



“Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental

ILANA FELDMAN

Pós-doutoranda em Teoria Literária no IEL-UNICAMP

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Resumo: No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, percebem-se instigantes estratégias de inclusão do olhar do outro no âmbito da cena documental, seja por meio de imagens produzidas pelos próprios personagens, seja por meio de imagens não necessariamente endereçadas ao filme, como se vê em diversos documentários da última década. A partir de um movimento mais teórico-especulativo do que propriamente analítico das obras em questão, trata-se de problematizar essas dinâmicas inclusivas e suas consequências – e assim pensar o lugar da separação.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo. Inclusão do olhar do outro. Regime performativo. Separação.

Abstract: In the context of contemporary Brazilian documentary, it can be detected instigating strategies for including the gaze of the other within the documental scene, either by means of images produced by the characters themselves, or by means of images not necessarily addressed to the film, as one can see in many documentaries from the last decade. From a perspective that is more theoretic-speculative than properly analytic of the films at stake, the purpose here is to discuss these inclusive processes and their consequences, and as a result to think about the point of separation.

Keywords: Contemporary Brazilian documentary. The inclusion of the gaze of the other. Performative regime. Separation.

Résumé: Dans le cadre du documentaire brésilien contemporain, on aperçoit des puissantes stratégies d'inclusion du regard de l'autre dans la scène documentaire, soit à travers des images produites par les personnages eux-mêmes, soit à travers des images qui ne sont pas nécessairement adressées au film, comme on le voit dans plusieurs documentaires de la dernière décennie. À partir d'un mouvement plus théorique et spéculatif qu'analytique des ouvrages en question, il s'agit de questionner ces dynamiques et leurs conséquences – et ainsi de penser la place de la séparation.

Mots-clés: Documentaire brésilien contemporain. Inclusion du regard de l'autre. Régime performatif. Séparation.

*Falar com as palavras dos outros. É isso que eu gostaria.
Deve ser isso a liberdade.*

Alexandre, em *La maman et la putain*
(Jean Eustache, França, 1973)

Gilles Deleuze dissera um dia, em entrevista à *Cahiers du Cinéma* em 1976 a respeito de um programa de televisão de Jean-Luc Godard, que “falar, mesmo quando se fala de si, é sempre tomar o lugar de alguém” (2000: 56). Se assim é, “falar com as palavras dos outros”, como reivindica o personagem Alexandre, do belo filme *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), seria talvez uma possibilidade de falar de si. Nesse trânsito cruzado entre o eu e o outro, entre a primeira e a terceira pessoa, entre olhar e ser olhado, é notável o modo como o documentário brasileiro contemporâneo lança mão de estratégias de *inclusão do olhar* – bem como da palavra – do outro no âmbito da cena documental: talvez para que os realizadores possam assim melhor falar de si e de suas classes sociais. Tais dinâmicas de inclusão, seja de imagens produzidas por outros (personagens do documentário), seja de imagens outras (não necessariamente endereçadas ao filme), têm pautado alguns dos mais instigantes – e simultaneamente problemáticos, no melhor dos sentidos – filmes brasileiros realizados na última década, caso de *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, MG, 2004), *Pacific* (Marcelo Pedrosa, PE, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, PE, 2012), assim como de momentos de *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (Paulo Sacramento, SP, 2003) e de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010)¹.

Para esses filmes, os quais muitas vezes delegam², *inclusivamente*, a câmera ao outro, personagem do documentário, trata-se paradoxalmente de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa *distância*, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da “ilusão referencial” que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas. Trata-se de operações que deslocam o índice para o performativo, ao mesmo tempo em que tornam indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances cotidianas e as *mises-en-scène* fílmicas, a produção de valor e os fluxos do capital – já que a questão do dinheiro, das posses ou da

1. Com maior ou menor ênfase, esses filmes são analisados em nosso capítulo “O trabalho do amator”. In: *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2012. Ver também o artigo “A ascensão do amator: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”. In: *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n.26, 2012.

