

**rastros visuais para experiências (im)possíveis:
pedagogias para ver e narrar a cidade**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

RAQUEL SALAZAR RIBEIRO E SOUZA

**RASTROS VISUAIS PARA EXPERIÊNCIAS (IM)POSSÍVEIS: PEDAGOGIAS PARA VER E NARRAR A
CIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa

São Carlos - SP
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro De Educação E Ciências Humanas
Programa De Pós-Graduação Em Educação

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Raquel Salazar Ribeiro e Souza, realizada em 12/12/2025.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa (UFSCar)

Profa. Dra. Giovana Scareli (UFSJ)

Prof. Dr. Marcus Pereira Novaes (Educap)

Profa. Dra. Maria Cristina dos Santos (UFSCar)

Prof. Dr. Arthur Medrado Soares Araújo (IFMG)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil.

Para JM., MC. e todas/todos do coletivo Olhares (Im)possíveis

Agradecimentos

Alan, por acreditar que eu seria capaz de escrever este trabalho quando eu mesma nem acreditava

Todas e todos jovens que passaram pela Olhares (Im)possíveis e me ensinaram o que é ser uma educadora

Arthur Medrado e Thamira Bastos, por remarem comigo nesse oceano de incertezas

Flávia Péret e Elô Lebourg, por revisarem este texto com tanto carinho

Guilherme, por segurar minha mão em momentos de desespero na escrita desta tese

Marcus e Giovana, por apontarem para direções possíveis quando este trabalho era quase só um esboço

Minha família, que revigora minhas forças em momentos de angústia

Amigas e amigos que caminham junto

Leleo Lopes, companheiro de vida e de sonhos

Em tempos de grandeza, espetáculos, produções de cem milhões de dólares, eu quero falar em nome das pequenas, invisíveis ações do espírito humano: tão sutis, tão pequenas, que morrem sob os holofotes. Quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, etude, sketch, cartão postal, arabesco, triolé, e bagatela, e pequenas canções de 8mm.

Nos tempos em que todo mundo quer ter sucesso e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso, social e diariamente, para buscar o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro ou pão e não fazem história contemporânea –história da arte ou qualquer outra história.

Jonas Mekas - MANIFESTO ANTI-100 ANOS DE CINEMA

RESUMO

Esta tese investiga as relações entre memória, experiência e criação a partir das práticas educativas realizadas com grupo Olhares (Im)possíveis, formado por jovens de Ouro Preto desde 2017, ao analisar como as imagens produzidas e ações coletivas reconfiguram modos de ver e narrar a cidade. A pesquisa compreende o fazer cinematográfico como espaço de encontro, escuta e invenção de novas formas de habitar o urbano. Inspirada em Walter Benjamin, Jorge Larrosa, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Cezar Migliorin, Paola Berenstein Jacques e Susan Sontag, articula conceitos de experiência, imagem e montagem. O estudo se delimita às produções do coletivo entre 2017 e 2023 (filmes, fotografias, áudios, conversas e oficinas) compreendidas como um arquivo vivo que fabula e reinscreve memórias da cidade. A questão central é: como os *dispositivos* audiovisuais criados na Olhares (Im)possíveis possibilitam aos jovens construir novas formas de relação com a cidade e consigo mesmos? O percurso metodológico é cartográfico e ensaístico, inspirado em modos de pesquisa que se constroem no encontro e na deriva. A investigação se faz com o grupo, e não sobre ele, ao acompanhar seus processos de criação, suas pausas e seus recomeços. Os procedimentos incluem análise de filmes e fotografias, escuta e transcrição de conversas gravadas, revisita a arquivos pessoais e coletivos, e escrita como prática de montagem. O trabalho assume tom experimental, ao se transformar em gesto de montagem que evidencia o poder do audiovisual de criar narrativas, afetos e futuros compartilhados.

Palavras- chave: experiência; montagem; imagem; cidade; educação.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationships between memory, experience, and creation based on educational practices of the Olhares (Im)possíveis collective, formed by young people from Ouro Preto since 2017. It analyzes how the images produced and the collective practices reconfigure ways of seeing and narrating the city. The research understands filmmaking as a space of encounter, listening, and invention, where new forms of inhabiting the urban are created. Inspired by Walter Benjamin, Jorge Larrosa, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Cezar Migliorin, Paola Berenstein Jacques, and Susan Sontag, it articulates concepts of experience, image, and montage. The study focuses on the productions of the collective between 2017 and 2023 (films, photographs, audio recordings, conversations, and workshops) understood as a living archive that fabulates and reinscribes the city's memories. The central question guiding this investigation is: how do the audiovisual devices created within Olhares (Im)possíveis enable young people to build new forms of relationship with the city and with themselves? The methodological path is cartographic and essayistic, inspired by research modes that are built through encounters and drift. The investigation is carried out with the group, not only about it, accompanying its creative processes, pauses, and re-beginnings. The procedures include analysis of films and photographs, listening to and transcribing recorded conversations, revisiting personal and collective archives, and writing as a practice of montage. The work assumes an experimental tone, becoming a gesture of montage that reveals the power of audiovisual creation to generate shared narratives, affections, and futures.

Key-words: experience; montage; image; city; education

1	do nascimento da pesquisa / escrever é assim: a qualquer momento podemos começar tudo de novo	11
2	definições provisórias tropeçam nas feridas insustentáveis da cidade	32
2.1	impossível se torna (im)possível porque a gente tem a gente	57
2.2	que que adianta a gente ter história e não saber dela?/ escrever a História com o (im)possível	80
3	a palavra (im)possível serve para você criar o que quiser	92
3.1	a gente tá vendo as imagens e não tá explicando o que é	108
4	entre_vistas	126
4.1	reencontro com a História	136
5	cinema que escuta o acaso	172
5.1	remontar a própria história	191
6	o que a imagem faz com quem faz imagens?	196
6.1	catar na cidade os farrapos do tempo	217
7	como narrar aquilo que se vive junto?	238
	referências	258

CRÉDITO DAS IMAGENS

Capa: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Sumário: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 11: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 32: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 37: Fotografia do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 57: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 58, 59, 60, 61: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Contra-Monumento Cena #1*

Página 73: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Benedita*

Página 80: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 81, 82, 83, 84: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Contra-Monumento Cena #2*

Página 87: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis e da obra *Enquanto eu escrevo*, de Grada Kilomba

Página 92: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 105: Captura de tela do filme *Ulysse*

Página 108: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 110, 111, 112: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Contra-Monumento Cena #1*

Página 126: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 132: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Entre_Vistas*

Página 136: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 139: Fotografia do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 149, 150, 151, 152: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 162: Fotografia do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 165: Fotografia do arquivo pessoal da autora

Página 168: Fotografia realizada pela autora em Ouro Preto

Página 172: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 182, 183, 184, 185: Montagem produzida pela autora a partir de capturas de tela do filme *Ano 2020*

Página 191: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 194: Fotografia do arquivo pessoal da autora

Página 196: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 205, 206: Fotografias de mapas afetivos desenhados pelos integrantes do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 210, 211: Fotografias de cartões-postais produzidos pelos integrantes do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 217: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 226: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 228: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 230: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 232: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 234: Fotografia do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 238: Montagem produzida pela autora a partir de fotos do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

Página 257: Fotografia do arquivo do coletivo Olhares (Im)possíveis

1

**do nascimento da pesquisa
escrever é assim: a qualquer momento podemos começar tudo de novo**

estou em uma casa
que também é minha casa
mas onde não moram
todos os meus pertences
deixei para trás
meu caderno de fragmentos
anotações
pareço não mais saber
como escrever sem ele
a questão não é sobre escrever nele
mas esse caderno é
uma espécie de objeto material
dos meus pensamentos
e, para escrever,
creio precisar voltar
a pensamentos anteriores
fazer com eles uma outra coisa

como escrever a partir do nada?

escrever a partir das perguntas

foi o que me ensinou Marília

seguir um “fio solto que parece que não vai dar em nada”

perseguindo, inevitavelmente,

aquilo que Paloma

diz que não pode deixar de ser dito

ao escrever um texto
não reler repetidamente
o que está escrito no início da página,
disse Flávia, ou
teria sido outra pessoa quem disse?
certamente tenho essa resposta
em meu fragmentário
mas em que essa resposta poderia alterar este texto que agora escrevo?
em nada
já que escrevo a partir desse *nada*
que vagueia em minha memória
controlo minhas mãos
para não virar a página e ler as palavras que acabei de escrever
mas como poderiam elas alterarem o futuro do texto?
em nada
uma vez que aquilo que escrevo
jamais poderia vir do nada

o que criamos a partir do *nada*?

um texto?

uma imagem?

uma escrita?

um pensamento?

tudo
tudo que é criado vem do *nada*
esse *nada* que, às vezes, é um caderno de fragmentos
às vezes, é a memória
às vezes, ainda, é a própria experiência de estar no mundo
escrever sobre aquilo que me acontece
é uma tentativa
para traçar as bordas do corpo
o *nada*, o banal, o extraordinário – como nomeia Perec
são as coisas com mais importância
aquelas que valem a pena
não só serem pensadas
mas também escritas

teria eu algo em comum com essas pessoas que mencionei?
possivelmente o que temos em comum
reside na tentativa de
buscar as palavras que se esforçam
para dar conta do real
o real que, como supõe Tamara,
“é essa lasca da realidade que não esperávamos / e que no entanto e no entanto / vira e mexe
aparece / para nos surpreender”
é esse real, ou essas lascas,
que estão inscritos eu meu fragmentário
que contam
a mim mesma
e aos outros
de forma bastante lacunar
a história do meu pensamento

Esta é uma pesquisa realizada, sobretudo, a partir daquilo que os encontros podem mobilizar. Não teve um início preciso, uma data marcada ou um acontecimento inaugural. Ela sempre me rondou, como ideia que, sussurrada, começou pequena, quase impercetível, até ocupar tudo o que podia e atravessar pensamento, corpo e tempo com a força das coisas que realmente importam.

Nem mesmo esta escrita teve um início definido, de alguma forma, eu já escrevia este trabalho desde 2017. Este texto é uma costura entre diferentes tempos, uma tentativa de remontar uma história, não cronológica, da minha própria história. As palavras descritas aqui são a maneira que encontrei de contar a história a partir do meu ponto de vista, mas esse ponto de vista nem sempre é só meu. É uma escrita atravessada por muitas vozes, a de todas as pessoas da Olhares (Im)possíveis¹, a de amigas e amigos, a de mestres, a de textos, de imagens. Por isso, o texto transita entre essas diferentes vozes, em momentos no singular, e outros no plural. Ao longo do texto, convocarei fragmentos de conversas, excertos de reuniões, imagens feitas por nós, memórias entrelaçadas. Porque essa escrita não é só minha, ela é também uma montagem², feita de vozes múltiplas, afetos compartilhados e experiências que, mesmo passadas, insistem em permanecer.

Escrevo a partir de minha própria experiência porque nossas histórias nunca pertencem somente a nós mesmos, aprendi isso lendo Annie Ernaux, Flávia Péret, Orhan Pamuk, Walter

¹ Grupo de cinema e audiovisual em Ouro Preto do qual, em breve, falarei melhor.

² No capítulo “a palavra (im)possível serve para você criar o que quiser”, discutirei, com mais profundidade, sobre a montagem; por enquanto, a partir de Didi-Huberman vamos pensar na montagem como um operador epistêmico que pode multiplicar os pontos de vista do sujeito. A montagem não se fixa tanto nos episódios isolados da história, mas na rede de relações que se oculta sob os acontecimentos. Ela nos convoca a olhar para além do visível imediato, o que exige do observador o exercício de multiplicar, de forma heurística, seus pontos de vista, abrindo-se a uma leitura em camadas, complexa, sensível e inacabada (Didi-Huberman, 2017, p. 55-58).





Benjamin, Georges Didi-Huberman, Ana Martins Marques, Alice Santana, Paloma Vidal, Tamara Kamenzain, Victor Heringer, Marília Garcia, Leslie Kaplan, Jorge Luis Borges e muitas outras pessoas. Há sempre algo em nossa história que é tão íntimo e que, ao mesmo tempo, se reflete no coletivo. “Nossa vida é em outras palavras, um músculo que possui força suficiente para contrair todo o tempo histórico”³. Assim, este trabalho é uma maneira de inventar formas de descrever e observar o mundo, ao experimentar, com a linguagem, um lugar para aproximar diferentes temporalidades e pontos de vista.

Pesquisar com a cidade, a memória e a experiência já estava dado, para mim, desde os tempos da graduação no curso de Turismo. A imagem, no entanto, chegou depois. Posso dizer que, no início, fui relutante. Desde 2017, eu e Arthur Medrado já mediávamos juntos oficinas de audiovisual, mas, mesmo assim, custei a me reconhecer nesse lugar, como pesquisadora da imagem. Talvez porque, no campo da técnica, eu me sinta uma estrangeira – tenho quase medo das câmeras. Elas me intimidam, como a escrita também intimida, por sua capacidade de revelar o que há de mais íntimo no pensamento, de tornar visível aquilo que, muitas vezes, nem sabemos que está em nós.

Mesmo me sentindo diante das imagens como “um pescador que nunca viu o mar”⁴, aceitei o desafio de realizar esta pesquisa junto ao grupo de cinema Olhares (Im)possíveis. Hoje nos reconhecemos como coletivo, mas não sabíamos disso quando demos início à primeira oficina de audiovisual, ainda em 2017. A oficina piloto foi pensada por Arthur Medrado, com quem hoje coordeno

³ Benjamin (2009, p. 521).

⁴ Heringer (2024, p. 147).

o grupo, ao lado de Thamira Bastos. À época, Arthur desenvolvia seu mestrado em Educação e, simultaneamente, trabalhávamos juntos no programa Sentidos Urbanos, um programa de educação patrimonial em Ouro Preto. Foi como uma das ações desse programa que realizamos a primeira oficina Olhares (Im)possíveis, com estudantes do 5º ano de uma escola pública no bairro Pocinho, região periférica da cidade.

Foram 10 encontros, construídos a partir da metodologia dos *Cadernos Inventar com a Diferença*⁵. Propusemos à turma uma série de *dispositivos*⁶ fotográficos e audiovisuais que nos permitiram explorar a cidade, a escola e a própria sala de aula por meio das câmeras, e abrimos espaços de escuta, experimentação e descoberta mútua. Ao final dessa experiência, algo nos atravessou. Intuíamos, de forma quase silenciosa, que aquele trabalho não se encerraria ali.

Esta tese nasce dos encontros entre corpos, tempos, imagens e vozes que, desde 2017, formam o coletivo Olhares (Im)possíveis na cidade de Ouro Preto. Justifica-se pela importância de repensar o papel das práticas educativas e artísticas na construção de outras formas de relação com a cidade. No entrelaçamento entre educação, imagem e cidade, a pesquisa compreende o fazer audiovisual como uma prática de escuta e invenção coletiva, capaz de deslocar modos de ver, sentir e narrar o mundo.

Em 2018, a convite da psicanalista Olga Penna (ex-professora da Escola Estadual de Ouro Preto), iniciamos uma nova etapa com um grupo de estudantes da educação em tempo integral.

⁵ Migliorin *et al.* (2014).

⁶ Os *dispositivos* são propostas que estimulam a criação de imagens e sons, e que atuam como pontos de encontro entre arte e vida, em que se mobilizam experiências subjetivas e expressões artísticas. Nos próximos capítulos, discutirei com mais profundidade o que são esses *dispositivos*.



Dessa oficina, nasceram dois filmes-cartas: *Benedita* e *Entre_Vistas*. No ano seguinte (2019), seguimos reunidos com o mesmo grupo e criamos novos *dispositivos* audiovisuais. Aos poucos, alguns estudantes se envolveram de forma mais intensa com o processo e foram elas e eles que propuseram uma nova atividade ao grupo: cuidar da horta escolar enquanto registrávamos, juntos, esse cuidado. O fazer coletivo da terra e da imagem seguiu até o fim daquele ano.

Em 2020, mesmo atravessados pelo distanciamento e isolamento social impostos pela pandemia de COVID-19, mantivemos os vínculos via WhatsApp. Foi ali que surgiu, de um dos participantes, a sugestão de fazermos um novo filme, que se chamaria *Ano 2020*. A ideia, que poderia parecer apenas mais uma proposta entre tantas, se concretizou graças a um pequeno recurso da Lei Aldir Blanc⁷. Entre 2020 e 2021, realizamos, à distância, novos *dispositivos* audiovisuais e fotográficos. Dessa experiência, nasceram os filmes *Ano 2020* e *Contra-Monumento Cena #1*.

Com o retorno dos encontros presenciais em 2022, propusemos, com apoio modesto da Prefeitura Municipal de Ouro Preto (via Fundo Municipal de Cultura [Funcult]) e do estado de Minas Gerais, um novo conjunto de ações. Surgiu, então, o *Laboratório Cartográfico Olhares (Im)possíveis – Ouro Preto: meu território, meu cartão postal*. Essa oficina, voltada especialmente à fotografia, resultou em um livro fotográfico coletivo. Também realizamos três exposições públicas do filme *Ano 2020* na cidade, além de revisitarmos arquivos acumulados desde os primeiros anos do projeto, o que deu origem ao filme *Esse é o Pocinho, tá ligado?*

Em 2023, diante da ausência de novos recursos para ações mais volumosas, seguimos com o

⁷Edital Nº 07/2020 (Seleção de Propostas de Cidadania Audiovisual) de Minas Gerais.



que tínhamos: desejo de continuar nos encontrando. Convidamos as jovens Pâmela e Sandra – que fazem parte do grupo desde o início – para uma visita ao Arquivo Público de Ouro Preto. A partir desse encontro, somado a registros anteriores do projeto, criamos o filme *Contra-Monumento Cena #2*.

Há, entre os dois filmes intitulados *Contra-Monumento*, uma diferença no protagonismo. No primeiro, os meninos ocupam o centro da cena; no segundo, esse lugar é tomado pelas meninas. Essa diferença reflete o contexto em que foram realizados: durante a pandemia, as garotas ficaram ausentes dos encontros remotos, pois precisavam assumir tarefas domésticas. Quando retornamos ao presencial, decidimos realizar uma atividade dedicada a elas, como forma de reestabelecer vínculos e ouvir suas experiências.

Entre idas, vindas, ausências e retornos, é com este grupo, consolidado desde 2018, que esta pesquisa acontece. É nas oficinas e nos registros que ela ganha forma. Para a escrita desta tese, proponho um mergulho no arquivo que construímos coletivamente: filmes, fotografias, reuniões, vozes, troca de mensagens. Contamos com cerca de 15 horas de encontros online gravados desde 2020, além de imagens fotográficas e audiovisuais produzidas pelo grupo desde 2017.

Pensar o arquivo da Olhares (Im)possíveis é imaginar um campo vivo, em constante movimento, tecido por rastros, camadas e reencontros. Não se trata de um arquivo que se fixa em uma ordem cronológica ou em uma função documental, mas de um território no qual o individual e o coletivo se entrelaçam. Como adverte Maurício Lissovsky, “os arquivos, de fato, são como os brinquedos que uma criança tem em seu quarto, sobre as prateleiras ou dentro do armário. Durante a noite – e é disso que o futuro é a alma dos arquivos – é que eles se animam, cultivam desavenças, dão



testemunho dos sonhos, das lendas natalinas e de muitas histórias infantis e afinidades; emergem subitamente e desaparecem sem deixar vestígio”.

Assim também é o nosso arquivo, ele não serve apenas para guardar, mas, sobretudo, para fazer emergir. É ativado a cada vez que voltamos a um vídeo, a uma fotografia, a uma conversa gravada. Como o brinquedo na penumbra do quarto, o arquivo ganha vida à noite e sonha, provoca, confunde, inventa. É nessa dimensão imaginativa que ele opera nesta pesquisa: como máquina de fabular futuros, capaz de reanimar experiências e criar novas formas de existência compartilhada.

O estudo se delimita ao conjunto de experiências e registros produzidos entre 2017 e 2023 pelo coletivo Olhares (Im)possíveis (filmes, fotografias, áudios, conversas e oficinas) compreendidos aqui como um arquivo vivo que fabula e reinscreve memórias da cidade. A questão que orienta esta investigação é: como os *dispositivos* audiovisuais criados na Olhares (Im)possíveis possibilitam aos jovens construir novas formas de relação com a cidade e consigo mesmos?

A pesquisa busca investigar as relações entre memória, experiência e criação nas oficinas do coletivo, ao analisar como as imagens realizadas produzem modos de ver e narrar a cidade de Ouro Preto; além disso, busca experimentar formas de escrita e montagem que acolham a multiplicidade de vozes e olhares que compõem a Olhares (Im)possíveis.

Minha presença nesse coletivo é a de “uma ignorante que ensina a outros ignorantes aquilo que eu mesma não sei”⁸, como propõe Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*. Talvez tenha sido justamente o fato de não dominar as técnicas do cinema e do audiovisual que me permitiu mediar as



⁸ Rancière (2012, p. 7).

oficinas com liberdade, sem a rigidez dos saberes instituídos. Aprendemos juntos. Criamos juntos. E é nesse lugar de não-saber que algo me acontece, me atravessa e me transforma. De tanto não saber, passo a saber demais: sobre mim, sobre os outros, sobre o mundo que partilhamos e reinventamos a cada encontro.

O que tenho feito, até aqui, é ensinar o que não sei e, com isso, aprender muito mais do que poderia imaginar. Essa é a condição fundamental para que o trabalho do coletivo aconteça da forma como tem acontecido. Cezar Migliorin afirma que o apagamento do mestre é o princípio de uma igualdade que possibilita ao estudante produzir conhecimento⁹. Na Olhares¹⁰, tenho me permitido apagar – suspender aquilo que sei – para escutar o que ainda não sei. Criar espaço para produzir conhecimento não apenas meu, mas coletivo.

Há uma pergunta que me atravessa e que é também o que me motiva a fazer este trabalho: **como narrar aquilo que se vive junto?** Não uma vida isolada fechada em si mesma, mas a vida que partilhamos. É do desejo de compreender o que acontece quando nos reunimos para criar imagens que nasce esta tese. O arquivo que tecemos coletivamente na Olhares (Im)possíveis não se limita a guardar lembranças, ele é um corpo vivo, fabula futuros, desloca sentidos, reinventa cotidianos. O que busco aqui não é uma narrativa linear, nem uma cronologia de fatos, mas os rastros que emergem da partilha do tempo e da escuta, do entrelaçamento de vozes, da errância pela cidade e da invenção compartilhada. As imagens, longe de serem apenas registros, são espaços de memória, de disputa e de criação. Lugares em que aprendemos a nos ver, a nos narrar e a nos reconhecer no

⁹ Migliorin (2015, p. 200).

¹⁰ Daqui para frente, em muitos trechos, irei me referir ao grupo Olhares (Im)possíveis apenas como Olhares.




comum. Esta pesquisa é, assim, um exercício de pensar o arquivo como campo fértil em que a experiência permanece e abre brechas para outros modos de sentir e imaginar o mundo.

A hipótese que guia este trabalho é mais uma suspeita do que uma certeza: a de que o arquivo que acumulamos ao longo dos anos não é depósito de materiais, mas máquina de fabular futuros. Entre imagens dispersas, ruídos de vozes e gestos filmados, vejo se desenhar um campo de criação no qual a memória não se limita a guardar, mas a reinventar. Nossa intenção nunca foi conservar para depois, mas criar no agora: partilhar gestos, remontar os cotidianos, deixar que, da convivência, brotassem sentidos inesperados. Desconfio que, nos fragmentos desse arquivo, se escondem rastros que dizem sobre como temos aprendido juntos a ler a cidade, a olhar as imagens e a nos reconhecer uns nos outros. Vou atrás desses rastros sem saber como eles se parecem, crio com eles uma narrativa para dizer como inscrevemos nossa experiência na cidade com as imagens, e como as imagens se tornaram, para nós, um lugar de escuta do outro.

--

Quando afirmo que esta pesquisa se realiza, sobretudo, a partir do que os encontros podem mobilizar, é porque precisei, diariamente, me encontrar e me reencontrar com este trabalho. Escrever estas páginas significou fazer muitas leituras, dialogar com diferentes autoras e autores, deixar-me afetar por suas maneiras singulares de pensar e escrever. Ao longo do processo, tive um encontro decisivo com a poesia e a literatura e, por isso, alguns textos, autoras e autores atravessam esta tese e agenciam modos de pensar e escrever o encontro, a montagem, o estar junto e a experiência. A





literatura, afinal, também é uma forma de produzir conhecimento sobre o mundo, um modo de elaborar e reinventar a vida.

Nos capítulos que seguem, apresento conceitos que sustentam esta reflexão, muitos deles foram intuídos desde o início, mas ganharam contornos mais nítidos à medida que a escrita se desenhava no ritmo desses encontros. A investigação articula um conjunto de autoras e autores que pensam as relações entre imagem, memória, experiência e emancipação. Com Walter Benjamin e Jorge Larrosa, compreendo a experiência como aquilo que pode ser transmitido, narrado e compartilhado. Em diálogo com Georges Didi-Huberman, penso a imagem como sobrevivência e montagem de tempos heterogêneos. Jacques Rancière e Cezar Migliorin orientam a reflexão sobre a emancipação do olhar e sobre o gesto educativo que desloca hierarquias de saber. Paola Berenstein Jacques, Susan Sontag e Roland Barthes abrem caminhos para pensar a cidade e a fotografia como campos sensíveis, habitados por rastros, presenças e afetos. A partir desses cruzamentos teóricos, a tese se ancora em uma abordagem ensaística e cartográfica, em que pensar e viver se confundem, e a escrita se faz também como gesto de montagem.

No segundo capítulo (definições provisórias tropeçam nas feridas insustentáveis da cidade), apresento o grupo Olhares (Im)possíveis e descrevo as relações que fomos tecendo ao longo dos anos. No terceiro capítulo (a palavra (im)possível serve para você criar o que quiser), dialogo com Georges Didi-Huberman, Milton José de Almeida, Andrei Tarkovski e Abbas Kiarostami, para compreender a montagem como gesto de criação e de memória, uma tentativa de dar forma ao que sempre escapa. No quarto capítulo (entre_vistas), caminho de mãos dadas com Walter Benjamin,

Jorge Larrosa e Beatriz Sarlo, que me ensinaram a transformar o vivido em relato e a perceber, na narrativa, uma forma de sobrevivência daquilo que nos toca. No quinto capítulo (cinema que escuta o acaso), realizo uma conversa entre os filmes *Acidente* e *Ano 2020*, para buscar pensar um cinema aberto ao desconhecido. No sexto capítulo (o que a imagem faz com quem faz imagens?), Paola Berenstein Jacques me conduz pela cidade como quem a monta, ao revelar que cada rua, cada esquina é um vestígio da História. Susan Sontag, Roland Barthes e John Berger me ajudam a olhar para as fotografias como vestígios e fabulações. Por fim, no último capítulo (como narrar aquilo que se vive junto?), reúno fragmentos e rastros que buscam narrar a própria experiência de ter vivido e escrito esta pesquisa.

Foi no caminhar da pesquisa que também me deparei com questões relacionadas ao método, às metodologias e aos procedimentos. Foi então que apareceu Renata Aspís iluminando uma fresta no escuro. Em *Fazer filosofia com o corpo na rua*, ela pergunta: “quando se fala em pesquisa, os caminhos a serem percorridos devem estar determinados de antemão para garantir o rigor? E se durante a investigação acontecimentos inesperados indicarem mudanças de foco, de caminho, de interesse, o que fazer?”¹¹. Com essas provocações e o que, em mim, elas ressoaram, fui entendendo que pesquisar não é seguir um mapa fixo, mas habitar os desvios. Essa compreensão encontrou eco em Giovana Scareli e Priscila Fernandes, quando afirmam que a pesquisa se faz como o caminho de Ahmad¹², “cheio de ziguezagues, altos e baixos, idas e vindas, encontros, conversas, pistas e, talvez,

¹¹ Aspís (2021, p. 17).

¹² Personagem do filme *Onde fica a casa do meu amigo?* De Abbas Kiarostami



uma angústia: será que vou encontrar o que estou a procurar?”¹³. Com essas provocações e o que, em mim, elas ressoaram, fui entendendo que pesquisar não é seguir um mapa fixo, mas habitar os desvios. Assim, compreendi que esta escrita só poderia nascer do encontro -com os jovens, com a cidade, com as imagens, com as autoras e autores que me acompanharam - ao permitir que o acaso, a interrupção e o inacabado se tornassem parte do próprio pensar.

Renata Aspís, assim como outras autoras e outros autores mencionados, escreve seu livro a partir de sua experiência particular com a pesquisa e, em muitos pontos, nossas experiências se cruzam. Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), em 2021, havia proposto outro projeto de pesquisa – com crianças –, uma pesquisa que não se relacionava com o campo da produção de imagens. Foi em 26 de janeiro de 2022 que a investigação teve sua primeira reviravolta e decidi que ia pesquisar com a Olhares (Im)possíveis, sem saber muito bem exatamente o quê.

Para o Seminário de Teses e Dissertações¹⁴, no segundo semestre de 2023, mostrei aos professores que estavam presentes (Marcus Novaes e Sandra Riscal) um projeto que pretendia trabalhar especificamente com as garotas que fazem parte da Olhares. A ideia era produzirmos juntas alguns *dispositivos* imagéticos pela cidade. Por inúmeros motivos, me afastei novamente do percurso programado: pela dificuldade em conciliar horários meus e das jovens; por entender que eu não precisava, naquele momento, produzir mais imagens para escrever uma tese; por dividir a minha

¹³ Scareli e Fernandes (2016, p.23)

¹⁴ Disciplina obrigatória aos alunos do PPGE/UFSCAR em que é realizado um seminário no qual cada estudante apresenta seu projeto de pesquisa em andamento para uma banca avaliadora composta por dois professores que debatem o trabalho. No meu caso, cursei a disciplina dois anos após a entrada no programa.



atenção entre esse e outros projetos. Enfim, mais uma mudança de rota no meio do percurso.

Durante a qualificação, apresentei à banca (Marcus Novaes e Giovana Scareli) uma versão desta pesquisa que, de algum modo, ainda existe. De lá pra cá, muita coisa mudou, especialmente minha forma de ler/entender o que é este trabalho. Algumas seções de textos cresceram, outras tomaram um rumo um pouco diferente do que eu imaginava naquele momento. O que é possível dizer, agora, é que tive um novo encontro com a pesquisa, que este encontro me transformou e, conseqüentemente, afetou também a pesquisa.

Relato toda essa trajetória para dizer que o caminho é sinuoso e, diferentemente do que eu acreditava antes, não é labiríntico. Um labirinto é constituído de muitos caminhos possíveis, mas somente um correto. Esta pesquisa se fez por muitas estradas e podemos dizer que nenhuma delas estava errada, todas me trouxeram ao lugar onde me encontro agora. Por isso, as questões que Aspiz traz em seu texto fazem tanto sentido para mim. Não acredito em uma verdade única ou que haja forma correta de pesquisar, abraço que o que move esta pesquisa são os erros, as banalidades, as coisas menores, as experimentações, as incertezas, os medos, os desejos, os afetos e as possibilidades.

Ao pesquisar, permito-me experimentar, com rigor, mas também com a escuta atenta da intuição, que me conduz por caminhos nem sempre previsíveis. Não sigo um método fixo, e talvez por isso, traga comigo uma espécie de caixa de ferramentas metodológicas: instrumentos que me permitem explorar pluralidades e contradições, inventar procedimentos, subverter paradigmas e colocar a diferença em movimento. Fazer pesquisa, para mim, é também uma arte de viver, um



exercício de criação que transforma o próprio ato de investigar em experiência.

Muitas pesquisas me inspiram, aquelas que traçam cartografias, realizam bricolagens, experimentam alquimias, rizomas e montagens são as que mais me instigam. Com elas, aprendi a inventar meus próprios modos de ler, escrever, escutar, observar, descrever, interpretar e experimentar. A partir dessas práticas, compreendo que pesquisar é compor um campo em constante mutação.

O percurso metodológico desta tese é, portanto, cartográfico e ensaístico, inspirado em modos de pesquisa que se constroem no encontro e na deriva. A investigação se faz com o grupo e não apenas sobre ele, ao acompanhar seus processos de criação, suas pausas e seus recomeços. Os procedimentos adotados incluem análise dos filmes e fotografias produzidos pelo coletivo, a transcrição e escuta de conversas gravadas, a revisita a arquivos pessoais e coletivos e a escrita como prática de montagem. O método, longe de ser um roteiro fixo, se inventa no caminho, com desvios, gestos imprevistos e nas frestas abertas pelo acaso, pois é nesses intervalos que encontro rastros para fazer da experiência um relato transmissível e da pesquisa uma maneira de encontro.

Caminho pelo arquivo de imagens da Olhares (Im)possíveis como uma *flâneuse*, à deriva entre pastas e memórias, em busca de algo que não sei nomear. Revisito imagens como quem lê um *atlas*: abro pastas à procura de vestígios que me contem sobre o modo como esse grupo pensa, cria e sente. Em alguns momentos, nada encontro, em outros, sou levada a sons, filmes ou textos que me desviam do caminho inicial. Há dias em que revejo a mesma imagem várias vezes, como se ela me chamasse de volta. Não sei exatamente onde essas imagens me levam, mas confio que algo acontece no

intervalo entre o ver, o pausar e o abandonar.

É também desse gesto que nasce o procedimento de montagem desta tese, um flunar entre imagens e textos, em que se criam associações improváveis. João do Rio, poeta *flâneur*, escreveu, em *A alma encantadora das ruas*, que “flanar é a distinção de perambular com inteligência”¹⁵. Assim, o que faço, ao flunar pelos arquivos da Olhares, é exatamente isso: perambular com inteligência e sensibilidade, ao deixar que cada desvio se transforme em descoberta e que cada imagem se torne uma forma de pensamento em movimento.

O modo de atenção do *flâneur* quando está perambulando – essa atenção que se perde, se prende a detalhes, passa pelos mesmos lugares mil vezes e, ainda assim, encontra algo novo – é o mesmo modo de atenção que cultivo ao montar este trabalho. Seja ao visitar o arquivo de imagens do grupo, ao ler textos que me atravessam ou ao escrever estas páginas, deixo que meu pensamento se mova como quem caminha. O *atlas*, aqui, mobiliza uma forma de pensamento sensível, fundada na errância, na curiosidade e na relação inesperada entre fragmentos. Flunar é, portanto, o procedimento tanto para a leitura do *atlas* quanto para a realização desta pesquisa.

¹⁵ Rio (2008, p. 3).





2

definições provisórias tropeçam nas feridas insustentáveis da cidade

Nesta data em que escrevo¹⁶, Ouro Preto acaba de comemorar seus 314 anos¹⁷. A cidade, que é reconhecida como patrimônio da humanidade, se ergue como um monumento em Minas Gerais. Para quem já caminhou por suas ladeiras, é fácil se impressionar com igrejas majestosas que brotam em cada esquina, casarios coloniais que parecem resistir ao tempo, com os largos¹⁸ que se abrem em mirantes que capturam o olhar, e com a arquitetura que remete a um passado cristalizado. Talvez por isso, os turistas, a pé ou em seus automóveis, se movam tão lentamente, como que enfeitiçados por um tempo que já não é o nosso.

Mas toda monumentalização carrega uma cicatriz. Em Ouro Preto, ela é profunda e não estancou. Como escreveu Flávia Péret, “Ouro Preto é uma ferida não cicatrizada nesse país que ainda insiste em esconder e apagar suas verdadeiras histórias”¹⁹. A cidade-monumento, ao mesmo tempo em que exhibe com orgulho suas pedras, seu ouro e suas igrejas barrocas, silencia outras camadas de sua história, sobretudo aquelas ligadas à população negra que a construiu com o próprio corpo.

Basta um breve olhar para os museus da cidade para que isso se revele. Se o museu é, por definição, uma instituição voltada à preservação da memória coletiva, em Ouro Preto, ele funciona como um espelho opaco que mostra apenas o que deseja ser visto. Já visitei diversos museus por aqui

¹⁶ 19 de julho de 2025.

¹⁷ O aniversário de Ouro Preto é comemorado em 8 de julho.

¹⁸ “O largo é um lugar aberto, lugar de passagem, do transeunte. Geralmente é calçado e não apresenta equipamentos diversificados, como as praças. É um espaço de aglomeração e de manifestações diversas, diferindo dos espaços de contemplação e de identidades específicas.” Disponível em:

<https://www.labeurb.unicamp.br/endici/index.php?r=verbete%2Fview&id=198>. (Acesso em 26 de julho de 2025.)

¹⁹ Péret (2022, p. 84).



e, em quase todos, a presença negra está restrita à condição de escravizado. As pessoas negras, que foram maioria no período colonial e seguem sendo maioria na cidade hoje, aparecem no acervo apenas por meio de objetos como correntes, troncos, algemas. Nenhuma menção à sua cultura, à sua arte, à sua resistência, nenhuma imagem que desfaça o estereótipo.

Em 2017, como uma das ações desenvolvidas pelo programa de educação patrimonial Sentidos Urbanos, realizamos a primeira oficina Olhares (Im)possíveis e, ainda com este mesmo grupo, fizemos um roteiro sensorial²⁰. Durante essa atividade, o apagamento histórico se evidenciou com força. A turma era composta, majoritariamente, por crianças negras e periféricas do 5º ano do Ensino Fundamental. A atividade – uma proposta de percurso pelo centro histórico para destacar outras interpretações para a cidade que não somente aquela da História oficial – tinha seu início na Praça Tiradentes, em frente ao Museu da Inconfidência. Algumas crianças perguntaram se ali, no museu, funcionava uma igreja. Explicamos o que era e uma menina contou que já o havia visitado. O entusiasmo tomou conta do grupo, que nos perguntou se poderíamos visitá-lo; alguns dias depois, conseguimos agendar uma visita mediada à instituição.

