

EXPERIÊNCIA E DOCUMENTÁRIO: algumas reflexões¹

Experience and documentary: some reflections

Cristiane da Silveira Lima²

Resumo

A discussão sobre o empobrecimento da experiência tem sido interpretada, sob um viés histórico, como dotado de um tom pessimista. Entretanto, retomamos aqui as idéias de autores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben e John Dewey, buscando ampliar a discussão sobre o documentário, agora enriquecida pelas noções de experiência, narrativa e acontecimento. Ao final, analisamos o filme *Jurema* (Maoro Rocha Pitta - 2005), que acabou se configurando como uma experiência intensa de alteridade, não apenas para os sujeitos que compartilham a situação de filmagem, mas também para o espectador.

Palavras-chave: Experiência; Narrativa; Acontecimento; Documentário.

Abstract

The discussion about the impoverishment of the experience has been interpreted, from a historical point of view, as having a pessimistic tone. Therefore, we retake the ideas of authors such as Walter Benjamin, Giorgio Agamben and John Dewey in order to extend the discussion about the documentary, now enriched by concepts of experience, narrative and event. At the end, we analyze the film *Jurema* (Maoro Rocha Pitta - 2005), which turned out to be an intense experience of alterity, not only for the ones who share the filming situation, but for the spectator as well.

Keywords: Experience; Narrative; Event; Documentary.

¹ Este texto foi extraído da monografia de final de curso “Entre o banal e o singular: o homem ordinário no documentário brasileiro”, desdobramento de uma atividade de Iniciação Científica desenvolvida desde 2005, sob orientação do Prof. Dr. César Geraldo Guimarães. Este trabalho foi desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS – DCS/UFMG) e financiado pelo CNPq.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (UFMG). e bolsista pela FAPEMIG. Formada em Radialismo pelo mesmo departamento. crislimal@yahoo.com.br

Sobre o conceito de experiência

Em *Experiência e Pobreza e O Narrador*, Walter Benjamin discorre sobre o modo como o declínio das grandes narrativas reflete o esvaziamento das experiências comunicáveis dos sujeitos. Por estar intimamente relacionada à vida prática, a experiência conferia autoridade aos sujeitos, propiciando um conhecimento legítimo para falar sobre a vida no mundo. Esses saberes eram transmitidos por meio de provérbios, fábulas, histórias de países longínquos, narrativas contadas ao pé da lareira. Os mais velhos tinham autoridade para falar da sua experiência para as gerações seguintes e o faziam por meio das narrativas.

Essa idéia de experiência estava associada à oralidade (já que para comunicar uma experiência é preciso verbalizá-la), a uma funcionalidade prática (as narrativas dotadas de experiência transmitem um saber, uma sugestão prática, uma conduta moral que os ouvintes deveriam incorporar à sua vida), à tradição (são essas histórias que permitem termos acesso ao nosso patrimônio cultural) e à autoridade “aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor.” (BENJAMIN, 1994, p. 208).

Para Benjamin, o que fez com que as experiências entrassem em declínio foi a transformação dos sistemas de produção artesanal para o capitalista e o desenvolvimento das grandes cidades modernas, que teriam acabado com as condições necessárias para a sedimentação de experiências e a proliferação de narrativas. Os sujeitos estariam mais isolados e experimentando um tempo cada vez mais acelerado, o que não valorizaria o tempo da escuta e da memorização, nem o estar junto entre falantes e ouvintes. Embora houvesse cada vez mais eventos significativos na vida das pessoas, esses eventos não eram apreendidos enquanto uma experiência, na acepção forte do termo. Os fatos vividos não mais eram transmitidos, narrados.