2. O gesto de delegar a câmera ao personagem do documentário não é recente em nossa cinematografia, como ocorre em *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), no qual as imagens filmadas pelo personagem principal foram montadas “sem qualquer interferência do realizador”, como informam os créditos iniciais do filme. A esse respeito, ver “A voz do outro”. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003. p. 119. Importante notar que, de lá pra cá, tal gesto começou a ser largamente difundido a partir das oficinas de vídeos e dos projetos sociais de formação audiovisual que tiveram início a partir dos anos 1980, como o “Vídeo nas Aldeias”, projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil.

classe social é estruturante nessas obras. Para esses filmes, pautados por um permanente corpo a corpo entre os sujeitos e os dispositivos, a relação entre poder, ver e saber implicada nas posturas do enunciador (muitas vezes recolhido diante do que enuncia) e na posição do espectador (muitas vezes hesitante diante do que vê) torna-se objeto de permanente questionamento, suspeita e desconcerto.

Nesse gesto de apropriação e reescritura de imagens amadoras, domésticas, instáveis e tantas vezes tremulantes produzidas por outros – sejam os passageiros de classe média do cruzeiro Pacific que empresta seu nome ao filme; sejam as duplas de moradores que aceitam trocar de casa em *Rua de mão dupla*, em que cada um filma a casa e os pertences do outro; sejam os jovens, na maior parte dos casos de classe média e alta, que filmam e entrevistam suas empregadas, no caso de *Doméstica*; sejam os personagens da comunidade ao largo da *Avenida Brasília Formosa*, com seus vídeos caseiros feitos sob encomenda (como o *videobook* da manicure Débora, que quer pleitear uma vaga no Big Brother, ou o vídeo da festa de aniversário do menino Cauan); sejam ainda os detentos do Carandiru, que filmam uma madrugada e um despertar no presídio em *O prisioneiro da grade de ferro* –, o que está em jogo é a criação de uma linha tênue entre proximidade e distância, em que a enunciação fílmica possivelmente se afasta do que enuncia para melhor se fundir, ou para se confundir, ao universo filmado. Fusão, confusão ou indeterminação – entre enunciados e enunciação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, público e privado, vida e cena – que deixa a todos nós, espectadores, ora desconcertados, ora perplexos diante da instabilidade e ambiguidade dessas imagens.

3. Ver “Ressentimento e realismo ameno”, entrevista a Mario Sérgio Conti (publicada originalmente no jornal Folha de São Paulo, 03/12/2000). In: MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009, p.102. Sobre o “sentimento de perda do mandato”, ver também, na mesma coletânea, “O cinema brasileiro dos anos 90”, entrevista a Ricardo Musse (publicada originalmente na revista Praga, número 9, 2000). *Ibid.*, p.112.

“Um filme de”

Se o documentário no Brasil historicamente se pautou a dar voz aos excluídos e a dar visibilidade a questões e reivindicações sociais silenciadas, a partir, na maior parte dos casos, da estabilidade de posições consensuais, de algumas décadas para cá o “mandato popular” dos cineastas e documentaristas – que então falavam “em nome de” – vem sendo posto em questão. Em entrevista dada nos anos 2000, Ismail Xavier³ aponta que já a partir dos anos 70 os cineastas passaram a desconfiar de seus

referenciais, de suas posições supostamente privilegiadas para falar em nome dos outros e, enfim, de seus mandatos como representantes de um saber. A partir de então, tem início no campo do cinema e do documentário um movimento, correlato às ciências humanas, de revisão ideológica, questionamento das “vozes do saber” e progressivo *recolhimento* da enunciação fílmica (em favor da observação mais distanciada ou do privilégio da entrevista), ensejando o que Ismail Xavier identifica, nessa mesma entrevista, como uma “etnografia discreta” – isto é, uma aproximação sutil dos contextos sociais e das perspectivas históricas que deixariam de ser as “estruturas” determinantes dos indivíduos.

