



Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro

CEZAR MIGLIORIN

Doutor em Comunicação e Cinema pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, Paris 3
Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF

Resumo: Este artigo apresenta um breve mapeamento do cinema realizado no Brasil nos últimos anos, sobretudo aquele em diálogo com o campo do documentário. Traçamos quatro figuras através das quais identificamos um “engajamento no presente”. Essas figuras, com diferentes formas, escrituras, representações e expressões sensíveis engajam o cinema com o real, com o presente e com o seu tempo histórico. Com isso desejamos explicitar a existência de um cinema político feito hoje no Brasil.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Documentário. Política. Engajamentos.

Abstract: This article presents a brief mapping of a cinema held in Brazil nowadays, especially the one in dialogue with the field of documentary. We draw four figures through which we identify an “engagement with the present.” These figures, with different forms, writings, representations and sensitive expressions engage the cinema with the real and with its historical moment. Thus, we wish to make explicit the existence of a political film made in Brazil today.

Keywords: Brazilian cinema. Documentary. Politics. Engagements.

Résumé: Cette article présente une bref cartographie du cinéma fait aujourd’hui au Brésil, surtout celui lieu au champ du documentaire. Nous décrivons quatre figures avec lesquelles nous pouvons reconnaître l’engagement de ces films avec leur présent. Ces figures, avec des différentes formes, écritures, représentations et expressions sensibles, engage le cinéma avec le réel, avec le présent et son temps historique. Ainsi, nous voulons expliciter l’existence d’un cinéma politique fait aujourd’hui au Brésil.

Mots-Clés: Cinéma brésilien. Documentaire. Politique. Engagements.

Da dignidade

O crítico francês Serge Daney em artigo sobre o filme *O teatro das Matérias* (Jean Claude Biette, 1977) escreve: “A princípio o realismo é isso: conferir dignidade fílmica àquilo que não possuía, encontrar ao acaso uma imagem onde não havia nada.” Dignidade, como sabemos, tem origem no Latim: dignus é “aquele que merece estima e honra, aquele que é importante”.

Podemos tirar algumas consequências dessa passagem de Daney: Mas, antes, saliento que não vou me dedicar ao realismo, seria desnecessário nesse artigo e, talvez, desnecessário fora de uma visada histórica. Importa, nesse momento, que para Daney existe uma dignidade que é fílmica e essa dignidade passa pela possibilidade de que haja uma imagem onde não havia nada. Tal crença é parte de Daney e de grande parte do cinema político do pós-guerra. Uma crença na imagem e na possibilidade de o cinema fazer-se político no gesto de fazer uma imagem, apesar de tudo, apesar do cinema não ter podido impedir o Holocausto, como nos diz Godard, apesar da multiplicação exponencial de imagens em todos os espaços e mídias. E é justamente depois da guerra que se intensifica esse mundo tomado por imagens e onde não faltam imagens, poderíamos objetar. Sim e não. Se nos aproximamos de Gilles Deleuze, podemos concordar que o que temos é um mundo de clichês e que, na verdade, faltam imagens. Faltam imagens que justamente possam conferir alguma dignidade ali onde não havia, ali onde a máquina-cinema não estava. A ausência das imagens sentida não porque elas trariam o espetáculo nem porque garantiriam um adendo de representação, mas, justamente, porque trariam a possibilidade de uma imagem na variação mesma do mundo, um objeto que antes de dizer do mundo o pensa e transforma.

As imagens que nos faltam são possíveis com dois gestos inseparáveis de uma dignidade. Primeiramente, trata-se de perceber que nos lugares mais miseráveis, dos mais excluídos pela ordem que produz essas não-imagens que tanto reforçam as significações do mundo, mesmo nesses lugares há uma janela, uma nesga por onde entra luz, condição primeira para uma imagem. Lembremos de um comentário de Jacques Rancière sobre Pedro Costa:

o problema não é abrir o museu aos trabalhadores que o construíram, o problema é fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte saída desses e que eles possam compartilhar de volta (RANCIÈRE, 2011: 144).