A guerra foi um desses eventos que emudeceu os homens, deixando-os incapacitados de falar sobre sua experiência do terror. Se a experiência deveria transmitir uma moral, essa teria sido a experiência mais *des-moralizada* da história da humanidade.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto as nuvens e, em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Giorgio Agamben (2005), ao fazer uma releitura de Benjamin, explica que a ciência moderna foi decisiva para cindir a relação entre o saber, lugar do racional, do necessário, do universal, e a experiência, lugar do ilusório, do contingente e do particular. Para muitos filósofos, desde Platão, Sócrates, até Descartes, Pascal, Kant, para citar alguns exemplos, a razão era a única responsável pelo conhecimento: somente por meio dela poderíamos compreender as leis universais que regem o mundo e alcançar a “verdade”. Já a experiência foi sempre relegada ao mundo das coisas ilusórias, enganadoras, uma vez que é determinada pela percepção sensível do mundo empírico, o que só poderia ser contingente e particular. Como produzir conhecimento (leis universais) a partir da experiência (singular)?

Não podemos negligenciar o fato de que sempre houve pensadores que defenderam experiência como um lugar de saber (Epicuro, Montaigne, Hume, mais recentemente Wittgenstein e outros filósofos da linguagem). No entanto, também não se pode negar o fato de que todo o pensamento ocidental reflete o predomínio da razão sobre a experiência. Agamben fala dessa preponderância que fez a experiência ser transformada em experimento, algo passível de ser calculado, quantificado.

Essa discussão sobre a experiência foi frequentemente interpretada, sob um viés histórico, como dotada de um tom bastante negativo ou pessimista. No entanto, se prestarmos atenção em algumas passagens de *Experiência e pobreza*, notaremos que Benjamin fala também da força política que animaria aqueles que foram destituídos de toda experiência, os novos homens quaisquer que surgiram desde então: “a partir da sua miséria, surgiria uma nova barbárie, dotada de um sentido positivo, que ‘impõe a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco’.” (BENJAMIN, 1994, p. 116).

Agamben, por sua vez, também aponta uma saída ao retomar a noção de experiência sob uma abordagem transcendental. Ao afirmar que, antes, a finalidade da experiência era conduzir os homens à maturidade, antecipando a morte como idéia de uma totalidade consumada da experiência, esta era considerada como essencialmente finita e, portanto, algo que se podia *ter*. No entanto, com o sujeito da ciência (dotado de uma consciência psíquica) não existe mais a idéia de uma maturidade, e sim a idéia de um acréscimo infinito de conhecimentos, de modo que a experiência passa a ser infinita, sendo algo que apenas se pode *fazer*, jamais *ter*. Desse modo, não seria de modo algum possível recuperar a experiência tradicional, pois para isso teríamos de suspender a atual idéia de conhecimento. O velho sujeito da experiência não existe mais.

Seria ocioso aqui recuperar toda discussão filosófica feita por Agamben sobre o problema do sujeito e da experiência. Porém, as conclusões às quais ele chega nos parecem bastante úteis: a primeira delas é a de que os objetos não existem em si mesmos (*em-si*), mas só existem por causa da experiência feita sobre eles (*o ser-para-a consciência deste em si*), o que muda completamente a relação dos sujeitos com os objetos e o conhecimento. A segunda é a de que o problema da experiência está fatalmente relacionado ao problema da linguagem, pois sem linguagem não há conhecimento (o “eu penso” cartesiano, para Agamben, não é mais do que um *ente-linguístico funcional*, um sujeito do verbo).

Assim, o sujeito se constitui na linguagem e por meio dela. Ao retomar as idéias de Benveniste, Agamben afirma que a subjetividade nada mais é do que a capacidade do locutor de experimentar a existência de si mesmo, de designar-se enquanto um “eu” – e este “eu” se refere a um ato de discurso. “O sujeito transcendental não é outro senão o ‘locutor’, e o pensamento erigiu-se sobre essa assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento.” (AGAMBEN, 2005, p. 57).