Assim, o documentário brasileiro contemporâneo, em um movimento de particularização ou “redução do enfoque” (MESQUITA, 2010) e de recusa ao que é “representativo”, passa a suspeitar de procedimentos totalizantes e interpretativos, estando mais preocupado em repor e afirmar as “singularidades” dos sujeitos que, há décadas atrás, na produção documental dos anos 60 e 70, eram representados por categorias sociais e genéricas – amenizando, desse modo, as determinações sociais do contexto⁴. Tal deslocamento de ênfase do quadro geral para o particular, do diagnóstico para a expressão *singular*, da interpretação para a produção de *presença*⁵ e da dimensão representacional para a *performativa*⁶ vincula-se ao que a ensaísta Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva”, quando, análoga às transformações da sociologia da cultura, da micro-história, da antropologia e dos Estudos Culturais, “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (2007: 19). Segundo Sarlo, com isso “restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência.’” (*Op. cit.*: 19).

Transitando nessa permanente tensão entre as forças sociais e as formas estéticas, entre uma “etnografia discreta” de outros universos sociais e uma “auto-etnografia”, não tão discreta assim, posta em curso pelos próprios personagens, as obras mencionadas filiam-se a um movimento que se Hal Foster (1996), no terreno das artes visuais de fins de século XX, já havia identificado com a expressão “o artista como etnógrafo”, também em relação à literatura latino-americana e brasileira contemporânea Diana Klinger (2007)

4. Sobre a recusa ao que é “representativo” e a afirmação de sujeitos “singulares”, ver o capítulo “Contrapontos com o documentário moderno”. In: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real* – sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

5. Contra a “cultura do sentido”, fundada na vocação interpretativa de nossa moderna tradição hermenêutica, cuja tarefa exclusiva seria atribuir ou extrair sentidos “profundos” e “ocultos” do que analisa, Gumbrecht propõe a “cultura da presença”. Para o autor alemão, a possibilidade de se restabelecer contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto exige a análise daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem, ao mesmo tempo em que a linguagem é, ela também, produtora de presença. Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença* – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.

6. André Brasil problematiza os modos como a figuração da vida ordinária, na mídia, nas artes e no cinema, avança da representação à experiência, e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um lugar de performance, isto é, um lugar “onde se performam formas de vida”. Ver BRASIL, André. “Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância”. In: *Revista FAMECOS*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 17, n.2, 2010.

muito apropriadamente definiu como “o retorno do autor e a virada etnográfica”. Nessa relação entre auto-etnografia e etnografia, os filmes citados ora são estruturados por imagens exclusivamente produzidas por outros que não o cineasta, como ocorre em *Pacific*, em *Rua de mão dupla* e em *Doméstica* (embora em *Rua de mão dupla* e *Doméstica* essas imagens sejam, desde o início, mobilizadas pelo e para o dispositivo do filme), ora incorporam em sua própria estrutura imagens produzidas, ou aparentemente produzidas, por seus próprios personagens, como em momentos de *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* e *Avenida Brasília Formosa*.

Em tais filmes, não se trata de simplesmente incorporar imagens dos outros e imagens outras, mas de engendrar dispositivos de criação, protocolos formais, por meio dos quais o cineasta possa escapar da disseminada e banalizada prática da entrevista como forma de inclusão, na cena documental, da palavra do outro. A entrevista, de acordo com a contundente crítica de Jean-Claude Bernardet (2003: 281), teria virado um “cacoete” da produção documental brasileira de início dos anos 2000, tornando-se um recurso movido pelo automatismo e pelo empobrecimento das possibilidades dramatúrgicas e observacionais do documentário. Documentário esse que então seria pautado pela predominância do verbal e pela inflação do espaço narcísico do cineasta, como se o realizador fosse o centro gravitacional de todas as relações forjadas pelo filme, “pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado” (2003: 286).