No dia da visita, as crianças chegaram animadas, com olhos atentos. Enquanto percorríamos o espaço conduzidos por um mediador do setor educativo do museu, Hugo, uma das crianças, o interrompeu com uma pergunta que ecoa até hoje em mim: “quando é que vamos ver aquelas coisas dos negros, dos escravos?”. A pessoa que mediava a visita respondeu que essa parte do acervo ainda estava para chegar e seguimos. Mas algo se quebrou naquele instante, a pergunta de Hugo revelou

²⁰ Os roteiros sensoriais eram atividades que eu e Arthur Medrado desenvolvíamos juntos no programa Sentidos Urbanos.

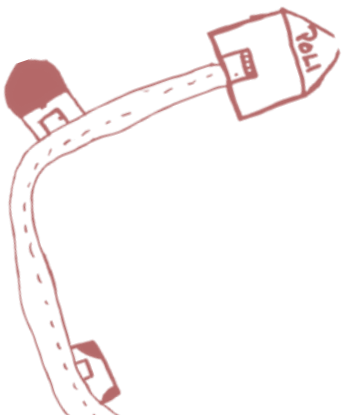


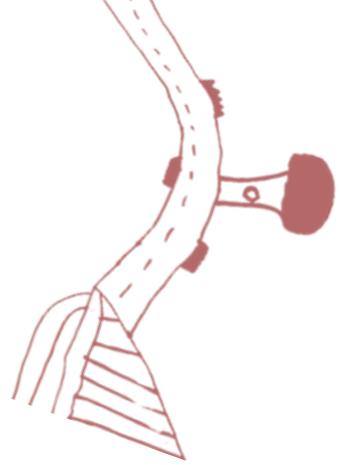
muito mais do que uma curiosidade, revelou também uma memória moldada por ausência e dor. Revelou que, para essas crianças, a herança negra, em Ouro Preto, se restringe a figuras escravizadas. “A pergunta de Hugo sobre os ‘escravos’ não demonstrou interesse na pessoa do museu que conduzia a atividade. Pelo contrário, a resposta evidenciava que a presença de pessoas escravizadas seria apresentada, porém a partir de utensílios utilizados para domesticação, punição e tortura das negras e negros trazidos de África”²¹.

Volto a esse episódio agora, porque ele diz muito sobre os limites da memória oficial e da monumentalização como política do visível. A história que se conta, nos museus e nos espaços de memória de Ouro Preto, ainda é profundamente colonial. É preciso escavar outras narrativas, montar outras imagens, buscar o que se oculta sob as pedras. Mais do que celebrar aniversários da cidade, talvez seja hora de ouvir seus restos e rastros.

É justamente nesse gesto de escuta, escavação e invenção de outras formas de ver e narrar que se inscreve o trabalho do coletivo Olhares (Im)possíveis. Ao longo dos quase 10 anos de existência da Olhares, muitos encontros aconteceram, muitas imagens foram criadas, muitas histórias compartilhadas. Embora esta pesquisa se concentre no grupo de jovens que permanece ativo atualmente, seria impossível não reconhecer as marcas deixadas por todos os que passaram pelo coletivo.

²¹ Medrado (2023, p. 39).





Hoje, a Olhares (Im)possíveis é formada por mim, Arthur e Thamira, na coordenação das atividades, e por cerca de nove jovens: Pâmela, Sandra, Luiz, Hudson A., Hudson M., Pedro, Henrique, Junio e Rafael, com idades entre 17 e 23 anos. Todos estudaram na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente), e a maioria reside (ou residiu) no bairro Nossa Senhora do Carmo, conhecido como Pocinho, uma das regiões periféricas mais jovens da cidade. De lá não se avista o centro histórico, mas se vê o Pico do Itacolomi, como uma outra forma de mirar a história. Além dessas pessoas, Olga Penna, psicanalista, e Quel Satto, pesquisador da área da Comunicação, somam forças ao grupo.




Somos um coletivo disposto a experimentar *dispositivos* audiovisuais, fotográficos e sonoros. A partir desses *dispositivos*, fazemos o que chamamos de cinema de grupo: um cinema que nasce do encontro, do desejo de estar junto, da partilha sensível de mundos. Como afirmam os autores do artigo *Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado*, “mais do que fazer em grupo, trata-se de um cinema de grupo”²². Uma prática de cinema que não busca apenas produzir produtos, mas criar relações, sustentar vínculos, inventar formas de existir. Um cinema que, ao contrário da lógica produtivista, valoriza o processo, a escuta e o cuidado. Um cinema que também é arquivo, corpo, cidade, memória e experiência.

Chamamos de cinema de grupo, porque é em grupo e, muitas vezes, por meio das provocações do audiovisual, que elaboramos questões que nos atravessam. Quando caminhamos juntos, com câmeras nas mãos, novas relações com o espaço se abrem. Pensamos política, identidade, história e geografia enquanto nossos corpos se inscrevem na paisagem. Nesses momentos, somos o que Rancière chamou de seres duplos²³: continuamos sendo quem somos na ordem habitual da vida (estudantes, jovens, moradoras e moradores da periferia, educadoras e educadores), mas, ao mesmo tempo, nos tornamos algo mais, ao ocuparmos um lugar que, a princípio, não nos era destinado, o de sujeitos criadores, artistas, pensadores. Esse desdobramento rompe com a ordem do que pode ou

²² “Em um coletivo de produção na universidade, em uma companhia teatral ou cinematográfica, a criação se faz, ou pode se fazer, em grupo. Nos últimos anos, a partir de um laboratório de pesquisa e extensão na UFF, desenvolvemos diversas ações e práticas que, mais que fazer em grupo, se tornou um cinema de grupo. Nesses grupos, a atividade de criação está voltada menos para um fim, para um filme, do que para a mediação de um processo coletivo que permite a um grupo estabelecer relações e existir de uma maneira singular” (Migliorin *et al.*, 2020, p. 50).

²³ Rancière (2009, p. 64-65).





não pode ser visto, dito ou feito por certos corpos. É isso que Rancière nomeia como partilha do sensível²⁴, a reorganização dos modos de perceber, sentir e significar o mundo. Ao filmar, nos tornamos capazes de pensar com as mãos enquanto registramos uma imagem, de pensar com os olhos enquanto capturamos uma cena, de pensar em grupo quando compartilhamos nossos medos e, juntos, descobrimos que são comuns, e que podem, ao invés de nos limitar, nos conectar e mover.

A cada encontro, aprendemos que educar não é transmitir conteúdos prontos, mas criar condições para que algo aconteça entre nós: uma escuta, uma abertura, uma transformação. A cultura deixa de ser apenas herança ou consumo para se tornar prática viva, gesto cotidiano de invenção e reconhecimento. É nesse espaço compartilhado que nossas subjetividades se formam e se deslocam, atravessadas pela experiência estética e política. Aprendemos com a cidade, com as imagens e uns com os outros, e construímos uma pedagogia que não se prende a métodos rígidos, mas em que vida e criação se tocam.

É nesse contexto que os *dispositivos* entram como ferramentas fundamentais do nosso fazer. Entendemos “o dispositivo como o nó que mobiliza a criação e que se coloca entre a dimensão artística e subjetiva, um epicentro de ambos os processos. Disparador indiscernível entre arte e vida, mesmo que essas não se confundam”²⁵.

Os *dispositivos* são propostas que convocam gestos de criação e provocam deslocamentos no sujeito, ao cruzarem duas linhas: uma marcada por regras e limites, outra pela abertura e

²⁴ Rancière (2009, p. 15-19).

²⁵ Cid *et al.* (2022, p. 47).

imprevisibilidade, em que o acaso e o desejo dos participantes moldam o caminho²⁶. Nesse sentido, seguimos os princípios da pedagogia do *dispositivo*²⁷, que parte do pressuposto de que nada está inteiramente dado e tudo pode se transformar a partir do encontro.

Por meio desses *dispositivos*, conhecemos as singularidades de cada estudante e criamos novos *dispositivos*, desenhados a partir das experiências vividas juntos. Eles funcionam como campos de tensão e espaços comuns, em que cada presença pode ressoar sua diferença sem perder o sentido coletivo. São também convites à igualdade do saber, pois as atividades propostas são simples, acessíveis e abertas, o que elimina a ideia de que alguém “não sabe fazer”.

Alguns exemplos de *dispositivos* que já realizamos são:

- **Cartão-postal:** *dispositivo* cartográfico que aponta, por meio da fotografia, para os cartões-postais encontrados nos caminhos cotidianos que as estudantes fazem de casa até a escola. Cada estudante deve escolher um local entre o trajeto casa x escola para tirar uma fotografia;
- **Minuto *Lumière*:** *dispositivo* de vídeo com duração de 1 minuto em que se grava em câmera fixa e sem áudio;



²⁶ Cid et al. (2022, p. 78).

²⁷ Cid et al. (2022, p. 49).

- **Filme-carta:** *dispositivo* audiovisual em que se grava um filme, em formato de carta, em que a gravação deve ter um destinatário;
- **Filmar a janela:** filmar uma janela durante 1 minuto e dizer o que se vê daquele ângulo;
- **Mapa afetivo:** desenho do caminho de casa até a escola, em que se aponta para tudo o que chama a atenção.

Muitos dos *dispositivos* que utilizamos são retirados e inspirados dos *Cadernos do Inventar com a Diferença*²⁸. Esses cadernos são publicações que fazem parte do projeto “Inventar com a Diferença – Cinema, Educação e Direitos Humanos”, concebido por Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense [UFF]) e por colaboradores. O projeto e as publicações propõem o cinema nas escolas como *dispositivo* pedagógico e político, que valoriza a escuta, a imaginação e a criação coletiva, ao incentivar estudantes, professoras e professores a produzirem imagens a partir de suas próprias experiências. Mais do que ensinar linguagem cinematográfica, o projeto busca ativar formas sensíveis de pensar o mundo e de se relacionar com o outro, ao promover os direitos humanos de maneira mais reflexiva e concreta.

Inspirado por autores como Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, o projeto aposta na montagem como pensamento e na diferença como força criativa. A figura do espectador emancipado,

²⁸ Migliorin *et al.* (2014).



conforme propõe Rancière²⁹, é central na proposta, porque ela recusa hierarquias entre saberes e aponta para uma educação em que todos são capazes de ver, sentir, imaginar e criar. Assim, os *dispositivos* e as atividades que realizamos se tornam ferramentas de experimentação audiovisual e de invenção de novas formas de aprender, conviver e narrar a escola e o mundo.

Foi a partir desse horizonte teórico e político que, entre 2017 e 2018, realizamos as primeiras oficinas Olhares (Im)possíveis em diversas instituições de ensino e eventos culturais. Em 2017, participaram escolas de Ouro Preto, como Escola Municipal Prof. Adhalmir Santos Maia, Escola Municipal Prof^a. Juventina Drummond, Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa, e a turma de Circuitos Museológicos da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), além da Escola Estadual Cônego Mauro de Faria, no distrito de Bandeirantes, em Mariana. O projeto também integrou eventos, como o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana e o Simpósio Internacional em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (SIAUS), em São João del-Rei.

Em 2018, a oficina envolveu novos grupos, como o Polivalente, a Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa e a Associação Comunitária do Bairro São Cristóvão (Velo). Participou novamente do Festival de Inverno, em parceria com o Coletivo Mídia, Identidade, Cultura e Arte (MICA). Além disso, promoveu uma imersão em Serro, com oficinas de cartões-postais e vídeo em parceria com o Programa Sentidos Urbanos.



²⁹ Rancière (2012).

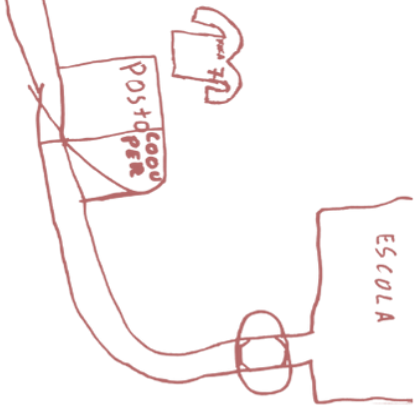
Em 2019, Olhares (Im)possíveis deixou de ser apenas uma oficina vinculada ao Programa Sentidos Urbanos e se consolidou como um grupo autônomo, com atuação continuada no Polivalente e participação em projetos pontuais. Naquele ano, passamos a explorar novos *dispositivos* e montagens durante as oficinas. Uma das ações centrais que desenvolvemos foi o cuidado coletivo da horta da escola no Polivalente, iniciativa proposta por um aluno durante uma oficina no Festival de Inverno. O processo de cultivo foi documentado em fotos e vídeos, o que fortaleceu o vínculo entre experiência, imagem e território.

Além disso, participamos de diversos eventos culturais, como o Festival Transviva (com uma oficina de vídeos-manifestos); uma oficina de documentário no Lá da Favelinha, durante a extensão do Fórumdoc.BH³⁰ (com experimentos cartográficos em parceria com a Filmes de Quintal); e o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, com experimentações do *dispositivo* “mapa-caminhando”, inspirado no trabalho de Lygia Clark.

Entre 2020 e 2023, desenvolvemos novos projetos marcados por invenção, escuta e reinvenção dos modos de ver e narrar a cidade. Durante a pandemia de COVID-19, entre 2020 e 2021, surgiu, de um dos participantes do grupo, a proposta de criar o filme *Ano 2020*, feito a partir de encontros online, *dispositivos* audiovisuais e registros realizados pelos próprios participantes, que receberam câmeras para registrar suas vivências em 24 horas. O filme apresenta o cotidiano de jovens a partir de seus olhares pessoais, especialmente a Ouro Preto de fora do centro histórico. A partir desse mesmo material e junto a outros objetos audiovisuais do nosso acervo, foi criado o filme *Contra-Monumento*

³⁰ Festival do Filme Documentário e Etnográfico, fórum de Antropologia e Cinema.





Cena #1, um exercício de montagem com imagens e perguntas provocadoras, como “a invenção dos futuros é o que torna o presente possível?” e “os possíveis são problemas de montagem?”.

Em 2022, com um maior controle da pandemia, voltamos a nos reunir presencialmente na escola e realizamos novas experimentações fotográficas que resultaram em um livro de fotografias, *Ouro Preto: meu território, meu cartão-postal*. Também promovemos exposições públicas do filme *Ano 2020* e produzimos um novo curta, *Esse é o Pocinho, tá ligado?*, fruto da revisão dos arquivos do projeto. Em 2023, duas jovens do grupo (Pâmela e Sandra) foram convidadas a visitar o Arquivo Público de Ouro Preto. Lá, puderam investigar a história da cidade a partir de suas perspectivas. Demonstraram interesse em conhecer mais sobre os bairros periféricos, sobre as vidas das pessoas comuns e sobre pessoas LGBTQIA+ e pessoas negras. Com as imagens desse dia somadas a imagens do nosso arquivo nasceu o filme *Contra-Monumento Cena #2*.

Durante esses anos, os filmes realizados pelo coletivo foram *Caminhando com Categoria*; *Dicionário de Afetos #1*; *Benedita*; *Entre_Vistas*; *Ano 2020*; *Contra-Monumento Cena #1*; *Esse é o Pocinho, tá ligado?* e *Contra-Monumento Cena #2*.

*Dicionário de Afetos #1*³¹ é um filme inspirado no *Abecedário de Cinema*, projeto desenvolvido pelo Cinema para Aprender e Desaprender (CINEAD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A proposta parte de um gesto simples: escutar crianças falando livremente sobre palavras que perpassam seu cotidiano.

³¹ Disponível em: <https://youtu.be/gAfiEBrDxw4?si=i3N19uu8mFvI8lNE>.

O filme se constrói como uma colagem de imagens e vozes de crianças que refletem, com espontaneidade, sobre palavras como amigas, amigos, bairro, brincadeira, caminho, criança, escola, família, impossível, patrimônio, professora, professor, sonho, vídeo e vontade.

Entre as falas que compõem esse dicionário, ouvimos definições singulares:

“O bairro é minha vida porque eu gosto de morar aqui.”

“Brincadeira é uma coisa que toda criança aprende.”

“Caminho pode ser trabalhar com alguma coisa quando você crescer, é isso.”

“Ser criança é brincar.”

“Escola é pra gente aprender, as coisas que a gente não sabe.”

“Família... é uma pessoa que cuida da gente.”

“Impossível... é uma criança que faz bagunça?”

“Professor é quem te ensina coisas que você não vai saber.”

“Sonho? Sonho é aquele negócio lá da cabeça.”

“Vídeo é uma gravação.”

“Vontade eu tenho sempre.”



Cada palavra, ao passar pela boca das crianças, ganha um brilho próprio. O filme não busca definições fixas, mas dá lugar ao pensar com o corpo, a partir da experiência. Um abecedário afetivo e aberto, em que o mundo é reescrito pela linguagem da infância.

*Benedita*³² é um curta-metragem em forma de filme-carta³³, com cerca de 4 minutos de duração, que se inicia de maneira impactante: o corpo de uma menina é encontrado sem vida no banheiro da escola, cercado por sangue. Logo após essa cena inicial, uma cartela aparece na tela para informar: “Um ano depois...”.

A partir daí, o filme nos conduz por uma sequência de cenas que retratam o cotidiano de alunas daquela mesma escola, marcadas por práticas de bullying e racismo, tanto na perspectiva de vítimas quanto de agressoras. Entre esses acontecimentos, surge a figura de Benedita, agora uma assombração que observa silenciosamente tudo o que se passa.

O filme mergulha na subjetividade da personagem. Por meio de trechos de seu diário, ouvimos Benedita narrar os traumas causados pelas violências que sofria diariamente. Relata, com dor, os episódios constantes de racismo e exclusão, até revelar que a única saída que encontrou foi tirar a própria vida. Como assombração, Benedita retorna não apenas para observar, mas para confrontar as alunas que a oprimiram.

³² Disponível em: <https://youtu.be/4hokFTCrI90?si=3jfUnNBJImC1x6m>.

³³ Filme-carta é um dos *dispositivos* presentes nos *Cadernos Inventar com a Diferença*.



Em um momento-chave do filme, as estudantes da sala de aula despertam de um “sonho coletivo”. É então que lhes é apresentada uma nova colega de turma: Benedita. O filme se encerra ao abrir espaço para uma reviravolta simbólica, como se a presença de Benedita, agora viva, fosse uma forma de reparação, de reescrever a história, de dar novo desfecho ao que parecia irremediável.

*Entre_Vistas*³⁴ é um curta-metragem também em forma de filme-carta. Logo no início, uma cartela apresenta informações sobre o processo de tombamento de Ouro Preto como Patrimônio da Humanidade, um dado que já nos prepara para as tensões entre memória oficial e vivência cotidiana.

A seguir, a cidade surge em imagens como ladeiras, casas, paisagens, enquanto, em sobreposição, ouvimos a conversa entre jovens: “você já foi abordado pela polícia?”, “você já foi assaltado?”. A troca de perguntas revela vivências atravessadas pela violência, pelo medo e por uma constante vigilância. Enquanto essas vozes ecoam, vemos cenas de crianças brincando nas ruas, entrelaçadas com a imagem silenciosa de um jovem sentado, seu rosto está fora de quadro, como se o anonimato também fosse uma forma de proteção ou resistência.

Sem mostrar os rostos, as vozes seguem discutindo temas como bullying, raiva, criminalidade e insegurança. O que emerge é um retrato fragmentado, mas importante, das experiências desses jovens com o espaço urbano, com o olhar do outro e com o aparato policial.

³⁴ Disponível em: <https://youtu.be/Agkl83QqRm4?si=yWUzf01RczBc06m2>.



O filme se encerra com a imagem de dois jovens dançando funk. *Entre_Vistas* nos conta sobre as fronteiras entre liberdade e controle, e sobre como viver a cidade sendo jovem e periférico é também um ato político.

*Ano 2020*³⁵ é um curta-metragem de baixíssimo orçamento, realizado com recursos da Lei Aldir Blanc. O filme se inicia com a imagem de um jovem segurando o celular. A tela nos revela uma conversa de WhatsApp, na qual ele convida amigos para participarem da criação de um filme. O desejo de fazer cinema surge, assim, em meio à rotina, como uma vontade compartilhada em rede.

Na sequência, ao som de uma trilha musical, vemos uma sucessão de fotografias. Vozes sobrepostas lançam a pergunta: “o que vocês veem que quem mora no centro não vê?”. A resposta vem na voz dos jovens, que apontam para percepções e vivências que escapam à visão dominante da cidade. Logo depois, um deles fala de sua conexão com a natureza, enquanto vemos paisagens que contrastam com o confinamento urbano durante a pandemia.

O filme costura fragmentos do cotidiano pandêmico: um jovem entretido com jogos no celular, outro em chamada de vídeo com um amigo, e um terceiro em seu trajeto até a casa da avó. É ela quem, diante da câmera, se dirige diretamente ao espectador, perguntando: “como estão seus dias nessa pandemia?”.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FTB2LPg6o8w&feature=youtu.be>.





Em voz *off*, o jovem narra sua relação com a escola e com a adolescência vivida sob o peso do confinamento. A seguir, somos levados a ver os jovens reagindo a um vídeo gravado pela vice-diretora da escola, imagens do espaço escolar vazio, que reativam memórias e saudades.

Nos momentos finais, acompanhamos cenas de um jovem tocando berimbau, dando banho em uma criança, tatuando a própria pele, imagens entrelaçadas ao som da música *Navio negreiro*. O filme se encerra com o videoclipe da música *Favela cartão-postal*, composta por um dos integrantes do coletivo para o filme.

Ano 2020 é um diário audiovisual construído em fragmentos, que narra um tempo ferido a partir do cotidiano e da escuta, e que revela como, mesmo em meio à incerteza, é possível criar, lembrar e reinventar.

O filme *Contra-Monumento Cena #1*³⁶ se inicia com duas perguntas projetadas em tela: “o que procuramos quando olhamos um mapa?” e “como transitar por caminhos ainda não mapeados?”. A partir dessas inquietações, a narrativa se constrói por fragmentos. A primeira cena mostra o reflexo de um jovem numa parede rosa enquanto conversa com alguém que permanece fora de campo, vemos apenas uma mão. O jovem fala sobre o que está fazendo e abre uma espécie de confissão íntima.

Em seguida, sucedem-se imagens captadas pelos próprios jovens: registros de suas casas, de seus olhares lançados a partir das janelas, varandas e quintais. Luiz aparece em cena num estilo de *vlog*, em que compartilha sua rotina durante a pandemia. Nesse percurso, novas perguntas surgem em

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-bEnJ3PjzI&feature=youtu.be>.

tela: “a invenção dos futuros é o que torna o presente possível?” e “o que existe além da dicotomia das possibilidades do pensar?”.

Luiz retorna em outro momento, um ano depois, em uma nova gravação que revisita sua própria fala anterior, o que evidencia a passagem do tempo. O filme segue intercalando imagens fixas com falas em voz *off* que rememoram o cotidiano pandêmico, intercaladas com fotografias dos jovens reunidos e trechos de suas conversas espontâneas.

Uma nova pergunta aparece: “as diferenças se unem ativamente?”, enquanto escutamos trocas entre os jovens: “se não tivesse pandemia, como ia ser?”, “baile todo dia, ia ser bom”. O ritmo se transforma com imagens de uma celebração, o que evidencia a força do encontro e do desejo de viver.

Ao longo do filme, outras perguntas atravessam a tela como faíscas de pensamento: “um pensamento que atravessa o corpo produz um corpo que pensa por si mesmo?”; “há limites para a invenção de mundo?”; “é possível realidade e invenção habitando um mesmo encontro?”; “os possíveis são problemas de montagem?”; “arquivo é sinônimo de verdade?”.

Na cena final de *Contra-Monumento Cena #1*, ouvimos a música *Navio negreiro*, enquanto um dos jovens toca berimbau. A última imagem ressoa como um chamado à escuta, à memória e à invenção, uma espécie de resistência que transforma o cotidiano em política sensível.



*Esse é o Pocinho, tá ligado?*³⁷ É um curta que se inicia com o registro de uma busca no Google pelo termo “Nossa Senhora do Carmo (Pocinho)”. Os primeiros resultados revelam um imaginário carregado de contradições: entre imagens sacras e fotografias de operações policiais, desenha-se um retrato estigmatizado do bairro, onde o sagrado que nomeia o espaço e a violência policial se entrelaçam na mesma moldura. É a partir dessa dualidade que o filme se propõe a recontar a história do bairro.

A narrativa segue com o depoimento de um dos jovens do projeto que reside no bairro. Ele fala sobre o Pocinho enquanto vemos imagens captadas de sua própria casa. As cenas se entrelaçam com o relato de uma senhora – sua avó – entrevistada pelo neto, que resgata memórias do bairro e suas transformações ao longo do tempo.

O filme costura também trechos de *Dicionário de Afetos #1*, nos quais crianças comentam, com espontaneidade, palavras como “bairro”, “escola” e “caminho”. Enquanto elas falam, vemos os caminhos reais do Pocinho: ruas, becos, ladeiras – trajetos do cotidiano.

Em seguida, ouvimos os jovens falando sobre suas experiências com a polícia e refletindo sobre os rótulos que o bairro carrega. Um deles afirma não gostar de ver o Pocinho reduzido à ideia de periferia e prefere nomeá-lo como favela, um gesto de afirmação identitária, que reivindica pertencimento e dignidade.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yvl9q6xeOLg&feature=youtu.be>.



O filme encerra com imagens de dois jovens caminhando pelo bairro, como forma de ocupação e existência. *Esse é o Pocinho, tá ligado?* nos convida a enxergar além das imagens da internet ou dos discursos oficiais, propõe um olhar que nasce da escuta e da presença. O filme reconstrói o bairro a partir de quem o vive.

*Contra-Monumento Cena #2*³⁸ se inicia retomando as cenas finais de *Contra-Monumento Cena #1*, o que sugere uma continuidade que vai além do título, é uma costura que se faz também pelas imagens e pelos temas. Logo em seguida, ouvimos os jovens se questionando sobre o significado do termo “contra-monumento”. O debate é enriquecido pela presença de duas jovens do projeto que estão no Arquivo Público de Ouro Preto: elas falam sobre a construção da “história oficial” da cidade e do país, e sobre quem tem o direito ou a permissão de narrá-la. Refletem sobre os silenciamentos históricos de sujeitos negros, LGBTQIA+ e outros grupos marginalizados.

Uma voz pergunta às jovens: “como vocês acham que fazemos para reescrever a história com a Olhares (Im)possíveis?”. Elas respondem que, por meio dos *dispositivos* e ferramentas que têm hoje, podem narrar a partir de seus próprios pontos de vista, recontar, renovar, reinventar a História.

De volta ao grupo dos meninos, acompanhamos uma conversa sobre os sentidos da palavra “(im)possível”. Discutem o impossível que, no coletivo, se transforma em possível. Para eles, o (im)possível não é um limite, mas uma abertura, uma palavra que convida à invenção. Enquanto esse



³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5yZMvCHyHg&feature=youtu.be>.

diálogo acontece, vemos as duas jovens no Arquivo Público ouvindo atentamente o diálogo do “(im)possível” e imagens do cotidiano do grupo se entrelaçam à cena.

Em outro momento, conversando com uma servidora do Arquivo Público, as jovens expressam curiosidade sobre a presença de pessoas anônimas ou desconhecidas nos registros arquivados. Logo após, elas compartilham como o que parecia impossível para elas (por exemplo, ir a Belo Horizonte e exibir nossos filmes em festivais) se tornou possível por meio da experiência com o coletivo.

Alguns dos festivais que estivemos juntos para exibir e comentar nossos filmes foram: Festcurtas BH, Forumdoc.bh, Mostra de Cinema de Tiradentes, Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), Festival Visões Periféricas.

O percurso da Olhares traçado entre ladeiras, arquivos e imagens revela a urgência de reimaginar a cidade para além de seus monumentos. Ouro Preto, com suas pedras e seus silêncios, nos convoca a escutar o que ficou fora do quadro, a ecoar as vozes dos restos, dos desvios, dos que não foram inscritos na história oficial. É nesse gesto de insubmissão ao visível que nasce a Olhares (Im)possíveis, como prática coletiva de invenção, partilha e escuta. Entre *dispositivos* e encontros, os jovens reinventam a cidade como experiência sensível, redesenham seus territórios, performam outras presenças. Cada imagem criada, cada filme compartilhado, cada encontro aponta para um modo de fazer que se desvia do instituído e afirma que há outras formas de ver, de lembrar, de existir.





[...]

Você vem sempre aqui

ouvir a cidade

que teus antigos chamavam de beata, pobre e infecta.

A cidade fala como nos velhos filmes do teu país:

dublada por artifício, gravada à parte, dessincronizada.

Britadeiras, demolições, reformas.

Lord, in a bourgeois town

It's a bourgeois town

Sem as histórias que inventam sobre a cidade

não há cidade.

As calçadas e os parques e os edifícios.

Britadeiras, demolições, reformas.

I got the bourgeois blues

Gonna spread the news all around

Você.

Você, o mais médio dos homens, bissetriz.

Você tem cara de turista.

Tuas raízes são aéreas

como as de certas árvores.

Você ainda tropeça nas raízes que racharam
o concreto das calçadas.

É isto uma cidade:

- a) uma ferida;
- b) insustentável.

Definição provisória: você: uma ferida
insustentável tropeçando numa ferida
insustentável.

A vida inteira o eco
dos primeiros atos selvagens³⁹.

Como nos versos de Victor Heringer, poeta carioca, a cidade nos fala “dublada por artifício, gravada à parte, dessincronizada”, seu som real se mistura ao ruído das britadeiras, das demolições, das reformas que não cessam de soterrar memórias. Ouro Preto, com suas raízes expostas e calçadas rachadas, não é apenas cenário, é ferida viva onde tropeçamos, somos feridos e, ao mesmo tempo, reinventamos formas de caminhar. A Olhares (Im)possíveis emerge nesse solo instável como uma

³⁹ Heringer (2024, p. 138-140).



espécie de *contra-monumento*⁴⁰: nos convoca a escutar o que a cidade silencia, a nomear o que seus monumentos não contam, a criar imagens onde antes havia só ausência. Assim como os versos de Heringer, “sem as histórias que inventam sobre a cidade não há cidade”, também sabemos que, sem as imagens que criamos, partilhamos e disputamos, não há cidade possível. Recontar Ouro Preto é também refazê-la, por frestas, por restos, por contradições. Porque nós somos (assim como nossas imagens também são) sempre definições provisórias que tropeçam nas feridas insustentáveis da cidade.



⁴⁰ Arthur Medrado desenvolve o conceito em *Cinema e contra-monumentos: inventários e cartografias com Olhares (Im)possíveis* (2023).



**2.1 impossível se torna (im)possível
porque a gente tem a gente**









No dia 26 de janeiro de 2022, realizamos uma reunião online com o grupo Olhares (Im)possíveis. Foi nesse momento que decidi encarar o desafio de escrever um projeto de pesquisa de doutorado sobre as experiências que temos vivido juntos desde 2017. Na ocasião desse encontro, mostramos aos jovens o filme montado por mim, Arthur e Thamira (*Contra-Monumento Cena #1*). Após exibir o filme, por questões de instabilidade na plataforma de encontros, sugerimos aos jovens que todos ficássemos com nossas câmeras desligadas. Com áudios simultâneos, os meninos⁴¹ começaram a falar sobre o que pensavam do filme.

Hudson M.: Como esse “contra-monumento” traz várias perguntas, eu acho que a gente podia debater isso, em uma reunião futura, com todo mundo.

[...]

Hudson M.: Olha só a primeira pergunta do filme: “o que procuramos quando olhamos um mapa?”. O que procuramos quando olhamos um mapa, Luiz?

[...]

Hudson M.: O que é um monumento? É algo importante... Um monumento histórico de Ouro Preto. Quem construiu o monumento? Isso que eu acho que é ser contra-monumento, porque quem construiu o monumento não é quem planejou o monumento.

Hudson M.: Contra-monumento – é só a gente pensar nessa viagem... A gente tá no meio da Estrada Real, o que a gente mais tem é monumento para visitar.

⁴¹ Meninos, no masculino, pois, nesse encontro, somente eles estavam presentes.



[...]

Eu pergunto a eles: Qual a relação de vocês com os monumentos? O que vocês pensam sobre?

Luiz: Depende, depende do que a gente sabe sobre eles.

Hudson M.: Qual é a história por trás desse monumento? Isso é puro ato de rebeldia e apocalipse, eu tô aqui pra causar discórdia no grupo.

[...]

Hudson M.: E eu acho que a escola tem muito a ver com isso, querendo ou não, a gente aprende mais sobre coisas de fora do Brasil, em História, do que sobre coisas daqui.

Luiz: Eles [escola] não querem que a gente conheça nossa própria história... E a gente quer saber o que aconteceu com nossos antepassados, e eles não querem que a gente saiba, porque eles sabem, querendo ou não, que a gente vai criar... [Luiz é interrompido por outra fala]

[...]

Hudson M.: Olha só o privilégio que a gente tem. A gente tem um grupo que a gente pode entrar aqui, em uma reunião, e bater altos papos viajando na maionese.

[...]

Hudson M.: A gente pode fazer um filme pegando as lendas de Ouro Preto, por exemplo.

Luiz: Ah, mano, minha mente é muito fértil [falando sobre seus medos com histórias de terror].

Hudson M.: Não, mano, não tô falando de história de terror. Tô falando as histórias daí, as histórias de cada lugar, tá ligado? Buscar as histórias nossas, as histórias que eram pra tá nos livros de História, mas não estão.

[...]

Hudson M.: Que que adianta a gente ter história e não saber dela?

[...]

Luiz: A maioria das coisas que é grande começou pequeno, nada começa lá no topo não. A gente, Olhares (Im)possíveis, começou pequeno.

Alguém provoca no chat: É sobre acreditar no impossível.

Hudson M.: Sim, é sobre acreditar no impossível, querendo ou não, [...] poderia ser mais fácil se tivessem mais gente vendo nossos filmes. Se a gente conseguisse passar essa pegada, jogar essas perguntas nos filmes e deixar essa reflexão.

Hudson M.: [lê a pergunta do chat] Qual é a diferença entre o impossível e o (im)possível? É uma boa pergunta, cê sabe, Luiz?

Luiz: Não.

Hudson M.: Arthur, responde pra nós.

Luiz: Eles tão achando que a gente é filósofo.

Sugerimos encerrar a reunião.

Hudson M.: Foi massa, vai ser reflexivo, vai ser uma noite cansativa, eu acho que não vou conseguir dormir pensando o que é o impossível.





Encarei o desafio de falar sobre esse grupo, mas as palavras sempre parecem escapar, talvez pela extensão das ações que já realizamos juntos, talvez pela delicadeza das relações que se tecem a cada encontro. Os filmes sempre fizeram parte da minha vida, desde criança. Mas foi com a Olhares (Im)possíveis que aprendi a me relacionar com as imagens de outra maneira, mais coletiva e mais política.

Alain Bergala⁴² afirma que, muitas vezes, a escola é o único lugar possível para que o encontro com a arte aconteça. Penso que é exatamente isso o que Luiz quis dizer, durante a reunião da qual transcrevi algumas falas, ao afirmar que a escola é esse espaço: um lugar de encontros. A escola (em especial, a pública) é, talvez, o único território onde um projeto como o nosso poderia ganhar fôlego, porque, nela, ainda é possível se encontrar com a diferença.

Com a Olhares (Im)possíveis, buscamos instaurar, dentro da escola, uma brecha espaço-temporal. Um intervalo que nos aproxime do que Maximiliano Lopez⁴³ chama de “o festivo”, não o divertido, mas o instante que suspende o mundo da necessidade. Nesse espaço, o mafuá, como descreve Cezar Migliorin⁴⁴, também se instala: uma zona de encontro e mistura, em que o inconectável se conecta e o acontecimento pode surgir a partir do acaso. É nessa suspensão, nesse intervalo entre as urgências, que o gesto de criar se torna possível. Criar, aqui, não é produzir uma obra acabada, mas experimentar modos de existir. Expandir os limites do que compreendemos por

⁴² Bergala (2008, p. 32).

⁴³ López (2014, p. 91).

⁴⁴ Migliorin (2014, p. 182).

mundo e por nós mesmos. Essa criação só acontece porque, antes de tudo, escolhemos nos encontrar.

Desde 2017, a Olhares acontece na Escola Estadual de Ouro Preto (o Polivalente). Nossa primeira oficina na escola foi a convite da professora e psicanalista Olga Penna, que acompanhava nosso trabalho em outras escolas. Quando Hudson diz que “a Olhares começou pequeno”, ele fala dessa ausência de projeção: nem os estudantes, nem nós, educadores-mediadores, imaginávamos onde essa caminhada nos levaria. O que nos manteve juntos foi o entendimento de que nenhuma ideia é errada, e nenhuma imagem é menor.

Outro ponto fundamental na nossa prática é assistir juntos a tudo o que produzimos, muitas vezes sem revelar quem foi o autor. Esse olhar coletivo faz com que uma imagem que surgiu no âmbito do individual se torne comum não apenas na fruição, mas também na discussão. São nesses momentos que surgem temas, tensões, narrativas comuns ao grupo.

A noção de *dispositivo*, assim como os princípios de igualdade e emancipação, atravessa todo nosso modo de fazer. Quando colocamos dois (ou mais) “ignorantes” para pensarem juntos, como propõe Rancière⁴⁵, rompemos com a lógica da hierarquia do saber. Criamos um espaço onde qualquer um pode agir, pensar, fazer. Quando Luiz brinca dizendo “eles estão achando que a gente é filósofo”, ele não só provoca o riso, ele perturba a ordem, desloca a lógica e inventa outro lugar possível no

⁴⁵ Rancière (2012).



mundo. Essa perturbação é o que Rancière chama de emancipação. Emancipar como legitimação imediata do saber do outro. Emancipar é reconhecer a autoridade de todos os saberes, ainda que o próprio sabedor a ignore.