Se o sujeito é simplesmente o locutor (“eu penso”), uma experiência pura, originária, deveria ser, portanto, anterior à subjetividade, à linguagem. Se homem na verdade *adquire* a linguagem, o lugar da experiência no sentido estrito (uma experiência finita, que se pode *ter*) seria a infância, cuja etimologia, explica Agamben, significa experiência

muda. Só seria possível *ter* uma experiência se pudéssemos ser sujeitos antes da linguagem. Mas isso não é possível.

Por isso, Agamben acredita que é preciso reencontrar o *fazer* uma experiência com linguagem. “Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre o humano e o lingüístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 362). Assim, é preciso que os sujeitos experimentem a linguagem não como um teste (à maneira dos *slogans*, por exemplo), mas como algo da ordem do *phatos*, um sofrimento, uma provação. Que eles se apropriem da linguagem, façam dela algo de novo seu.

Se a língua guarda modos de ser e pensar históricos, não podemos, no entanto, acreditar que ao falar nós simplesmente atualizamos o discurso social. O discurso não é somente a atualização de algo potencialmente dado; há um acervo histórico, mas há também o lugar do sujeito do discurso, que faz experiência pela linguagem. Ao falar, elegemos um interlocutor, um destinatário, estabelecemos um contrato relacional, em que cada um assume um lugar que só pode ser determinado na interação com os interlocutores.

O gesto do homem ordinário – esse homem comum, anônimo, que vive sua vida cotidianamente, distante de qualquer glória, e que vem sendo cada vez mais retratado no cinema documentário – é o mesmo gesto que todo falante faz: o de apropriação da língua, o de endereçamento, o de constituição de um contrato relacional com um interlocutor. Ele instaura um presente em relação ao *eu* que fala, organizando uma temporalidade, uma vez que o presente cria um antes e um depois, e afirmando sua presença no mundo, implementando um *agora* (CERTEAU, 1998). Na perspectiva pragmatista americana, “a experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida.” (DEWEY, 1980, p. 89). Embora o tom da discussão pareça mais otimista, a perspectiva de Dewey está de certo modo em acordo com Benjamin, pois para ele “a experiência que se tem é incompleta. As coisas são experienciadas, mas não de modo tal que se componham em *uma* experiência.” (DEWEY, 1980, p. 89). Experiência, no seu sentido forte, deve ser algo da ordem da

completude, algo que tenda a um fim, a uma conclusão. Quando pensamos “isto foi uma experiência”, a identificamos como uma unidade constituída por uma qualidade única, que a atravessa como um todo. Essa unidade assim constituída não é apenas emocional, intelectual ou sensível, mas tudo isso ao mesmo tempo, formando um todo orgânico, animado por energias vivas que o põe em movimento, em fluxo, em equilíbrio. A experiência é, portanto, contrária à suspensão, ao estático, ao monótono. E é atravessada pelas emoções e sensações.

[...] há em toda experiência um elemento de padecimento, de sofrimento, em sentido amplo. De outra maneira não haveria incorporação vital, é algo mais do que colocar algo sobre a consciência, sobre o previamente conhecido. Implica uma reconstrução que pode ser penosa. Que a fase de padecimento necessário seja em si própria prazerosa ou dolorosa, é algo que dependerá de condições particulares. (DEWEY, 1980, p. 93).

No entanto, ela é afetada por tudo aquilo que pode interferir nas relações entre o sofrer e o fazer. “O zelo pelo fazer, o anelo pelo agir, deixam muitas pessoas, especialmente neste apressado e impaciente ambiente humano em que vivemos, com experiências de pequenez quase inacreditável, inteiramente superficiais.” (DEWEY, 1980, p. 96). Antes que experiência se complete, ela já é substituída por outra coisa, de modo que o que se costuma chamar de experiência se constitui agora como algo disperso, misturado, fragmentado.

Embora Dewey, neste texto em particular, aborde sobretudo as obras de arte, o gesto que ele faz contribui para pensar a relação entre documentário e experiência na medida em que ele concebe a percepção como uma atividade de afetar e ser afetado, ultrapassando uma idéia de percepção apenas como reconhecimento ou decodificação. “Porque, para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor sentiu.” (DEWEY, 1980, p. 103).