Nesse movimento que, portanto, não lança mão (ao menos de forma tradicional) da entrevista, mas também não deixa de se filiar à tradição do documentário brasileiro moderno de “dar voz ao outro”, trata-se de criar estratégias de partilha, de desestabilização ou de recolhimento da enunciação fílmica, em uma espécie de “retirada estética” do realizador. Para tanto, a invenção de dispositivos, por meio dos quais o realizador cria regras e protocolos formais bastante rígidos, vai permitir que o filme recuse (ao menos no âmbito da diegese fílmica) a interação entre realizador e personagens, para privilegiar as relações e interações entre eles. Almejando certo “descontrole programado” que a estratégia do dispositivo permite, o trabalho do realizador consiste então em criar uma situação

inicial e organizá-la na montagem, não interferindo naquilo que acontece entre uma instância e outra. Vê-se assim um movimento bastante instigante (que não deixa de suscitar problemas e inquietações) de *recolhimento da enunciação*⁷ do filme para que possa haver, do modo mais efetivo possível, a inclusão dos enunciados dos personagens.

Nesse contexto, aquele que enuncia, o realizador, mesmo na condição de “etnógrafo”, não possuiria mais o privilégio de um saber, tendo de assumir a posição frágil de quem pouco sabe sobre o outro. A problematização do lugar de quem enuncia é então levada ao extremo e, como já chamava atenção Cezar Migliorin em sua crítica a muitos documentários brasileiros contemporâneos anteriores mesmo a *Pacific*, “o outrora tradicional papel social do documentário – dar voz ao outro, fazer falar o excluído, reivindicar direitos – entra em crise dentro da mesma crítica à possibilidade de o documentário enunciar a partir de um lugar estável” (2009: 251). Porém, se no âmbito do documentário brasileiro recente esse movimento de *recolhimento* e *desestabilização* da enunciação pode ser bastante problemático – pois se partilha o espaço de criação, mas também se *transfere* para o dispositivo as responsabilidades e consequências de suas invenções –, é preciso lembrar que essas estratégias também respondem àquele momento histórico no qual o cineasta era dotado de um mandato popular para falar pelo outro (e não simplesmente “dar voz ao outro”) e assim ser o dono da voz.

Não por acaso, essa espécie de “recusa” da interação entre realizador e personagens (para assim priorizar as relações entre eles), bem como o privilégio de universos sociais de classe média ou de classe baixa emergente (para os quais o consumo ou as posses são uma forma de singularização), determinam de formas diversas os projetos de *Rua de mão dupla*, *Pacific*, *Avenida Brasília Formosa* e *Doméstica* – o que não deixa de nos parecer uma resposta às críticas de Jean Claude Bernardet endereçadas tanto ao abuso da entrevista quanto ao predomínio do “outro de classe”, a figura dos vitimizados e excluídos, no cenário do documentário brasileiro de início dos anos 2000. Nesse sentido, filmar o “o outro da mesma classe”, a classe média brasileira, ou o “outro de classe” de nossas tradicionalmente invisíveis elites, problematizando as *tensões sociais* em jogo, constituirá

7. Tal movimento de recolhimento da enunciação próprio ao documentário brasileiro contemporâneo também se faz presente, de maneira radical, em um filme como *A música segundo Tom Jobim* (2012), do veterano diretor Nelson Pereira dos Santos. Ao contrário da maior parte dos documentários sobre perfis de artistas consagrados, pautados pela investigação biográfica e pela alternância entre momentos musicais e entrevistas, nesse filme está em questão a fortuna musical de Jobim, executada, em diversos tipos de imagens de arquivo, por intérpretes nacionais e estrangeiros ao longo das décadas. Filiando-se assim aos filmes de montagem de material de arquivo, mas desprovido de qualquer tipo de narração, legenda, comentário ou mesmo identificação dos intérpretes ao longo de suas aparições, em *A música segundo Tom Jobim* – salienta o próprio texto de divulgação do filme – “não há uma palavra sequer”, como se o filme, ao postular a “produção de presença” por meio do investimento na experiência sensorial, desconfiasse alergicamente da produção de sentido. Se inicialmente a proposta parece interessante ao recusar formatos narrativos extremamente codificados, ao fim, tem-se a sensação, dada a pouca inventividade da montagem e ao uso fetichizado dos materiais documentais, de que essas experiências sensoriais poderiam ser sorvidas, de graça e no descanso do lar, com as mesmas imagens de arquivo disponíveis no Youtube.