“Viver a emancipação é algo simples. Trata-se de ser capaz, em uma determinada situação, de conhecer, agir e usufruir dos sentidos humanos e das potências da comunidade. Ser capaz de agir e fazer diferença na comunidade, mas também de ser afetado sensivelmente pelo que a comunidade inventa – a arte, por exemplo”⁴⁶. Como nos lembra Migliorin, viver a emancipação é algo simples: é poder fazer diferença no coletivo, mas também se deixar afetar pelo que ele inventa. A emancipação não é uma conquista individual, mas uma experiência que se dá na relação com o mundo, com os outros, com os saberes. Ela exige escuta, criação e partilha, supõe o entrelaçamento de diferentes formas de saber, onde o que se sabe encontra o que ainda não se sabe, e algo novo pode emergir desse encontro.

É exatamente isso o que se anuncia quando Luiz, no meio de sua fala, é interrompido: “e a gente quer saber o que aconteceu com nossos antepassados, e eles não querem que a gente saiba, porque eles sabem, querendo ou não, que a gente vai criar...”. Nesse instante, ele nos mostra que o conhecimento não é mero acúmulo de informações, mas possibilidade de invenção. Ele afirma, mesmo sem concluir a frase, que, com o que ainda não sabe, já deseja criar. Que saber é também

⁴⁶ Migliorin (2015, p. 64).



montar mundos. É essa a direção que seguimos na Olhares, nosso trabalho nunca foi sobre ensinar técnicas audiovisuais, mas sobre criar juntos, partilhar experiências e remontar os cotidianos.

Nosso trabalho convoca a memória, mas não como arquivo morto e sim como campo de forças, em movimento. Em *Funes, o memorioso*⁴⁷, Jorge Luis Borges narra a história de Irineo Funes, um homem que, após um acidente, adquire a habilidade de recordar cada mínimo detalhe vivido. Mas essa memória absoluta, sem filtros ou esquecimentos, torna-se sua condenação. Incapaz de selecionar ou esquecer, Funes revive incessantemente cada instante como uma sucessão infinita de imagens, sem pausa, a lembrança total o paralisa. Como nos adverte Didi-Huberman, ao olharmos uma imagem, somos também olhados por ela, e não suportaríamos ser olhados por todas. Talvez seja isso o que assombre Funes: não apenas o excesso de memória, mas o peso de ser incessantemente atravessado por todas as imagens que viu.

É entre ver e ser visto, entre lembrar e suportar o peso da lembrança, que operam os *dispositivos* que criamos na Olhares (Im)possíveis. Eles não são apenas estratégias para fazer imagens, são exercícios de ver e ser visto, modos de treinar o olhar para que ele se torne mais poroso, mais atento, mais inventivo. Convidam a memória e o sensível a emergirem, nos ensinam a olhar o mundo não como algo fixo, mas como algo que pode ser narrado de novo, revisto, remontado. Ao fazer isso, nos expõem: nos colocam sob o olhar do mundo, nos tornam visíveis, disponíveis ao encontro.



⁴⁷ Borges (2007).

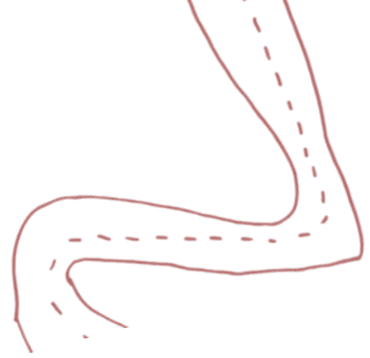
Didi-Huberman⁴⁸ nos ensina que olhar uma imagem é também ser olhado por ela e isso exige coragem. Os *dispositivos* nos ensinam, assim, que o saber não está no acúmulo de informações, mas no gesto compartilhado, na abertura ao desconhecido, na vontade de criar mesmo a partir do que ainda não se sabe. São práticas que nos convidam a habitar os encontros como espaços de invenção e a olhar o passado não como algo fechado, mas como algo que ainda nos interpela.

Mas lembrar não é apenas rememorar, é também escolher o que precisa ser revisto, o que deve ser recontado, o que merece permanecer vivo. Para lembrar, é preciso esquecer, e esse esquecimento, sabemos, também é um projeto estético-político. Há histórias que não chegaram até nós não por acaso, mas porque foram silenciadas, impedidas de circular. Histórias negras, indígenas, periféricas, histórias das minorias. Quando digo que nosso trabalho convoca à memória é porque tentamos fazemos da Olhares um convite para seguir rastros dessas memórias apagadas. É preciso cuidar para que essas histórias não desapareçam outra vez.

Hudson diz: “não, mano, não tô falando de história de terror. Tô falando as histórias daí, as histórias de cada lugar, tá ligado? Buscar as histórias nossas, as histórias que eram pra tá nos livros de história, mas não estão”. Ao afirmar isso, ele nomeia o que fazemos juntos: **buscamos histórias nossas**. Montamos juntos a cidade e a memória com palavras, percorremos um rastro, criamos História. Inventamos imagens como um modo de reivindicar presenças esquecidas.

⁴⁸ Didi-Huberman (2012).





A reunião do dia 26 de janeiro de 2022 não terminou quando desligarmos o Google Meet⁴⁹, os meninos que estavam presentes no encontro foram para o grupo de WhatsApp e continuaram, nas palavras deles, filosofando. Destaco algumas de suas falas – que, posteriormente, deram origem ao filme *Contra-Monumento Cena #2* – para continuarmos refletindo sobre o trabalho do grupo. Nos áudios trocados no aplicativo, grande parte da discussão girou em torno da pergunta: *qual a diferença de impossível para (im)possível?*

Hudson M.: (Im)possível pode ser uma coisa que é sim difícil de fazer e conseguir, mas é possível. Porque a gente tem a gente, tá ligado!?

É no estar juntos que o cotidiano se reconfigura e o (im)possível ganha forma. O audiovisual, mais do que um fim em si, é o pretexto que nos convoca ao encontro, e é nesse encontro que o grupo se fortalece, se reinventa e encontra modos de se sustentar mutuamente, ao abrir brechas no real para novas montagens da vida. O modo de funcionamento do coletivo diz muito sobre os possíveis que cultivamos, começamos dentro da escola, mas nunca nos limitamos a ela. Os *dispositivos* que propomos colocam nossos corpos na rua, reconfiguram o uso dos espaços escolares e nos colocam em movimento. Há algo muito valioso em mobilizar adolescentes a participarem de um projeto que não oferece nota, que acontece no contraturno escolar, ou como tem sido em nossos últimos encontros: fora da escola e que não tem, por finalidade, alimentar redes sociais.

⁴⁹ Plataforma de reuniões virtuais.

O cinema tem sido, para nós, uma forma de experimentar o mundo e de promover encontros, a câmera, um *dispositivo* de mapeamento e invenção, uma extensão dos corpos que habitam e reconfiguram o espaço. Com ela, tensionamos os limites da experiência, mobilizamos desvios, forçamos frestas por onde a vida e a História podem se reinventar. É nesse gesto coletivo que experimentamos, juntos, outras formas de viver e de criar.

Luiz: A gente criou, no nosso filme, a nossa estética, a nossa história e a nossa vivência. Não é um bagulho que já existe, a gente criou.

A gente criou e cria toda vez que ocupamos lugares em que nunca imaginamos estar, como festivais de cinema como realizadores, porque, em especial para esses jovens que residem em bairros periféricos de Ouro Preto, jovens negros, jovens LGBTQIA+, a possibilidade de ocupar esses espaços não existia, precisou ser criada.

Noá Bonoba⁵⁰ me faz acreditar que, ao criarmos nossa própria estética, desarticulamos os quadros espaço-temporais que moldaram a história. Trata-se de uma estética que busca a abertura de um espaço em que o saber convive com o não saber, onde não há necessidade de dominar ou explicar tudo. Um território em que as hierarquias se desfazem e dão lugar à imaginação, à sensibilidade e à possibilidade de nos comovermos juntos. A força de nossa estética reside no espaço de tensão entre aquilo que escapa à linguagem e os significados que ainda estão por se formar.



⁵⁰ Bonoba (2020).

Há um momento bastante simbólico nestes anos de Olhares (Im)possíveis que nos conta de um choque entre a estética criada pelos jovens e pelo “mundo adulto”, ou ainda pela lógica das instituições. O episódio diz respeito à recepção do público ao filme *Benedita*:

Na exibição para escola, o diretor e a pedagoga que atuavam na época entraram em um embate a partir de percepções sobre o filme. Em 2019, durante a exibição do Seminário Cinema e Educação da Rede Kino, apresentei o filme e fui bombardeado de perguntas sobre a responsabilidade ética de realizar um filme como esse dentro da escola. (Medrado, 2023, p. 232).

Como evidencia Medrado, o filme não foi bem recebido tanto na escola Polivalente, quanto em um seminário de Cinema e Educação: “fomos questionados sobre uma mensagem ‘mais clara’ (uma espécie de ‘moral da história’), já que o filme ‘aborda uma temática tão forte como o suicídio’”⁵¹.

⁵¹ Medrado (2023, p. 244).



BENEDITA



Na tese de Medrado, acompanhamos um diálogo entre ele e Sandra (protagonista de *Benedita*) sobre o filme:

Arthur: Você acha que mudou alguma coisa para você depois que você participou do projeto? Se você consegue fazer o exercício de olhar para essa Sandra há um ano e meio atrás e para essa Sandra de agora e se você consegue perceber alguma coisa, de mudança, para bom ou para ruim, seja com você ou com a sua relação com a escola, com a sua relação com sua família... ou agora com a questão da horta, se isso modificou alguma coisa com a sua relação fora do projeto, sabe?! Se você consegue perceber [pode ser não a resposta também] alguma mudança depois que você começou a participar do projeto, ou se alguém já te disse alguma mudança...

Sandra: Sim. Porque tipo: que nem do bullying, porque eu já sofri bullying. E eu acho que isso modificou muito na minha vida. Entendeu?! Ajudou muito.

Arthur: Fazer o filme?

Sandra: É...

Arthur: Pensar nessa questão do bullying que vocês trabalham no filme?

Sandra: É... porque não só me ajudou, mas ajudou outras pessoas também.



[...]

Arthur: Por isso que vocês acham importante passar esse filme, várias vezes. Porque todas as vezes que a gente propõe que esse filme passe, eu percebo, se eu estiver errado você me corrige [...].

Sandra: Aham...

Arthur: [...] eu percebo que vocês gostam de passar o filme, que vocês gostam de ver o filme. Mesmo vocês estando expostas ali, porque nem sempre é confortável né?! A gente estar se vendo na tela, principalmente quando projeta grande. Você acha importante então passar o filme? O que você sente quando passa o filme?

Sandra: Eu acho que é importante por causa que é bom pra tipo outras pessoas que sofrem e outras pessoas que praticam bullying perceberem as coisas que estão fazendo, que está errado. Entendeu?! Que num passa uma visão só para a gente, passa uma visão para os outros também. Para deixar o mundo melhor.

No dia em que o filme foi exibido na escola, uma das professoras pergunta:

“Meninas, vocês acham que falta algo?”



“Falta sim, o segundo filme”, responde uma das meninas⁵².

O diálogo entre Arthur e Sandra revela que a estética de *Benedita* operou para além das expectativas externas. O filme não apenas expôs uma realidade de violências vividas dentro da escola, como também se tornou, para Sandra, um modo de elaborar essas experiências, de reconfigurar sua relação consigo mesma, com a escola e com os outros. Quando Sandra diz que o filme “não só me ajudou, mas ajudou outras pessoas também”, ela desloca o sentido da necessidade de uma “mensagem mais clara” (apontada pelo diretor e pela pedagoga) para outro lugar, um lugar onde clareza não é sinônimo de transparência ou de lógica explicativa, mas de envolvimento e da possibilidade de dizer de um lugar antes silenciado.

Exibir o filme, mesmo quando isso as expõe, se torna, para as jovens, um ato de resistência, de posicionamento e de cuidado com o outro. Quando uma professora pergunta: “meninas, vocês acham que falta algo?”, e uma delas responde: “falta sim, o segundo filme”, escutamos um desejo de continuidade, de seguir dizendo, de seguir criando. Contra a tentativa de enquadramento institucional, a resposta é uma imagem em movimento, é a vida que insiste em se narrar por seus próprios meios.

Todo esse episódio nos revela a tensão entre as expectativas prévias sobre o que pode ou deve ser dito por jovens periféricos e o poder transformador das imagens quando elas escapam desses

⁵² Medrado (2023, p. 243 e 232).

moldes. A estética de *Benedita* rompe com a lógica da representação didática e nos lembra que a criação é, também, um modo de existir no mundo, um modo de sobreviver, de se afirmar e de construir coletivamente esses outros modos de estar juntos.

É nesse sentido que a fala de Luiz (“a gente criou no nosso filme a nossa estética, a nossa história e a nossa vivência”) ressoa, ela não aponta para a repetição de um repertório pré-existente, mas para o gesto inaugural de quem precisa criar para poder existir. Como afirma Migliorin, “a noção estética aqui não está ligada ao gosto ou ao prazer, mas, propriamente, ao modo de ser dos objetos, aos modos sensíveis dos objetos e subjetividades existirem e eventualmente perturbarem a ordem do que é possível ver, dizer e sentir”⁵³. Criar a nossa estética, então, é inscrever nossas histórias dentro da História, ao deslocar os limites do que é legitimado como visível, como audível, como possível.

Se, como nos lembra Milton Almeida, toda escolha estética é também uma escolha política⁵⁴, com a Olhares (Im)possíveis temos insistido em inventar políticas que acolham nossos corpos, nossos afetos e nossas subjetividades por meio dos nossos próprios modos de ver e de dizer. Em uma cidade como Ouro Preto, onde o imaginário urbano ancora-se nas pedras coloniais, onde a estética hegemônica é preservada, monumentalizada e, muitas vezes, excludente, propor outras formas de narrar e existir exige delicadeza, astúcia e resistência. Criar nossa estética, nesse contexto, é também



⁵³ Migliorin (2015, p. 44).

⁵⁴ Almeida (1999, p. 36).

reinventar o próprio pertencimento. É abrir caminhos para que aquilo que fomos levados a acreditar como (im)possível possa, enfim, ganhar forma e espaço.

Com nossos filmes, nossas fotografias, nossos encontros, criamos fissuras, pequenas brechas por onde pode emergir aquilo que Rancière chama de revolução estética: a reconfiguração do sensível⁵⁵. Essa revolução não se anuncia com estrondo, mas se faz nas miudezas, nos desvios, nos silêncios que ousam falar, ela só se dá porque nos mantemos vigilantes diante das armadilhas da colonialidade, não as destruimos, mas as contornamos, as deslocamos, as desestabilizamos. Com insistência, abrimos frestas onde antes havia dureza, e é por essas frestas que futuros antes impronunciáveis começam, pouco a pouco, a encontrar lugar.

Hudson M.: (Im)possível não é uma palavra para ter o significado escrito mesmo, é um significado vivido.

Podemos pensar que a lógica da experimentação e os processos subjetivos atravessam nosso trabalho como quem cartografa sobre territórios ainda em formação. As vivências que criamos não cabem apenas na moldura do discurso, seus sentidos também habitam a pele, o gesto, o silêncio. Com a Olhares, buscamos um saber que não se ancora na certeza, nem na verdade absoluta, mas um

⁵⁵ “E o que chamei há pouco de revolução estética é isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (Rancière, 2009, p. 25).



saber-sentido, tecido por sensações, atravessado por dúvidas, por escutas, por não-saberes que também ensinam.

Apostamos na experiência como matéria viva na qual “não há limites para as possibilidades de inventar mundos”⁵⁶. A Olhares é uma dessas possibilidades: um terreno onde podemos habitar a vida com imaginação. Fazemos da imaginação não um refúgio, mas uma ferramenta; do audiovisual, não uma técnica, mas um modo de estar no mundo; da montagem, uma forma de costurar fragmentos em narrativas que façam sentido para nós e, talvez, também para outros.

Os *dispositivos* são convites à imaginação como força criadora, como possibilidade de futuro que nasce do presente e remexe o passado. Com eles, não apenas refletimos sobre o tempo, nós o deslocamos, e reivindicamos futuros possíveis e desejáveis. Somos videntes: sonhamos mundos e os construímos com as ferramentas que temos – câmeras, palavras, encontros. Imaginamos que, em algum canto desta cidade, nossos sonhos possam se inscrever. E colocamos nossos corpos em movimento até que o impossível, aos poucos, seja possível. Acho que o (im)possível é um devaneio que compartilhamos.

⁵⁶ Pelizzoni (2017, p. 41).

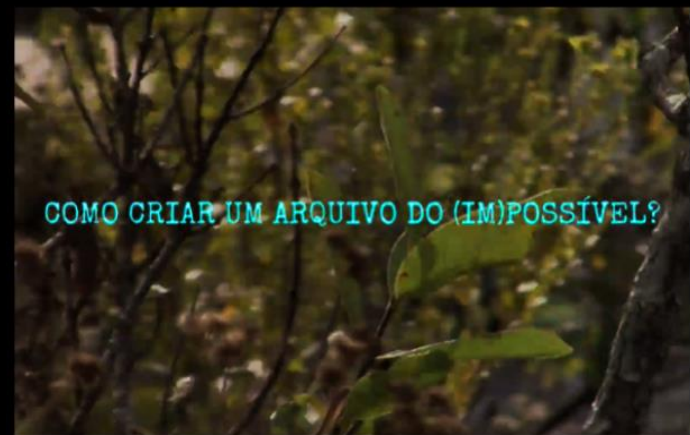
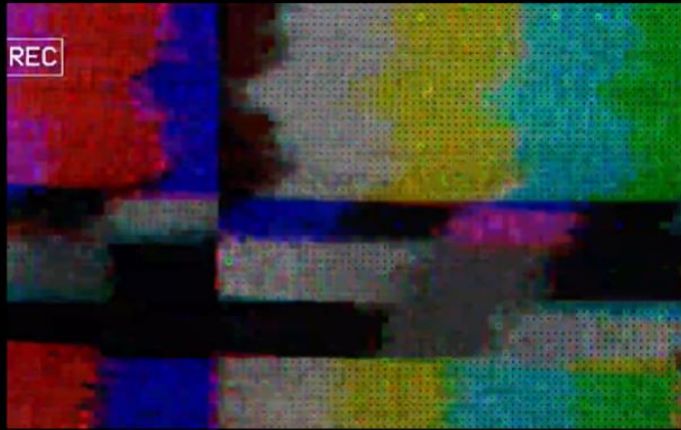


**2.2 que que adianta
a gente ter história
e não saber dela?**









Em *Contra-Monumento Cena #2*, vemos Sandra e Pâmela escutando e comentando os áudios enviados via WhatsApp pelos meninos no dia da reunião em 26 de janeiro de 2022. As imagens dessas jovens foram captadas em 25 de junho de 2023. Nesta data, visitamos, eu, Arthur, Sandra e Pâmela, o Arquivo Público de Ouro Preto. Após escutar as conversas dos meninos, nos encontramos com os servidores que trabalham no Arquivo e vimos, juntos, alguns documentos, mapas e fotos. A partir do que os jovens do grupo falaram, em especial sobre a pergunta que Hudson M. nos faz – O Brasil é de quem?⁵⁷ –, as jovens se engajam em uma discussão sobre a importância da escrita (do registro de forma geral), elas refletem sobre a História colonial de um Brasil que foi escrita somente a mãos brancas.

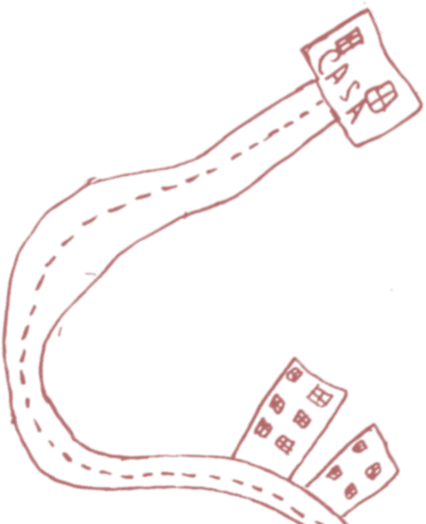
Arthur pergunta a elas: Como vocês acham que a gente faz para escrever a história com a Olhares (Im)possíveis?

Pâmela: Nossa, estava pensando nisso agora. Estava pensando em cada um escrever o que enxerga.

[...]

Sandra: Agora é cada um escrever a própria história, tipo, renovar essa História, renovar as coisas, atualizar as histórias de hoje.

⁵⁷ Quando Hudson M. faz essa pergunta, ele está no meio de uma reflexão sobre a construção dos monumentos no Brasil, com mão de obra negra.





Após esse momento, minutos depois, no filme, vemos Helenice⁵⁸ mostrando as jovens algumas fotos.

Sandra pergunta a ela: Tem também fotos de pessoas não registradas aqui?

Helenice: Como assim?

Sandra: Pessoas sem nome.

Helenice diz que sim, que há fotos de pessoas desconhecidas no Arquivo.

[...]

A pergunta de Hudson M. (“O Brasil é de quem?”) reverbera nos corpos das jovens enquanto folheiam documentos do Arquivo e, diante dos documentos que lhe são apresentados, Sandra questiona sobre as pessoas sem nome, uma outra maneira de perguntar sobre quem está faltando nas imagens, pessoas que, de alguma forma, foram esquecidas. Essa ausência não é apenas uma lacuna de dados, mas um efeito do apagamento sistemático de vidas negras, periféricas, indígenas e dissidentes que não são consideradas dignas de registro.

⁵⁸ Servidora responsável pelo Arquivo Público de Ouro Preto.



Enquanto escrevo por Grada Kilomba

Às vezes, receio escrever, a escrita se transforma em medo, de eu não poder escapar de escapar de tantas construções coloniais.

Neste mundo, eu sou vista como um corpo, que não pode produzir conhecimento, como um corpo "fora" do lugar.

Eu sei que enquanto eu escrevo, / cada palavra que eu escolho será examinada, e talvez até mesmo invalidada.

Então, por que escrevo? Eu preciso.

Eu estou incorporada em uma história de silenciamentos impostos, vozes torturadas, línguas despedaçadas, idiomas forçados e, discursos interrompidos.

E eu estou cercada por espaços brancos, onde dificilmente posso entrar ou ficar. Então, por que escrevo? Eu escrevo, quase como uma obrigação, para me encontrar.

Enquanto escrevo, não sou a/o "outra/o", mas eu mesma, não o objeto, mas o sujeito. Eu me torno a narradora e não a retratada. Eu me torno a autora e a autoridade na minha própria história. Eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou.

Eu me torno eu.

Quando Sandra nos questiona, não é por mera curiosidade, é também um ato político de restituição simbólica da memória, ainda que ela própria não saiba disso. Ao reivindicar o lugar dos não nomeados, ela transforma o arquivo de um lugar de exclusão em um espaço de escuta. A pergunta sobre os “sem nome” é também um modo de dizer que nós estamos aqui e temos algo a contar. Como escreve Grada Kilomba⁵⁹, escrever – ou, nesse caso, filmar, perguntar, registrar – é sair da condição de objeto para se tornar sujeito da própria história.

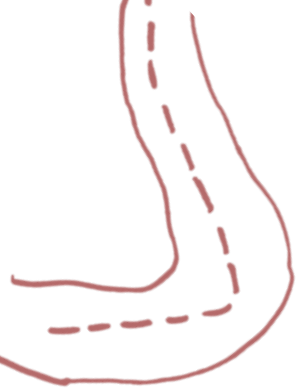
A Olhares (Im)possíveis tem sido um espaço onde podemos, juntos, escrever nossas histórias. Quando escrevemos (registramos), juntas/os capturamos uma lasca do presente que assinala uma presença do passado. Esse rastro do passado que ecoa em nós e toma forma é o que permite a da História.

A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa passou e no entanto não passa (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos). É aprender a saber o que é o passado, como isso passou e em que medida se passou em nós e aí ficou gravado. Para isso é preciso aprender a olhar os vestígios, a ler os arquivos, a escavar o solo do tempo (Didi-Huberman, 2017, p. 100).

Didi-Huberman nos oferece uma chave fundamental para compreender a experiência vivida em *Contra-Monumento Cena #2*. Quando ele afirma que “uma coisa passou e no entanto não passa”, está nos dizendo que o passado continua vivo, ao tensionar o presente, inscrito nos corpos, nas vozes

⁵⁹ Tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>. (Acesso em 1º de agosto de 2025.)





e nos gestos. Essa pedagogia da história se manifesta de forma concreta nas cenas em que Sandra e Pâmela escutam os áudios dos meninos e visitam o Arquivo Público de Ouro Preto. O passado emerge daquilo que os jovens dizem, dos documentos e imagens que folheiam, dos silêncios e das ausências que inquietam. A questão que Hudson M. lança convoca um olhar para os registros da história ao se perguntar quem foi deixado de fora, quem teve sua existência reduzida ao anonimato, quem ficou à margem das narrativas oficiais.

É no gesto de perguntar, escutar, registrar que se inscreve o movimento proposto por Grada Kilomba: tornar-se autora, autoridade da própria história. Quando Sandra pergunta se há fotos de pessoas sem nome, ela rompe o silêncio do esquecimento e reinscreve as ausências como presenças memoráveis. A partir das cenas que compõem o filme, o coletivo confronta os apagamentos históricos e propõe outras formas de narrar, imaginar e habitar o tempo e a vida. Nesse sentido, a narrativa é uma ferramenta que escava e reimagina o que foi deixado de fora, ao abrir brechas para que novas histórias possam ser escritas, não mais por mãos brancas apenas, mas por olhares múltiplos e insurgentes.

Nesse mesmo horizonte se insere a proposição de Maurício Lissovsky, ao dialogar com Derrida e W. J. T. Mitchell: o arquivo não é apenas um repositório do que passou, mas uma promessa de futuro. Ele carrega uma expectativa (aquilo que Derrida chama de “messianidade espectral”), uma espera dos sentidos ainda por vir. As imagens arquivadas, nesse contexto, não são estáticas, elas aguardam quem as olhe de novo, quem as convoque, quem as liberte. Algumas imagens ganham vida

por olharem de volta, outras por se reorganizarem, outras ainda por simplesmente serem vistas. Assim, o arquivo pode ser pensado tanto como uma sementeira, onde as imagens aguardam florescer, quanto como uma cripta, onde estão encerradas até que alguém as liberte⁶⁰, e o que Sandra faz ao questionar sobre as pessoas sem nome é abrir essa cripta.

Com o pequeno arquivo de imagens que temos construído com a Olhares (Im)possíveis ao longo dos últimos anos, buscamos mais do que guardar memórias, queremos que nossas histórias se irradiem, atravessem outras vidas, ressoem em outros corpos e alcancem outros olhares. Gosto de pensar que nossas imagens são como a sementeira de Lissovsky, onde as imagens esperam para desabrochar. Compartilhar nossos registros com o mundo é um modo de dizer que estamos aqui, que existimos e resistimos. É afirmar a presença viva e criadora desses jovens negros e periféricos, cujas vozes, ao serem vistas e escutadas, deslocam os mapas da memória oficial e reconfiguram as cartografias afetivas da cidade.

O que nos move, afinal, é a capacidade de articular uma crítica de um passado, que continua a passar dentro dos nossos olhos, como permanência⁶¹. Dessa maneira, a Olhares (Im)possíveis não é um grupo que se reúne para “fazer filmes”, os filmes são um dos muitos pilares compartilhados pelo grupo. Descobrimos, por meio dos processos coletivos dos últimos anos, que temos mais em comum do que imaginávamos, e os filmes são meios que achamos para expressar o que de comum temos.

⁶⁰ Lissovsky (2014, p. 175-176).

⁶¹ Fotograma (2016). Disponível em: <https://vimeo.com/138906988>. (Acesso em 13 de setembro de 2024.)



Nesses processos, encontramos, na escuta, um lugar possível de existência, um lugar em que compartilhamos medos, dores e também alegrias e conquistas. Realizamos uma escuta que permite ao próprio grupo tecer, pouco a pouco, um saber sobre si, sobre nossos modos de estar junto, de inventar *dispositivos* e de fazer emergir as singularidades de cada um⁶².

Nossos encontros em torno da imagem nos fizeram cineastas, não por títulos, mas por gestos. Exibir nossos filmes em festivais expande, a cada vez, o horizonte do (im)possível. Compartilhar uma van rumo a Belo Horizonte é, também, compartilhar sonhos, é sonhar em coletivo. Fazer um filme, para nós, é elaborar a vida em conjunto, refletir sobre os cotidianos que nos atravessam e, nesse processo, experimentar novos modos de ver, de estar e de imaginar o mundo.



⁶² Cid *et al.* (2023, p. 146).



3

a palavra (im)possível serve para se criar o que você quiser

A imaginação é a faculdade de produzir imagens, a capacidade de ler aquilo que nunca foi escrito⁶³. Para Georges Didi-Huberman, a imaginação é o motor do *atlas*, conceito que surge a partir da análise que ele faz do trabalho do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929). Ao longo da vida, Warburg organizou um grande acervo de imagens (mais de 1.000) em 63 pranchas. Essas imagens não foram dispostas de maneira linear ou cronológica, mas de uma maneira imaginativa.

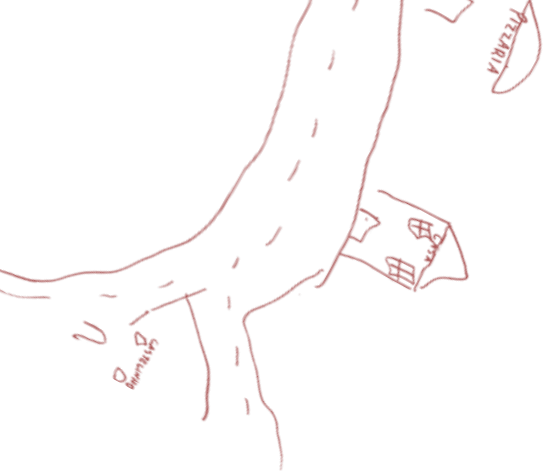
É de se notar que, somente do ponto de vista do conteúdo das imagens, o período histórico e área geográfica contemplados nessa sucessão de pranchas remontam à Mesopotâmia do século XVII a.C. e recobrem praticamente toda a região em torno do Mediterrâneo, se estendendo até o norte da Europa e o século de Manet... Percorrer as páginas desse Atlas equivale a se lançar em uma aventura que pode ter um ponto de partida, mas que não tem ponto de chegada, nem mesmo um único sentido ou direção⁶⁴.

Segundo Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* rompe com a lógica da historiografia tradicional, linear e cronológica, em vez de contar “a história da arte” de modo contínuo, Warburg propõe uma cartografia visual não linear, em que imagens de origens distintas são postas em relação para mostrar tensões, sobrevivências e metamorfoses. A “aventura” de percorrer o *atlas* não busca um fim definitivo, mas abre um campo de pensamento e sensibilidade, em que o espectador participa ativamente, ao criar conexões e interpretar relações. Didi-Huberman se apropria do *Atlas Mnemosyne* como uma epistemologia visual, uma forma de fazer história com e por meio das imagens, em que o

⁶³ Benjamin (1940 *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 16).

⁶⁴ Disponível em: <https://select.art.br/atlas-mnemosyne-conhecimento-por-montagem/>. (Acesso em 12 de junho de 2025.)





tempo não é cronológico, as imagens sobrevivem como fantasmas, e a montagem se torna um gesto de pensamento.

No atlas, Warburg organizava imagens sobre painéis de tecido preto cuja ordem poderia ser alterada pelo espectador, aos quais Didi-Huberman chama de *quadros*. Esses quadros são espaços de pensamento, nos quais as imagens (ou fragmentos) se agrupam não por linearidade histórica, mas por proximidade afetiva e sensível. O quadro tem um caráter permanente. A *mesa* (onde Warburg dispunha, organizava e reorganizava suas imagens antes de fixá-las nos quadros) representa, para Didi-Huberman, o suporte de trabalho como um lugar da experimentação, da mobilidade e da incerteza⁶⁵. O *atlas* permite a convivência de elementos que, de outro modo, jamais conviveriam. Diria mais, o *atlas* provoca o espectador a criar essas formas impensáveis de convivência, o *atlas* evidencia o poder de montagem do espectador, que pode alterar a ordem de exibição das imagens e, desta arte, criar sentidos novos a partir do mesmo material.

Ao abrirmos um atlas geográfico, geralmente, buscamos um saber específico, mas, ao encontrá-lo, somos levados a divagar por outras páginas; em algumas, nos detemos mais, em outras menos; pulamos certas imagens, retornamos a outras. O *atlas*, como Didi-Huberman afirma, é “uma forma visual do saber” que amplia os limites do conhecimento ao incorporar a dimensão do sensível. Seu caráter múltiplo e heterogêneo perturba as formas estabelecidas da verdade, pois expandir o que conhecemos não significa apenas acumular novas informações, mas reconfigurar todo um sistema de pensamento, é abrir-se à relação entre novas variáveis, à emergência de sentidos inesperados.

⁶⁵ Didi-Huberman (2013, p. 18).



O tarô funciona como um *atlas*, em que cada carta é um fragmento de experiência humana condensado numa imagem. Assim como em Warburg, o sentido não está em cada carta isolada, mas na relação entre elas e com as pessoas envolvidas no jogo. Ambos – o tarô e o atlas – operam segundo uma lógica de associação e acaso: a aleatoriedade das cartas no tarô equivale ao gesto de montagem no atlas, em que cada nova disposição produz um sentido inédito. As cartas se abrem e contam uma história, mas essa narrativa não está dada, ela é interpretada e construída na relação entre quem lê e quem escuta, assim como o *atlas* ganha vida apenas no olhar de quem o percorre. No tarô, o consulente é quem joga e faz sentido do jogo; no *atlas*, o leitor é quem tece conexões entre imagens aparentemente dispersas. Em ambos, a leitura é quase adivinhatória, feita de intuição e interpretação, uma leitura que busca decifrar o que não está escrito, o que se esconde entre os fragmentos. Tanto o tarô quanto o atlas são mesas abertas, superfícies móveis, compostas de quadros e intervalos, que se reorganizam a cada gesto e revelam que o sentido nunca é fixo, mas sempre uma possibilidade entre muitas.

A partir do modo como lemos um *atlas*, é possível produzir um saber mutável, transitório, composto de brechas e lacunas, visto que o conhecimento do *atlas* se dá pelas associações e pelas montagens que cada leitor produz, é este conceito de montagem – e não apenas a montagem técnica dos quadros do fazer audiovisual – que gostaria de explorar neste capítulo. A montagem nos suscita um conhecimento aberto, relacional e subjetivo, ao mesmo tempo coletivo, orientado por princípios

dinâmicos e efêmeros, que despertam novas interpretações e conexões com as realidades. Nesse cenário, a imaginação atua como uma ponte que liga diferentes ordens da realidade⁶⁶.

Segundo Paola Berenstein Jacques, “o Atlas Mnemosyne constitui uma parte importante de nossa herança – herança estética uma vez que ele inventa uma forma, uma nova maneira de dispor as imagens entre elas; herança epistêmica uma vez que inaugura um novo gênero de saber”⁶⁷. O princípio *atlas*⁶⁸ resiste à organização lógica do tempo e do espaço, o que está em jogo é uma “cartografia folheada da memória”⁶⁹, feita de vestígios, intervalos, choques e sobreposições.

Pensar por montagens é, então, aceitar o inacabamento como ética e forma. É abrir mão de qualquer síntese totalizante, renunciar ao conforto de uma narrativa linear. Como escreve Jacques, trata-se de uma epistemologia “contra toda pureza epistêmica”, de um “processo aberto”, no qual “o importante não estaria em chegar a qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim no próprio processo”⁷⁰.

A montagem, mais do que uma técnica, é uma política da forma, um modo de pensar, narrar e resistir. Em vez de ordenar o mundo, ela o revela em sua desordem. Fragmenta, desloca, justapõe e, ao fazer isso, evidencia suas brechas, suas contradições, seus silêncios. A montagem é também uma



⁶⁶ Conceito usado por Didi-Huberman (2013). Podemos dizer que “ordens de realidade” são contextos, camadas ou modos de perceber que se articulam e se tensionam.

⁶⁷ Jacques (2020, p. 122).

⁶⁸ Assim Didi-Huberman chama (2011, p. 14).

⁶⁹ Didi-Huberman (2011, p. 265 *apud* Jacques, 2020, p. 128).

⁷⁰ Jacques (2020, p. 134).

espécie de desdobramento do tempo, e é nesse jogo de choques e encontros que o tempo deixa de ser linha reta para se tornar superfície na qual emergem sentidos antes invisíveis.

O que faço aqui é, de algum modo, articular o conceito de montagem cinematográfica com a experiência estética, ao apostar que o saber da experiência, ou seja, aquilo que podemos extrair de conhecimento e aprendizado de um acontecimento, um filme, um livro, um encontro, está na montagem, ou só pode existir (ser articulado) por meio da montagem.

O cinema evidenciou a operação da montagem, que confere sentido à narrativa audiovisual, que é mais do que um simples processo técnico de recorte e junção de planos. Embora a edição se relacione diretamente com o aspecto mecânico do corte e da junção entre imagens, é a montagem – como pensamento e estruturação sensível – que organiza a lógica interna do filme. Ela não se limita à sucessão dos planos, mas envolve decisões sobre a duração de cada imagem, os enquadramentos, os ritmos, as transições, a iluminação e até as sensações que se deseja provocar. É por meio da montagem que o espectador experimenta emoções como continuidade, ruptura, tensão, alegria ou estranhamento. Assim, a montagem não apenas estrutura a narrativa, mas imprime ao filme uma identidade própria e é responsável por sua expressividade, por sua capacidade de gerar sentido e tocar o espectador de maneira estética e afetiva.