De um modo geral, o que Benjamin, Agamben e até mesmo Dewey afirmam é que vivência não é sinônimo de experiência. Nem tudo o que se vive é tornado experiência: ao contrário, a

experiência se tornou incompleta, já não extraímos máximas dela e não sabemos narrá-la. Aquele que experimenta já não sofre a narrativa sobre a experiência; ele só sabe (quando sabe) fazer um relato.

Se o que vivemos hoje são experiências apenas no sentido fraco do termo e, se junto com o declínio da experiência enfática desapareceram também as grandes narrativas, o que nos restou hoje foram apenas fragmentos dispersos de textos, falas, imagens, memórias, vindas de diversos lugares, com diversas temporalidades. Quais são as narrativas de nossa época? Elas são desprovidas de autoridade, de experiência? Bruno Leal aponta uma direção:

Narrar significa buscar e estabelecer um encadeamento e uma direção, investir o sujeito de papéis e criar personagens, indicar uma solução. As narrativas, assim, tecem, a experiência vivida e podem aparecer no cotidiano, contadas pelos seres humanos, ajudando-os a viver e agrupando-os, distinguindo-os, marcando seus lugares e possibilitando a criação de comunidades. (LEAL, 2006, p. 20).

Assim, os filmes constituem-se como narrativas, pois ao mesmo tempo em que se organizam como um encadeamento de sons e imagens, dando a ver sujeitos – que, por sua vez, aparecem como personagens construídos pelo filme ao mesmo tempo em que se investem de papéis e criam para si próprios um personagem –, eles acolhem a experiência dos sujeitos, narradas e performadas por eles no cotidiano. Há, portanto, um duplo movimento: o filme que se constitui enquanto uma narrativa e as narrativas que ele abriga, na qual atuam – como seres do discurso – os sujeitos filmados.

Valendo-se tanto da hermenêutica de Gadamer quanto do pragmatismo de Dewey, Seel concebe a experiência enquanto um processo de afetação, no qual os sujeitos reagem de maneira múltipla às coisas estranhas que lhes acontecem (SEEL *apud* GUIMARÃES e FRANÇA, 2006, p. 101)³. Dizer que os sujeitos fazem experiência com algo significa dizer que os sujeitos não são indiferentes às coisas do mundo, mas ao contrário, são afetados por elas, agindo de modo a integrar o estranho ao familiar, alargando o que até então se constituía

³ Sobre as discussões feitas sobre experiência estética e vida cotidiana, Cf. Guimarães (2004).

enquanto o limite de todo real possível. Por isso concebemos os sujeitos que filmam e são filmados enquanto sujeitos de ação, que fazem experiência com as próprias experiências, provocando um deslocamento, um alargamento do seu estar no mundo. O espectador, por sua vez, faz com o mesmo com os filmes: um deslocamento, uma experiência de alteridade, um devir.

Documentário: encontros, experiências

Na perspectiva do cineasta e teórico Jean-Louis Comolli, o filme documentário constitui-se enquanto uma experiência porque é produzido pelo encontro luminoso entre aquele que filma e aquele que é filmado. E este encontro depende, em última instância, do desejo do outro de entrar no filme; não apenas porque os personagens aceitam fazer uma ou outra revelação, mas porque o filme acontece quando eles investem no projeto fílmico, isto é, quando se engajam na situação de filmagem com seu corpo e sua fala. Nesta relação tensa que se estabelece entre o sujeito filmado e aquele que filma, por meio da mediação da máquina, faz-se uma experiência, que é da ordem da alteridade. Mas não uma alteridade radical, marcada pelo distanciamento absoluto. Até mesmo quando se filma um inimigo – como aconteceu com Comolli ao filmar o líder direitista francês Le Pen – mesmo aí o outro filmado acaba se tornando, de algum modo, próximo daquele que filma. A relação é tensa, mas é movida pelo desejo, uma espécie de energia libidinal. Como afirmou Comolli, em outro contexto, sobre as mulheres que aparecem em *La vraie vie (dans les bureaux)*: “Eu só filmei mulheres por quem eu poderia me apaixonar” (COMOLLI, 2005).