8. A ficção brasileira contemporânea também tem recuperado, com audácia e talento, essa dimensão conflituosa entre classes sociais, como se vê em *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

de maneiras diversas os projetos de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), assim como dos curtas-metragens *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Câmera escura* (Marcelo Pedroso, 2012)⁸.

É preciso ainda notar que se a particularização do enfoque acrescida da intensificação da performance (em detrimento da representação), presente nitidamente em várias manifestações da cultura que não apenas o cinema, tende, de um lado, a esvaziar o documentário de uma dimensão social, pública e política (no sentido, digamos assim, tradicional e consensual do termo), de outro, não sem problematizações, a dimensão performativa permitiria a migração da política do tema para a política do olhar e da forma de narrar. Nas obras em questão, poderíamos postular que às dinâmicas performativa e inclusiva é somada, de modo bastante interessante, a afirmação de uma espécie de *singularidade de classe*, na medida em que os filmes recuperam a questão da classe social, cara ao documentário moderno, porém na chave da “reposição da singularidade”, cara à produção contemporânea.

Regime performativo

À pergunta sobre o papel da literatura neste novo milênio, e, mais especificamente, sobre o papel de uma literatura latino-americana, Ricardo Piglia, no ensaio *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, defende que a literatura reivindique a construção, na linguagem, de um lugar para que o outro possa falar, de modo que o que se narra ganhe a forma da experiência, ao invés de ser mera informação ou relato pessoal (PIGLIA *apud* VIDAL, 2007). Dessa forma, enquanto para a literatura trata-se de incluir a palavra do outro, para o documentário não se trata mais de incluir o que o outro diz (por meio dos testemunhos e das entrevistas), mas agora de incluir também o seu olhar. Se, assim como o cinema, a literatura contemporânea reivindica que “o escritor se arrisque como *performer* ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o e expondo-se, numa indefinição entre arte e vida”, numa oscilação entre a terceira e a primeira pessoa, como defende Paloma Vidal (2007), vemos também no campo literário a tentativa de penetrar mundos alheios, incluindo experiências distintas em um pertencimento comum.

Em tal contexto de flagrante intensificação da dimensão performativa em detrimento da representacional, as dinâmicas inclusivas do documentário brasileiro contemporâneo têm, portanto, implicado formas diversas de partilha, reapropriação, tensionamento e “desapropriação”, tanto dos enunciados quanto da própria enunciação fílmica. Porém, caberia salientar que essa desapropriação ou desestabilização da enunciação não significa, de modo algum, uma crise da “autoria”, como se o diretor não estivesse presente, pois afinal montar é pôr em cena, é dar a ver no instante mesmo em que é esconder – ou se esconder. O autor, portanto, não poderia desaparecer, pois, como já dizia Foucault (2003), a autoria é desde sempre a singularidade de uma ausência⁹. O que fazem esses filmes constituídos por imagens outras e por imagens de outros, como *Rua de mão dupla*, *Pacífic* e *Doméstica*, é talvez tornar explícito esse efeito de “ausência enunciativa”, espécie de “vazio” que constitui a própria mediação, a própria distância, entre o gesto do cineasta e as imagens com as quais ele trabalha, entre o filme e o mundo.

