorretrato* é uma “biopotência da multidão” (HARDT, NEGRI, 2014) que na sua forma de agir reverbera uma nova “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) instaurada pelos manifestantes que naquele 28 de dezembro de 2012, apesar de estarem do lado de fora da sala de reunião que discutia o projeto Novo Recife, se faziam ouvir com seus gritos de revolta.

É conhecida a relação entre o estético e o político na obra de Rancière. Para ele, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente, presentificando-se na configuração 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 criação de um comum a partir da instauração de cenas dissensuais que podem fazer com que realidades antes não imaginadas possam aparecer e ser percebidas.

A caracterização da cena de dissenso é central no pensamento de Rancière, uma vez que, para ele, o verdadeiro objeto do conflito político não são os argumentos em disputa, mas a instauração mesma do diálogo, pois, a princípio, alguns interlocutores não são reconhecidos pelos demais. Nesse contexto, é preciso, logo de imediato, criar a cena a partir da qual será possível reconhecer uma atividade política, definida como aquilo que “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; faz ver o que não cabia ser visto, [...] faz ouvir como discurso o que era só ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Autorretrato instaura e reverbera de imediato a “cena dissensual” que torna possível ver realidades antes não previstas. Ao centrar-se na imagem silenciosa de Eduardo Moura e, paralelamente, registrar as vozes e os ruídos do fora de campo, o curta revela o rosto de um sujeito histórico que, quando se trata de conflitos políticos em torno da propriedade privada, costuma não estar à mostra; ao mesmo tempo, faz com que a voz daqueles sujeitos que no geral jamais são ouvidos, adquira estatuto de palavra.

Rancière diz ainda que as cenas de dissenso promovem menos as formas de “ser em comum” do que “aparecer em comum”. Para o autor, “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 é a forma como as disputas se dão a ver.

No jogo que constrói entre planos sonoro e imagético, *Autorretrato* cria um vaivém entre mostrar e esconder que aponta para o litígio entre vozes discursivas dissonantes. Assim, ao mesmo tempo em que separa, corta, racha o mundo com o filme; faz aparecer, em uma única cena, vozes dissonantes que compartilham um comum. A força afirmativa e combativa do

corpo-câmera de *Autorretrato*, ao criar uma cena dissensual, é capaz de colaborar para a criação uma nova partilha do sensível, lançar um enunciado de uma contrainformação e disputar o sentido da narrativa factual em pauta.

Para Hardt e Negri (2014), se na organização do capitalismo contemporâneo com aprofundamento da sua dimensão biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção de subjetividades que por sua vez trabalham para conduzir a vida em escala global, o potencial de resistências permanece no cerne dessa produção imaterial. Hardt e Negri afirmam que os mecanismos de insurgência não se remetem mais aos corpos tradicionais da política, mas sim a uma formação que se abre em redes, numa articulação de singularidades em cooperação por um comum. A produção biopolítica, portanto, torna-se uma questão ontológica na medida em que a sua ação está permanentemente formulando um novo “ser social”. Dessa maneira, as condições da produção e da reprodução da vida social desenvolvem-se em contínuos encontros, comunicações e concatenações dos corpos em suas singularidades. O que conecta essas ações dos indivíduos é um comum:

O comum é ao mesmo tempo natural e artificial; ele é nossa primeira, segunda, terceira e enésima natureza. Não existe, portanto, uma singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenta e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha. Neste tecido biopolítico, multidões se entrecruzam com outras multidões, e dos milhares de pontos de interseção, dos milhares de rizomas que unem essas produções multitudinárias, dos milhares de reflexos surgidos de cada singularidade emerge inevitavelmente a vida da multidão. A multidão é um conjunto difuso de singularidades que produzem uma vida comum; é uma espécie de carne social que se organiza num novo corpo social. É isto que define a biopolítica. O comum, que configura a substância móvel e flexível da multidão. O poder constituinte da multidão, de um ponto de vista ontológico, é portanto a expressão dessa complexidade e a chave que atravessa o comum biopolítico para expressá-lo de maneira cada vez mais ampla e efetiva. (HARDT, NEGRI, 2014, p. 436)

Esta multidão escapa ao controle político e ao regime de vigilâncias, pois não pode ser inteiramente capturada na moldura hierárquica de um corpo político no sentido tradicional.

Hardt e Negri argumentam que a produção de subjetividades e a produção do comum podem formar, juntas, uma relação “simbiótica em forma de espiral” (HARDT, NEGRI, 2014, p. 251). Esta subjetividade é produzida na cooperação e na comunicação, e em consequência esta subjetividade produzida produz novas formas de cooperação e comunicação, que por sua vez produzem nova subjetividade, e assim por diante.