A relação entre aquele que filma e aquele que é filmado não pode ser tomada simplesmente sob uma forma de captura, mas sob a forma do conflito, da tensão, do encontro, da troca. Visto sob outro ângulo, trata-se de um acontecimento único, irrepitível, uma experiência compartilhada por aqueles que se engajam no filme, que desejam que o filme aconteça, mas que tem sua especificidade porque só existe por meio de um aparato técnico (a câmera). Assim, aquilo que é filmado pelo documentário deve ganhar a dimensão de um acontecimento, pois:

O verdadeiro acontecimento não é unicamente da ordem do que ocorre, do que se passa ou se produz, mas também do que acontece a alguém. Se ele acontece a alguém, isso quer dizer que ele é suportado por alguém. (QUERÉ, 2006, p. 3).

Essa aproximação entre o cinema documentário e o conceito de experiência, bem como o de narrativa e o de acontecimento, contribui para os estudos em Comunicação na medida em que incorpora uma perspectiva que é relacional. Não partilhamos aqui de uma concepção que concebe o processo comunicativo como uma mera transmissão de informações, algo linear, dividido em dois pólos separados – o do emissor e o do receptor, atribuindo a este último um caráter passivo. Esse modelo foi há muito superado. Ao pensar o documentário como uma situação que se configura como uma experiência, estamos também o concebendo como um processo que põe em relação *sujeitos da comunicação*: aquele que filma, aquele que é filmado e o espectador. A ação desses sujeitos, como escreve Vera França, é muito maior do que simplesmente receber e produzir discursos:

É a ação de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes. É produzir/consumir discursos, representações, sentidos para e em decorrência do outro – e sofrer junto com ele (embora não necessariamente igual a ele) as consequências. (FRANÇA, 2006, p. 86).

Assim, a discussão em torno da experiência ganha uma nova dimensão, agora dotada de um tom mais otimista e que traz questões mais interessantes para o estudo do documentário e da Comunicação.

Jurema: um encontro qualquer

Em 2005, foi exibido no *Fórumdoc.bb* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte) um documentário chamado JUREMA, de Maoro da Rocha Pitta. O filme foi realizado na cidade de Afogados (PE) e consiste de um encontro qualquer, corriqueiro, em uma mesa de bar, situação que poderia acontecer na vida cotidiana de qualquer cidadão comum. No entanto, um encontro que ganhou a dimensão de acontecimento porque foi mediado por uma câmera.

As primeiras imagens que vemos são descritivas: máquinas *juke box*, um homem assistindo à TV na calçada, um outro homem sentado em uma mesa de bar, tomando solitariamente sua cerveja. Um terceiro homem se aproxima da câmera, acende um cigarro, troca algumas palavras com Edgar, aquele homem que estava sentado no bar e cujo nome só descobriremos nos créditos finais do filme. Em seguida, duas mulheres se aproximam: uma mais velha, com um vestido de flores brancas, e uma jovem, usando um boné vermelho que carrega o logotipo de uma marca conhecida de cachaça. A mulher levanta insistentemente o boné da moça, mandando-a ficar de frente para câmera. Compreendemos que é a sua mãe.

Há um corte seco. Vemos, novamente, o homem na calçada. Outro corte. As duas personagens tomaram lugar à mesa. Edgar pergunta como a mulher fez a tatuagem que possui no braço. Ela responde que fez com uma agulha de costura e mostra o que tem escrito: “Amor só di mãe e David”. David é seu filho, cujo nome fora inspirado em uma passagem da Bíblia.

A conversa prossegue: “Qual o nome da sua filha?”. “Tatiane. O meu é Teresa Cristina”. Mas costuma ser chamada apenas por Cristina. A garota observa o que se passa, mas permanece em silêncio, mascando chicletes, sem demonstrar interesse pela conversa.