Para Milton Almeida, em *Cinema: a arte da memória*⁷¹, montamos com o tempo, a memória e a imaginação. A montagem, especialmente no cinema, opera como uma articulação entre memória e

⁷¹ Almeida (1999).



imaginação, ao criar um espaço onde o tempo se reorganiza e ganha novos sentidos. Ela não é apenas a junção de imagens ou cenas, mas um processo que convoca nossas experiências passadas (memória) e nossas capacidades de projetar, sonhar ou refletir (imaginação) para construir um significado compartilhado.

A memória traz, para a montagem, o vivido, os fragmentos de tempo já experimentados, que ressoam no espectador. A imaginação, por sua vez, permite que esses fragmentos sejam recombinaados, ressignificados, ao dar espaço ao inesperado, à abertura para novas interpretações e sentidos. Assim, a montagem cria uma “língua comum” em que o espectador pode se reconhecer e se emocionar, porque ela conecta o que já foi vivido com o que pode ser pensado ou sentido, ao ativar tanto o passado quanto o futuro na experiência do presente audiovisual.

Um exemplo de como isso acontece nos é apresentado pelo cineasta russo Andrei Tarkovski, em seu livro *Esculpir o tempo*. Tarkovski conta que, depois de assistir ao filme *O espelho* (1975), uma expectadora o escreveu para narrar o que sentiu:

obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso? Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... “Galka, ponha o gato para fora”, gritava a minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você



sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...⁷².

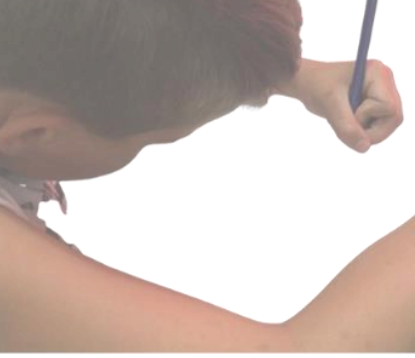
A partir desse relato, podemos perceber que a espectadora construiu o sentido do filme a partir da própria infância, foi por meio dela que o filme pôde lhe tocar. Outros espectadores, como também nos mostra Tarkovski ao compartilhar diferentes impressões sobre a mesma obra, enxergaram coisas distintas. Nesse caso, a infância torna-se a língua comum entre espectadora e cineasta, o meio pelo qual a narrativa do filme escapa de uma dimensão puramente individual para se tornar transmissível. A infância de Tarkovski já não é só dele, é também de muitos. É uma infância vivida de forma singular, mas partilhada na memória coletiva.

Paola Berenstein Jacques nos lembra que, para Walter Benjamin, o verdadeiro problema da modernidade não é a perda da vivência, mas a dificuldade de transformá-la em experiência compartilhável e transmissível⁷³. O empobrecimento da experiência, segundo ele, está na perda da capacidade de narrar, de comunicar aquilo que se vive. O que faz Tarkovski, então, é criar uma linguagem capaz de tornar a experiência transmissível. Seu cinema opera como narrativa, que nos oferece a possibilidade de compartilhar o que parecia intraduzível: o que resta da infância em cada um de nós.

⁷² Tarkovski (1998, p. 5).

⁷³ Jacques (2012, p. 18).





Outro espectador escreve a Tarkovski, um professor de Novosibirski, ele diz: “participei de um debate sobre o filme. Tanto os ‘físicos’ quanto os ‘líricos’ foram unânimes: o filme é profundamente humano, honesto e relevante – tudo isso se deve ao seu autor. E todos os que falaram, disseram: ‘este filme fala de mim’.⁷⁴”

“Este filme fala de mim”, aqui o próprio filme se transforma em experiência, em uma língua comum aos espectadores e, por isso, pode dizer de todos, ainda que cada um tenha uma vivência diferente. Assistir ao filme é a própria experiência vivenciada pelo sujeito por meio da montagem, um momento de captura, de reconfiguração dos sentidos.

É justamente nessa capacidade de devolver a experiência ao tempo presente que o cinema de Abbas Kiarostami encontra afinidade com Tarkovski. Seus filmes se constroem a partir de uma relação singular com o tempo, ao oferecerem ao espectador a experiência da espera, do silêncio e da duração. Em *Gosto de cereja* (1997), por exemplo, acompanhamos Badii, um homem que deseja morrer, ele percorre longas distâncias de carro em busca de alguém disposto a enterrá-lo. No entanto, essa intenção só se revela quase na metade da narrativa. Mais do que sobre a morte, o filme é sobre o percurso e o tempo que se estende nesse caminho, sobre o que acontece enquanto nada parece acontecer.

Em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), também de Kiarostami, a narrativa parte de uma situação banal, um garoto que precisa devolver o caderno do amigo para que ele não seja punido na

⁷⁴ Tarkovski (1998, p. 6).

escola. No entanto, à medida que o filme se desenvolve, o que vamos acompanhando é o percurso que esse garoto faz no vilarejo vizinho enquanto está à procura da casa do amigo, esse percurso é marcado por encontros inesperados, desvios e dilemas. O que importa, na história que acompanhamos, não é o ponto de chegada, mas os intervalos do caminho que desdobram camadas de tempo.

Os filmes de Kiarostami convocam uma pedagogia do olhar e do tempo, ao nos convidar a habitar o intervalo e a acolher a duração. Em vez de confirmar a lógica da velocidade e aceleração, instauram uma experiência feita de silêncios e pausas. Os filmes nos convidam a acompanhar os percursos, a sentir o ritmo, a aceitar o inacabado.

A partir do cinema de Andrei Tarkovski e Abbas Kiarostami, podemos entender o cinema como arte do tempo e da incompletude. Ambos os cineastas compartilham a crença de que o cinema não se esgota na imagem ou na narrativa fechada, mas que encontra sua força justamente nos vazios, nas lacunas e no fluxo temporal que envolve e atravessa os planos.

Para Tarkovski, “imaginar o que não foi dito é uma maneira de fazer nascer uma imagem”⁷⁵. Essa provocação nos revela sua concepção de cinema como um espaço aberto, no qual o não dito é tão importante quanto o que é mostrado. Kiarostami assume um cinema “in-finito” e incompleto⁷⁶, no qual o espectador é convidado a preencher os espaços em branco como uma espécie de inserção da subjetividade no filme: “não deixo os espaços em branco para que as pessoas tenham algo para

⁷⁵ Tarkovski (1998, p. 18).

⁷⁶ Kiarostami (2004, p. 182).



completar. Deixo-os em branco para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem”⁷⁷.

Para Tarkovski, o ritmo é o elemento central do filme, não é a montagem que dá sentido ao filme, mas o tempo que ela contém. É por meio do ritmo que a montagem nos proporciona que o cinema é capaz de atingir o espectador. As emoções que sentimos são provocadas a partir da densidade temporal que a sucessão de imagens cria. O cinema, nesse sentido, se torna uma arte de esculpir o tempo, como Tarkovski propõe: a montagem molda a duração do tempo, ao permitir que o espectador entre em contato com uma experiência sensível do real, aberta, viva e, muitas vezes, inacabada.

A partir da leitura do texto de Milton Almeida⁷⁸, entendemos que ele, assim como Tarkovski, pensa que é por meio da montagem que o cinema organiza sua temporalidade, porém, para Almeida, essa operação vai atuar no sujeito a partir da memória e da subjetividade. A montagem permite que reorganizemos fragmentos (imagens, sons, planos) para criar uma experiência temporal que é capaz de evocar lembranças, sentidos e emoções.

Ainda segundo Almeida, o intervalo entre as cenas abre brechas para diferentes percepções sobre a mesma história⁷⁹, pois é nesse intervalo que a memória do sujeito irá agir e criar sentidos. Essas percepções criadas nesses intervalos são ao mesmo tempo individuais e coletivas, e

⁷⁷ Kiarostami (2004, p. 184).

⁷⁸ Almeida (1999).

⁷⁹ Almeida (1999, p. 35).



exatamente por isso criam sensações e impressões diferentes às pessoas que assistem ao mesmo filme, ou ainda a um mesmo filme assistido em momentos diferentes pela mesma pessoa, como nos casos já mencionados entre espectadores dos filmes de Tarkovski e o cineasta.

Por meio da montagem, tempo vivido e lembrado se entrelaçam, e passado, presente e futuro escorrem num fluxo no qual as fronteiras do tempo se desfazem, e o espectador é convidado a preencher as lacunas deixadas pelos cortes, desse modo, o espectador não é passivo diante das imagens. As imagens agem sobre o espectador – assim como ele age sobre as imagens – para criar sentidos e reordenar sua própria memória.

Essa noção de que o espectador não é passivo também encontramos em Rancière, que nos ensina sobre a importância do espaço vazio:

o lugar vazio, inútil e improdutivo define uma ruptura na distribuição normal das formas da existência sensível e das “competências” ou “incompetências” sozinhas. Significa a igual capacidade dos membros de uma coletividade para ser um Nós, um juízo que possa ser atribuído a qualquer outro e criar assim uma nova espécie de Nós, uma universalidade estética kantiana. Num filme ligado a esse projeto, Sylvie Blocher mostrou habitantes com camisetas ostentando uma frase que cada pessoa havia escolhido, portanto, algo como um lema estético. Entre aquelas frases, lembro-me desta em que uma mulher velada dizia com suas palavras o que o lugar se propõe formular: “quero uma palavra vazia que eu possa preencher”⁸⁰.

⁸⁰ Rancière (2012, p. 63).



A montagem, então, deve deixar espaço para que o espectador faça ligações inesperadas, produza sentido por si. Rancière e Almeida ainda compartilham da ideia de que a montagem é política, e atua ao reorganizar a dimensão sensível da vida, ou seja, ao produzir novos modos de ver e pensar.





No curta *Ulysse* (1982), a cineasta belga-francesa Agnès Varda parte desta fotografia tirada por ela nos anos 1950 para refletir sobre os sentidos atribuídos à imagem e às ausências que ela carrega. O filme evidencia como a montagem pode trabalhar com o que a imagem não mostra, com o que foi esquecido, o que mudou com o tempo ou, ainda, o que é irreconhecível ao sujeito. A narrativa de Varda transita entre passado, presente e imaginação, a montagem não ordena uma sequência cronológica dos fatos, mas sobrepõe diferentes temporalidades.

A montagem, nesse filme, é o próprio movimento da memória operando – fragmentada, imperfeita, incompleta. A cineasta, ao evocar o contexto em que a foto foi tirada, se depara com brechas e incertezas, tanto de sua memória quanto das pessoas presentes na cena registrada. A montagem é o lugar onde a memória se articula com o esquecimento, não para lembrar um passado, mas para reinventá-lo a partir de fragmentos⁸¹.

Em *Ulysse*, a montagem instaura uma experiência estética que articula memória e imaginação, Varda não nos apresenta uma narrativa única, por meio das imagens e dos depoimentos o espectador é convidado a preencher as lacunas, a imaginar o que está fora do quadro. Segundo Rancière, a imagem está sempre situada entre o que o artista propõe e o que o espectador constrói com seu olhar. Ou seja, há uma forma definida – um enquadramento, um recorte, uma montagem –, mas essa forma só se atualiza no encontro com o espectador, que atribui sentido, emoção e pensamento àquilo que vê⁸². A montagem, assim, emancipa quando rompe com a lógica de explicação e permite ao

⁸¹ Almeida (1999).

⁸² Rancière (2012, p. 122).





espectador pensar por si. O filme não nos conduz a partir de uma narrativa cronológica, mas nos convida a pensar com as imagens, a propor sentidos com base nas lacunas. O espectador é colocado numa posição ativa diante de uma obra que não nos proporciona respostas, mas provoca perguntas.



**3.1 a gente tá vendo as imagens
e não tá explicando o que é**



Os registros dos jovens e de seus cotidianos na Olhares (Im)possíveis podem ser entendidos como uma “escrita de si”, um diário feito com imagens fotográficas e audiovisuais. Paloma Vidal nos convida a perceber que “os diários podem ser muito atraentes, pelo seu caráter fragmentário, porque são uma escrita de si, porque acompanham o dia e, sobretudo, porque exprimem, como dizia Barthes, algo inessencial que não é senão a vida mesma”⁸³.

O diário é uma espécie de arquivo que, a partir de fragmentos e registros, revela sobre esse “algo inessencial”. No caso da Olhares, o inessencial é a própria vida e o cotidiano dos jovens. O diário (e o arquivo) não possui a mesma estrutura de organização de um livro, seu ordenamento é semelhante ao *atlas*, por isso, com diários e arquivos, o que podemos fazer são montagens. O arquivo que o grupo constituiu desde 2017 também são ficções que produzimos de nós mesmos com imagens.

Em seu livro, *Não escrever*, Paloma Vidal lembra de uma questão que acometia Barthes: *como organizar e sustentar a anotação?*⁸⁴.

Essa mesma questão nos perturba quando nos propomos a montar um filme: *como organizar e sustentar fragmentos de imagens dos jovens fazendo aparecer na tela uma narrativa – ou um filme – que conte a nós mesmos e aos outros nossas histórias?*

⁸³ Vidal (2019, p. 113).


⁸⁴ Vidal (2019, p. 106).




OS POSSÍVEIS SÃO PROBLEMAS DE MONTAGEM?



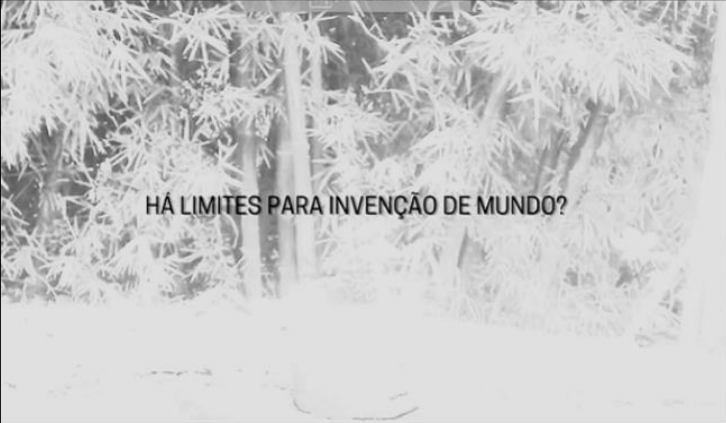
O QUE PROCURAMOS QUANDO OLHAMOS UM MAPA?



A INVENÇÃO DOS FUTUROS É O QUE TORNA O PRESENTE POSSÍVEL?



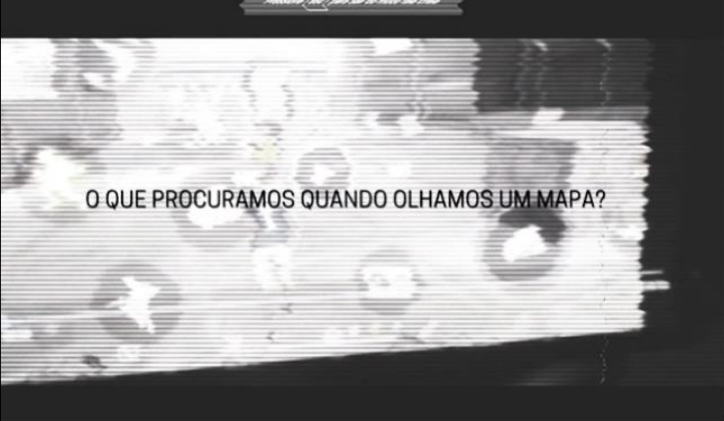
OS POSSÍVEIS SÃO PROBLEMAS DE MONTAGEM?



HÁ LIMITES PARA INVENÇÃO DE MUNDO?




ARQUIVO É SINÔNIMO DE VERDADE?




O QUE PROCURAMOS QUANDO OLHAMOS UM MAPA?



COMO TRANSITAR POR CAMINHOS AINDA NÃO MAPEADOS?



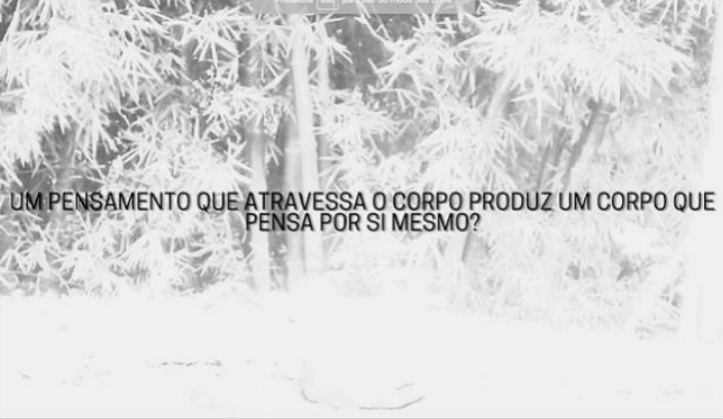
A INVENÇÃO DOS FUTUROS É O QUE TORNA O PRESENTE POSSÍVEL?



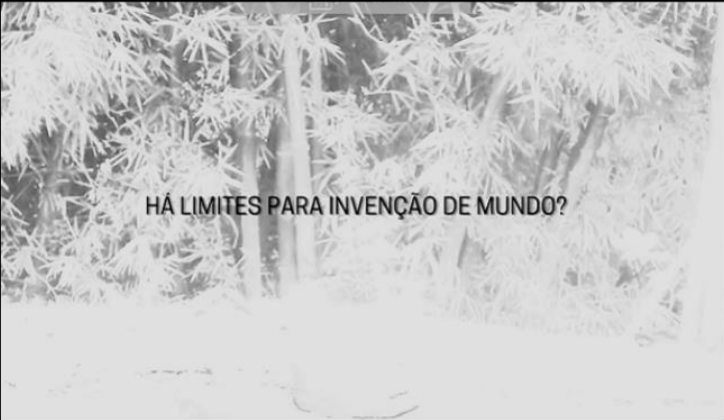
AS DIFERENÇAS SE UNEM ATIVAMENTE?



OS POSSÍVEIS SÃO PROBLEMAS DE MONTAGEM?



UM PENSAMENTO QUE ATRAVESSA O CORPO PRODUZ UM CORPO QUE
PENSA POR SI MESMO?



HÁ LIMITES PARA INVENÇÃO DE MUNDO?



É POSSÍVEL REALIDADE E INVENÇÃO HABITANDO UM MESMO
ENCONTRO?



ARQUIVO É SINÔNIMO DE VERDADE?

O filme *Contra-Monumento Cena #1* foi um exercício de montagem entre mim, Arthur e Thamira. A partir do arquivo do coletivo, nos reunimos para contar uma história que propõe nosso olhar para o grupo. No filme, o espectador lê as seguintes perguntas em meio às imagens e aos sons:

O que procuramos quando olhamos um mapa?

Como transitar por caminhos ainda não mapeados?

A invenção dos futuros é o que torna o presente possível?

O que existe além da dicotomia das possibilidades do pensar?

As diferenças se unem ativamente?

Um pensamento que atravessa o corpo produz um corpo que pensa por si mesmo?

Há limites para invenção de mundo?

É possível a realidade e a invenção habitando um mesmo encontro?

Os possíveis são problemas de montagem?

Arquivo é sinônimo de verdade?



Assim como Kiarostami, que deixa espaços em branco para que o espectador preencha com aquilo que vê, pensa ou imagina, também deixamos abertas as perguntas que compõem Contra-Monumento Cena #1. Não queremos respostas, nem pretendemos conduzir o olhar ou explicar a cidade. O que nos interessa é o intervalo, o tempo suspenso em que cada pessoa possa escutar o que a imagem convoca. No filme, perguntar é um gesto que abre espaço, que desloca o olhar de uma certeza para uma atenção que se faz no encontro.

[...]

queria contar sobre outra experiência
de olhar e *ver*.

Em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comecei a tomar notas:

para entender o que estava vendo para inventar uma rotina


*(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)*

a pergunta que eu fazia era a seguinte:

como lidar com o próprio lugar?

Eu queria entender alguma coisa que não sabia exatamente
o que era mas achava que deveria estar ali – talvez nas sirenes





que ouvia o dia inteiro talvez na luminosidade
que entrava pela claraboia

como eu não sabia o que eu queria entender
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
todos os dias deveria tirar uma fotografia
do mesmo lugar / na mesma hora
e partir dela para fazer o diário
a única regra era essa o resto era livre
e girava em torno da pergunta:
como ver o lugar?

Marília Garcia escreve em seu poema uma experiência de chegar a um lugar estrangeiro e, diante do desconhecido, começa a anotar, nomear, registrar para tentar entender o que ali se passa. Há uma pergunta que retorna: como ver o lugar? A poeta encontra seu próprio *dispositivo*: fotografar todos os dias o mesmo ponto, no mesmo horário. Ela não faz isso para fixar um sentido, mas para acompanhar a vida do que muda quando nada parece mudar

Outra pergunta que Garcia nos faz (se a gente começa a escrever anotar e nomear o que acontece será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?) não é apenas literária: ela é um modo de estar no mundo, ela não busca uma conclusão, mas uma disponibilidade para aquilo que ainda não tem nome.



Assim, quando dizemos que não queremos que o espectador responda às perguntas do filme, estamos próximos da ética que sustenta o poema de Garcia, perguntas que não buscam respostas, buscam relação, abrem frestas no olhar e no pensar, frestas por onde podem caber outros modos de existir na cidade, outros tempos, outros ritmos, outras presenças. Nesse sentido, tanto o filme quanto o poema inventam maneiras de habitar um lugar quando ainda não sabemos, totalmente, como estar nele.

Quando perguntamos “o que procuramos quando olhamos um mapa?” ou “como ver o lugar?”, instauramos a dúvida não como falta, mas como método. *Contra-Monumento Cena #1*, assim como o diário visual de Marília Garcia, não busca explicar o espaço, mas aprender a habitá-lo enquanto ele se faz. A pergunta torna-se uma forma de estar que não organiza um sentido fixo, mas acompanha o movimento das coisas que emergem. Nesse gesto, o filme, como o poema, se estrutura como um dispositivo de atenção. As perguntas não esperam respostas, elas abrem frestas no olhar, desestabilizam o reconhecimento automático, permitem que outras presenças, tempos e histórias possam entrar em cena. Acompanhar o filme é caminhar com ele, aceitar que o sentido é sempre provisório, sempre em movimento.

Essa ética do inacabado aproxima *Contra-Monumento Cena #1* de *Ulysse* (1982), de Agnès Varda. Se em *Ulysse* a cineasta retorna a uma fotografia para reencontrar aquilo que a imagem não mostra, em nosso filme voltamos às imagens para escavar o que nelas persiste como rastro. Em ambos os casos, a montagem atua como memória em movimento, de modo fragmentário e incompleto. Não se trata de reconstruir o passado ou ordená-lo em cronologias, mas de reconhecer

que as imagens carregam camadas de tempo que se sobrepõem e se deslocam. A imagem só se realiza no encontro com quem a vê; é o espectador quem articula o que falta, quem arrisca sentido nas zonas de indeterminação. Foi justamente esse espaço de indeterminação que provocou, ao grupo de jovens, uma espécie de catarse coletiva: ao revisitarmos nossas próprias imagens, reconhecemos nelas perguntas que já estavam ali, esperando por nós. E, ao escutá-las, começamos a acreditar no (im)possível de nossas próprias histórias. Transcrevo, então, um momento da conversa dos jovens em 26 de janeiro de 2022, durante uma reunião online:

Luiz: Só fiquei encabulado. Qual a diferença daquele “trem” lá: impossível com (im)possíveis?

Hudson M.: Não, mano, é impossível para (im)possível. (Im)possível. Porque é tipo Olhares (Im)possíveis. Tá ligado?! Tem essa separação. Eu tô pegando viagem nessa pergunta depois que o Arthur a mandou.

Luiz: Ah, sei lá. É só pra dar uma ênfase na pergunta, ou é mais impossível que o impossível que já é impossível?

Hudson M.: Não, mano, eu já acho que é mais para algo impossível, porém possível. Tá ligado?! Tipo (Im)possível.



Hudson M.: Isso é quase uma nova palavra. (Im)-Possível. [todas as vezes que pronuncia a palavra (im)possível, o jovem dá ênfase na separação: im-possível]

Luiz: Mas só de ter a palavra impossível o trem já é impossível. Não tem como: o impossível já é uma coisa impossível.

Hudson M.: Sinceramente, mandar a real agora: impossível é achar o significado dessa palavra.

Luiz: [começa a rir] Nó! Não frita não...

Hudson M.: Mas eu acho que a melhor pergunta pra gente é o que significa contra-monumento. Acho que essa é a pergunta da noite: o que, pra nós, é ser contra-monumento. O que significa, pra você, isso? Como te toca essa palavra? E é isso aí mesmo. Mandei 25 segundos de áudio.

Luiz: [ri]

Hudson A. entra na conversa e comenta algumas mensagens escritas anteriormente sobre fazerem um podcast, mas não só isso.

Hudson A.: Essa ideia de montar um podcast não seria ruim não, hein?! Nós iríamos matutar pra caramba, principalmente se juntássemos os mais viajados. Todo mundo aqui é viajado. Se pegar os mais viajados, nós vamos solucionar problemas da NASA, movidos por forças alienígenas.



Hudson M.: E, amigo, acabou! Chegou o Hudson, agora que nós vamos filosofar no grupo. Eu tô vendo aqui batalha de rima, mano, só para você ver como estou filosofando.

Hudson A.: Eu tô matutando aqui para tentar falar com vocês. Mas a real é que eu acabei chegando a uma conclusão muito louca, tá ligado?! Que eu não vou conseguir soltar aqui, mas eu quero que Arthur dê pra nós uma explicação literal aqui, se ele puder. Eu estou ligado no nome do nosso projeto, mas eu nunca parei para matutar dessa forma sobre o nome. Só que agora eu tô aqui matutando pra caramba, tá ligado?! Sobre a questão do (im) estar separado do possível, meio que tipo assim: numa visão que seria impossível, não quer dizer que é (im)possível, e sim que é possível. Por isso está separado: olhares (im), travou ali o (im), do possível, dos possíveis. É um bagulho que faz sentido?! Pra mim, está fazendo o sentido que Lagartixa [Hudson M.] tentou passar. Áudio de um minuto, beleza?! Eu vou mandar áudio de 3, tô nem aí, vocês que lutem. Vão matutar, vão matutar. Mas, ow, Arthur, entra na história aí com a gente, mano, se não nós vamos filosofar, filosofar aqui a rodo e só vamos parar de madrugada.

Continuando seu pensamento:

Hudson A.: Acabei de ver o vídeo aqui, mano. É perigoso começar a entrar a fundo nos assuntos para dialogar, porque, assim, quando é coisa assim de



matutar, a gente sempre quer ir mais a fundo. O cara aqui é fanático nas filosofias.

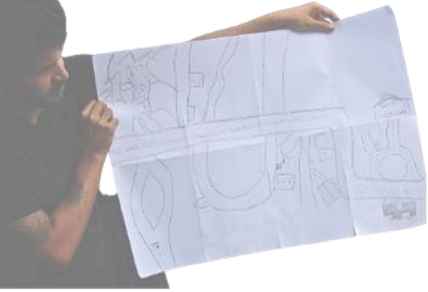
Hudson M. [digita]: Mano, vê o outro filme [CONTRA-MONUMENTO CENA #1]. É muito bom.

Hudson A.: Cara, então, é exatamente esse que acabei de ver. Foda! Quer matutar então vamos: quer começar a abrir a sessão? Vamos começar.

Hudson M.: Ow, mano, mas essa viagem aí do (im) eu também tô matutando ela aqui. Se você for parar para pensar, impossível é uma palavra junta no dicionário, certo?! Vamos ver aqui, eu vou pesquisar.... Marca aí que, logo menos, eu mando outro áudio.

Hudson M.: Mano, só para você ver que a gente vai entrar num universo que a gente só vai parar daqui há três semanas, (im)possível nem existe no dicionário. Essa palavra, mano, é nossa. É uma coisa nossa. Se você for parar pra pensar agora, eu tô inspirado com essa palavra. Porque ela, no final, pode ser um significado nosso, tá ligado?! Qual é o significado de impossível [lê o dicionário]: que, ou, o que não pode ser, existir ou acontecer. Que ou o que é difícil demais de fazer ou conseguir. Que isso, Zé! Tá ligado?! (Im)possível pode ser uma coisa que é sim difícil de fazer e conseguir, mas é possível. Porque a gente tem a gente,





tá ligado!? E a gente é um grupo muito forte. E, sei lá, essa palavra pode ser uma coisa nossa no fim da história.

Hudson A.: Então mais ou menos pelo que você acabou de dizer aí. A palavra (im)possível seria meio que uma palavra de criatividade. Onde a palavra (im)possível serve para se criar o que você quiser. Já que ela é uma palavra que condiz com o que pode, com o que não pode. Com o que existe, com o que não existe. Então o sentido da palavra (im)possível não deveria de ser que é [impossível]. Que não tem como fazer de jeito nenhum, [mas] que é possível de fazer. E da forma que você quiser.

Hudson M.: Eu acho que é tudo uma questão de querer, mano. Se você quiser, você consegue. No final é isso. (Im)possível não é uma palavra para ter o significado escrito mesmo, é um significado vivido. Essa palavra é diferenciada de todas as outras, na minha opinião.

Hudson A.: Se a ideia for mesmo essa, olhando por esse lado até que faz sentido o contexto. Porque a gente fez um filme, um curta, onde a gente criou a nossa história. Onde a gente criou, no nosso filme, a nossa estética, a nossa história e a nossa vivência. Não é um bagulho que já existe, a gente criou. Como que já existe um Lagartixa com a história do Lagartixa? Não existe, você criou, porque é sua. Como existe um Luís? Um Arthur? Um eu ou qualquer outra

pessoa? Não existe, a gente criou. A gente criou um bagulho que era (im)possível porque não tinha. A gente foi lá e fez a estética nossa, vamos dizer assim. A gente criou uma coisa nossa. Aí... tô em Nárnia já, tá ligado?!

Hudson M.: E tipo isso mesmo mano, é uma parada nossa. Ninguém mais tem isso, é nosso. Essa palavra quem mais pensaria em falar. (Im)possível. Eu acho difícil.

Hudson A.: Isso é sim uma marca registrada mesmo do projeto. Porque é algo que é nosso mesmo.

Hudson M. [digita]: Algo im-possível é algo impossível, porém possível kkkkkk é algo nosso.

Ao definir a palavra (im)possível, Hudson A. delinea também o modo como opera um pensamento que se constrói por montagens: um pensamento aberto, que serve para criar o que se quiser. Um pensamento que não se fecha em formas pré-estabelecidas, mas que se faz possível no próprio fazer. Um pensamento que dialoga com os limites do que pode e do que não pode, do que existe e do que ainda não existe. A Olhares (Im)possíveis cria condições de existência ao provocar deslocamentos no modo como percebemos o mundo. Abre lacunas na percepção dos participantes, rasgos por onde o sensível escapa e se reinscreve. **Esse é o (im)possível: o possível em trânsito, em constante reinvenção.**



A montagem em *Contra-Monumento Cena #1* não se propõe a explicar, mas a ativar memória, imaginação, sensibilidade. As imagens do cotidiano narram, por si, quem são esses jovens, sem a necessidade de dizerem com palavras. As perguntas lançadas no filme não encontram respostas diretas nas cenas, mas tensionam as imagens como legendas abertas, ao criarem lacunas a serem preenchidas pelo olhar do espectador. Ao final, percebemos que a proposta inicial de um dos jovens – gravar o cotidiano – deixou de ser apenas um exercício prático e tornou-se um gesto de reinvenção da cartografia e da história oficial de Ouro Preto. Nesse gesto, a montagem se afirma como um princípio de pensamento, ao articular fragmentos díspares do cotidiano, produz sentido sem costura, abre espaço para a polissemia e para o não dito. Como no *atlas*, o filme organiza imagens que não explicam, mas que colocam, em vizinhança, temporalidades, afetos e ausências. Fazemos uma cartografia aberta em que a memória se desloca e o (im)possível se reinscreve como possibilidade de ver e imaginar outros mundos.

Um dos procedimentos que adotamos no grupo é o de assistir e comentar, coletivamente, todas as imagens que produzimos, sempre que possível sem revelar suas autorias. Essa escolha não é apenas metodológica, mas ética e estética: ela cria um campo de escuta no qual as imagens podem circular mais livremente, sem amarras de autoria ou justificativas. Ao suspender a autoria, abrimos um espaço onde cada imagem pode ser reapropriada, fabulada, ressignificada. Não nos interessa interrogar quem produziu o quê, tampouco pedir explicações, o que buscamos é ativar sentidos imprevisíveis, convocar o inesperado.



Em *Contra-Monumento Cena #1*, Henrique diz: “a gente tá vendo as imagens e não tá explicando o que é. É a gente que tem que entender o que que tá passando”. Essa fala foi retirada de uma das reuniões online que realizamos, Henrique aqui dialoga com Rancière sem nem saber. É o jovem que, nesse momento, consegue dizer de uma certa emancipação do espectador por meio da maneira como o grupo funciona.

Acredito que esse modo coletivo de assistir e comentar imagens opera como um *atlas*: ao invés de organizar as imagens por temas ou cronologias, criamos constelações provisórias de sentido. O *atlas* não explica, mas relaciona. Da mesma forma, nossos encontros com as imagens são menos sobre compreender e mais sobre experimentar, criar mundos possíveis a partir das montagens que fazemos, dos sentidos que nascem no entre, e é nesse entre que o (im)possível emerge.

É nesse entre (entre uma imagem e outra, entre um olhar e outro, entre uma memória individual e uma narrativa coletiva) que a experiência vivida se transforma em experiência transmissível, como na espectadora que compartilha sua infância com Tarkovski. Ao nos reunirmos para ver imagens e fabular sentidos, criamos condições para que o vivido encontre forma partilhável. As imagens deixam de ser apenas registros pessoais e tornam-se parte de uma memória coletiva.

Acredito que o cinema de Andrei Tarkovski e Abbas Kiarostami encontra pontos de contato com a prática da Olhares (Im)possíveis ao operar com uma estética da incompletude, em que o tempo, a memória e a montagem não funcionam como instrumentos de fechamento narrativo, mas como instâncias abertas à participação do espectador. Tarkovski, ao conceber o cinema como a arte de



“esculpir o tempo”, entende a duração como matéria plástica capaz de transformar vivências pessoais em linguagem transmissível. Sua obra faz do ritmo temporal não apenas um recurso formal, mas a via pela qual experiências singulares, como a infância, tornam-se partilháveis, ao se deslocarem da esfera do individual para a dimensão coletiva. Kiarostami, por outro lado, constrói narrativas sustentadas por lacunas e intervalos, ao instaurar um cinema “in-finito”, em que o sentido não está dado, mas é continuamente atualizado pelo olhar de quem assiste. O inacabado, nesse caso, não é falta, mas condição para que a obra se mantenha permeável à subjetividade do espectador.

Esse mesmo princípio pode ser observado nos filmes da Olhares (Im)possíveis. Organizamos nossos registros de maneira fragmentária, recusamos a linearidade cronológica e propomos uma montagem que se aproxima do “princípio atlas”, tal como elaborado por Didi-Huberman a partir de Warburg. As imagens, quando colocadas em relação, não buscam totalidade ou síntese, mas configuram sentidos provisórios, em que o vivido se torna transmissível.

Assim como em Tarkovski, a memória se articula com a imaginação, e como em Kiarostami, os intervalos e silêncios funcionam como espaços de participação, o trabalho da Olhares (Im)possíveis opera politicamente sobre o sensível. Ao transformar o cotidiano da periferia em matéria estética, reinscrevemos, no cinema, vozes e presenças que, usualmente, permanecem invisíveis e fazemos do próprio ato de filmar um exercício de cartografia coletiva. **Fazemos um cinema do (im)possível:** aquele que, ao se abrir à incompletude, reinventa modos de ver e narrar o real, ao convocar espectadores e participantes a coabitarem um espaço comum de invenção e memória.



4

entre_vistas

Em *O Aleph*, conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, o personagem Carlos Argentino, um poeta obsessivo de personalidade autoritária e que possui uma atividade mental contínua, apaixonada e insignificante, confia a Borges que, no porão de sua sala de jantar, há um estranho objeto, um objeto mágico e misterioso, capaz de, em um “dos pontos do espaço”, conter “todos os outros pontos”⁸⁵, esse tal objeto se chama Aleph, espécie de brecha espaço-temporal em que estão contidos todos os lugares do mundo, observados de todos os ângulos possíveis. Antes de ver com os seus próprios olhos o Aleph, Borges desconfia da sanidade de Carlos.

Ao encontrar o objeto, Borges, no entanto, fica atordoado: “vi todos os espelhos do mundo e nenhum me refletiu”⁸⁶. Perplexo com a descoberta, Borges pouco conseguiu falar diante do turbilhão de imagens de que foi acometido. “Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento”⁸⁷. O assombro de Borges vem do fato de que, diante daquela experiência, não era possível estabelecer uma relação entre sua subjetividade e os eventos recordados, isso porque os eventos foram tantos, sem interrupção alguma, que nada, de fato, lhe ficou na memória.

⁸⁵ Borges (1972, p. 91).

⁸⁶ Borges (1972, p. 94).

⁸⁷ Borges (1972, p. 95).

Podemos dizer que algo semelhante acontece também com a experiência, em meio à acumulação e à superestimulação de informações que atravessam nossas vidas, torna-se cada vez mais difícil viver experiências que sejam transmissíveis, capazes de produzir memória. Experiências que possam ser narradas e apropriadas por quem as viveu, que ganham sentido ao serem relatadas e compartilhadas. Para que a experiência se inscreva no sujeito, é preciso que ele saiba parar, escutar, nada fazer, nada ver. É preciso tornar-se disponível, vulnerável, para que algo (que não se sabe de antemão) possa acontecer.