Dito isso, é preciso ressaltar que o deslocamento do regime representativo (pautado, grosso modo, por um ponto de vista *estável* e pela *exclusão* daquele que filma como condição do estabelecimento de uma perspectiva) para o performativo (pautado por múltiplos pontos de vista *instáveis* e pela *inclusão* daquele que filma, ou seja, pela absorção do espaço da câmera no âmbito da diegese fílmica) não pressupõe uma polarização dicotômica, a desqualificação de um regime de visibilidade em detrimento da qualificação do outro, mas a sustentação de uma tensão sem a qual, no limite, a forma fílmica cederia ao informe. Portanto, é apenas no embate com as obras que podemos perceber o que de fato está em jogo na dinâmica da representação clássica (pautada pela separação) ou na dinâmica dos regimes performativos (pautados pela inclusão e pelas estratégias de participação), nos quais a performance opera como esse *movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre a pessoa e o personagem, entre a vida e a cena.

Se o cinema clássico-narrativo constitui, portanto, a base do regime representativo da imagem, pois, como diria a lei do perspectivismo, “para que se possa ver é preciso que

9. Retomando a conferência de Michel Foucault, “O que é um autor?”, Giorgio Agamben formula em relação ao texto uma problemática que poderia ser estendida ao cinema: “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? (...) Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar que o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” Ver AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

algo permaneça daí excluído” (VELLOSO, 2004: 215), *Rua de mão dupla*, *Pacific* e *Doméstica*, por suas *instabilidades* de pontos de vista e pela permanente *inclusão*, na cena documental, dos olhares – ou mesmo dos corpos – daqueles que filmam, filiam-se, portanto, a um regime performativo da imagem, para o qual não se colocaria mais nem mesmo a ideia de olhar. Pois ao absorver, em sua diegese, a distância e o “antecampo”, o espaço da câmera (AUMONT, 2004: 41), esses filmes tornam evidente certa inversão: no âmbito de suas imagens (as imagens produzidas pelos personagens), não é o olhar aquilo que determina um campo de visão, é o campo que, imanente à vida social, já compreende e engendra uma variedade de olhares e multiplicidade de pontos de vista. Como se, no contexto da disseminação desses aparatos tecnológicos de produção de imagens e sons, o olhar fosse o *efeito* de um dispositivo que lhe é anterior – e tanto é assim que, no limite, esses novos dispositivos digitais prescindem do olhar para filmar. Não seria sem razão supor que essa espécie de inversão é correlata aos contemporâneos modos de produção subjetiva, quando nos é dito (por toda uma cultura terapêutica dos manuais de autoajuda e auto-gestão) que primeiro é preciso *parecer*, para, depois, *ser* – movimento próprio a uma dinâmica cultural que teria substituído as causas pelos efeitos.

Sendo assim, queremos dizer, um tanto tautologicamente, que, se *Rua de mão dupla*, *Pacific* e *Doméstica* podem ser filiados a esse regime performativo da imagem – dada a entronização e hipertrofia do “olhar” daqueles que filmam, dadas suas dimensões inclusivas –, eles só existem enquanto cinema, isto é, enquanto fruto de uma operação de montagem, de recorte, de subtração e de construção narrativa. Como argumenta Jean-Louis Comolli (2008:1 37), herdeiro tanto das feiras de variedades quanto da fotografia, o cinema sempre teve de se haver com a contradição entre o excesso dos estímulos e a restrição imposta pelo enquadramento fotográfico, entre o acúmulo arbitrário e a subtração do recorte implicada em toda escritura – mesmo que esses “recortes” sejam, no âmbito de um regime performativo, multiplicados, indeterminados. Assim, como tanto insiste Comolli, é sempre importante lembrar que ver é, de saída, um jogo obliterado pelo “não ver”. O visível

não o é inteiramente (nem mesmo, ou muito menos, no âmbito disso que genericamente chamamos de “espetáculo”).