Um longo plano-seqüência acompanha a conversação. Durante os quinze minutos que se seguirão só haverá mais seis cortes na imagem – o documentário conserva grande parte da duração da situação de filmagem. Cristina conta quando chegou a Afogados, fala dos tempos em que a cidade recebia muitos marinheiros, narra o parto de Tatiane (que nasceu dentro de uma viatura policial), fala das dificuldades de criar seus filhos. Mas quando se emociona ou dá indícios de que vai chorar... há um corte.

Ao final, Cristina expressa o quanto aquela conversa significou pra ela:

Eu achei tão legal você me apreciar e eu apreciar esse amigo [referindo-se a Edgar]. E você também [referindo-se ao diretor] apreciar eu e minha filha. Isso foi muito importante. Isso eu queria que vocês nunca se esquecessem, essas duas pessoas que vocês estão vendo. Uma coroa e uma jovem, minha filha. Linda. Eu acho ela linda. Acho que toda mãe acha isso, os filhos podem ser feios, aleijados, mas elas acham lindos.

Edgar responde: *Ela não é feia, nem aleijada. Ela é linda.* Cristina respira fundo e agradece, olhando em direção ao diretor: *Muito obrigada, viu?*

Como se pode observar nesta rápida descrição do documentário, trata-se de um filme bastante modesto. Não é objetivo de *Jurema* filmar nem um grande personagem, nem fatos de grande relevância. São poucos personagens, uma única locação e um enredo que é tecido enquanto a situação ocorre, a partir da intervenção dos próprios personagens. Nesta conversa, questões sobre pobreza e desigualdade social emergem, mas não a ponto de caracterizar o filme sob a rubrica do modelo sociológico, como nos moldes descritos por Jean-Claude Bernadet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003). A vida de Cristina e de Tatiane não nos ajuda a compreender a pobreza em um nível mais ampliado: a experiência particular apresentada não aparece para explicar uma experiência mais geral. A pobreza não é o tema central do filme, mas sim o encontro entre aquele que filma e aqueles que se deixam filmar. Por isso, o objetivo do filme é bastante preciso: filmar um encontro e o que é produzido ali.

Embora o filme se baseie sobretudo no discurso verbal, não se trata de uma dinâmica de entrevista, em que o entrevistador é aquele que apenas pergunta e o depoente é aquele que apenas responde, como temos observado em grande parte do documentário brasileiro produzido a partir da década de 90. Em *JUREMA*, os assuntos se sucedem de forma às vezes aleatória: muda-se de assunto para depois retornar às mesmas coisas. O entrevistador, na maior parte das vezes, não é o realizador e sim Edgar. Além disso, em vez de perguntas, têm lugar, às vezes, pequenas frases, elogios, conselhos, enfim, há mais uma relação de troca, de modo que a fala de um modifica a fala do seu interlocutor. Não há um roteiro, uma pauta, uma história que tenda a um fim. Trata-se de algo que é da ordem do irrepitível, do inesperado, do descontrolado. Em outras palavras, uma experiência fílmica, realizada na relação estabelecida entre os sujeitos que se propuseram a entrar no jogo do cinema e que nela intervêm de maneira singular, transformando-a, deste modo, em um processo vivo de afetar e ser afetado pelo outro.

No que diz respeito à qualidade das imagens e do áudio, o que é confirmado pelos créditos, trata-se de uma produção doméstica,

realizada por apenas uma pessoa. Por vezes não é possível ouvir com clareza o que é dito, muitas imagens são escurecidas e de nitidez precária. No entanto, mesmo em seu inacabamento e precariedade, *Jurema* é um filme que faz valer a idéia do encontro luminoso com o outro, tão defendida por Jean-Louis Comolli. Ao basear-se sobretudo na conversação em vez da entrevista, os momentos de silêncio são expressivos, os pequenos gestos são valorizados. A duração é preservada, mesmo se tratando de um curta, o que permite que os personagens ganhem relevo no filme, intervindo de maneira mais livre e autônoma. Assim, mesmo se tratando de um filme amador, *Jurema* se constitui enquanto uma experiência, pois permite aos sujeitos filmados colocarem-se enquanto sujeitos do discurso, abrigando suas narrativas e *performances*, mas alargando o que até era dado como possível.