Segundo Jorge Larossa⁸⁸, o gesto de interrupção, cada vez mais escasso nos dias de hoje, é o que permite a inscrição da experiência no corpo, uma inscrição que passa também pelos sentidos e por uma ruptura com a hegemonia da visão e da razão. O gesto de interrupção se relaciona com o ócio e com o tédio, o ócio como lugar da contemplação, lugar em que nada do que se faz tem finalidade, lugar para fazer as coisas acontecerem de outro modo e suspender o relógio.

A visão de Jorge Larossa se aproxima bastante do que Walter Benjamin, muitas décadas antes, propôs em seu texto *Experiência e pobreza*⁸⁹. O filósofo alemão afirma que a experiência só pode receber esse nome quando se torna transmissível, ou seja, compartilhada, e que seu meio de transmissão é a narrativa. Narrar é relatar algo que se viveu, algo que nos afetou e que pode ser compartilhado, como nos mostra Beatriz Sarlo: “não há testemunho sem experiência, e não há experiência sem narração. A linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a do

⁸⁸ Larrosa (2018, p. 24-25).

⁸⁹ Benjamin (1994, p. 114-119).

esquecimento e a torna comunicável, comum”⁹⁰. O que Walter Benjamin lamentava no seu texto era a crescente dificuldade de vivermos experiências transmissíveis na modernidade e o conseqüente desaparecimento da arte de narrar. Essa impossibilidade, segundo ele, decorre das transformações históricas do mundo, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial e da consolidação do capitalismo. Com o capitalismo, o tempo passou a ser mensurado, disciplinado e precificado. O relógio se tornou o símbolo da produtividade, e o tempo, um bem de consumo. Isso também afeta nossa percepção, nosso pensamento e a linguagem que usamos. Tudo se fragmenta, inclusive nossa escuta. As redes sociais são o reflexo dessa lógica, elas promovem um consumo contínuo e acelerado de informações, o que exige de nós respostas instantâneas, reações rápidas, desatentas. Não há espaço para elaboração e a narrativa, nesse ambiente, se despedaça. A aceleração do tempo, a produção em série, a lógica do consumo, o empobrecimento da linguagem e o modo superficial com que contamos nossas histórias conduzem o mundo a uma espécie de carência da experiência.

A narrativa, portanto, não é um mero relato de fatos, ela é a forma pela qual tornamos comunicável aquilo que a experiência fez em nós. A narrativa organiza a dispersão dos acontecimentos, só há narrativa quando alguém, no presente, pode relatar algo vivido no passado. Assim, a narrativa é também a marca do presente sobre o passado quando a experiência (que promete o futuro) acontece, é “uma presença real do sujeito na cena do passado”⁹¹. Narrar é, portanto, uma forma de presença, o sujeito retorna ao que viveu e, ao narrar, extrai um sentido do vivido e o

⁹⁰ Sarlo (2007, p. 24-25).

⁹¹ Sarlo (2007, p. 24).



reinscreve em sua própria linguagem e corpo. É um relato em primeira pessoa, um testemunho do que a experiência provocou subjetiva e corporalmente.

Mas para que exista narrativa, como nos mostrou Larossa, é preciso tempo, tempo para elaborar o vivido. A narrativa exige início, meio e fim, não permite aceleração nem supressão das partes. Ela convoca um ritmo que é o da escuta, da memória, da reconstrução. O próprio ato de narrar é um esforço para dar sentido ao acontecimento. Por isso, o desaparecimento da narrativa acompanha a impossibilidade crescente de transmitir experiências.

Borges, em *O Aleph*, nos mostra isso com sutileza crítica: após seu encontro com o infinito contido em um ponto, ele nada é capaz de dizer. O excesso de percepção anula a possibilidade de relato. Narrar é, portanto, viver novamente, mas com a distância necessária para que o vivido se transforme em linguagem. Narrar não é descrever, é atravessar o acontecimento de novo, mas já transformado. Essa reflexão encontra ressonância direta na prática audiovisual dos jovens do coletivo Olhares (Im)possíveis. Se, como vimos com Benjamin, Sarlo e Larrosa, a narrativa só se constitui quando o sujeito consegue suspender o tempo, elaborar o vivido e reinscrevê-lo na linguagem, então o cinema pode ser entendido como um *dispositivo* que cria esse intervalo e possibilita criar experiências compartilháveis.

Em dois trabalhos realizados pelo coletivo, observamos a criação desses intervalos, no filme *Entre_Vistas* (2017) e na entrevista realizada, em 2023, por Luiz e Hudson A. com Dona Mercês, avó de Luiz, a possibilidade de narrar se concretiza. Ambos os vídeos giram em torno da relação com o bairro



Pocinho (Nossa Senhora do Carmo), lugar que, por estar fora do centro histórico de Ouro Preto, é frequentemente alvo de operações policiais. O cinema, aqui, não apenas registra o que se vive, mas permite que o vivido seja revivido de outra forma, que seja compartilhado, elaborado e inscrito na memória coletiva dos jovens que, ao filmarem, interrompem o fluxo cotidiano e convertem a experiência (muitas vezes, marcada pela violência e pela desigualdade) em algo transmissível.



entre_vistas



O filme *Entre_Vistas* nasceu do desejo dos participantes de falarem sobre relações violentas e cotidianas que perpassam suas vidas, especialmente com a polícia, com o bullying e com o racismo. Eles realizaram entrevistas entre si para investigar essas relações. A imagem que abre o filme é, hoje, um escombro de parte do que conhecíamos como Morro da Força – localizado no centro histórico de Ouro Preto – lugar este que, pelo menos desde os anos 30 do século XX, era um espaço de lazer da cidade⁹². Em janeiro de 2022, houve um deslizamento de terra nesse morro, que também atingiu uma edificação que foi completamente destruída e que ficava localizada embaixo dele, o que comprometeu seu uso e, ainda hoje, quando passamos por lá, nos deparamos com os destroços e com parte de uma via interditada.

As cenas que vemos após a abertura foram feitas utilizando a técnica de dupla exposição de imagens, em que acompanhamos crianças/jovens em ambiente escolar e também em momentos de lazer, como se divertindo em um parquinho infantil. Podemos pensar a dupla exposição, recurso técnico presente tanto na fotografia quanto no cinema, como uma metáfora para falar da história: a história oficial que nos é contada e a história que nos contam aqueles que participam do filme. Esses dois pontos de vista sobre a história se encontram, se cruzam e se sobrepõem, o que deixa exposta a cicatriz da monumentalização por onde podemos mirar as múltiplas camadas de história que coexistem em Ouro Preto.

⁹² Disponível em:

https://www.ouopreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%B3rio%20de%20Ouro%20Preto_Parte%20I.pdf.

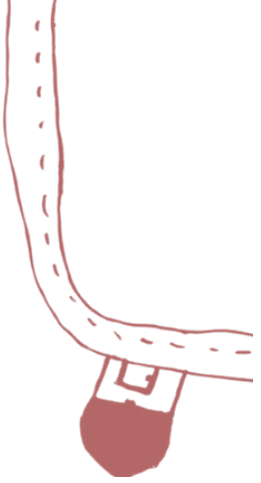


A história que os jovens nos contam nesse filme é uma narrativa de como seus corpos podem habitar a cidade. Ao contarem sobre as relações que possuem com a polícia, todos os jovens, quando questionados, disseram serem alvos de batidas policiais. Escutamos, ainda, reflexões sobre essa relação ao explicarem os motivos que “orientam” a abordagem policial: a cor de suas peles, o fato de que moram num bairro periférico, o fato de se vestirem como se vestem e se divertirem no bairro.

Um dos jovens, durante a entrevista, diz: “... jogar bola, nadar, andar de skate, bicicleta, moto também. Tudo é de boa pra fazer lá, o problema é só a polícia, que não deixa fazer quase nada...”. Esse mesmo jovem, em outro momento do curta, relata: “eles [polícia] procuram mais em bairros igual o Pocinho, diferente do centro [...] é em bairro que é mais comunidade mesmo que eles vai à procura de alguma coisa”. Outro jovem (também morador do Pocinho), nos momentos seguintes, diz: “eu gosto do meu bairro, só gostaria que a polícia nos escravizasse menos”. A polícia em Ouro Preto ainda é essa ferida sangrenta da colonialidade, que atua para delimitar quais corpos podem, ou não, circular pela cidade, ou quais corpos têm ou não direito ao lazer, quais corpos são, *a priori*, suspeitos. O curta *Entre_Vistas* nos apresenta a experiência desses jovens com a polícia e com o próprio imaginário racista e violento que sempre esteve presente na cidade.

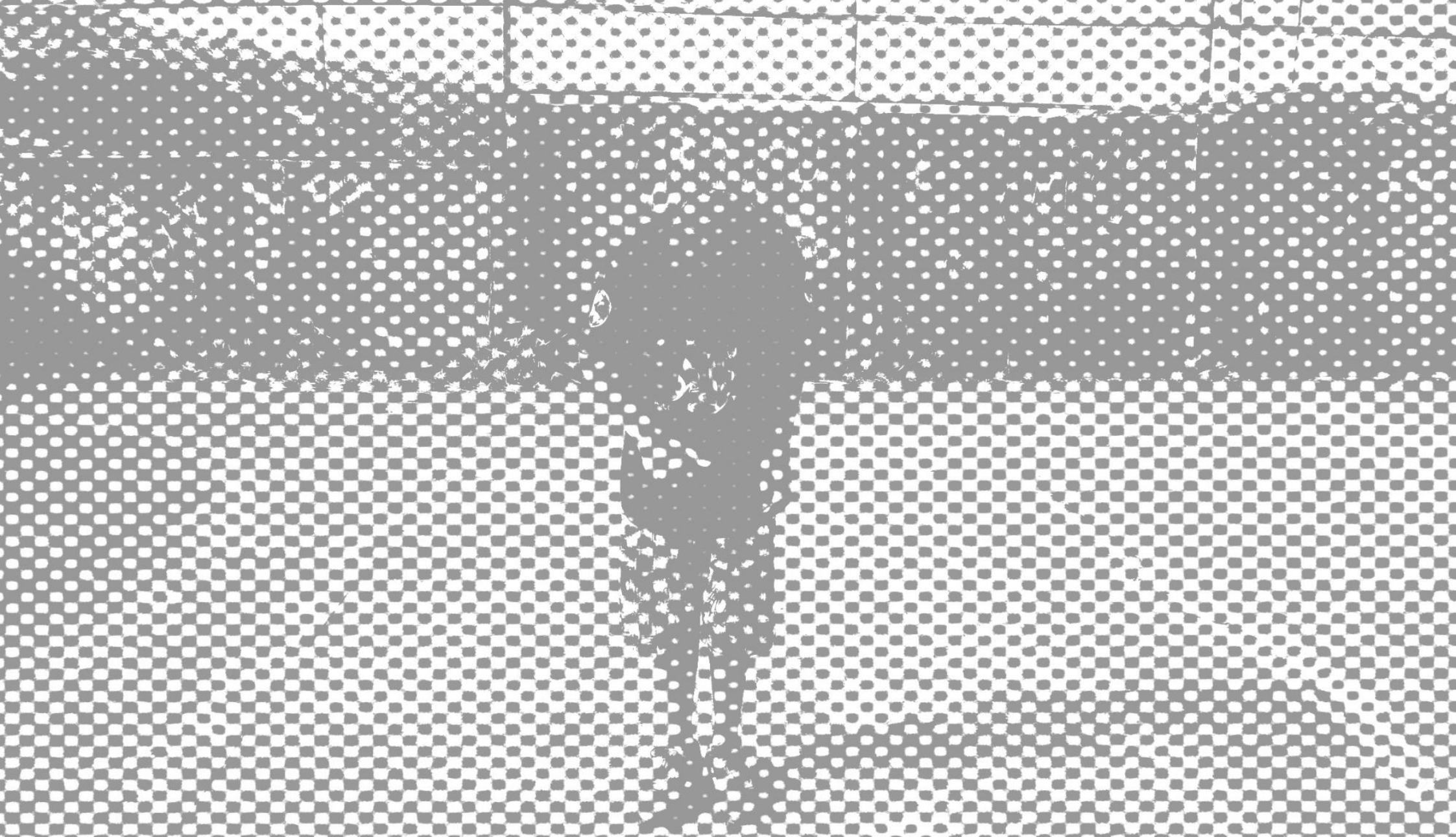
Essa sobreposição entre história oficial e história vivida, inscrita tanto na dupla exposição das imagens quanto nas falas dos jovens, revela que a cidade não é um espaço neutro, mas um campo de disputas onde certos corpos são sistematicamente controlados e silenciados. Ao tornar visíveis essas tensões, o filme não apenas denuncia as marcas coloniais ainda presentes nas formas de policiamento, mas também propõe um outro regime de visibilidade. Um regime em que os próprios





sujeitos, historicamente relegados à margem, assumem a palavra e a imagem para reinscreverem suas experiências no espaço comum, é a partir dessa fissura aberta pela imagem que *Entre_Vistas* se constitui como gesto de interrupção, como possibilidade de narrar e reinventar a cidade. No filme, a narrativa e o testemunho se tornam possíveis, pois, juntos, os jovens atravessam novamente os acontecimentos e transformam vivências que poderiam se dissipar no esquecimento em memória partilhada.

4.1 reencontro com a História



Se, quando lemos *Experiência e pobreza*, sentimos o peso do desaparecimento da experiência, em *O flâneur*⁹³, escrito anos depois, Walter Benjamin nos apresenta outra possibilidade. O *flâneur* é a figura urbana que, ao perambular, sem destino, pela cidade reencena o gesto da pausa. Ele caminha por entre as multidões, mas não se confunde com elas. Existe no intervalo, no limiar. É distraído, curioso, afetável. A cidade é seu livro, ele lê os detalhes, os desvios, os restos. Para o *flâneur*, a experiência se dá nos interstícios. Ao perder-se nas ruas, encontra-se com outras temporalidades da história e também com o desconhecido.

Mas essa figura, também ela, foi capturada, a lógica capitalista também engoliu o *flâneur*. As passagens de Paris – esses espaços de transição entre a rua e a casa – foram substituídas pelos magazines, pelas vitrines do consumo. Segundo Walter Benjamin, a perda do *flâneur* é também a perda da ambiguidade e da contemplação.

Ainda assim, creio que algo desse ato do deambular resiste. Talvez em pequenos gestos, ao ler um poema, ao assistir a um filme com atenção, ao caminhar sem pressa. O modo de atenção que ele cultivava ainda pode ser exercitado, embora mais raramente. A aceleração do tempo, a saturação de estímulos e a fragmentação da linguagem nos afastam dele, mas não nos impedem de reencontrá-lo em pequenos gestos. Larrosa afirma que a informação é “o contrário da experiência, uma espécie de antiexperiência”⁹⁴. Talvez aqui resida nosso desafio: cultivar, em meio ao excesso, modos de escuta que ainda permitam que o vivido se transforme em narrativa, que permitam que a experiência, mesmo

⁹³ Benjamin (2009).

⁹⁴ Larrosa (2015, p. 18).



que rarefeita, encontre corpo, voz, linguagem e partilha. Esse modo de escuta, podemos encontrar quando assistimos à entrevista que Luiz e Hudson A. fizeram com Dona Mercês. Durante o processo do LabCartográfico, em 2023, separamos um dia para fotografar o Pocinho e as fotos produzidas fazem parte do livro *Ouro Preto: meu território, meu cartão postal*. Luiz e Hudson A., aproveitando que estavam com uma câmera fotográfica que também grava vídeos, em determinado momento e de modo espontâneo, foram até a casa de Maria Mercês (avó de Luiz) e decidiram registrar uma conversa com ela.

Nos dois vídeos que compõem essa entrevista de, aproximadamente, 30 minutos, vemos Dona Mercês na cozinha de sua casa, ao fundo, é possível ver a pia, uma torneira, utensílios e armários. Ela veste um casaco de lã xadrez e blusa de gola alta rosa, signos que indicam que fazia frio naquele dia na cidade. A iluminação é baixa e a luz natural que entra pela janela atrás dela cria uma forte contraluz, que deixa seu rosto e parte do corpo em sombra. Mercês está sentada à mesa e, apesar de não vermos os dois jovens, sabemos que eles estão sentados de frente para ela pela forma como Mercês olha na direção deles enquanto conversam.





Os meninos pedem a Mercês que relate como era o Pocinho antigamente. Ela conta que o bairro era muito menos movimentado, também fala dos lugares que costumava ir para passear:

Mercês: A gente montava nas bicicletas velhas e ia para lá, no lavador de carro que tem em Passagem [Passagem de Mariana, distrito da cidade de Mariana], a gente ia nadar lá. Ia eu e Suzana, às vezes, eu ia sozinha. Do outro lado do asfalto a gente também ia para nadar, no Dr. Helio... A gente se secava no asfalto depois do banho, deitava no meio do asfalto, porque quase não tinha carro... Eu e Suzana apelidamos esse momento de secos e molhados.

Os meninos riem.

Mercês continua a contar como era o bairro, não havia eletricidade e nem água encanada. Ela diz que a vida era similar à vida no campo. Conta como era lavar roupa no riacho, cozinhar no fogão a lenha e socar arroz no pilão.

Luiz: E você prefere aquela época ou essa época agora?

Mercês: Ah... Era muito gostoso, era divertido... Pra nós, aquilo era uma maravilha... Alimentos eram sem agrotóxico, a gente tinha muito respeito, não precisava dos pais ficarem brigando... Passava barro no chão e no fogão, a vassoura era colhida no mato, era de alecrim. O prendedor da vassoura... Ah, gente, era muito legal, era uma lata de tomate.



Mercês reside no bairro Pocinho há mais de 30 anos e, antes disso, morava na zona rural de Ouro Preto. Ela relata aos meninos como era cuidar de seus irmãos mais novos, já que era ela que a fazia mamadeira e mingau de fubá para alimentá-los:

Mercês: Tirava aquele fubá bem fininho, na cambota do moinho que moía o milho também fazia o fubá. Enfiava a mão lá e puxava, portanto, eu tenho um dedo aleijado, que a pedra do moinho pegou e moeu a matriz do meu dedo. [...] Eu comecei a trabalhar com 6 anos de idade e nunca mais parei.

Luiz: E você lembra do seu primeiro serviço?

Mercês: Lembro. Eu sameava feijão na cova do milho pro meu pai, e minha irmã vinha atrás tampando.

Mercês conta aos meninos sobre outros aspectos da vida no campo e, depois, relata que foi morar no Pocinho quando conheceu seu ex-marido, que era vizinho de sua avó.

Mercês: Eu conheci o Pocinho com 12 anos de idade, aqui não tinha quase nada... Mudou depois... A vida era difícil para todos.

Hudson A. e Luiz perguntam quais lugares ela acha que os dois deveriam registrar do bairro.

Mercês: A escola é um lugar que vocês devem registrar... Ela [Célia, moradora do bairro] e o Vicente que fundaram a escola. Eu ajudei a carregar carrinho de concreto pra lá.



Os meninos perguntam a ela sobre pessoas importantes para o Pocinho. Mercês comenta de Célia, do Sr. Onório (já falecido) e do Sr. Pedro.

Mercês: Homem valente, que buscava areia para construir as casas... Se eu estiver mentindo é porque já fazem muitos anos, mas eu creio que ficou na lembrança que era Sr. Pedro que carregava areia, num burro.

As vivências que Dona Mercês relata na entrevista, aparentemente, se distanciam das vivências que os jovens relatam em *Entre_Vistas*, em que a violência aparece de forma bem mais explícita. No entanto, quando analisamos com um pouco mais de profundidade, percebemos que o corpo de Mercês também é marcado pela desigualdade e violência. Ela nos conta da perda dos movimentos de um dedo enquanto realizava a atividade de moer fubá no moinho e que, desde os seis anos, trabalhava.

Quando, em 2023, visitamos o Arquivo Público de Ouro Preto, a jovem Sandra pergunta à servidora Helenice sobre as histórias das pessoas sem nome, também entendemos esse questionamento como uma indagação sobre onde estão as pessoas pretas na história da cidade. Essa história que só recentemente começou a ser contada, essa história que seria capaz de nos revelar a vivência e a experiência de corpos que foram usados, destruídos, vigiados, mutilados e censurados. Na entrevista com Dona Mercês, uma mulher negra, essa história vem à tona. O dedo aleijado é também retrato da desigualdade social, é a marca no corpo de uma mulher que vivenciou a precariedade que ainda destrói muitos corpos negros.



A precariedade, explicitada por Mercês ao narrar a ausência de água encanada e de energia elétrica no momento de sua chegada ao Pocinho, evidencia os contrastes estruturais de uma cidade cuja lógica urbanística e política sempre destinou ao centro histórico monumental a centralidade dos investimentos e cuidados, e relegou à periferia um papel subalterno, voltado quase exclusivamente a servir aos interesses daqueles que habitam o centro. Essa desigualdade não pertence apenas ao passado, ainda que se manifeste de outras formas, como se observa nas falas dos jovens, em *Entre_Vistas*, sobre a atuação policial no território.

Luiz e Hudson A. improvisaram uma entrevista que se tornaria um arquivo vivo. A memória de Mercês ganha corpo na escuta atenta dos jovens. Essas lembranças não são apenas relatos de um passado, mas um modo de inscrever outras temporalidades no presente. Nesse gesto narrativo, a cidade deixa de ser apenas um espaço físico e torna-se um campo de disputas simbólicas, em que as imagens que os jovens do coletivo realizam operam como contra-monumentos, capazes de inscrever outras histórias e de tensionar as formas oficiais de lembrar e narrar.

Esse encontro entre gerações, entre memória e imagem, entre passado e presente, é também uma forma de reescrever a história do Pocinho, não pelos mapas oficiais, mas pelas lembranças de Mercês, Luiz e Hudson A. Os jovens, por meio do audiovisual, abrem frestas que são duplos movimentos: permitem que Mercês pense sobre e narre sua história; e nós, ao assisti-los, podemos partilhar com eles essa experiência adquirida.

Vivemos imersos em um oceano de dados, mas cada vez mais distantes da experiência de memória verdadeira. Como nos alerta Byung-Chul Han, a informação não constrói narrativa, ela



apenas se acumula, é aditiva e superficial, sem começo, meio ou fim. Diferentemente da memória humana, que lembra e esquece, que associa e dá sentido aos acontecimentos, a memória virtual é um depósito de tralhas: tudo está ali, mas nada se conecta⁹⁵. As imagens, os símbolos e até as ideias de revolução ou utopia são capturados por essa máquina e transformados em conteúdo descartável, rapidamente consumido e esquecido. A narrativa, por sua vez, exige tempo, exige escolha, exige pausa. É nesse gesto de seleção que reside a memória humana, que se opõe radicalmente à lógica da informação. Em tempos de massificação do dado e dissolução do sentido, lembrar torna-se um ato de resistência. A memória virtual, como aponta Byung-Chul Han, não funciona como um processo de seleção e rememoração, mas como um acúmulo indiscriminado de dados. Tudo é registrado, mas nada é realmente vivido ou compreendido. Diferentemente da memória biológica, que se organiza em torno do tempo (passado, presente e futuro) e permite a construção de narrativas e o aprendizado pela experiência, a memória virtual carece dessa dimensão temporal.

Essa ausência de temporalidade contribui para o ritmo acelerado da vida contemporânea, marcado por uma busca incessante por estímulos, por novidades que logo se tornam obsoletas. Sem tempo para processar o vivido, a experiência se esvazia. A memória, desvinculada de um projeto de vida ou da narrativa, transforma-se em um depósito de partículas desconectadas. Isso gera uma sensação de perda de sentido, o que dificulta a relação com a própria história, com o aprendizado e até com a finitude. Nesse cenário, o acúmulo substitui a compreensão.



⁹⁵ Han (2021, p. 19-21).

A memória humana, ao contrário, se constitui pelo par lembrar-esquecer, é seletiva, construtiva, relacional. A lógica acelerada na qual vivemos permite cada vez menos encontros como o que aconteceu entre os jovens e Dona Mercês. Durante a conversa com ela, apesar de não vermos o rosto de Luiz e Hudson A., percebemos que eles a escutam com atenção, fazem perguntas quando possuem alguma dúvida e completam algumas de suas falas, riem. Estão ali, como corpo, atentos, escutando.

É interessante observar, quando Mercês diz aos jovens, “se eu estiver mentindo é porque já fazem muitos anos, mas eu creio que ficou na lembrança que era Sr. Pedro que carregava areia, num burro”. Ela expressa como a memória funciona: de maneira falha e um tanto quanto opaca, certamente, Mercês sabe que alguns acontecimentos ficaram perdidos durante seu relato.

Ao rever essa entrevista, percebo que, naquele instante em que saíram para fotografar e, no meio do caminho, decidiram conversar com Dona Mercês, Luiz e Hudson A. praticaram uma escuta minuciosa do outro. Escutar, nesse contexto, é também um ato de resistência diante do tempo acelerado, pois cria um espaço onde a memória pode se transformar em narrativa. Mais do que registrar uma história, o encontro mostra que a escuta atenta é uma forma de criar mundo. Ao ser preservado em formato audiovisual, isso permite que a memória e o relato de Dona Mercês sejam ouvidos e vividos por outras pessoas no futuro.

É na pausa para conversar, ouvir, olhar que a Olhares (Im)possíveis se afirma como espaço de criação e de relação com a cidade. Quando Luiz e Hudson A. decidem interromper o percurso



fotográfico para escutar Dona Mercês, a cidade deixa de ser apenas cenário e se torna interlocutora. Ao narrar o passado do Pocinho, Mercês reinscreve sua história no presente do bairro e, ao mesmo tempo, mostra aos meninos um outro olhar sobre o lugar que habitam. Suas lembranças (as bicicletas velhas que levavam até o lavador de carros, o banho no rio, o corpo secando no asfalto, o fubá moído à mão, o dedo ferido no moinho, a areia carregada no burro) revelam uma Ouro Preto quase invisível, feita de trabalho e também de afeto. Ao ouvi-la, os jovens passam a ter uma dimensão do bairro não apenas como território físico, mas como um conjunto de memórias vivas. A câmera, nesse instante, é mediadora entre tempos, gerações e modos de existir: ela acolhe tanto a voz de quem viveu o passado, quanto o olhar de quem o reinterpreta no presente. Assim, a cidade se reinventa na relação entre o que é dito, ouvido e visto, ao convocar uma presença do corpo e da escuta que transforma a experiência em conhecimento compartilhado.

Essa relação entre escuta, imagem e presença contrasta com o modo como a sociedade contemporânea lida com o ver. Se, na experiência com Dona Mercês, o gesto de registrar nasce da convivência e da partilha, no mundo atual, o olhar e a escuta tendem a não se demorar. Vivemos em um tempo em que a visão se tornou o sentido hegemônico, somos expostos a imagens ininterruptamente. Nossos olhos são treinados para não se fecharem nunca, para verem tudo, o tempo todo. Fotografamos cada momento como forma de garantir que algo “aconteceu”, como se só existisse aquilo que pode ser capturado e exibido. Quando viajamos, por exemplo, acumulamos fotografias que funcionam mais como prova de passagem pelo local do que como vivência real. A



imagem fotográfica, nesse contexto, já não testemunha quem somos, ela se torna nossa própria existência.

Verônica Werle e Alexandre Fernandez Vaz (2020) observam um fenômeno exemplar dessa lógica: o turismo como experiência traduzida em imagem. O city tour – prática comum entre turistas – representa a máxima expressão de uma percepção temporal mediada exclusivamente pela visão. Trata-se de um passeio automobilístico por pontos turísticos que, na maioria das vezes, são apenas avistados pelas janelas. O tempo é rigorosamente controlado e comprimido, não há espaço para o acaso, nem para o encontro. Os relatos que esses turistas fazem das cidades visitadas restringem-se, geralmente, às fotografias que tiraram. Como não houve tempo ou disposição para estabelecer uma relação com o lugar, o que resta é apenas roteirizar para os outros aquilo que as imagens mostram. Podemos dizer que, nesses casos, o turista não se permite o gesto de interrupção.

[...]

o turista é aquele
que se desloca pela terra para confirmar
os cartões postais e os cartazes das agências de viagem⁹⁶

Viajar se tornou sinônimo de fotografar, as fotos dos lugares visitados são provas materiais de que o corpo realmente se deslocou. Em seus estudos sobre a fotografia, Susan Sontag declara que

⁹⁶ Heringer (2024, p. 146).



“viajar se torna uma estratégia de acumular fotos”⁹⁷. A acumulação de cliques sobre a paisagem se converte em trabalho para o turista, talvez seja angustiante demais ter uma atitude contemplativa ou tediosa perante os lugares. Angustiante, porque já somos sujeitos capturados pela acumulação e superestimulação; ter “trabalho”, nesses momentos de viagem, por vezes, é o que sustenta a presença ausente do corpo viajante. No dia que Luiz e Hudson A. realizaram a entrevista com Dona Mercês, eles também fizeram algumas fotografias.



⁹⁷ Sontag (2004, p. 11).










Não sei dizer se estas fotos foram feitas antes ou depois da conversa na cozinha da casa de Dona Mercês (eu estava em outro lugar neste momento, com o restante do grupo), mas é bonito ver as escolhas que fizeram para retratá-la. As imagens não foram concebidas de qualquer maneira, os jovens atuaram como diretores de fotografia, fizeram escolhas sobre como gostariam de registrá-la e, talvez por esse motivo, elas possuem uma espécie de ternura. As imagens compõem um retrato íntimo de Dona Mercês em fragmentos de seu cotidiano, que revelam aspectos que constituem sua vida atualmente no Pocinho: a casa, a cozinha, a horta, o bairro. Na última fotografia, Mercês está no centro da imagem, abre os braços e esse gesto pode ser lido como o orgulho que sente de viver ali, naquele lugar, um gesto de exaltação ao Pocinho, esse bairro na periferia de Ouro Preto, onde os policiais importunam os jovens por qualquer motivo e a violência e o racismo estão presentes cotidianamente. Embora ou apesar disso tudo, Dona Mercês, com seu sorriso e seu gesto, manifesta o seu orgulho de viver ali.

O registro, nesse caso, não é só visual, é um gesto ligado à memória, registrar Dona Mercês é, também, cravar uma imagem no corpo e no pensamento dos jovens. Lembro da discussão das duas jovens ainda durante a visita ao Arquivo Público de Ouro Preto⁹⁸ sobre quem pode escrever a história, e penso que o que Luiz e Hudson A. fizeram foi registrar suas próprias histórias, a história de Mercês e a história do Pocinho dentro da história oficial da cidade. A pergunta que Arthur faz às duas jovens durante a visita ao Arquivo (“como a gente faz para escrever a história com a Olhares?”) ressoa nesta entrevista quando Dona Mercês reescreve a história do Pocinho a partir de suas memórias. Esse gesto

⁹⁸ Relatado no segundo capítulo.



me leva a acreditar que, com uma escuta atenta e uma pequena interrupção à lógica acelerada do tempo que vivemos, Hudson A. e Luiz abriram caminho para inscrever, na História, a experiência singular de Dona Mercês.

Quase dois anos após a entrevista de Mercês, durante a visita ao Arquivo Público, as duas jovens perguntam à servidora sobre as pessoas “sem nome” e, ao escrever esta tese, me dou conta que o que fazem Luiz e Hudson A. ao entrevistarem Dona Mercês é registrar e arquivar a história de uma dessas pessoas “sem nome”, uma pessoa comum, com uma vida absolutamente comum, que, para a História ou para o Arquivo (como uma instituição), não teria nenhuma relevância, no entanto, essa pessoa “sem nome”, para Luiz e Hudson A., é como a sementeira que floresce ao contar sobre sua história pessoal no Pocinho.

Ao registrarem Dona Mercês, os jovens criam uma restituição simbólica: devolvem à cidade uma de suas vozes silenciadas e, ao mesmo tempo, reinventam sua própria relação com o lugar onde vivem. Quando Mercês relembra que “montava nas bicicletas velhas e ia nadar no lavador de carros em Passagem”, ou quando descreve o prazer de “deitar no meio do asfalto para se secar ao sol, porque quase não havia carros”, ela reinscreve o Pocinho em uma temporalidade afetiva, onde a cidade se faz de pequenos gestos e alegrias. Ao contar que “passava barro no chão e no fogão” e que “a vassoura era colhida no mato, de alecrim”, Dona Mercês narra um modo de vida quase apagado da história oficial, fala de um saber cotidiano que revela a Ouro Preto invisível, feita de trabalho e resistência. A cada lembrança narrada, ela oferece aos meninos uma outra forma de conhecer o

bairro, não como território periférico estigmatizado, mas como lugar de histórias e dignidade. Quando Mercês diz “era muito gostoso, era divertido... Pra nós, aquilo era uma maravilha”, o que emerge é uma outra narrativa possível para o Pocinho: uma história que não cabe nos arquivos institucionais, mas que ganha permanência nas imagens e escutas produzidas por Luiz e Hudson A. Assim, ao filmarem e fotografarem, os jovens não apenas registram um relato, mas criam um espaço de pertencimento e partilha, fazem da câmera um elo entre gerações e reafirmam, pela escuta e pela imagem, novas formas de estar e de habitar a cidade.

As fotografias de Luiz e Hudson A., diferentemente daquelas tiradas pelos turistas, não estão preocupadas com suas performances nas redes sociais, são fotos que não gerariam tanto “engajamento” quanto uma selfie, por exemplo. A naturalidade das poses e dos ângulos fotografados, de algum modo, nos aproximam de Dona Mercês, da sua casa, da sua cozinha, da sua horta, são rastros da sua domesticidade e do seu cotidiano.

Lisovsky observa que “Benjamin reconhece, no aparecer da fotografia, uma imagem deste tipo: ela associa, paradoxalmente, ‘transitoriedade e reprodutibilidade’. Submete o único a reprodução – contribuindo para derrocada da aura”⁹⁹. O caráter de reprodução da fotografia, em especial no contexto do turismo, devasta aquilo que Walter Benjamin chama de *aura*. A aura é uma trama peculiar do espaço-tempo, a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja¹⁰⁰, ela é um modo



⁹⁹ Lisovsky (2014, p. 20).

¹⁰⁰ Benjamin (1994, p. 55).

de atenção para a percepção dos acontecimentos, um modo de atenção que é capaz de ver a coisa tal como ela é, e ainda, ser olhado de volta.

Como discutido, a experiência nos exige um modo de atenção que acolhe esse estado de presença capaz de perceber as nuances e sutilezas dos acontecimentos e é esse tipo de experiência, imanente e concreta, que, ao longo dos anos, fomos construindo coletivamente na Olhares (Im)possíveis. É uma experiência totalmente diferente do tipo de fotografia praticada pela maior parte dos turistas, em que há exclusivamente a preocupação em achar o ângulo mais “instagramável” da paisagem, o que faz com que esses sujeitos deixem de criar relações com esses lugares. A atenção que se volta ao dedo que dispara múltiplos cliques dos celulares é inversamente proporcional à atenção necessária para fazer entrar em conjunção passado individual e passado coletivo, para criar, assim, possibilidades para uma experiência transmissível.

Nesse contexto, a relação dos turistas com os espaços se aproxima do funcionamento da memória virtual, conforme descrito por Byung-Chul Han, são capturas contínuas e acumulativa, sem seleção, sem elaboração. As fotografias tiradas nesses deslocamentos, ao invés de constituírem camadas de memória e sentido, tornam-se imagens descontextualizados de um arquivo pessoal que já nasce sem memória. São armazenadas, mas não vividas. É o turismo como uma prática de arquivamento, em que o fotografar substitui o vivenciar, e os lugares são apenas capturados por lentes incessantes.





O ritmo imposto pelo capitalismo e pela cultura da aceleração impacta diretamente a formação da subjetividade, especialmente entre os jovens, o que torna difícil transformar vivências em experiências significativas. Em meio a estímulos rápidos e imediatos, o sujeito corre o risco de perder contato com o que poderia marcar sua história. O fazer audiovisual, nesse contexto, surge como uma interrupção nos modos de se relacionar com o audiovisual, que, muitas vezes, são pensados para aprisionar a atenção (como celulares e redes sociais), os jovens encontram um modo de subverter essa lógica, ao transformarem a experiência vivida em narrativa e construírem sua própria subjetividade.

A subjetividade não é fixa, mas um campo de forças atravessado por fluxos de desejo e poder. O que faz o capitalismo, com sua lógica sobre os sujeitos, é tentar capturar os fluxos de desejo que atravessam a subjetividade (Deleuze, Guattari e Rolnik). A captura desses fluxos acaba por padronizar nossas existências. No entanto, as linhas de fuga são movimentos que escapam dessas capturas, ao abrirem possibilidades para a invenção de novos modos de existência.

Suely Rolnik enfatiza a necessidade de escutar os afetos e as forças invisíveis que nos atravessam, pois é a partir desse sensível que podem surgir novos modos de vida e de atenção que resistem à lógica dominante¹⁰¹. Assim, nesse contexto, podemos entender uma linha de fuga como aquela capaz de permitir a emergência da experiência transmissível. A coexistência entre o passado individual e a história coletiva quando, de uma maneira transmitida, são linhas de fuga que criamos sobre o espaço-tempo, essas linhas de fugas são frestas que escavamos para nos encontrar com a

¹⁰¹ Rolnik (2019).

experiência. Criamos um tempo em que é possível devanear e estabelecer, com acontecimentos, objetos, pessoas, lugares e paisagens, relações entre nossas subjetividades compartilhadas, a recordação e a memória coletiva. É um pouco isso que fazemos quando nos juntamos para produzir imagens e conversar sobre elas na Olhares (Im)possíveis, criamos um tempo em que é possível fazer emergir o passado individual que atravessa o coletivo.