Mas a multidão não se cria espontaneamente. Para a formulação da “carne social” da multidão, uma série de condições que são ambivalentes precisam ocorrer, condições que podem levar à libertação ou serem apanhadas num novo regime de controle. “A multidão precisa de um projeto político para passar a existir” (HARDT, NEGRI, 2014, p. 275). Em seus gestos micropolíticos, *Autorretrato* é produzido nessa espiral – resultado de uma teia social ao mesmo tempo que produz subjetividades sobre um projeto político para a cidade. A forma como surge aponta para um desenho de cidade construído através de um comum instaurado na produção de subjetividades da multidão. Assim, os gestos fílmicos não se apresentam como excepcionalidades, mas pontos de emergência cartografáveis da formação dessas subjetividades, dessa carne da multidão.

Por fim, vale ressaltar que, ao contrário do que o título sugere, *Autorretrato* não mostra a imagem daquele que filma a si mesmo. O antecampo nunca se dá a ver. Então, por que nomear o filme dessa forma, destoando do que se costuma entender por um “autorretrato”? Sugerimos aqui uma outra via de interpretação do título: a ironia do filme parece estar em expor o rosto de um sujeito histórico que costuma comandar um processo de produção de cidade feita à sua imagem e semelhança. Ou seja, a cidade neoliberal seria o autorretrato desse sujeito que tenta se ocultar.

Palavras finais

Muitos críticos, não sem preconceito, afirmam que os filmes militantes costumam ser indiferentes às questões estéticas. Não é o caso de *Autorretrato*. Nesse curta, o dispositivo de filmagem condiciona toda uma construção estética. Na qualidade de filme dispositivo, *Autorretrato* põe para funcionar linhas de força, de

visibilidade, de enunciação e subjetivação (DELEUZE, 2001). As linhas de força relacionam-se à sua capacidade de fazer ver um sujeito histórico que em outras situações de conflitos envolvendo a questão da propriedade privada tem sua imagem preservada. A força do dispositivo impele esse sujeito, mesmo a contragosto, a aparecer. Já o seu regime de visibilidade possui vocação restritiva. Restringe o visível à imagem de um único sujeito que permanece encurralado pelo enquadramento, e justo porque restringe, acentua. Do ponto de vista das linhas de enunciação, *Autorretrato* expõe as vozes diegéticas da situação de filmagem (oradores e manifestantes) bem como a voz do narrador *off*. Essas vozes atuam de forma complementar numa mesma direção discursiva: se colocam contra o projeto Novo Recife, denunciam a especulação imobiliária e a aliança espúria entre poder privado, estado e mídia. Por último, as linhas de subjetivação mostram uma inversão na ordem vigente, em que os “sem-nome” expressam suas vozes e os poderosos são calados, intimidados, acuados, mesmo que por um breve momento.

Autorretrato não circulou em cinemas, não participou de festivais e nem mesmo teve um número expressivo de visualizações na internet. Tomá-lo como objeto de análise nos serve como superfície cartografável de uma mobilização mais abrangente, pois ele pertence a um circuito de realizações audiovisuais que continuam a ser produzidas de maneira autônoma e urgente em Recife atual, onde proliferam filmes gestados em contextos de disputas políticas, em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados. Os realizadores e/ou coletivos que assinam essas produções estão fortemente engajados na defesa de uma cidade menos desigual. Tratam-se de filmes de combate, de militância, realizados fora do sistema das artes. Num levantamento feito pelo próprio MOE para uma coletânea de filmes locais contemporâneos sobre a questão urbana, foram identificadas mais de 90 produções dessa natureza realizadas no Recife até meados de 2015. *Autorretrato* se conecta a essa rede de filmes em que a presença do corpo-câmera, o gesto estético, a potência interventiva do ato de filmar busca cenários urbanos outros, mais democráticos.

REFERÊNCIAS

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: Michel Foucault philosophe. *Rencontre internationale*. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Seuil, 1989. [Tradução de Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001].
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, penalidade, prisão*. Ditos & Escritos, 8. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975/1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- _____. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

MATERIAIS AUDIOVISUAIS

- Autorretrato*. Recife, 2012. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>. Último acesso em 04 de ago. 2016.
- Novo Recife: vida nova para o cais*. Recife, 2014. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>. Último acesso em 10 de jul. 2017.

Data do recebimento:
31 de janeiro de 2017

Data da aceitação:
06 de julho de 2017