Considerações finais

Parece haver no documentário brasileiro, sobretudo naquele produzido a partir da década de 90, tendência a se filmar as pessoas comuns, em seus gestos mais corriqueiros, em situações da vida cotidiana. Há toda uma vertente no documentário brasileiro, cujo principal representante é certamente Eduardo Coutinho, que busca filmar o encontro com sujeitos anônimos, as conversas singulares, as situações promovidas pelo filme e potencializadas pela presença da câmera. No entanto, como Benjamin, Agamben e Dewey apontam, nem tudo o que se vive no cotidiano se torna experiência. Nada garante que o encontro com outro se traduza em uma experiência. Porém, ao se interessar pela situação em que sujeitos filmados e cineastas se encontram, acolhendo as narrativas que os sujeitos – investidos de fala – proferem e abrindo-se ao inesperado, o documentário pode se constituir enquanto uma experiência. *Jurema* valoriza esses elementos e por isso, ao ser mediado por uma câmera, ganhou a dimensão de um acontecimento. Embora seja um filme de pouco apuro técnico, mesmo em seu inacabamento, *Jurema* se produz como uma experiência singular, vivida por quatro pessoas em uma mesa de bar.

Há, portanto, um triplo movimento: o documentário que se constitui enquanto uma

experiência produzida na relação entre aquele que filma e aquele que é filmado; as narrativas (e experiências) que ele abriga ao dar voz aos sujeitos e, por último, a experiência que ele proporciona para o espectador.

Embora a discussão sobre a experiência tenha sido interpretada, por vários autores, como dotada de um tom negativo, acreditamos que este conceito tenha ainda muito valor para os estudos em Comunicação, e particularmente ao estudo do documentário. Sobretudo porque incorpora essa perspectiva relacional, atribuindo aos sujeitos a ação de afetar e ser afetado pelo outro, permitindo ainda entender a percepção (e a recepção dos filmes) como uma prática alargadora da nossa própria experiência e que pode se configurar, em algumas circunstâncias específicas, como uma experiência intensa de alteridade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Nova edição aumentada. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas,** Magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. v.1.
- COMOLLI, Jean-Louis. Seminário realizado pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (UFMG) em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte, out./nov., 2005. (Notas de aluno).
- DEWEY, John. **Experiência e natureza: Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral.** São Paulo: Abril, 1980.
- FRANÇA, Vera. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. In: **Revista Eletrônica da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (on line)**. n. 1, dez/2004. Disponível em: <www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/CÉSARGUIMARÃES.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2005.

GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. Experimentando as narrativas no cotidiano. In: _____. **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JUREMA (2005). Maoro da Rocha Pitta. Brasil-PE, hi-8, cor, 17 min.

LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

QUÉRÉ, Louis. **Entre facto e sentido**: a dualidade do acontecimento. Lisboa: Trajectos, n. 6. 2005.

Bibliografia complementar

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto – mise en scène. Cinema contra espetáculo; Sob o risco do real. In: **Catálogo forumdoc.bh. 2001**. Belo Horizonte, 2001.

_____. **Filmar para ver**: escritos de teoria y crítica de cine. LA FERLA, Jorge (Org). Buenos Aires: Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

_____. **Voir et pouvoir**: L'innocence perdue cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier, 2004.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário no cinema. In: **Revista Contemporânea**. v. 3, n. 2, p. 71-88. jul./dez., 2005. Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acesso: 01 abr. 2006.

Recebido: 28/11/2006

Aceito: 25/01/2007