Em *Pacific*, por exemplo, a montagem, ao respeitar a temporalidade das experiências dos passageiros (sem fetichizar a duração dos planos ou promover sínteses sociais na fragmentação), ao se empenhar em construir personagens dotados de progressão dramática (construção essa bastante clássica por sinal), enfim, ao instaurar um universo próprio e nos permitir por lá nos instalarmos, retoma, paradoxalmente, uma das qualidades mais clássicas do cinema – como se só pudéssemos perceber a instabilidade dessas imagens por meio da estabilidade (por mais sutil que seja) proporcionada pela organização do filme. Portanto, a montagem nesses filmes, ao constituir uma escritura, isto é, ao constituir uma instância de exterioridade em relação à imanência dessas imagens (que parecem deixar pouco espaço para além delas mesmas), enfrenta a grande urgência imposta por essas obras: “permitir que um *fora* se insinue”, como escreve André Brasil a respeito de *Pacific* (2010: 68).

Separação

Se essas renovadas formas de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) e reordenamento do campo do visível, baseados em protocolos formais inclusivos, produzem efeitos estéticos e deslocamentos de sentido bastante interessantes, seria preciso avaliar, em cada caso, quais efeitos políticos advém dessas novas (re)partições. A aposta feita aqui é que as “retóricas inclusivas” (nos âmbitos estético e político) são insuficientes para pensar o que está em jogo nesse regime performativo, quando as “formas de vida se performam em imagem” (BRASIL, 2010: 196). Nesse sentido, seria preciso sustentar que a dimensão eminentemente política dessas estratégias não se encontra exatamente nas dinâmicas de inclusão, mas, antes, na *reposição de certa distância*, na reposição de uma noção de *separação*. Não se trata mais, entretanto, daquela reposição da distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno, mas da consciência da *distância* e da *separação* como condição mesma de toda e qualquer relação. Como escrevera um dia Serge Daney (1996), em um dos mais tocantes e políticos

textos críticos já escritos: “E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro.”

Neste ponto, seria interessante – e mesmo fundamental – pensar o problema da separação a partir de outra perspectiva que não o revés negativo de um movimento de inclusão. Se recuperarmos a definição de Rancière sobre a “partilha do sensível” notaremos que “partilha significa duas coisas: a *participação* em um conjunto comum e, inversamente, a *separação*, a distribuição em quinhões” (2005: 7). Sendo assim, uma partilha, para o filósofo, “é o modo como se determina no sensível a relação entre um *conjunto comum* partilhado e a divisão de *partes exclusivas*” (*Op. cit.*: 7). Ou seja, para Rancière, a “partilha do sensível” permite delinear uma política que se constrói por meio de lacunas, hiatos, dissensos e separações entre mundos, fazendo surgir um comum em que as distâncias não são suprimidas, mas constitutivas. Como afirma o autor em *As distâncias do cinema* (RANCIÈRE, 2012: 14), o cinema é um “sistema de afastamentos irreduzíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo”.

Ressaltar essa dimensão exclusiva e não apenas inclusiva da “partilha”, ressaltar a questão da separação em detrimento dos discursos que valorizam sobremaneira as “retóricas da inclusão”, faz-se necessário para matizarmos a desqualificação negativizante que tem recaído sobre a ideia de separação, associando-a sempre à desigualdade e à exclusão. Para muitas tradições do pensamento, como a filosofia dialética hegeliana, a psicanálise lacaniana e mesmo as teorias da imagem, a separação é a condição primeira da própria constituição de si, sem a qual não há relação, não há sujeito, não há fora e, no limite, não há obra. Portanto, não se trata de uma consciência da separação pelos sujeitos envolvidos na relação, mas, como enfatiza Jean-Luc Nancy (1997: 07), da separação como condição mesma da consciência de si, como aquilo que dá forma aos sujeitos, sempre diante da inquietude do informe. Se, como afirma Comolli, “filmar é filmar relações, inclusive as que faltam” (2007: 130), é porque a separação, a diferença, o corte e a busca por uma distância justa são a condição mesma de todo enlace, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento.