De algum modo, abrimos frestas para criarmos narrativas e relatos que contam um pouco sobre nossas vidas, essas narrativas são espécies de linhas de fuga que nos permitem reconfigurar os sentidos da vida. Repensamos o passado e, com isso, transformamos o nosso futuro.

Agora, quase dois anos após a data da entrevista feita com Dona Mercês, entro em contato com Luiz por WhatsApp:

Raquel: Tava assistindo de novo aqui uma entrevista que você e Hudson A. fizeram com sua avó, você lembra? É muito boa!!! Sua avó é gracinha demais! kkk

Luiz: Queria muito esse vídeo. Lembro demais.

Raquel: Acho que ele é grande pra mandar aqui... Vou tentar colocar num Drive, que aí te mando o link. Você lembra alguma coisa que ela falou nesse dia?

Luiz: Lembro, pô. Perguntarmos pra ela como ela veio pro Pocinho. Ela contou um pouco da história dela, como era o Pocinho antigamente.



Raquel: Ahaaam. hahaha Ela já tinha te contado antes?

Luiz: Nunca. kkkk Mais foi muito boa.

Penso que essa entrevista – conversa mediada pela câmera – acabou se tornando um novo tipo de elo entre avó e neto, uma vez que a história dela é também parte da história dele, por isso, pergunto a Luiz se a avó já havia contado essas histórias a ele antes. Acredito, ainda que de forma bastante pontual, que, com a Olhares, conseguimos, juntos, criar um tempo-espaço que permite que a experiência transmissível e a narração possam emergir, como nesse caso de Dona Mercês e dos dois jovens. A experiência e a narrativa nos oferecem um saber singular, que mobiliza nossa subjetividade, nossas sensibilidades, nossa memória e nosso corpo, o que configura modos únicos de estar no mundo.

Durante a entrevista, o que se estabelece entre Luiz, Hudson A. e Dona Mercês é mais do que uma troca de perguntas e respostas, é um encontro entre tempos. Luiz, com curiosidade, busca compreender o passado que o antecede e pergunta à avó: “e você prefere aquela época ou essa agora?”. A resposta de Mercês revela uma alegria com o tempo passado: “Ah... Era muito gostoso, era divertido... Pra nós, aquilo era uma maravilha”. Há, nesse diálogo, algo que ultrapassa o registro documental, é um gesto de escuta que devolve à fala da avó um valor que o cotidiano tende a não revelar. Quando ela narra o trabalho infantil, o dedo ferido no moinho, a construção da escola e os banhos no rio, os meninos não apenas descobrem uma história pessoal, descobrem também o lugar de onde veem e a história do lugar de onde vivem. A câmera, nesse momento, não é apenas



ferramenta, mas mediadora de uma herança que conecta o passado de Dona Mercês ao presente dos jovens.

Em outro texto, *Omelete de amoras*¹⁰², Walter Benjamin nos conta uma história que é interessante para pensarmos o tipo de saber que a experiência e a narrativa nos provocam:

Um rei pede a seu cozinheiro que faça para ele a mesma omelete que comeu há 50 anos, quando ainda era criança. Nessa época, seu pai guerreava com seu vizinho, o pai perdeu a guerra e a família precisou fugir. Depois de muito andar, com cansaço e fome extrema, chegaram a uma cabana em que habitava uma vovozinha, ela os abriga e lhes dá de comer uma omelete de amoras. O rei passou anos buscando quem pudesse lhe fazer a omelete perfeita que havia comido naquele dia e ninguém conseguiu lhe atender, a tarefa agora foi passada a seu cozinheiro que, prontamente, recusou o pedido. O cozinheiro diz que, apesar de conhecer a receita da omelete, jamais poderia lhe proporcionar uma omelete tão boa quanto aquela comida há 50 anos, isso porque essa omelete foi temperada, também, com a experiência do rei naquela situação: o perigo da batalha, a vigilância do perseguido, o calor do fogo, a doçura do descanso, o presente exótico, a fome e o futuro obscuro.

Omelete de amoras aponta para o que é o saber da experiência, esse saber que diz sobre como nos relacionamos com o mundo ao nosso redor, esse saber que só tem sentido em cada sujeito que vivenciou a experiência e a narrativa. É um saber que, certamente, não pode ser ensinado, mas pode ser transmitido, caso haja condições para tal transmissão. É um saber que produz diferença, produz



¹⁰² Benjamin (1987).

vida e, por ser um modo de se relacionar com o mundo, funda uma ordem epistemológica e uma ordem ética¹⁰³.

Ao saírem para fotografar o bairro Pocinho, os jovens se encontraram com Dona Mercês, se sentaram à mesa da cozinha com ela e ignoraram (ou melhor, desviaram) o propósito que os levou até ali: produzir fotografias para um livro que fazíamos juntos. O movimento de fechar os olhos para a atividade que fazíamos anteriormente permitiu que pudessem abrir, não só os olhos, mas também a escuta para Dona Mercês. Nesse momento, o que os jovens fizeram foi criar uma ruptura (algo parecido com uma linha de fuga) que não só possibilitou que a experiência transmissível pudesse emergir, mas também reconfigurou um certo tipo de saber que os jovens já possuíam, sobre o Pocinho, sobre a vida de Dona Mercês e sobre eles mesmos.

O ato de Luiz e Hudson A. registrarem Dona Mercês rompe com a lógica de uma certa compulsão contemporânea por capturar tudo sem realmente ver. Diferentemente do turista que acumula imagens para provar uma passagem, os jovens, ao se deixarem afetar pela presença de Dona Mercês, criam imagens que são frutos da convivência e da escuta. A câmera é um instrumento de mediação de um tempo partilhado orientado pelo desejo de compreensão, como se, ao mirar a avó, os meninos também mirassem o próprio passado, o bairro, a história de suas famílias e o futuro possível de quem aprende a ver e a narrar o lugar onde vive.

¹⁰³ Benjamin (1987, p. 30).





A entrevista realizada por Luiz e Hudson A. com Dona Mercês mexeu tanto comigo que, alguns dias após a assistir novamente, sonhei com meu avô. O registro de Mercês me convocou, ainda que de modo inconsciente, a pensar minha própria história, me convidou a sonhar com meu avô. Isso nos mostra que esse olhar e o trabalho de cada um de nós na Olhares vai sendo afetado pelas outras pessoas do coletivo.



Hoje sonhei com meu avô, pai de minha mãe.

Há quase 10 anos não tenho mais avós em vida. O luto pela perda daqueles que foram os pais de meus pais, uma certa desorientação no mundo. Não mais saber de onde eu vim. O que restou parece insuficiente para narrar minha história.

Perder a História de vista

Reencontrar a História em uma mesa de café com Dona Mercês, Luiz e Hudson A. Acreditar que esse pequeno gesto, nesse curto período de tempo, foi capaz de rearticular minha própria história.

De algum modo, nossas vidas se cruzam. Meu encontro com Dona Mercês, através de uma conversa registrada em imagens por dois jovens, uma conversa que se transformou em testemunho. Agora, parte da história de Mercês é também minha história.



O que fazemos quando o relógio para?

Lembro do seu rosto
quando atravessávamos
a ponte diariamente
fotografia estática,
esculpida em meu peito
que grita
quando penso na palavra
saudade
minhas minúsculas mãos
– sempre sujas de chocolate
ou sorvete –
entrelaçadas às suas
visivelmente marcadas pelo tempo

No nosso passo
tudo era possível
não havia relógio
para mim, por ser pequena demais
para você, por já ter vivido demais
nosso encontro acontecia
nessa distância temporal
e continua acontecendo
toda vez que me recordo
te vivo um pouco



hoje à noite você vai
sonhar também
com a sua avó

De acordo com Jean-Louis Comolli¹⁰⁴ um mundo saturado de roteiros prontos, de narrativas encaixadas como peças de uma engrenagem que não para, o documentário emerge como um gesto de suspensão, uma escuta que não se apressa, uma imagem que não pretende dar conta de tudo. Longe da ficção programada, o documentário se faz no encontro com o imprevisto, ele se escreve com as pausas, os silêncios e as interrupções. Não se trata de dominar o real, mas de habitá-lo em sua indisciplina. Aceitar que o real não é dado, visível ou colecionável, o real é abstrato, é rastro, e não está fora da gente, ele é acontecimento que nos atravessa, nesse sentido, podemos também entender o real tal qual nomeado por Comolli, como algo que se aproxima da experiência.

Foi assim que partilhei, com dois jovens da Olhares (Im)possíveis, o real do outro a partir do meu próprio real: do encontro registrado neste curto documentário em forma de entrevista ao sonho com meu avô. A imagem noturna, íntima, inexplicável e quase escapável, tornou-se meu testemunho. Mercês, ao narrar a Luiz e Hudson A. suas memórias, também foi escutada por mim e ressoada em meus sonhos. O real é parecido com um sonho, algo que escapa, mas nos marca. Um lampejo que nos toca e, ao mesmo tempo, se desfaz.

Nas atividades que realizamos na Olhares, embora não tenhamos como objetivo ensinar aos jovens os aspectos técnicos da realização de um filme (como enquadramento, tipos de plano ou movimentações de câmera), percebemos como esses elementos são testados nos filmes e registros que eles produzem. Eles revelam como o audiovisual e o cinema funcionam como recursos poderosos para contarmos nossas histórias. Técnicas como a dupla exposição e a entrevista, presentes nos

¹⁰⁴ Comolli (2008). Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/sob-o-risco-do-real>.



exemplos que trouxe neste capítulo, atuam de forma sutil para permitir que nossas narrativas sejam capturadas e preservadas.

A experiência proporcionada pelo coletivo Olhares (Im)possíveis opera nesse território sensível onde o real pulsa. Nós somos a única testemunha possível da nossa própria realidade, não porque a possuímos, mas porque a sentimos em nossos corpos e sonhos, como aquele que tive com meu avô. O real, nesse sentido, não está fora de nós, nem se reduz a um conjunto de experiências objetivas, ele se anuncia em forma de rastro, lembrança, ausência e é por meio do encontro com o outro que ele se torna mais denso, mais habitável.

Uma realidade (im)possível está sempre acontecendo entre quem filma e quem é filmado, entre a imagem e o espectador. Assumir o risco do real, como nos convoca Comolli, é aceitar que ele pode nos surpreender e escapar ao mesmo tempo, que nunca se entrega por completo. Registrar em imagens é uma tentativa de seguir vestígios e restos, mesmo que sem mapa. Porque, no fundo, filmar é isso: percorrer os rastros, numa tentativa inesgotável de rescrever o mundo.

A Olhares (Im)possíveis se faz nos encontros com realidades (im)possíveis, em que o gesto de filmar se dobra em escuta, atenção, presença. Quando os meninos registram Dona Mercês, não é apenas a imagem que se inscreve na câmera, mas uma vida atravessando gerações, histórias que se alongam no tempo e se tornam compartilháveis. Cada caminhada com a câmera pelo bairro, cada pergunta lançada, cada enquadramento improvisado abre pequenas brechas no cotidiano, fissuras por onde o real se insinua.



O coletivo se constrói nesse atravessar: na partilha do olhar, no testemunho que não se reduz à observação, mas se converte em experiência conjunta, no risco de se deixar surpreender, no diálogo com o outro que reverbera dentro de nós. Nossos registros percorrem rastros, convocam presenças, revelam ausências, dão corpo ao invisível. Cada voz, cada memória, cada gesto, como o de Dona Mercês, inscreve-se na matéria do tempo, confere densidade a vidas que, frequentemente, permanecem à margem.

É nesse gesto coletivo, nesse percorrer das experiências, que vamos rescrevendo o mundo – pouco a pouco, imagem a imagem. É nesse gesto coletivo, no atravessar dessas experiências, que vamos rescrevendo o mundo, pouco a pouco, imagem a imagem, transformando a memória em narrativa viva, o cotidiano em material estético, e o cinema em uma maneira de habitar e reinventar a realidade.

Transformamos memória em narrativa viva, cotidiano em matéria sensível, cinema em modo de habitar, inventar e reinventar a realidade. Aqui, filmar é atravessar rastros, seguir vestígios, deixar-se tocar pelo imprevisto e, no encontro com o outro, descobrir que o real não se prende, não se encerra, mas se abre, sempre, como um presente que nos alcança.



cinema que escuta o acaso

5



Em 2006, Cao Guimarães e Pablo Lobato lançaram o filme *Acidente*, esse filme sem roteiro pré-estabelecido (assim como a maior parte dos filmes de Cao Guimarães) faz uma espécie de cartografia de 20 cidades de Minas Gerais. A escolha por quais cidades deveriam ser registradas vem do poema de mesmo nome escrito pelos realizadores.

Heliadora
Virgem da Lapa
Espera Feliz
Jacinto Olhos d'Água

Entre Folhas
Ferros, Palma, Caldas
Vazante

Passos
Pai Pedro Abre Campo
Fervedouro Descoberto
Tiros, Tombos, Planura
Águas Vermelhas
Dores do Campo



O poema escrito exclusivamente com nomes de cidades funciona para o filme como um *dispositivo* que delimita espaços geográficos a serem filmados, e que também conduz a equipe de filmagem que percorre cada uma das cidades pela primeira vez. O filme desprovido de roteiro e tema previamente constituído se abre aos encontros provocados durante a passagem dos realizadores em cada uma dessas cidades.

Outros filmes de Cao Guimarães também foram realizados a partir de *dispositivos*. O filme *Rua de mão dupla* (2002) foi realizado a partir de um *dispositivo* propulsor: durante 24 horas, pessoas que não se conheciam trocavam de casas e levavam consigo uma câmera para registrar livremente o que desejassem. Ainda em outro filme, vemos mais um *dispositivo* disparando a criação cinematográfica: filmar o lado de fora da janela do quarto. *Da janela do meu quarto* (2004) é um curta-metragem que captura duas crianças brincando na chuva, vistas a partir da janela de um quarto.

Segundo Cid *et al.*, filmes como estes de Cao Guimarães trazem marcas dos chamados *filmes-dispositivos*, como: “a abertura ao acaso, a perda da centralidade do realizador, a invenção de um conjunto de limitadores no lugar de um tema, o recorte espacial e temporal forte”¹⁰⁵. Esses elementos criam um campo de experiência que permite que o imprevisível se inscreva no filme.

O *dispositivo*, nesses filmes, é como um método (ou um caminho) que não pode ser convertido em metodologia. De acordo com o que escreve Larossa, podemos dizer que há nesses filmes:

¹⁰⁵ Cid *et al.* (2022, p. 44).



um método, um caminho para produzir um filme singular, um método ou um caminho, então, que não pode ser convertido em metodologia, porque se esgota no filme em que foi produzido. É um método ou um caminho que não é anterior ao processo, mas, sim, que vai sendo elaborado durante o processo à medida que se tomam decisões e que se pensa com elas¹⁰⁶.

Larrosa enfatiza a ideia de que certos processos criativos (no cinema, na arte ou na pesquisa) não podem ser reduzidos a uma metodologia fixa e replicável, pois são singulares e inseparáveis da experiência que os originou. O “método” aqui é entendido como um caminho que não existe de antemão, mas que se constrói no próprio caminhar. No contexto do cinema, o *dispositivo* é uma estrutura inicial que dispara a criação, ele não é um roteiro fechado, mas um conjunto de condições que provocam processos criativos. Eduardo Coutinho também é um cineasta que utilizava os *dispositivos* em seus filmes, e sobre o *dispositivo* ele declara:

o que realmente me interessa é o dispositivo, pode-se chamar também de método. Eu fui descobrindo, pouco a pouco, que o dispositivo mais essencial para mim é a prisão espacial. Trata-se de metonímia, eu não quero falar de determinado país, ou religião, ideias gerais eu jogo fora. Eu aprendi que a prisão espacial é fundamental para mim¹⁰⁷.



¹⁰⁶ Larrosa (2014, p. 23).

¹⁰⁷ Cid et al. (2022, p. 44).

Ao afirmar que seu *dispositivo* essencial é a “prisão espacial”, Coutinho indica a importância da restrição espacial como motor de seu cinema, filmar dentro de um espaço delimitado funciona como um recorte do mundo capaz de revelar algo maior sem precisar representar tudo.

Consuelo Lins nos lembra que esses *dispositivos* podem ser frágeis, filmar durante 10 anos ou apenas pessoas de costas não garante a qualidade de um filme. No entanto, os *dispositivos* oferecem um ponto de partida ao filme, “o único possível para o diretor”, essa fragilidade é também a força do filme, pois abre espaço para o inesperado e para a invenção, sem impor um resultado pré-determinado¹⁰⁸. Além disso, o *dispositivo* é uma noção que atravessa toda a obra, pois ele é uma escolha que estabelece certos limites ao registro das imagens e, por esse motivo, a montagem, por exemplo, não pode ser pensada de maneira dissociada ao *dispositivo* previamente definido¹⁰⁹.

Se as imagens captadas para o filme *Acidente* estavam abertas ao que a paisagem de cada uma das cidades apresentava aos realizadores, a montagem, no entanto, não é tão acidental. Wenceslao Machado de Oliveira Jr. Ressalta, sobre a montagem de *Acidente*, que “a montagem parece buscar, de certa maneira, uma recomposição da narrativa, feita pelo poema, de um amor desfeito brutalmente”¹¹⁰.

A montagem é o eixo fundamental que organiza as imagens e palavras na obra, e que funciona quase como uma escrita visual. Não há narrativa linear, nem personagens centrais. Em vez disso, o filme

¹⁰⁸ Cid *et al.* (2022, p. 44).

¹⁰⁹ Cid *et al.* (2022, p. 46).

¹¹⁰ Oliveira Jr. (2015, p. 16).



articula planos contemplativos, sons ambientes, vozes e silêncios para criar uma experiência estética. Cada sequência é composta de fragmentos, paisagens, pessoas, pequenos gestos cotidianos. Esses fragmentos, quando colocados em vizinhança e relacionados ao poema que também vemos em tela, geram um sentido que não está em cada imagem isolada, mas na relação entre elas.

As imagens se ligam por afinidades e distâncias, como no *atlas*, ora pelo som, ora pela textura da luz, ora pelo peso simbólico do nome de cada cidade. É uma montagem que pensa o tempo, ao abrir lacunas, apostar no intervalo como espaço de pensamento. Não se trata de contar uma história, mas de criar um agrupamento de sentidos, uma experiência entre palavras, imagens e sons.

Oliveira Jr. Relembra aquilo que disse Consuelo Lins¹¹¹: cineastas como Cao Guimarães, Abbas Kiarostami, Aleksandr Sokurov e Gus Van Sant compartilham a ideia de que o cinema não se organiza primordialmente por acontecimentos ou histórias lineares, mas por blocos de espaço-tempo, ou seja, por durações que se materializam em planos, movimentos e sons. Nos filmes desses cineastas, a ênfase não está na ação dramática, mas na experiência sensível que emerge do modo como o espaço e o tempo são construídos na imagem¹¹².

Oliveira Jr. Também ressalta a importância do espaço nos “blocos de espaço-tempo” desses filmes. A maior parte da teoria cinematográfica tende a privilegiar o tempo em detrimento do espaço, como se a experiência estética e a percepção dependessem apenas da duração temporal¹¹³. No

¹¹¹ Lins (2007, p. 121).

¹¹² Oliveira Jr. (2015, p. 6).

¹¹³ Oliveira Jr. (2015, p. 6).



entanto, obras como *Acidente* nos evidenciam a importância da dimensão espacial na experiência fílmica, as relações de proximidade e distância, o lugar do corpo no quadro, a materialidade do mundo, tudo isso é indissociável da duração temporal para nossa experiência ao assistir um filme.

No filme de Cao Guimarães e Pablo Lobato, cada bloco de imagens possui autonomia e, ao mesmo tempo, é aberto ao imprevisto. O que sustenta a experiência do espectador não é a progressão dramática, mas a possibilidade de habitar um tempo e um espaço singulares, nos quais as pequenas ações (um cachorro atravessando a rua, uma senhora esperando o ônibus, o vento movendo folhas) revelam uma densidade sensorial, a montagem não busca criar continuidade narrativa, mas articular fragmentos heterogêneos.

A relação entre espaço e tempo é central no filme, os planos desprovidos de pressa permitem que o espaço se revele em sua materialidade (ruas, casas, vazios), enquanto o tempo se dilata, o que possibilita ao espectador notar variações sutis que passariam despercebidas no ritmo acelerado da sociedade contemporânea. Nesse sentido, o cinema-*dispositivo* de Cao e Pablo opera uma recusa do roteiro fechado e da lógica de controle. Em vez de impor uma narrativa, *Acidente* assume a fragilidade do *dispositivo* e a abertura ao real, ao acolher aquilo que escapa ao previsível e, portanto, é um cinema, como chamou Comolli¹¹⁴, que está “sob o risco do real”.

¹¹⁴ Comolli (2008). Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/sob-o-risco-do-real>.

Comolli lembra que o filme documental que está sob o risco do real enfrenta a tensão entre o controle e o acaso¹¹⁵. Nossos discursos e imagens tendem a organizar o mundo em sistemas fechados, mas o real (entendido como aquilo que escapa, que resiste à captura) irrompe como excesso ou falta. É o imprevisto que fere a linearidade da narrativa, que desarranja o *dispositivo*. Em *Acidente*, essa dimensão se faz presente nos detalhes que não podem ser antecipados: o gesto inesperado de alguém que entra no quadro, a luz que se modifica de maneira abrupta, a palavra que adquire sentidos espontâneos quando sobreposta à imagem.

Neste filme, estar sob o risco do real é parte da estrutura do próprio projeto. Não há roteiro no sentido tradicional, há uma abertura para a deriva, para a caminhada e para os encontros. O poema com nomes das cidades que não são locações a serem filmadas, mas pontos de partidas que nada garantem, cada deslocamento é um encontro com o real do outro. No encontro com o imprevisível, *Acidente* nos lembra que filmar é, antes de tudo, aceitar o risco e inventar uma forma para aquilo que não se deixa capturar.

Em *Acidente*, o cinema de Cao Guimarães revela-se como um olhar atento ao fluxo cotidiano da vida e à importância do espaço. As pequenas insignificâncias do cotidiano sobressaem à medida que o espaço se mostra em constante transformação, heterogêneo e instável. O ambiente não é mero pano de fundo, mas participa da narrativa, ao articular encontros entre diferentes elementos. Nesse sentido, “o estilo de fazer cinema de Cao Guimarães, e em especial o filme *Acidente*, se constitui na

¹¹⁵ Comolli (2008). Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/sob-o-risco-do-real>.



experimentação de uma lógica accidental de encontros através do espaço”¹¹⁶, o que evidencia que a composição do filme se dá justamente por esses encontros inesperados e pelas transformações do espaço, ao tornar o cotidiano uma experiência estética e filosófica em constante devir.

Esse encontro accidental por meio do espaço ao qual se refere Oliveira Jr., podemos também testemunhar no trabalho que fazemos na Olhares (Im)possíveis:

em 06 de Julho de 2022, o filme CONTRA-MONUMENTO CENA #1 foi exibido na Mostra de Cinema de Ouro Preto, a CineOP. O grupo chegou ao Centro de Artes e Convenções, da UFOP, com 1h de antecedência. Subimos ao Hall do evento, onde havia um café e ali tomamos um cappuccino. Quando entramos ao Teatro Ouro Preto, descobri que nenhum/a dos jovens sabia da existência daquele espaço ali dentro. O filme estava dentro da Mostra Educação, junto com outros filmes realizados em contextos escolares de todo o Brasil. Ao final da sessão descobri que as funcionárias da limpeza do Centro de Convenções não somente entraram para assistir a sessão, como também comentaram sobre os bairros, pessoas e lugares que apareciam no filme. Durante os quase 10 anos que vivi e trabalhei em Ouro Preto estive nesse festival algumas muitas vezes (como público e como produtor) e sei que esse deslocamento das profissionais de limpeza não é frequente. Muito provavelmente elas perceberam a presença do grupo e como comentaram dos locais, devem ser moradoras da região do Pocinho. O deslocamento do grupo, deslocando também outras pessoas da cidade¹¹⁷.

Esse episódio vivenciado com o grupo, conforme nos relata Medrado, joga luz sobre lógica accidental de encontros e deslocamentos, tão presente em *Acidente*, mas que não se restringe à obra

¹¹⁶ Oliveira Jr. (2015, p. 5).

¹¹⁷ Medrado (2023, p. 279).



de Cao Guimarães e também se manifesta nas experiências coletivas que produzem cinema e memória. Assim como no filme, em que o espaço heterogêneo e instável se abre para encontros inesperados com o real, o deslocamento do grupo da Olhares ao Centro de Artes e Convenções provocou um encontro inesperado: os jovens e outras pessoas da cidade, como as funcionárias da limpeza, foram capturados pela experiência de assistir ao filme, o que provocou um encontro com o cotidiano que não poderia ser previamente planejado. Nesse sentido, filmar e exibir um trabalho não é apenas levar imagens a um público, mas criar situações em que o inesperado se manifesta e que possa se tornar espaço de experiência compartilhada.

O filme *Ano 2020*, que realizamos durante a pandemia, entre 2020 e 2021, foi feito a partir de *dispositivos*. Realizamos alguns encontros online em que propusemos ao grupo alguns *dispositivos*, nos encontramos semanalmente e, a cada semana, um *dispositivo* foi produzido. Entre os *dispositivos* que utilizamos para a realização do filme, estão o Minuto *Lumière* (gravar durante um minuto em câmera fixa), o Postal Narrado (fazer uma foto de uma janela e, junto, enviar um áudio falando sobre a foto) e receber uma *handycam* durante 24 horas para gravar o que quiser.







Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil





Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil





Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil




O que vemos no filme, como resultado final, são imagens em fragmentos do bairro Pocinho, que revelam as texturas desse espaço: o verde da natureza, as montanhas ao fundo, a irregularidade do piso de concreto, o metal em alguns portões e o chão de terra avermelhada. Em determinados momentos, as gravações realizadas por Luiz e Pedro, ao circularem pelas ruas do bairro, estão apontadas para baixo e registram o caminho que percorrem. Esses fragmentos visuais, somados às falas dos jovens, vão compondo uma compreensão sobre o espaço que habitam e atravessam. Logo no início do filme, Arthur pergunta: “o que vocês veem que quem mora no centro não vê?”, ao que Henrique responde: “não vê a realidade”. Essa fala denuncia a desigualdade social entre centro histórico e periferia e aponta para diferentes modos de experimentar e narrar o real.

As reflexões já tecidas nesta tese, a partir de Larrosa e Comolli, nos oferecem caminhos para pensar sobre *Ano 2020*. Para Larrosa, o real não é neutro, ele se manifesta em nossas percepções, palavras, pensamentos e ações, é constantemente moldado por ficções dominantes que organizam consensos sobre o que é válido ou verdadeiro¹¹⁸. De forma complementar, Comolli mostra como programas e narrativas fechadas tentam capturar e controlar a experiência, ao apagarem aquilo que resiste ou escapa. Assim, enquanto a fala de Henrique reivindica um real que não é visto a partir do centro, Larrosa nos lembra que a arte e a pesquisa comprometidas com a verdade podem transformar esse real ao instaurarem modos polêmicos de ver, dizer e agir. Comolli ressalta que o documentário só se realiza ao se abrir às fissuras do real e acolher aquilo que excede roteiros e *dispositivos* preestabelecidos. O real, portanto, aparece como um campo de luta entre ficções, e a verdade deixa

¹¹⁸ Larrosa (2014, p. 26).





de ser mera correspondência com fatos objetivos para se afirmar como efetividade da experiência, aquilo que nos conecta ao mundo, aos outros e a nós mesmos¹¹⁹.

O que também percebemos em *Ano 2020* é como filmar o cotidiano abre brechas para o inesperado, e o que o filme nos apresenta é uma espécie de contaminação do projeto por outras pessoas. Vemos, por exemplo, Hudson A. em uma chamada de vídeo com um amigo e, quando este pergunta de quem é a câmera, Hudson A. responde que “é do projeto que nós tamo fazendo aí, tá ligado? De um filme, nós tamo fazendo um filme”. Em outra cena, acompanhamos Luiz visitando a avó, que passa a integrar a trama e nos interpela diretamente sobre como estamos vivenciando a pandemia “na cadeia de casa”. Nas cenas finais, a participação de pessoas de fora do coletivo se amplia: Rafael é filmado por Grace, sua companheira, enquanto cuida do filho ainda bebê, e ouvimos também a voz de Grace ao cantar *O navio*.

Esse movimento de abertura não se limitou às cenas do filme, mas atravessou todo o processo do projeto, ao mobilizar pessoas ao redor do grupo. O exemplo mais marcante ocorreu no dia 6 de julho de 2021, durante a gravação do videoclipe que compõe a música final. Naquele dia, dois profissionais do audiovisual (Leleo Lopes e Elias Figueiredo) juntaram-se ao coletivo para registrar imagens no Pocinho. Circular pelo bairro com câmeras (tanto as dos profissionais quanto as do grupo) chamou a atenção da vizinhança e atraiu novos participantes. Dois vizinhos de Luiz se aproximaram, curiosos para entender o que estava acontecendo e interessados em participar, enquanto Junio, jovem que participa de Olhares, mas que, até então, não tinha autorização dos responsáveis para integrar o

¹¹⁹ Comolli (2008). Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/sob-o-risco-do-real>.

projeto durante a pandemia, pôde se juntar às filmagens após uma conversa direta que tive com sua mãe. Além disso, outras moradoras e outros moradores permaneceram observando por algum tempo, acompanhando a movimentação da rua.

Sobre essa relação de ajuntamento que o cinema vai provocando, Medrado destaca que “o cinema, feito como cinema de grupo, invade a proximidade cotidiana do bairro e vai criando pontos e outros caminhos para a chegada de novas pessoas”¹²⁰. Assim, não apenas registramos a paisagem, mas fomos nos dando conta, ao longo do processo de caminhar e filmar juntos, de que também a alterávamos.

Acidente, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, e *Ano 2020*, realizado pelo coletivo Olhares (Im)possíveis, dialogam pela maneira como fazem do *dispositivo* um motor para a criação. Ambos os filmes recusam a lógica do roteiro clássico e constroem-se a partir de provocações simples, que funcionam como pontos de partida para a experimentação. Em *Acidente*, a lista de cidades mineiras do poema indica deslocamentos e encontros que não estavam previstos. Em *Ano 2020*, os *dispositivos* utilizados abriram possibilidades para que os jovens inventassem formas próprias de olhar e registrar o mundo. O *dispositivo*, nos dois casos, não determina a narrativa de antemão, mas oferece condições para que o inesperado se inscreva.

O espaço ocupa um papel central nessas obras. Em *Acidente*, as cidades visitadas surgem em fragmentos: ruas, praças, gestos cotidianos, ruídos que atravessam o quadro, o que vemos é uma



¹²⁰ Medrado (2023, p. 153).

cartografia em que o território é revelado em suas aproximações e distanciamentos. Em *Ano 2020*, é o bairro Pocinho que se torna matéria fílmica. A câmera dos jovens percorre ruas, calçadas, terrenos e casas, e registra a periferia e também os modos de habitar esse espaço. A diferença entre o centro histórico e a borda da cidade aparece nas imagens e nas falas, o que produz uma leitura política do território que não se restringe à contemplação.

A montagem, nos dois filmes, não busca a linearidade, mas organiza fragmentos em vizinhanças inesperadas. Se *Acidente* se constitui como uma deriva pelo território mineiro, ao compor um *atlas* de cidades, *Ano 2020* reinscreve essa lógica em outro contexto: o do confinamento durante a pandemia e da vida comunitária na periferia. No filme do coletivo, a câmera não apenas registra, mas convoca vizinhos, amigos e familiares a participar, o que expande o fazer cinema para além do grupo inicial. Nesse sentido, o filme desloca o gesto experimental de Cao Guimarães para um lugar de fala específico, ao transformar a periferia em centro da criação. Enquanto *Acidente* opera uma cartografia poética a partir do olhar do artista, *Ano 2020* propõe uma cartografia política construída desde dentro, em que aqueles que, normalmente, são objeto do olhar tornam-se sujeitos da narrativa.

Assim, a relação entre as duas obras mostra tanto afinidades quanto diferenças, ambas assumem o risco do real e a força do encontro, *Ano 2020* radicaliza esse gesto ao inscrevê-lo na experiência coletiva da periferia em pandemia. Se, em *Acidente*, o espaço é matéria de contemplação e de deriva estética, em *Ano 2020*, ele é também campo de disputa simbólica, lugar onde se produzem visibilidades e se afirmam presenças. O cinema, nesse contexto, não se limita a observar, ele intervém, reorganiza e restitui ao bairro a possibilidade de se reconhecer em sua própria imagem.



É nesse ponto que o trabalho da Olhares (Im)possíveis pode ser compreendido como uma prática de invenção coletiva, que reatualiza o gesto experimental visto em *Ano 2020*. Cada novo *dispositivo* proposto pelo grupo opera como uma estratégia de atenção ao real, ao instaurar condições para que o cotidiano seja visto de outro modo. O que fazemos não é apenas uma sequência de exercícios técnicos, mas uma verdadeira cartografia afetiva e política, em que imagens e sons se articulam como fragmentos de um pensamento coletivo. A montagem articula heterogeneidades e produz constelações provisórias de sentido, ao mesmo tempo, a dimensão de incompletude garante que as obras permaneçam abertas ao olhar do espectador, que é convocado a ocupar os vazios, a preencher lacunas e a participar da invenção de novos modos de ver e escutar. Nas práticas da Olhares (Im)possíveis, o cinema não é somente registro, é um gesto de invenção coletiva e prática de cuidado.

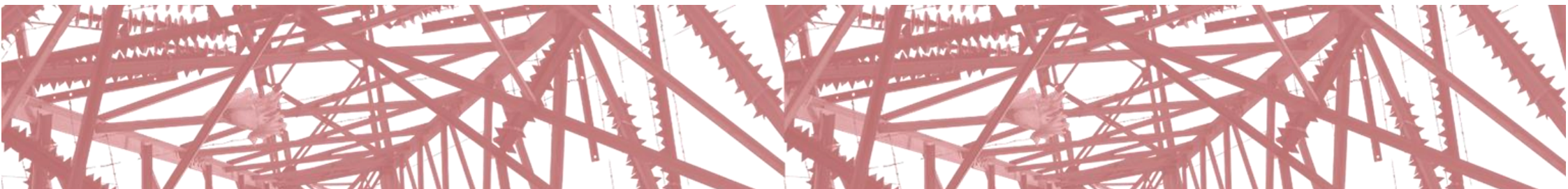
Essa concepção se aproxima da reflexão contida na citação: “não é isso uma imagem? Algo que recebe o mundo que chega na câmera e que, no mesmo gesto e no mesmo momento, já cria com o que recebe”¹²¹. Ela nos lembra que a imagem não é apenas um registro do mundo, ela é, simultaneamente, recepção e criação. Ao capturar a realidade, a câmera transforma o que vê e revela uma interpretação única do instante. Cada fotografia ou cena que registramos são diálogos entre o que existe e o olhar de quem cria, o que mostra que olhar e inventar acontecem ao mesmo tempo. A imagem, portanto, torna-se tanto reflexo quanto invenção, exatamente o que o trabalho da Olhares (Im)possíveis busca realizar: transformar o encontro com o real em gesto coletivo de criação.



¹²¹ Cid et al. (2022, p. 135).

5.1 remontar a própria história

Sempre gostei de rever álbuns de fotografias da minha família, mas percebo que, durante os anos em que realizei esta pesquisa, essa prática se tornou mais frequente. O gesto de rever essas fotos é um duplo movimento: me encontrar comigo mesma e reviver uma vida que não é minha, numa tentativa incessante de remontar minha própria história.



Aniversário de um ano do meu irmão – assim eu suponho. Uma comemoração em um espaço onde funcionava uma pizzaria: a Bertuccis – ainda existe, mas mudou de lugar –, e uma decoração com personagens do Ursinho Pooh. Não me lembro dos rostos dos meus familiares neste dia, mas lembro da minha roupa azul, e imagino que, junto com o chinelinho azul que tinha há um tempo antes dessa foto, venha daí meu gosto pela cor.

Me lembro também de um encontro que tive naquela noite: uma criança (talvez adolescente) em situação de rua. Nas escadas de pedras largas e geladas, ele pedia por comida. Não sei exatamente quem o escutou (minha mãe, ou uma tia talvez, definitivamente uma figura feminina), mas me recordo de ver alguém pegando alguns pedaços de pizza e entregando a ele.

Lembro também do meu gesto de levar a mão meio fechada à garganta, um tanto acuada e assustada, observando com olhos arregalados aquela cena. Aquele garoto e eu, nos olhando sem desviar o olhar, acredito que ali tenha entendido – ainda que de forma simplista – a desigualdade. Eu e minha família celebrando a vida de uma criança que acabava de completar um ano de vida, enquanto, diante de mim, estava outra criança, sem celebrar vida alguma, sem celebrar ano algum, sem celebrar infância alguma.