Sendo assim, recuperar a *dimensão negativa* da separação como uma dimensão *produtiva* (FELDMAN, 2012: 150) não significa propor um retorno à separação e às hierarquias instauradas pelo regime representativo da arte (RANCIÈRE, 2005) nem pela filosofia política tradicional (RANCIÈRE, 1996), pois não poderia haver um comum sem divisão, não poderia haver participação sem repartição. A questão não é, portanto, dividir como antes, mas afirmar a separação como redistribuição e reordenamento da ordem consensual do visível. Trata-se então de afirmar a separação, por meio da montagem, como criação de uma exterioridade, de um fora, de uma distância dissensual em meio às consensuais dinâmicas inclusivas e participativas cada vez mais presentes no cinema, nas artes e na cultura contemporânea. Como postula Rancière (1996), o desentendimento e o dissenso não apenas constituem a linguagem e os sujeitos, a partir de uma “negatividade ontológica”, mas também constituem o fundamento mesmo da política – que só pode assim operar entre aqueles que se encontram, simultaneamente, juntos e separados.

Se, portanto, assim como os cineastas, o documentário também teria perdido seu mandato para representar em nossos dias a experiência social e coletiva, faz-se necessário, mais do que nunca, pensar as possibilidades do coletivo e da comunidade (um *comum* cujas partes entrem em relação pelas diferenças, e não por uma suposta unidade) a partir das reconfigurações, que os filmes dão a ver, em curso nos campos do trabalho, dos afetos e da linguagem. Isto é, a partir das relações, *engajadas no presente*, que os filmes forjam e que se forjam por meio dos filmes. Nesse movimento de aproximação e apropriação da alteridade das imagens, mas também de contígua separação, avizinjado ao gesto ensaístico que desloca objetos culturais pré-formados para produzir anacronismos, os outros e as imagens outras são o que nos atravessam, o que nos ultrapassam, mas também o que nos escapam, na forma do desconcerto, da perplexidade ou de um estranho encantamento. Afinal, nas relações dialógicas e perspectivadas amalgamadas por esses filmes estaria assim a liberdade possível, no dizer do personagem Alexandre, do filme *La maman et la putain*: a liberdade de falar com as palavras dos outros, a liberdade de fazer filmes com imagens outras, a liberdade de ser, em relação ao outro, também um outro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2010.
- _____. *Pacific: o navio, a dobra do filme*. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários. A ficção documentária. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.) Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. Retrospectiva do espectador. In: *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DANEY, Serge. O travelling de Kapo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 23, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard). In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2012.
- _____. A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 26, 2012.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. The avant-garde at the end of the century. Cambridge / London: MIT Press, 1996.
- FOUCAUT, Michel. O que é um autor?. In: *Ditos e Escritos*, vol. III. Rio de Janeiro: Forense, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos estudos*, São Paulo (CEBRAP), n. 86, mar. 2010.
- _____; LINS, Consuelo. Contrapontos com o documentário moderno. In: *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea – cinema, TV, documentário... vol. I*. São Paulo: Hedra, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *Hegel: l'inquiétude du négatif*. Paris: Hachette, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

VELLOSO, Sílvia Pimenta. O perspectivismo em Nietzsche. In: DANOVSKI, Débora; PEREIRA, Luiz Carlos. *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, set. 2004.

VIDAL, Paloma. *Narrativas contemporâneas de viagem: entre a recordação e a invenção*. Projeto de Pós-doutoramento, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2007. Não publicado.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Ressentimento e realismo ameno, entrevista concedida a Mario Sérgio Conti. In: MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009.

Data de recebimento:
2 de novembro de 2012

Data de aceitação:
13 de dezembro de 2012