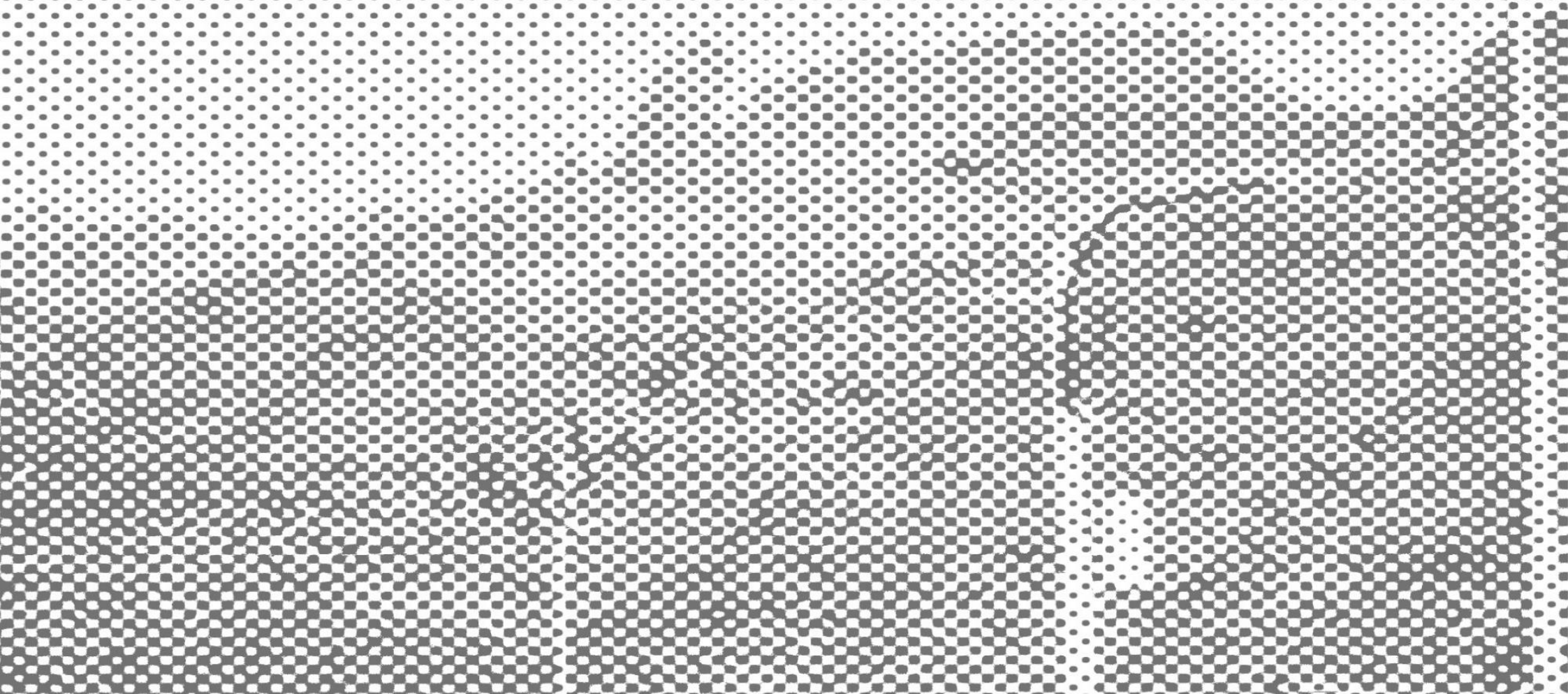
Deixei espalhadas, pela cama, muitas fotografias e meu sobrinho, de três anos de idade, as encontrou, começamos a vê-las juntos. Mostrei a ele algumas versões mais jovens de parte da família. Ao passar por uma foto específica, estávamos na praia e vemos meu avô paterno brincando com meu irmão – que devia ter, na imagem, a idade atual de meu sobrinho –, ao fundo, eu e uma amiga de infância correndo pra fora do mar. Meu sobrinho colocou suas mãos sobre a foto e disse: o vovô e eu.

Concordei com ele, dizendo que o que aquela imagem mostrava era ele e seu avô, afinal, o avô de meu irmão é também avô de meu sobrinho, e meu irmão é também um pouco daquela criança que encaro com os olhos marejados.

Naquela imagem, meu sobrinho, que nasceu quase 10 anos após a morte de meu avô, o conheceu e reconheceu nele parte de sua vida. Da mesma forma, meu avô olhado por meu sobrinho naquela fotografia o conheceu, ainda que em vida nunca tenha sonhado com sua existência.

6

o que a imagem faz com quem faz imagens?



A noção de montagem ultrapassa o campo das Artes Visuais e é também um modo de pensar e aprender com imagens, não se trata de acumular informações, mas de reorganizá-las, remontá-las a partir de novos afetos e perspectivas. A arquiteta e professora Paola Berenstein Jacques (2020) nos convida a pensar a montagem não apenas como uma técnica do cinema, mas como um modo de reconfigurar a história, a memória e a cidade. Para ela, a montagem tem o poder de desmontar certezas, desestabilizar narrativas lineares e provocar desdobramentos temporais em nossa percepção. Ao aproximar a ideia de montagem da ideia de experiência urbana, Jacques propõe uma outra epistemologia para pensar o urbano, uma forma de se relacionar com a cidade que parte do fragmento, da multiplicidade e da heterocronia¹²².

Dessa maneira, podemos entender a cidade como uma grande montagem, um emaranhado de fragmentos arquitetônicos, de práticas cotidianas, de memórias sobrepostas e de disputas simbólicas e materiais. Cada rua, cada fachada, cada gesto urbano participa dessa composição viva e instável. A *montagem urbana*, tal como propõe Jacques¹²³, não é apenas uma forma de representação da cidade, mas também uma forma de a apreender, de habitá-la e de narrá-la. A montagem é um recurso epistemológico e político, capaz de articular as múltiplas temporalidades e complexidades das cidades em transformação.

A montagem urbana é singular porque se realiza sempre a partir de fragmentos que são justapostos, rearranjados por quem a vivencia, e esses fragmentos não são neutros, emergem do



¹²² Diferentes camadas de tempo, tempos heterogêneos.

¹²³ Jacques (2024, p. 39).



cotidiano, das contradições, dos resquícios do que já foi e daquilo que um dia poderá vir a ser. É no cotidiano urbano (aparentemente banal) que encontramos os elementos mais potentes para novas associações e montagens. As experiências ordinárias, com suas lacunas e atritos, abrem espaço para aquilo que Jacques chama de associações improváveis, aproximações que escapam à lógica dominante e revelam outras formas de pensar e viver a cidade.

Assim, a montagem não é apenas uma técnica, é uma forma de estar no mundo, uma forma de se deixar afetar, de produzir sentido a partir do fragmento, daquilo que não se encaixa perfeitamente. É uma operação sensível e subjetiva que nos lembra que todo saber, toda cidade, toda história, é sempre também uma história nossa.

Quando aplicada à cidade, esse saber da montagem se amplia, a cidade moderna – essa que herdamos da experiência das vanguardas, do cinema, das passagens benjaminianas, mas, também, da industrialização e da consolidação do capitalismo – não é mais pensada como totalidade espacial contínua, mas como montagem de fragmentos heterogêneos, a força da montagem está em fazer da cidade um campo de sentidos em conflito. A cidade é, ela própria, montagem de ruínas e desejos, entrelaçamento de histórias não lineares e, por isso, o conhecimento da cidade também deve se dar pela prática da montagem. Jacques propõe pensar a cidade e o urbanismo por meio da “montagem-desmontagem-remontagem”¹²⁴, um exercício que não busca unidade, mas escuta os intervalos. “O

¹²⁴ Jacques (2020, p. 173).

intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de compreensão”¹²⁵.

Montar é, neste sentido, um ato crítico e político, é desfazer as narrativas dos vencedores para fazer emergir outras vozes, os farrapos (como chama Benjamin) da história. É como afirma Jacques, “uma forma de desmontagem do status quo, da história oficial dos ‘vencedores’, ou de resistência crítica”¹²⁶. A montagem urbana é, portanto, uma forma de ação política.

Nas cidades, “a coexistência de diferentes tempos [...] provoca esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago), de tempos heterogêneos”¹²⁷, essa faísca é o que Benjamin chamava de constelação: o momento em que os diferentes tempos se tocam. Trata-se de pensar pelas lacunas, pela sobreposição de tempos e histórias, a montagem urbana é o avesso do esquecimento, ela recusa o tempo homogêneo e nos convida a habitar a cidade como um palimpsesto.

A cidade pulsa como uma superfície fragmentada, cada rua, cada esquina, cada parede carrega camadas de tempo sobrepostas, restos de outros tempos que não desaparecem, carregados de futuros (im)possíveis. É nesse campo de forças que emergem práticas que, também a partir da montagem, se propõem a desmontar o instituído e a criar brechas para novas formas de experiência e aprendizagem na cidade.



¹²⁵ Jacques (2020, p. 374).

¹²⁶ Jacques (2020, p. 366).

¹²⁷ Jacques (2020, p. 388).

Neste capítulo, apresentarei algumas experiências com o cinema de grupo que dialogam com o trabalho da Olhares (Im)possíveis e foram/são referências para o trabalho que realizamos e que, assim como nosso coletivo, percebem a montagem não apenas como técnica audiovisual, mas como forma de pensar e de produzir um pensamento contra-hegemônico sobre as imagens:

Kumã: índice de desvio

O Laboratório Kumã, vinculado ao curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), é uma dessas brechas. Migliorin¹²⁸ o descreve como uma tentativa de inventar um espaço instituinte dentro daquilo que já está instituído, um furo na grande estrutura universitária. Nele, não importa quem é aluna, aluno, professora, professor ou se é apenas alguém de passagem, o que importa é a possibilidade de estar junto e experimentar. O Kumã é um lugar que aposta no risco, no erro e no desvio como motores de criação.

Segundo Migliorin¹²⁹, o próprio nome carrega essa ideia e foi inspirado em um artigo de Eduardo Viveiros de Castro, “kumã” é apresentado como índice de desvio, um prefixo ou sufixo que aponta para aquilo que escapa ao conhecido, em uma língua indígena¹³⁰. Assim, o laboratório opera como território de deslocamento, um espaço que se constitui para desfazer outros territórios, ao alterar as formas instituídas de produzir e pensar a imagem, a educação e até mesmo a clínica. Errar, no Kumã, não é

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

¹³⁰ Migliorin não especifica qual língua.



falha, é condição da experimentação. Para Migliorin, o Kumã é a força de um espaço que, ao mesmo tempo que se alimenta da estrutura da universidade e trabalha para deslocá-la, ao instaurar outros modos de relação e pensamento. É um laboratório que inventa suas próprias regras para poder desmontá-las, um lugar onde se exercita uma política da atenção e da alteridade, gestos que se relacionam com a montagem urbana, porque reorganizam o sensível e reimaginam os modos de habitar o mundo.

Lapa: espaço de refúgio

Na mesma perspectiva, Clarisse Alvarenga¹³¹ apresenta o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA), criado em 2019 e vinculado à Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que nasce com a palavra “práticas” no nome para afirmar sua disposição em experimentar com imagens, não como ilustração de conceitos, gestos que interrogam a experiência. Alvarenga concebe o LAPA como um espaço de refúgio, um abrigo onde as dimensões que precisam resistir possam sobreviver aos ataques (políticos, simbólicos e institucionais) dos últimos anos.

A palavra “lapa” remete a uma caverna e, não por acaso, essa imagem de refúgio acompanha a própria trajetória do laboratório, seus encontros acontecem tanto em escolas públicas de Belo Horizonte quanto na Terra Indígena Xakriabá. Foi lá que Clarisse viu, pela primeira vez, as lapas do território, cavernas que serviram de proteção durante ataques de violência contra os Xakriabá. A partir

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)



dessa experiência, o nome deu vida ao projeto, o LAPA é também um ato de resistência, um abrigo contra os apagamentos.

No LAPA, prática e reflexão caminham juntas, os encontros com professoras e professores, as imagens produzidas e as relações tecidas na cidade e nas aldeias são matéria-prima para pensar. Alvarenga¹³² insiste que as imagens não são apenas representações dos lugares, mas lugares de experiência. Assim como a cidade, elas também são espaços vivos, carregados de gestos, presenças e lacunas. Há, nas imagens, algo que não se vê, mas que sobrevive: a memória do encontro, a vibração do corpo que esteve lá. O LAPA, assim como o Kumã, inventa espaços de montagem, coloca saberes em relação, desloca fronteiras entre teoria e prática, rompe hierarquias, cria refúgios onde educar é também gesto político e poético.

Rede Jovem de Cidadania: aprender fazendo

A Rede Jovem de Cidadania (RJC)¹³³ é iniciativa que, entre 2003 e 2014, mobilizou juventudes de Belo Horizonte e região metropolitana para criar experiências de mídia-processo. Em vez de ensinar comunicação a partir de modelos pré-estabelecidos, a rede apostava na produção coletiva como prática formativa, fazer vídeo era aprender no ato de filmar, editar e montar. Cada programa surgia do desejo dos grupos juvenis, que escolhiam temas e se engajavam em todas as etapas de realização,

¹³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

¹³³ Disponível em: <https://aic.org.br/atuacao/juventudes/rede-jovem-de-cidadania/>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)



problematizavam representações dominantes das periferias e criavam contra-imagens capazes de afirmar suas próprias narrativas.

Os programas, exibidos em emissoras como a Rede Minas e a TV Brasil¹³⁴, não buscavam a “boa forma” televisiva, mas a experiência compartilhada. Ao colocar em circulação vozes e corpos historicamente silenciados, a RJC instaurou fissuras na hegemonia midiática, ao deslocar os modos consensuais de ver, dizer e fazer imagem em Belo Horizonte e imediações.

LabCriarte: experimentar a diferença

Outra experiência que dialoga com essa lógica de invenção e desvio é o Laboratório de Estudos e Criação em Arte e Educação (LabCriarte), vinculado à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). O LabCriarte propõe-se a tensionar as relações entre arte, educação e cidade por meio de *dispositivos* que colocam os corpos em movimento, ao abrir brechas para a criação de outros modos de ver e sentir. Seus projetos, como Imaginação Criadora e Experimentação da Diferença (2019), Cinema no Bairro (2019/2020), Rodas de Criação (2021) e FotoArte-se Cidade (2022/2023), apostam em práticas audiovisuais que aproximam imagens, palavras e gestos, e que desestabilizam códigos expressivos hegemônicos. Nas oficinas realizadas, o LabCriarte convoca jovens, educadoras, educadores,

¹³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLEw4WySzAWkArIm5u4mMM9b25G7oY-wvY> e <https://www.youtube.com/playlist?list=PLEw4WySzAWkAV-k0zp5M1pUpkiEUsYdpo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

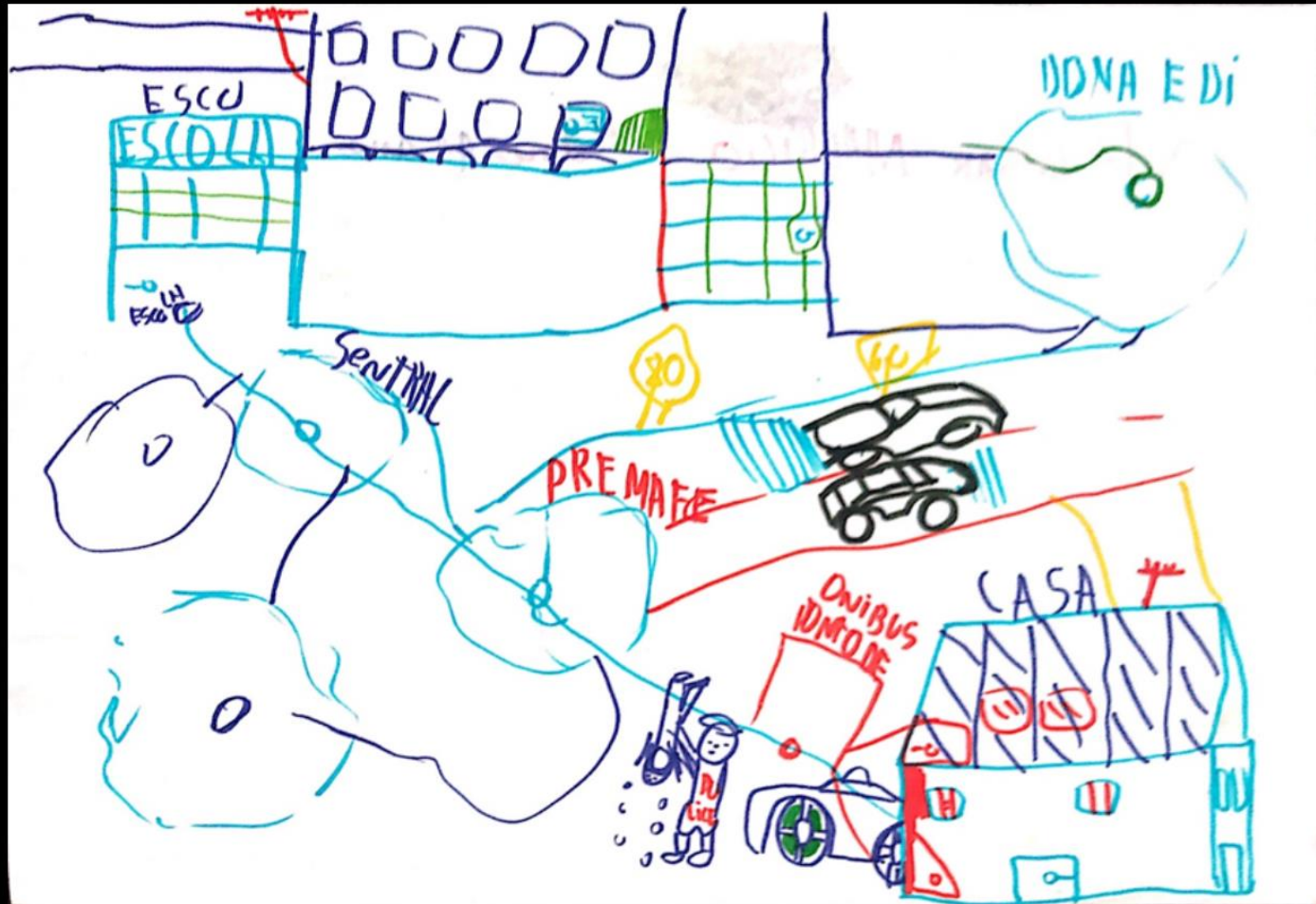
moradoras e moradores a experimentar o audiovisual não apenas como técnica, mas como experiência sensível e coletiva.

As propostas também partem de *dispositivos* disparadores que provocam práticas que deslocam a posição da imagem como apenas representação, as práticas convocam que as imagens sejam também lugar de experiência. Trata-se de inventar modos de ensinar e aprender que recusam a lógica da capacitação padronizada e se afirmam como processos de reinvenção de si e do mundo. Ao provocar esse deslocamento, o LabCriarte não apenas produz imagens, mas também cartografias audiovisuais, são tramas que se inscrevem no encontro entre territórios, corpos e imagens.

Essa lógica de invenção e desvio também atravessa a Olhares (Im)possíveis, especialmente quando o grupo se apropria dos mapas afetivos¹³⁵ como *dispositivo* para pensar e viver a cidade. Mapear não é traçar rotas prontas, mas inventar percursos a partir do que nos afeta. Cada traço no papel é também uma escuta das ruas, dos sons, dos cheiros, das presenças inesperadas. Nos nossos encontros, o mapa começa individual, mas logo se torna coletivo, porque desenhá-lo é compartilhar histórias, impressões, memórias.

¹³⁵ Os mapas afetivos são *dispositivos* em que os participantes escolhem um trajeto (ou parte de um trajeto) que é realizado cotidianamente para desenhá-lo. Nesse desenho, cada pessoa deve destacar aquilo que lhe chama a atenção ao realizar o trajeto.



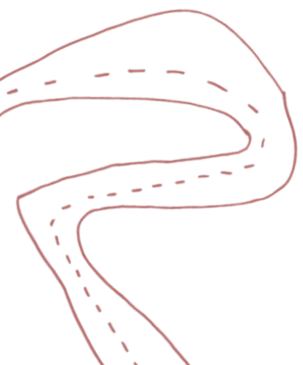





Como coordenadores do grupo, eu, Arthur e Thamira sempre insistimos na ideia de que não há erro na realização de um *dispositivo*. Desde 2017, fazemos mapas afetivos com os jovens do coletivo Olhares (Im)possíveis, em diferentes momentos e contextos, para registrar trajetos cotidianos a partir do desenho. Esses mapas não se limitam a indicar caminhos, mas são também momentos de conversa, reflexão e invenção. Conversamos, por exemplo, sobre o que é um mapa e ampliamos essa noção ao provocar cada participante a registrar não apenas o que vê, mas cheiros, texturas, sons, variações de luz. Questionamos como o percurso muda entre o dia e a noite, o que se transforma no modo de sentir os lugares. Propomos que registrem não só aquilo que os agrada, mas aquilo que chama atenção e que os desagrada. Ao longo da atividade, o mapa deixa de ser individual e torna-se coletivo, não apenas pelo compartilhamento de materiais, mas, sobretudo, pela troca de percepções, histórias e memórias a respeito dos espaços que habitamos e nos quais circulamos.

Esses mapas que realizamos não buscam uma precisão cartográfica, mas um encontro entre o ordinário e o extraordinário. Ao desenhar e conversar, os jovens percebem que o que os toca não se reduz ao visível, mas se manifesta como lampejo, um rosto encontrado no caminho, uma conversa breve na esquina, o silêncio de uma rua à noite. Os mapas não são apenas representações estáticas do espaço, mas o espaço em si, lugares onde montamos fragmentos de experiência.

Essa lógica de invenção e abertura ao acaso nos conecta ao cinema de Abbas Kiarostami, especialmente em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987). Como mencionado na sessão 3 (a palavra (im)possível serve para você criar o que quiser) deste texto, durante o filme, acompanhamos Ahmad, um menino que percorre as ruas de um vilarejo iraniano para devolver o caderno esquecido ao colega.





Consuelo Lins¹³⁶ observa que cineastas como Kiarostami apostam na duração e na percepção sensorial para propor novas formas de experiência estética, ao criarem filmes que se constituem por blocos de espaço-tempo.

O menino que insiste em seu trajeto é a imagem de abertura, cada desvio desestabiliza o mapa prévio e impõe ao filme o risco do imprevisível. Do mesmo modo, nos mapas afetivos criados pelo coletivo Olhares (Im)possíveis, nos caminhos pré-estabelecidos, há sempre alguma perturbação, há *dispositivos* que operam como regras frágeis, que organizam a ação sem anulá-la. Como afirma Migliorin¹³⁷, o *dispositivo* não é um método fixo, mas um gesto provisório, um conjunto de limitadores que se elabora no processo e se esgota nele.

Mapear, assim como filmar, é abrir-se à imprevisibilidade, cada traço no papel é resultado de uma escuta do espaço, de cheiros, sons, presenças, silêncios. Esses mapas não buscam precisão cartográfica, mas a invenção de um território afetivo, onde se encontram memória e imaginação, são práticas que, tal como o cinema de Kiarostami, recusam a linearidade e acolhem o desvio como princípio. São “artes de fazer”¹³⁸ que subvertem o espaço funcional e instauram percursos táticos, nos quais o ordinário se converte em extraordinário.

Tanto no vilarejo iraniano quanto nas ruas mapeadas pelos jovens da Olhares os caminhos são acontecimentos, não trajetos dados. Neles, a centralidade do autor cede espaço à experiência

¹³⁶ Lins (2007).

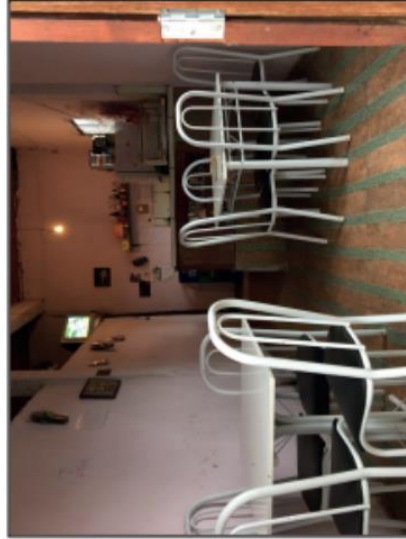
¹³⁷ Migliorin (2015).

¹³⁸ Certeau (1994).

compartilhada, o mapa torna-se coletivo, assim como o filme deixa de ser uma narrativa dirigida para se tornar uma cena aberta. Em ambos os casos, a montagem organiza fragmentos, não para restituir uma totalidade, mas para fazer emergir novas ficções do real. É nesse gesto que se revela a dimensão política do cinema e das práticas colaborativas, em que não se trata de representar o mundo, mas de reinventá-lo a partir do encontro com aquilo que resiste ao controle.

Na Olhares, são esses mapas iniciais que definem, também, um outro *dispositivo* que fazemos: o cartão-postal. A partir dos mapas afetivos que cada participante fez, selecionamos um trajeto a ser realizado em grupo e cada pessoa escolhe um ponto a ser registrado em foto. Posteriormente, a foto se torna o cartão-postal.





Ouro Preto - MG

“Tirei foto do bar, quinta-feira à tarde, no bar de cima, no telefone, porque é do Zezé, meu avô.”





Ouro Preto - MG



“Eu tirei essa foto porque eu gostei
muito dos carros velhos.”

Esses dois cartões-postais, realizados por jovens da Olhares (Im)possíveis, revelam como a fotografia pode ser gesto de memória, de afeto e de invenção. Não são postais turísticos, não celebram a cidade pelo viés do cartão-postal oficial, mas por uma via íntima e cotidiana. Ao invés dos monumentos de pedra-sabão ou de casas coloniais que compõem a imagem hegemônica de Ouro Preto, o que vemos são outros monumentos: o bar do avô e os carros velhos.

No primeiro cartão, que a legenda indica: “tirei foto do bar, quinta-feira à tarde, no bar de cima, no telefone, porque é do Zezé, meu avô”. O gesto de fotografar é inseparável da memória familiar, da relação com o avô, da história que não se escreve nos guias turísticos, mas que se inscreve no corpo e na vida de quem pertence àquele lugar. O bar, pequeno, simples, iluminado por uma lâmpada, transforma-se em patrimônio afetivo: é nele que cabem as lembranças e os vínculos de quem o fotografou.

O segundo cartão nos apresenta uma cena inusitada: um carro vermelho empilhado sobre blocos de concreto, acima de caminhões e carros velhos. “Eu tirei essa foto porque eu gostei muito dos carros velhos.” O olhar do fotógrafo encontra beleza no que, muitas vezes, seria lido como resto, sucata, ruína. A fotografia desloca o sentido comum, transforma a pilha de ferro-velho em imagem digna de ser lembrada. Esse gesto nos diz que a beleza não é exclusiva do que é consagrado, mas pode emergir do banal, do descartado, do que resiste à margem.

Essas imagens me lembram que a memória não se funda apenas no que é grandioso, mas também no detalhe. Elas fabulam outra Ouro Preto, a dos bares de família e dos pátios de ferro-velho,



onde o que importa não é o monumental, mas as relações e o olhar que decide dar sentido a um fragmento. Esses cartões não foram feitos para turistas, mas para nós mesmos, são como lembretes de que existimos nesses lugares e de que, neles, também está guardada a nossa história.

O *dispositivo* dos cartões-postais inverte a lógica da imagem turística e monumental quando constrói olhares que interpelam os monumentos e produzem outras presenças, outras experiências possíveis. Alvarenga observa que, no cinema contemporâneo, as cidades aparecem em disputa, há uma tensão entre narrativas hegemônicas e outras narrativas que buscam fissurar as imagens dominantes. Essa disputa não se dá apenas no campo da representação, mas na própria forma como o espaço é transformado em imagem. É nessa perspectiva que a Olhares (Im)possíveis se inscreve, pois, com o coletivo, também interrogamos e deslocamos os modos consensuais de ver a cidade. Para Alvarenga, tanto esses projetos (LAPA, Kumã, Olhares (Im)possíveis) quanto o cinema brasileiro contemporâneo convergem no esforço de criar contra-imagens, contra-narrativas e, até mesmo, contra-arquivos, práticas que, embora distintas, se encontram no propósito comum de inventar modos diversos de existir no espaço¹³⁹.

A cidade se refaz nesse processo como um palimpsesto, que dá lugar a outras narrativas e outras camadas de história, contadas pelos jovens quando transformam, por exemplo, o bar do avô ou os carros velhos em cartões-postais. Assim, quando dizemos que esses mapas e imagens materializam modos de habitar a cidade, falamos de uma partilha do sensível: eles constroem pertencimento e, ao mesmo tempo, autorizam um deslocamento dos modos de ver e registrar o



¹³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

urbano. Habitar a cidade é também autorizar-se a ser outro, os mapas afetivos e cartões-postais apontam para caminhos que não são apenas traçados no papel ou na fotografia, mas na própria experiência urbana, o que nos leva à pergunta feita por Migliorin: “o que a imagem faz com quem faz imagens?”¹⁴⁰.

Ele lembra que “não há garantia de que fazer imagens amplifica mundos, não há nenhuma garantia de que fazer imagens é também fazer novas conexões, de estar aberto à alteridade, de colocar em suspensão as certezas”¹⁴¹. A imagem não existe de forma isolada, é sempre atravessada por outros gestos, ela pode ser entendida como um gesto em si, mas, na experiência da Olhares (Im)possíveis, é também um gesto que se monta com o outro, com falas, escutas, caminhadas e experiências. Essas imagens não apenas mostram algo, elas compõem mapas, se desdobram em livros e filmes, geram encontros e retornam em novas formas de fabulação.

Exemplo disso são momentos em que, ao fotografar (ou filmar) o bairro Pocinho, os jovens transformaram sua relação com o espaço: o bar de um avô tornou-se memória partilhada; os carros enferrujados, potência estética; a entrevista com a avó, uma nova forma de conhecer a história. Esses registros circulam como provas de um outro modo de olhar Ouro Preto, não como destino turístico consagrado, mas como território vivido. Habitar as imagens, nesses processos, é garantir que elas continuem produzindo sentidos ao longo do tempo, são imagens que não fixam significados, mas se

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GlUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GlUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)



abrem ao movimento da memória e da criação. Nesse gesto, criar imagens no território é também recriá-lo para si, ao transformá-lo em espaço habitado e, sobretudo, em espaço de invenção¹⁴².

Essas experiências (do Kumã, do LAPA, do LabCriarte, da RJC e da Olhares (Im)possíveis) revelam que a montagem urbana não é apenas uma metáfora para pensar a cidade, mas um gesto que atravessa práticas pedagógicas, artísticas e coletivas. Em cada um desses espaços, há uma recusa à linearidade e à previsibilidade, inventam-se territórios de desvio, *dispositivos* que se abrem ao acaso, encontros que reconfiguram modos de ver e habitar a cidade. A partir da montagem, esses laboratórios reconfiguram tempos, corpos e saberes heterogêneos, ao criarem espaços em que novas narrativas podem emergir.

É nesse sentido que a cidade, mais do que cenário, se torna campo de disputa e invenção, habitar a cidade é também habitá-la como montagem, é folhear seus fragmentos, rearticular suas histórias, devolver presença ao que estava prestes a desaparecer. Esses projetos nos mostram que a montagem urbana não é apenas um exercício estético, mas um ato político, capaz de desmontar imagens dominantes e instaurar outras formas de experiência e aprendizado. Aprendemos com imagens, pois, “no contato com as imagens, acessamos uma dimensão que é anterior à própria linguagem e que altera a percepção das pessoas sobre elas mesmas, sobre as imagens e sobre o mundo”¹⁴³. Esse efeito transformador decorre do fato de que a imagem não apenas representa, mas produz experiência, ao nos fazer sentir antes mesmo de compreender. Isso implica que aprender com

¹⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GIUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

¹⁴³ Alvarenga (2022, p. 55).



imagens não é simplesmente interpretar signos, mas se abrir ao sensível, ao indeterminado e ao imprevisível que elas carregam, e esse processo afeta modos de subjetivação, pois a imagem cria outros modos de nos relacionarmos com o mundo e conosco mesmos.

Cada trajeto, cada fotografia, cada vídeo é uma montagem que rearranja fragmentos de espaço e de tempo para construir novos sentidos. O mapa afetivo, assim como o cartão-postal, é uma escrita cartográfica que produz um deslocamento do visível e desconstrói a imagem dominante da cidade para dar lugar a outras narrativas. Na Olhares (Im)possíveis, a montagem urbana não acontece apenas no papel ou na imagem, mas também na experiência compartilhada, nas conversas que se prolongam, no corpo que se inscreve nos percursos. Caminhar, fotografar, desenhar, montar são práticas que produzem uma outra cidade, não a cidade monumental, mas a cidade habitada e aberta ao imprevisível.



6.1 catar na cidade

os farrapos do tempo



Ver precede a palavra, antes de nomear o mundo, nós o olhamos e o reconhecemos. Olhar não é apenas receber imagens, é escolher, situar-se, afirmar-se no espaço que nos cerca. John Berger lembra que a visão nos coloca no mundo, que é por meio dela que reconhecemos nossa presença e a presença dos outros¹⁴⁴. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa alerta para a crença ingênua na naturalidade daquilo que vemos¹⁴⁵, depositamos fé nos olhos como se o mundo fosse evidente, como se as coisas estivessem simplesmente lá, aguardando serem vistas. Mas talvez sejam nossos olhos que existem porque buscamos ver o mundo, porque o desejo de ver é o que funda a percepção.

O olhar é histórico, situado, atravessado por ideologias e afetos, cada imagem é fruto de escolhas (escolhas de enquadramento, de ponto de vista, de tema) que refletem modos de ver ligados às crenças, aos poderes e às histórias de seu tempo. A fotografia, a pintura e o cinema registram o visível, mas também registram o olhar de quem registrou, a posição daquele que o produziu, e a situação histórica em que ele se inscreve. Quando essas imagens circulam, desprendem-se de seu contexto original e tornam-se abertas a novas leituras, novos usos, novos significados. Esse desprendimento é, também, uma possibilidade política: a imagem oscila e nos desafia a nos situar diante dela, a tomar posição.

¹⁴⁴ Berger (2022, p. 10).

¹⁴⁵ Costa (2007, p. 80).





Costa sugere que ver é também imaginar, e que o cotidiano guarda imagens que nos escapam justamente porque nossa atenção é apressada¹⁴⁶. O mundo real e o mundo imaginado não se opõem, mas se interpenetram, há algo que devaneia em cada percepção, uma espécie de memória ou fantasia que a atravessa, e cabe ao olhar atento perceber essas conexões, abrir-se ao que Benjamin chamaria de lampejos, aos instantes em que o passado e o presente se tocam. Olhar é dar aos olhos a capacidade de criar outros mundos, de compartilhar experiências, de tornar visível aquilo que se oculta sob a aparência do óbvio.

Toda visão é recíproca, quando olhamos, somos também situados no campo do visível, expostos ao olhar dos outros. A perspectiva central da pintura renascentista colocava o mundo a serviço do olho humano, mas a câmera nos ensina que não há centro fixo, olhar é multiplicar pontos de vista, descentralizar-se, reconhecer que o que vemos depende do lugar de onde olhamos e do tempo em que estamos. Ver é atravessar o visível para tocar o imaginário, é aprender que clareza não é sinônimo de verdade, que sombra e silêncio guardam outras possibilidades.

Longe de ser apenas uma extensão daquilo que vemos, a fotografia intensifica o olhar, o tensiona, o transforma. Susan Sontag observa que “as fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência”¹⁴⁷. Fotografar é um gesto de apropriação, ao enquadrar, isolamos um pedaço do mundo, arrancando-o do fluxo do tempo e tornando-o memória. É por isso

¹⁴⁶ Costa (2007, p. 80).

¹⁴⁷ Sontag (2004, p. 8).

que, para Sontag, “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu”¹⁴⁸, cada imagem possui a capacidade de afirmar que “isto foi”, mas, ao mesmo tempo, desloca o acontecimento, o descola do instante e o transforma em objeto. Existe, na fotografia, uma espécie de segundo nascimento, esse outro nascimento confere ao momento uma “espécie de imortalidade”¹⁴⁹, o que garante ao momento uma sobrevida que talvez ele nunca teria.

Contudo, fotografar implica também uma renúncia, ao buscar a imagem, reduzimos a experiência ao que é enquadrável, ao que cabe no quadro, olhar através da câmera é um modo de aprender a ver, e ver é também interpretar. A fotografia, nesse sentido, é um convite que não explica, mas sugere, cada imagem guarda um mistério, algo que escapa à explicação.

Fotografar é atribuir importância e pode fazer do banal uma revelação, devolver sentido ao que quase passa despercebido. Esse gesto transforma a fotografia em um meio de atenção ao mundo, um modo de cuidar do real. Nos encontros do coletivo **Olhares (Im)possíveis, vivemos isso de maneira prática**. As imagens produzidas pelos jovens não buscam o cartão-postal turístico e nem a beleza hegemônica, elas interrogam o visível, interessam-se pelos restos, pelas bordas, pelas fendas da cidade. Como escreve Sontag, “a vida de todos os dias é exaltada em apoteose”¹⁵⁰, e é justamente isso que fazem nossas fotografias: conferem ao cotidiano uma espessura que o torna memorável. Cada imagem é vestígio de um encontro, de um instante de atenção que poderia ter se perdido. Cada

¹⁴⁸ Sontag (2004, p. 9).

¹⁴⁹ Sontag (2004, p. 12).

¹⁵⁰ Sontag (2004, p. 86).



foto é uma fatia de tempo, mas também uma prova de ausência, uma testemunha do que já passou, do que não voltará e que, no entanto, ainda pode ser olhado.

Roland Barthes afirma que “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez”¹⁵¹. Cada foto é singular, irrepetível, um “certificado de presença” que nos diz que estivemos lá, mas essa presença é também assombro, pois revela a irreversibilidade do tempo. Para Barthes, a fotografia nos liga ao mundo por um “vínculo umbilical”¹⁵², uma relação de contato físico com o real que já não existe. Ao contemplar uma imagem, somos atravessados por uma consciência dupla, o que vemos existiu e, ao mesmo tempo, está perdido para sempre. Essa tensão é o que torna a fotografia tão poderosa, ela é prova e ausência, presença e luto. Cada escolha de enquadramento carrega consigo algo de quem fotografa: seus afetos, suas prioridades, seu modo de ver. Ao ser vista, a fotografia desperta, no espectador, uma memória que nem sempre lhe pertence, mas que se torna partilhável, há nela um conhecimento que é mais sensível que conceitual, um saber do corpo, uma intuição.

As imagens da Olhares (Im)possíveis se inscrevem nessa lógica, elas não são souvenirs nem troféus, mas rastros de uma atenção coletiva. Nossas imagens, de algum modo, parecem atestar a experiência, dar-lhe peso e densidade, elas não apenas registram, mas criam um espaço de partilha, um lugar onde se pode olhar de novo e olhar junto.

¹⁵¹ Barthes (1984, p. 13).

¹⁵² Barthes (1984, p. 121).



Foi assim quando caminhamos pelo bairro Pocinho com câmeras nas mãos. Cada jovem escolheu o que merecia ser visto, como o bar do avô, os carros velhos, o quintal e a casa da avó. Nessas escolhas, o que se revela não é a busca pelo “belo” em sentido hegemônico, mas a invenção de uma sensibilidade própria, uma estética do cotidiano, feita de rastros, vínculos e afetos. Fotografar, para nós, não é apenas guardar um instante, mas prolongar a experiência e devolvê-la ao grupo. Cada imagem carrega o convite de revisitar a cena, de se demorar nela e de criar, a partir dela, uma nova forma de estar no mundo.

Talvez esse seja o gesto mais radical da fotografia: devolver ao que parecia insignificante a dignidade de ser olhado, transformar ausência em encontro, fazer do instante algo habitável. Cada fotografia é uma pequena interrupção no fluxo do tempo e, justamente por isso, uma oportunidade de nos demormos no que importa. Ao abrir essa brecha, a imagem nos convida a repensar como vemos o mundo e a reconhecer no banal, no resto, no fragmento, a possibilidade de uma experiência digna de ser lembrada.

Walter Benjamin¹⁵³ nos ajuda a compreender como esse gesto se prolonga na experiência urbana:

apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto

¹⁵³ Benjamin (2009 [anos 1930], p. 127).



dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.

A cidade não é o que parece ser, apenas à primeira vista ela se mostra homogênea, contínua, batizada de um só nome. Mas esse nome muda de tom, conforme atravessamos a esquina ou dobramos a calçada, ele se dilui na poeira de um bairro esquecido. A cidade é um conjunto de vozes, um sopro interrompido por muros invisíveis, por linhas que não se leem nos mapas, mas se sentem nos passos. Walter Benjamin nos entrega o mapa mais precioso, o das fronteiras sensíveis, aquelas que passam ao longo das esquinas, por dentro das edificações, à margem do rio. Aquelas que não se veem, mas se tropeçam, como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto. A cidade, assim como a fotografia, é lugar de disputa do sensível: quem pode aparecer? Quem pode ser ouvido? O passo no vazio de Benjamin encontra eco em Rancière, para quem o visível e o dizível são sempre partilhados de maneira desigual, e cabe à arte e ao pensamento abrirem fissuras nesse consenso.

É como se, na Olhares (Im)possíveis, assumíssemos a tarefa de cartografar essas linhas invisíveis, de tornar legível o que normalmente é ignorado. Caminhar pela cidade, propor *dispositivos* fotográficos ou audiovisuais, assistir juntos a filmes ou simplesmente prosear em uma mesa de bar – em todos esses gestos, trata-se de abrir brechas. Brechas no tempo, no espaço, na percepção.



Nossos encontros instauram formas de atenção que reconfiguram o modo como existimos no mundo e como o mundo existe em nós.

As fotografias que emergem desses encontros não são produtos finais, mas vestígios, são restos de uma atenção lançada ao cotidiano, fragmentos de um olhar voltado ao que quase passa despercebido. Elas buscam as fendas da cidade, os limiares onde o invisível se faz visível, onde o ordinário se revela extraordinário. Em oposição à imagem do turista (que captura e congela sentidos prontos), trabalhamos com imagens que interrogam, que deslocam, que perguntam mais do que afirmam. Nesse gesto, a fotografia, além de registro, é também um modo de invenção, uma forma de abrir o mundo a novos modos de ver e de viver.

As imagens que apresento a seguir nasceram no bairro Pocinho em 2022, durante o *LabCartográfico*. Não são apenas fotografias, mas rastros de um dia vivido juntos, fragmentos de cidade e de cotidiano que se unem para formar uma outra cartografia, aquela que não segue linhas retas, mas se desdobra em afetos e desvios.

O *LabCartográfico* aconteceu de maneira híbrida: parte online e parte presencial, com o intuito de produzir imagens e de falar sobre elas. Depois de fotografar, voltamos às mesmas imagens para uma curadoria coletiva e escolher o que iria compor o livro *Ouro Preto: meu território, meu cartão postal*. O dia mais marcante de todo esse processo foi 18 de agosto de 2022, quando passamos o dia juntos no Pocinho. Experimentamos estar juntos, criar juntos e partilhar memórias. Suzana, mãe de

Luiz, nos acolheu em sua casa e ofereceu não só o espaço, mas também a comida, a acolhida, o cuidado. Sua cozinha foi também sala de aula e espaço de encontro.

Estavam presentes os jovens Pâmela, Luiz, Hudson A., Pedro, Henrique, Junio, Davi e Fábio, além de mim, Arthur, Thamira e Quel. Começamos traçando um mapa afetivo coletivo do bairro, onde cada rua, cada esquina, cada lembrança tinha a força de um testemunho. Com seis câmeras em mãos, nos espalhamos pelas ruas. O percurso não foi planejado de antemão, cada jovem indicava um lugar, um detalhe, uma imagem a ser registrada, e era para lá que íamos. O bairro se revelou em fragmentos, e o ato de fotografar se confundiu com o ato de caminhar, como se cada passo fosse também um enquadramento. Ao final, decidimos ir juntos até a cachoeira da Geladinha, o caminho até ela condensava o sentido daquele dia: um deslocamento coletivo. As imagens guardadas nas câmeras não são apenas lembranças, são parte do que vivemos, a tentativa de inscrever no tempo uma experiência que, por alguns instantes, nos fez inventar o bairro e inventar a nós mesmos. No arquivo da Olhares, essas imagens não repousam como documentos estáticos, mas seguem vivas, nos lembram que criar em grupo é também inventar modos de existir, reinventar a cidade e fabular futuros a partir dos rastros que deixamos.





Em ambas as fotografias, somos levados para dentro de uma casa. Na primeira, o olhar repousa sobre a superfície da mesa, onde vemos frascos, cremes, xampus e um pente, objetos do cuidado íntimo e diário, mas também resquícios de uma rotina. Nesse enquadramento, o ato de ver é também escolha que destaca detalhes domésticos de cuidado.

A segunda fotografia nos mostra duas crianças sentadas na cama olhando para a foto de forma que insinua que foram pegos de surpresa pelo fotógrafo. Algo nessa imagem nos fere, para ressoar o *punctum*¹⁵⁴ barthesiano, nos chama, talvez seja expressão de quem é olhado e ainda não compreende totalmente o ato de ser fotografado. Nessa cena não é apenas o fotógrafo que observa, nós somos observados por essas crianças, convocados a responder ao seu olhar, com seus olhos arregalados.

Essas imagens nos lembram que fotografar é, como escreve Susan Sontag, “apropriar-se da coisa fotografada”¹⁵⁵, mas também a restituir ao mundo como outra coisa: imagem, memória, narrativa. Elas tornam visível o que é pequeno e cotidiano, ao transformá-lo em testemunho de um modo de vida. O pente, os frascos, as crianças se inscrevem como fragmentos de uma experiência que, ao ser mostrada, pode ser reconhecida por outras pessoas.

Olhar para essas fotografias é perceber que o íntimo é também político, que o que se passa no espaço doméstico tem ressonância no coletivo. O quarto, a cama, os objetos de higiene são parte de uma história social, de um tempo que se pode narrar. Essas fotos são um chamado para que nos detenhamos no que nos parece banal, mas que, ao ser visto, pode ser compartilhado.

¹⁵⁴ Barthes (1984).

¹⁵⁵ Sontag (2004, p. 8).





Na primeira fotografia, vemos as pedras do chão, duras, ásperas, com frestas preenchidas por restos de terra e pedrinhas. Um olhar distraído passaria adiante, mas demorar-se nelas é reconhecer a materialidade do tempo naquilo que se acumula nas fendas, naquilo que quase sempre é varrido, o invisível se torna visível. Ao escolher enquadrar a fresta, e não o todo da rua, aquele que fotografou interrompe a lógica da superfície e devolve importância ao chão, aos restos. Essas pedras me falam também de todas as cidades, dos caminhos repetidos, daquilo que carregamos sob os pés sem perceber.

Na segunda fotografia, vemos parte do chão e do que há debaixo de um carro. O tubo de escapamento, parte dos pneus, as engrenagens cobertas de poeira, a sombra que se abre embaixo do veículo. Uma imagem ao rés do chão, rasteira, quase desconfortável. A escolha desse ponto de vista nos força a ver o que normalmente permanece invisível, nos obriga a descer, a encarar o avesso da máquina que sustenta nossos deslocamentos.

Há um gesto de atenção que as constitui, são restos visuais daquilo que escapa, fragmentos que poderiam passar despercebidos, mas que essas fotografias resgatam como possibilidade de registrar e guardar. Não são imagens íntimas no sentido de serem um segredo, mas de partilha, e elas escrevem a vida, não uma vida privada, mas a vida em comum. O chão entre pedras, o espaço sob o carro são, paradoxalmente, lugares onde todos nós passamos. Fotografá-los é transformá-los em linguagem é devolver àquilo que parecia insignificante a dignidade de ser olhado.





Na primeira fotografia, vemos através de um pequeno buraco na parede. O olho se aproxima, como se o corpo inteiro precisasse caber na fresta para ver o outro lado. O buraco é enquadramento e convite, uma moldura que faz o mundo se tornar um pequeno ponto no espaço. O que aparece do outro lado do pequeno buraco não é o todo, mas um fragmento de realidade que se torna precioso por ser parcial. Não é apenas um buraco na parede que vemos, é também o gesto de espiar – ato curioso, clandestino – que partilhamos com o fotógrafo.

Na segunda fotografia, o olhar se alonga dentro de um tubo circular, um túnel de luz conduz o olho até o fundo, onde uma parede gasta se revela. Vemos a própria densidade do tempo marcada na parede, mas, para ver, é preciso atravessar a sombra, percorrer o interior do tubo, aceitar a duração que o próprio enquadramento impõe. A imaginação percorre o tubo como se fosse um corredor secreto até chegar à cena, é como se mirássemos o tempo através de uma pequena brecha.

Nessas imagens, o buraco da parede e o tubo são passagens, e a fotografia, ao se deter neles, faz deles metáforas para o próprio ato de ver: espiar, atravessar, decifrar. O buraco na parede e o interior do tubo poderiam estar em qualquer cidade, em qualquer tempo, esperando que alguém se abaixe, se aproxime e faça deles uma outra coisa, como uma fotografia.





Na primeira fotografia, o garoto sorri, parado com uma câmera nas mãos, no limiar entre dois cômodos, ao fundo, um amontoado de roupas e objetos. O corpo em pé no vão da porta parece suspenso entre dois mundos: o da intimidade da casa e o da presença da câmera, que o chama para fora.

Na segunda imagem, o chão e o corpo se encontram, deitado na calçada, um jovem fotografa com a câmera apontada para cima, para algo que só ele vê, o jovem olha e é olhado, fotografa e é fotografado. Deitar-se para fotografar é romper com a posição habitual do olhar, é insistir que a visão pode vir de baixo, de onde quase ninguém olha. Esse gesto também torna visível o que parece insignificante, abre espaço para que o cotidiano se torne cena, para que o corpo seja também produtor de sentido.

Essas duas imagens juntas me falam de deslocamento: do corpo que atravessa um limiar e do corpo que escolhe deitar-se no chão para ver diferente. Ao olhar para elas, percebo que não são apenas retratos dos jovens com uma câmera, são exercícios de liberdade, pequenas revoluções ópticas e corpóreas que nos lembram que a cidade, a casa, o mundo podem ser vistos de outros modos, se estivermos dispostos a mudar de posição, a esperar, a escutar o que a cena tem a dizer.





Na última fotografia, vemos a cena dos jovens fotografando um canteiro contra um muro que revela o gesto coletivo de observar e registrar a cidade a partir de seus detalhes mais sutis, transformando o ato de fotografar em exercício de atenção e partilha. Dois jovens agachados na beirada da rua, as câmeras firmes nas mãos, como se o mundo e os corpos tivessem se encolhido para caber naquele canteiro estreito. O muro atrás deles é áspero, gasto, marcado por buracos, mas eles não olham para o muro, olham para as plantas, para as cores que crescem entre o concreto.

Os jovens olham para um elemento cotidiano que, na correria do dia a dia, geralmente passa despercebido. A fotografia aqui é também uma forma de devolução: devolve presença às flores, devolve importância a esse pedaço de rua. A cena é mínima, mas carrega uma força política silenciosa. Dois jovens, duas câmeras, um canteiro.

As fotografias que fazemos na Olhares não mostram apenas o que vemos, mas como vemos e de onde vemos. Em vez de repetir a Ouro Preto monumental, consagrada nos livros e cartões-postais, nossas imagens constroem outras narrativas da cidade. Elas nos autorizam a contar a nós mesmos outras versões do passado e do presente, e a imaginar futuros possíveis. A cada clique, alargamos as bordas da história oficial para acolher outras memórias, outros nomes, rostos e passos esquecidos.

Didi-Huberman lembra, em *Cascas*¹⁵⁶, que a imagem é uma montagem de tempos heterogêneos, um gesto de pensamento. Fotografar é montar o mundo a partir do que nos afeta. Não

¹⁵⁶ Didi-Huberman (2017).



somos neutros: somos tocados antes mesmo de tocar a câmera. Por isso, nossas imagens testemunham aquilo que nos atravessou; são lampejos de histórias que insistem em permanecer.

A experiência nasce nesse encontro entre olhar e ser olhado, é nesse intervalo que nossas imagens ganham forma. Não é algo que simplesmente acontece, mas aquilo que reorganiza nossos sentidos, exige corpo e atenção. Quando filmamos ou fotografamos não tentamos fixar a cidade em sua aparência estável, mas expressamos o modo como ela reverbera em nós. Nossas imagens não representam o Pocinho ou o centro, elas carregam as marcas do encontro com esses espaços. Experienciar a cidade é caminhar por suas camadas e permitir que ela nos devolva perguntas.

Aprendemos com o cinema a olhar nossos cotidianos de pesquisa e produzir outros mundos possíveis¹⁵⁷, como apontam Giovana Scareli e Priscila Fernandes. Nas práticas da Olhares, esse aprendizado se dá quando deixamos que as imagens nos ensinem a perceber o que estava ali, mas não era visto. O cinema não nos oferece respostas, mas modos de caminhar juntos. Ao invés de explicar a cidade, ele nos acompanha enquanto a vivemos, abrindo frestas para que nela caibam outras possibilidades de vida. Ao filmar o bairro, não registramos apenas um lugar, mas ensaiamos modos de existir nele, modos de narrar um mundo ainda em formação.

Com as câmeras nas mãos, somos caçadores de rastros e fragmentos. Catamos, no caminho, farrapos de tempo, resquícios de presença e fazemos deles outras coisas, um livro, um filme, uma conversa, um encontro. A imagem torna-se espaço de montagem, e a montagem, uma forma de



¹⁵⁷ Scareli e Fernandes (2016, p.23)

pensamento. Criamos imagens não para descrever o mundo, mas para nos deixar afetar por ele, e talvez transformá-lo.

Se a memória se organiza entre lembrar e esquecer, fazer imagens é também um gesto da memória, é escolher o que guardar e o que deixar partir. Cada imagem é também um rastro daquilo que poderia ter desaparecido, um fragmento de mundo que insiste em permanecer. Por isso, dizemos que nossos filmes e fotografias são modos de existir na cidade. Eles testemunham que estivemos aqui, que olhamos, que sentimos, que nos emocionamos. São formas de dizer que estamos presentes e, mais do que isso, que estamos imaginando outros futuros possíveis, com os olhos, a escuta e as imagens.



como narrar aquilo que se vive junto?

7

[...]

Ontem eu tive esse sonho
Nele encontrava com você
Não sei se sonhava o meu sonho
Ou se o sonho que eu sonhava era seu

Um sonho dentro de um sonho
E eu ainda nem sei se acordei
Desse sonho quero imagem e som
Pra saber o que foi que aconteceu

Hoje de manhã eu acordei sem imagem e sem som

[...] ¹⁵⁸

¹⁵⁸ Nação Zumbi (2000)

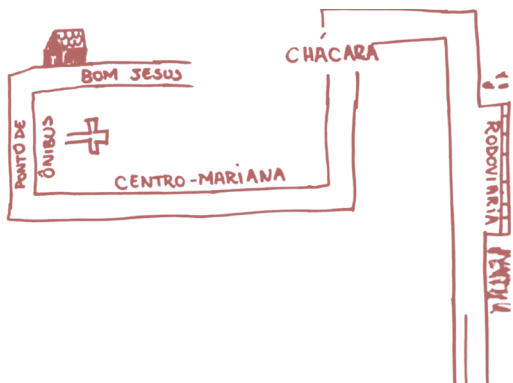
Acompanhada pela lua no topo da cabeça, conheci o Aleph, de Borges. Fui mirada por todos os pontos do mundo, todas as imagens se apresentaram a mim numa montagem infinita. Imagens muitas, imagens raras que nunca voltarei a ver como vi. Não uma, mas muitas vidas passaram por mim, todas que vivi e sonhei. Caleidoscópio do cotidiano. Um sonho dentro de um sonho.

Fui Ahmad procurando a casa de meus amigos. Fui *Acidente* que tropeça nas calçadas irregulares daquilo que vivemos. Fui Walter Benjamin caminhando e escrevendo *Passagens*. Fui Didi-Huberman ao arrancar a casca e deixar jorrar toda história que cabe num pequeno pedaço de um tronco de árvore. A vida se mostrou a mim e, como num sonho, acordei atordoada com apenas algumas imagens sobreviventes.

Sonhei os sonhos do mundo e palavras nunca me serão suficientes para dizer de todas as imagens que vi. Quem sonha os sonhos do mundo talvez nunca mais veja a vida da forma como viu antes. Tudo tão efêmero, se transformando tão rápido, cada imagem virava outra antes mesmo que eu pudesse alcançá-la.

Um encontro sem hora marcada, um encontro em que os minutos se transformaram em toda a história da humanidade. Senti, em cada célula do meu corpo, as emoções de estar viva. Sonhando os sonhos do mundo, realizei sonhos meus que eu mesma nem sabia que sonhava. Sonhei com a vida, com a morte, com o futuro e com o passado. Tudo isso dentro da duração infinita de cada segundo.

Quando toda a lógica cronológica deixa de fazer sentido, consigo habitar uma caverna junto daqueles que primeiro vieram. É dentro dessa caverna que entendo que o primeiro gesto humano é se





emocionar. Antes de balbuciar, de falar, de andar, de ler ou escrever, nos emocionamos com a vida ao nosso redor: com a voz da mãe, com o passo do pai, com o colo dos avós. Tudo isso nos emociona primeiro e, por isso, vivemos.

Realizar esta pesquisa foi também permitir me emocionar no coletivo. Com a Olhares (Im)possíveis, aprendi a “reconhecer nas formas aparentemente secundárias e perdidas de outra época a vida de hoje, as formas de hoje”¹⁵⁹. Sidarta Ribeiro observa que a emoção é um fio condutor para memória e sonho¹⁶⁰, com este trabalho, busquei ir atrás desses muitos fios condutores que me levaram a desejar pesquisar. Perseguindo esses fios foi que pude verdadeiramente me encontrar com a pesquisa, e isso demorou a acontecer. Muitos fios me levaram a outros lugares, como minhas relações familiares, minhas relações com a cidade, minhas relações com o conhecimento. Mas, inevitavelmente, um ou alguns desses fios me trouxeram aqui, neste lugar onde a pesquisa, que um dia foi sonho, encontrou a memória dos encontros com os jovens da Olhares (Im)possíveis e se traduziu em palavras. Como no sonho que tive onde fui mirada por todas as imagens e pouco pude dizer, o que fica, nestas páginas, é um recorte do que me restou, muito mais carregarei comigo do que as palavras aqui escritas.

Tomo emprestada novamente palavras de Benjamin: “como este trabalho foi escrito: degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio, e sempre como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas

¹⁵⁹ Benjamin (2009, p. 500).

¹⁶⁰ Ribeiro (2019).

também para reservar para o fim toda majestade do panorama que se lhe oferecerá)”¹⁶¹. Degrau por degrau, esta pesquisa foi se desenhando, e aprendi a demorar-me com as coisas, deixar que elas sigam um ritmo próprio.

Escrever, fotografar, filmar são formas de capturar uma lasca do presente, são formas de, ao mesmo tempo, guardar e deixar ir. Escrever esta tese é uma maneira de capturar uma lasca do presente que possa tornar visível uma experiência particular e, também, coletiva. O que escrevo aqui são minhas próprias percepções da experiência em grupo que temos vivido com a Olhares (Im)possíveis nos últimos anos, e faço isso a partir de imagens registradas em diferentes tempos e contextos, essas imagens, quando convocadas na tese, deixam de ser pessoais para se tornarem rastros da experiência compartilhada.

Escrever a vida, para Annie Ernaux, não é escrever a própria vida como uma narrativa íntima e isolada, mas inscrevê-la no espaço comum, ao transformar aquilo que é vivido de forma singular em narrativa que possa ser compartilhada. Sua escrita consiste em deslocar o “eu” para um “nós”, ao fazer do detalhe da experiência um lugar de acesso ao coletivo pela força do vivido, como “experiências da vergonha, da paixão amorosa, do ciúme, do tempo que passa, dos entes queridos que morrem” ¹⁶². Ernaux afirma que a literatura deve romper as solidões, e é justamente isso o que acontece quando os jovens do Olhares (Im)possíveis desenham seus mapas afetivos ou realizam filmes, o íntimo deixa de ser segredo para se tornar linguagem comum, ao operar uma passagem do

¹⁶¹ Benjamin (2009, p. 503).

¹⁶² Ernaux (2023, p. 172).



vivido ao narrável, do indizível à imagem. Assim como Ernaux mobiliza suas memórias para tocar algo de ordem geral, os jovens deslocam suas vivências cotidianas – atravessadas, muitas vezes, pelo racismo, pelo controle policial, pelas restrições de circulação na cidade – para o campo da partilha, elaborando-as por meio de *dispositivos* que abrem espaços de invenção e pensamento coletivo.

Ao propormos *dispositivos*, não buscamos controlar a experiência, mas abrir condições para que algo aconteça, algo que não estava dado *a priori*. Nossos filmes, entrevistas, fotografias e desenhos são aberturas ao imprevisto, e a câmera se torna não um instrumento de captura, mas um lugar de escuta, em que a palavra pode emergir com aquilo que ainda está sendo pensado. Há sempre um rastro que escapa ao enquadramento, e é justamente nesse rastro que reside a força política do gesto cinematográfico: permitir que a vida apareça com suas fissuras, suas contradições, sua imprevisibilidade.

Esta tese nasce de práticas educativas e escolares, embora tenha aprendido a não se deixar conter por elas. Os primeiros encontros da Olhares (Im)possíveis ocorreram em salas de aula, oficinas e projetos da escola pública, mas logo transbordaram esses limites. Ao longo do processo, houve muito ensino e aprendizagem, não apenas no domínio técnico do cinema, da fotografia e da montagem, mas, sobretudo, no conhecimento da cidade. Ensinar não se restringiu à transmissão de técnicas: usar a câmera foi também aprender a olhar, a sustentar uma atenção ao que costuma passar despercebido. A pedagogia que atravessa o grupo acontece na partilha do sensível, em que educar é criar condições para pensar junto. Mais do que formar realizadores, a Olhares sustenta um espaço em que aprender é desenvolver modos de olhar, escutar e habitar criticamente o mundo comum.



Como Ernaux, os jovens escrevem a vida, não a sua vida privada, mas uma vida compartilhada, situada no entrelaçamento de histórias individuais e estruturas sociais. Escrevem com palavras, com imagens, com mapas, com silêncios. Cada traço no papel, cada enquadramento, cada pausa é um modo de dizer: “isso nos aconteceu”, mas também “isso diz respeito a todos nós”. Ao mesmo tempo, essa escrita não se converte em método rígido, pois, como afirma Larrosa, o caminho só se desenha no caminhar. Não há garantias, apenas a aposta no comum, no encontro, no poder de tornar visível aquilo que um dia foi apagado.

Caminhar por Ouro Preto sempre foi, para mim, um gesto de aprendizado. As ladeiras, que exigem do corpo fôlego e lentidão, também ensinam um outro ritmo para o pensamento. Não se pode percorrer a cidade sem negociar com as ruas irregulares, sem sentir o peso da História sob os pés. Caminhar em Ouro Preto nos obriga a pausar, a olhar para cima, para baixo, para os lados, ao mesmo tempo em que nos cansa, nos desperta. Esta pesquisa foi escrita no atrito entre o corpo e a cidade, entre a imagem e a memória.

Ouro Preto, com sua paisagem marcada pela mineração e pela herança colonial, carrega cicatrizes visíveis e invisíveis, mas é também feita de gestos cotidianos que escapam ao olhar turístico: a criança que brinca na rua, a senhora que varre a calçada, o chafariz que se transforma em ponto de encontro. Foi caminhando que aprendi a ver a cidade como um palimpsesto, onde a pedra antiga convive com improvisos contemporâneos, e onde a monumentalidade das igrejas contrasta com as gambiarras dos becos. Ao lado dos jovens da Olhares (Im)possíveis, pude experimentar a



cidade por outras perspectivas: pelas lentes das câmeras, mas também pelos percursos afetivos que eles traçam, reinventando a Ouro Preto em que vivo.

Ao escrever esta tese, percebo que minha própria relação com a cidade se reconfigura, me deixei atravessar pelos seus ruídos, cheiros, imagens. Ouro Preto é também o espaço onde me descubro outra, onde o arquivo que produzimos não fala apenas deles ou de mim, mas do que somos capazes de viver e criar juntos. Se a cidade é feita de camadas, minha escrita é mais uma delas, uma camada frágil, provisória, mas que deseja permanecer como rastro de uma cidade que não é apenas lugar onde se vive, mas território que nos educa, nos forma e nos convoca a pensar o comum.

Encerar esta escrita não significa encerrar a experiência, mas apenas fazer uma pausa no destino¹⁶³. Tudo o que escrevi aqui é fragmento, rastro, tentativa de entender aquilo que permanece em movimento. Como no sonho, ainda carrego comigo imagens que não cabem nas palavras, silêncios que não se deixam traduzir. Mas talvez a força deste trabalho resida justamente nisso: na consciência de sua incompletude, na recusa em fechar o sentido. A pesquisa, como a vida, não é linha reta, mas espiral que retorna, se dobra, inventa caminhos. Por isso, termino com a mesma pergunta que me moveu desde o início: como narrar aquilo que se vive junto? Talvez a única resposta possível seja esta que realizo aqui, narrando sem pretensão de totalidade, escrevendo com os outros, inscrevendo no comum as marcas que a experiência deixou em nós. Porque, no fim, escrever a vida é aceitar que ela sempre escapa, e é nesse escape que reside sua beleza.

¹⁶³ Lissovsky (2014).



este poema não seria um poema
se eu me colocasse a escrevê-lo
pois aí, exatamente aí,
onde ele não é nada
é que ele está

como capturar o nada?
como falar sobre esse nada que me acontece e diz quem eu sou?

aprendendo a nadar foi como eu
descobri como é que se pensa
em nada

o ar que entra pela boca
não é o mesmo que entra
pela narina
movimento ao contrário
quase antinatural
mas que sustenta o corpo
rompendo as resistências da água
olhar para baixo e não para frente
indo na contramão
das frases motivacionais

olhar para baixo e não para frente
mudando o centro gravitacional do olho
olhar para baixo e não para frente
ver aquilo que não era possível
ser visto antes
olhar para baixo
e
para frente

como é que se aprende a ver o céu?
aquilo que está sob nossas cabeças
quem me ensinou a ver
foi a cidade
com seus corredores de construções
para ver o nada na cidade
é preciso aprender
a ver o céu

olhar para cima e não para frente
e ver formas abstratas
que só existem a partir desse ângulo
olhar para cima e não para frente
respirando com a capacidade máxima
dos pulmões
olhar para cima e não para frente
lembrando que
todo mundo tem um céu para pisar
e um chão para sonhar
olhar para cima
e
para frente

outro dia li Marília Garcia que escreveu:
é difícil olhar as coisas diretamente

como olhar a cidade diretamente?

ou

como olhar a cidade nos olhos?

olhando

para baixo

e

para cima

e

para frente

às vezes também para olhar

é preciso fechar os olhos

como bem já nos disseram

Barthes e Byung-Chul Han

ideias do que se fazer de olhos fechados:

imaginar histórias

contar o maior número de texturas possíveis sentidas com o corpo

saborear o gosto do vento

saber a qual ritmo bate o coração

reviver na memória o cômodo onde se está, lembrando-se de todos os detalhes

relembrar o último beijo dado

sentir a gravidade atuando

mergulhar na memória

a visão é traiçoeira
traí o corpo
quando se impõe
e diz “eu vi”
olhos sempre abertos
para verem
o maior número de imagens possíveis
são olhos que
não sabem ver o nada
são olhos que
vagam por aí
à procura de imagens excitantes
e se deparam com imagens
barulhentas demais
imagens que
não lhes contam coisa alguma

seria possível furar o presente com o olho?

olho para baixo
e também para cima

poderia com esses gestos furar o presente?
rasgá-lo a ponto de se transformar em outra coisa?

num outro tempo talvez
nem futuro nem passado
tempo devaneante
em que sonho acordada
degusto paisagens
me lembro do futuro
adivinho o passado
monto e remonto
meus quadros sobre a mesa

caminho
em minha mente
como o *flâneur*
caminha
na cidade
perambulo
suspendo o tempo
me distraio
me perco
sou estrangeira de mim mesma
escancarando meus sentidos
chego a lugares nunca visitados
mas não desconhecidos

caminhar também pode ser:

meditar

ler

compor

repetir

escutar

escrever

enquanto caminho meu corpo escreve

assim como

enquanto escrevo meu corpo caminha

escrever caminhar

seria esse meu destino afinal?



Referências

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. São Paulo: Autores Associados Editora, 1999.

ALVARENGA, Clarisse. Somos todos criadores de imagens. *Aprender com imagens: práticas audiovisuais em escolas da região metropolitana de belo horizonte e da terra indígena Xakriabá*. Belo Horizonte: Lapa, 2022, p. 40-67. (Coleção Cinema e Educação)

ASPIS, Renata Lima. *Fazer filosofia com o corpo na rua*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

AUDIOVISUAL, Alexia Melo. Rede Jovem de Cidadania - Primeiros Programas. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLEw4WySzAWkArIm5u4mMM9b25G7oY-wvY>. (Acesso em 17 de outubro de 2025.)

AUDIOVISUAL, Alexia Melo. Rede Jovem de Cidadania. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLEw4WySzAWkAV-k0zp5M1pUpkiEUsYdpo>. (Acesso em 17 de outubro de 2025.)

BARRETO, Maria Ignez Mena. Atlas Mnémosyne: conhecimento por montagem. *Select*, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/atlas-mnemosyne-conhecimento-por-montagem/>. (Acesso em 22 de julho de 2025.)

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 3)

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2)

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema*. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução de Mônica Costa Netto e Sílvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink – CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Hugo Maider. São Paulo: Fósforo, 2022.

BONOBA, Noá. Travomantra: entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação. Entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação. *Wrong Wrong*, 2020. Disponível em: <http://wrongwrong.net/artigo/travomantra-entre-o-solo-da-comunicabilidade-e-a-experiencia-da-desorientacao>. (Acesso em 10 de dezembro de 2021.)

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Tradução de Paulo L. de O. de Almeida. Petrópolis: Vozes, 1994.

CID, Viviane; RESENDE, Douglas; MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo (orgs.). *Modos de fazer e experimentar cinema e educação*. Rio de Janeiro: Áspide Editora, 2022. Disponível em:

<https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2022/11/Modos-de-fazer-e-experimentar-cinema-e-educacao.pdf>. (Acesso em 22 de julho de 2025.)

CIDADÃS, Agência de Iniciativas. Rede Jovem de Cidadania. Disponível em: <https://aic.org.br/atuacao/juventudes/rede-jovem-de-cidadania/>. (Acesso em 17 de outubro de 2025.)

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.169-178.

COSTA, Alan Victor Pimenta de Almeida Pales. *Lugares no avesso do deserto*. 2007. 168f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia ciência inquieta: o olho da história III*. Tradução de Renata Correio Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de Ilana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, 1*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. 279p. (O Olho da História, v. 1)

ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis: Vozes, 2021

HERINGER, Victor. *Não sou poeta: poesia reunida*. Organização Eduardo Heringer. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7894/3/Elogio_aos_Errantes_RI.pdf. (Acesso em 22 de julho de 2025.)

JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. v. 1. Salvador: EDUFBA, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33010>. (Acesso em 22 de julho de 2025.)

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Tradução de Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LARROSA, Jorge. Como entrar no quarto da Vanda: notas sobre a investigação como experiência. In: MARTINS, Fabiana Fernandes Ribeiro; NETTO, Maria Jacintha Vargas; KOHAN, Walter Omar (orgs.). *Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014, p. 22-50.

LARROSA, Jorge. *Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor*. Tradução de Cristina Antunes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. 528p. (Coleções: Educação: experiência e sentido. Coordenadores da Coleção Jorge Larrosa, Walter Kohan)

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi e Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LINS, Consuelo. Tempo e dispositivo no documentário de Cao Guimarães. *Devires*, v. 4, n. 2, p. 8-17, 2007. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/tempo-e-dispositivos-nos-filmes-de-cao-guimaraes.pdf>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LÓPEZ, Maximiliano Valerio. A escola como lugar de suspensão. In: MARTINS, Fabiana Fernandes Ribeiro; NETTO, Maria Jacintha Vargas; KOHAN, Walter Omar (orgs.). *Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014, p. 84-92.

MEDRADO, Arthur. *Cinema e contra-monumentos: inventários e cartografias com Olhares (Im)possíveis (pesquisa-intervenção em Ouro Preto/MG 2017-2022)*. Rio de Janeiro: Grupo Multifoco, 2023.

MEDRADO, Arthur. Imagens e cidades: conversa com Clarisse Alvarenga e Cezar Migliorin. *YouTube*, 1º/04/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2451GLUdiCo>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.)

MEKAS, Jonas. Manifesto anti-100 anos de cinema. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2013 – 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 226-227.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado. *Revista GEMInIS*, v. 11, n. 2, p. 159-164, 21 dez. 2020.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac; GARCIA, Luiz; GUERREIRO, India Mara Martins Alexandre; NANCHERY, Clarissa; BENEVIDES, Frederico. *Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos*. Niterói: Editora UFF, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. Deixem essas crianças em paz: o mafuá e o cinema na escola. *In: Catálogo do Forumdoc.bh 2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

NAÇÃO ZUMBI. *Um sonho*. Rádio S.AMB.A. 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4fZqEW3WU9O8Qj9gD1iQjT>. (Acesso em 15 de outubro de 2025.)

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Imagens desabam sobre paisagens. *In: AZEVEDO, Ana Francisca; CERAROLS, Rosa; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de (orgs.). Intervalo: entre Geografias e cinemas*. v. II. Guimarães: Editora da Uminho, 2015, p. 317-345.

OURO PRETO. *Dossiê de tombamento do Núcleo Histórico de Ouro Preto*. Ouro Preto. Acervo da Prefeitura Municipal, 2009.

PELIZZONI, Gisela Marques. *Os miúdos circos: encontros possíveis entre a cultura da infância e a cultura da escola*. 2017. 204f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5992>. (Acesso em 13 de setembro de 2024.)

PEREC, Georges. *O infraordinário*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

PÉRET, Flávia Helena Santos. *Vozes e escritas dissidentes*. 2022. 296f. Tese (Doutorado em Educação – Conhecimento e Inclusão Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia. Cinema e cotidianos e pesquisa em educação. *Quaestio – Ciências Sociais*, v. 18, n. 1, p. 15-33, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/2564>. (Acesso em 28 de agosto de 2025.).

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIDAL, Paloma. *Não escrever* [com Roland Barthes]. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

WERLE, Verônica; VAZ, Alexandre F. Educação dos sentidos no tempo livre: o olhar como entretenimento. *Educação & Realidade*, v. 45, n. 1, e90098, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/90098>. (Acesso em 15 de outubro de 2025.)

Filmes

ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Produção de Cinco em Ponto e TEIA. Belo Horizonte, 2006. (72 min.)

DA JANELA do meu quarto. Direção de Cao Guimarães. 2004. (5 min.)

FOTOGRAMA. Direção de Luís Henrique Leal e Caio Zatti. Recife, 2016. (9 min.)

GOSTO DE cereja. Direção de Abbas Kiarostami. Irã: Abbas Kiarostami Productionse Kanun Parvaresh Fekri, 1997. (95 min.)

ONDE FICA a casa do meu amigo? Direção de Abbas Kiarostami. 1987. Irã. (83 min.)

RUA DE mão dupla. Direção de Cao Guimarães. 2002. (75 min.)

ULYSSE. Direção de Agnès Varda, 1982. (22 min)

WHILE I write. Direção de Grada Kilomba. 2016. (2 min.)