Conferir uma dignidade fílmica passa então por um primeiro compartilhamento. Trata-se de fazer comum uma experiência e uma luz. Trata-se de fazer uma máquina-cinema habitar uma potência sensível e significativa que pertence a todos onde a luz, mesmo que ínfima, permita a máquina-cinema funcionar. Sim, claro, existe cinema sem luz... Mas, fiquemos com o mínimo! A circulação dessa máquina-cinema, que não pertence a esse ou àquele cineasta, tem a possibilidade de fazer uma imagem que poderá ser tomada por uma dignidade, não por que a luz foi até esse ou aquele mundo, mas porque ela sempre esteve ali e, por certos gestos, entrou na máquina-cinema: o tempo foi compartilhado entre múltiplos atores ou a montagem permitiu aproximações entre mundos desconectados, por exemplo. Assim, essa dignidade passa pela possibilidade de tornar comum os modos da luz atravessar uma vida, os modos da máquina-cinema ser constituída com a experiência daqueles que não tem janelas de vidro e casas inspiradas em Frank Lloyd Wright. Como sabemos, às vezes há pouca luz.

Note que se falo em máquina-cinema a influência de Guattari e Deleuze é evidente, e assim é necessário, uma vez que o que se passa nesse fazer-se da imagem – se continuamos apostando nela – é uma dissolução de lugares estanques entre filme e filmado. Podemos ainda encontrar ecos da máquina-cinema na continuação da leitura da citação que Rancière faz de Pedro Costa:

Da paciência da câmera que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos, não mais para “fazer um filme” mas como um exercício de aproximação do segredo do outro, deve nascer na tela uma terceira figura que não é mais nem o autor, nem Vanda ou Ventura, um personagem que é e não é estrangeiro às nossas vidas. (RANCIÈRE, 2011: 152).

Distante de uma exclusividade do discurso fílmico, a máquina-cinema trata de não perder o mundo, mas não tê-lo como garantia, como se ele estivesse estado sempre lá, aguardando o documentarista captar a coisa em si. Máquina-cinema porque inseparável do que não é cinema.

Engajamentos no presente

Podemos Voltar a Daney. A dignidade fílmica depende de uma imagem que aqui já pode ser pensada através de duas linhas. (1) A primeira aponta para esse não pertencimento a qualquer das partes que a constitui – talvez por isso Daney utilize a palavra acaso, na citação que vimos acima. Tal imagem, em *Juventude em Marcha*,

não pertence a Pedro Costa ou Ventura e assim podemos dizer dessa imediatez da relação do cinema com a alteridade. (2) A segunda, que ainda não exploramos, parte da própria ideia de que há a possibilidade de uma existência comum com a imagem uma vez que ela não está separada de um real que aparece na relação, nem sempre harmônica, entre atores que constituem a imagem. Eis a dimensão propriamente política da imagem. Ela é parte e entra na variação do mundo, quando imagem.

Poderíamos então resumir a ideia de uma imagem política da seguinte forma:

A existência de uma imagem política se faz quando a luz que faz parte da máquina-cinema opera uma composição significativa e sensível entrando na própria variação do mundo sem se fiar na centralidade do sujeito ou da comunidade, tampouco em uma teleologia histórica ou narrativa subordinando sujeitos e imagens ao texto.

A partir desses pressupostos estético/políticos nos parece possível falarmos de um engajamento no presente através de *figuras do engajamento*.

Se é então com o cinema contemporâneo que desejamos pensar os engajamentos no presente, devemos nos perguntar: de que se trata um engajamento no presente? Essa talvez seja a questão mais simples. Poderíamos afirmar que só existe engajamento no presente. É na ordem de um engajamento entre um mundo vivido, histórico, sofrido e um mundo desejado, atuado e performado, que atravessa um encontro entre quem filma e quem é filmado, que a inscrição cinematográfica pode ser levada a uma sala de cinema, oferecida a um público.

O engajamento nas artes só existe no presente como tensão entre história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente. Na máquina-cinema, o engajamento é um agir com múltiplos tempos na variação do presente, voltamos aqui à noção de imagem que nos interessou. Um agir com múltiplas forças nas forças do presente. Ora, há uma confusão que se faz aqui entre engajamento e imagem mesmo, uma vez que ambos concretizam em uma relação com o real. Arrisquemos o seguinte: Se há imagem – o que não é o simples aparecimento de uma inscrição em uma superfície – há, necessariamente, engajamento. Mas as imagens são raras.

Tais definições do engajamento no presente impossibilitam que vejamos o presente como um ordenador do passado ou do futuro,

mas como uma variação em que passado e futuro são convocados não como informação, mas como intensidades produtivas. Trata-se de uma perspectiva temporal do engajamento, ou seja, um gesto de entrada no que dura, no que varia no próprio presente. Se entendêssemos o engajamento como produção para um fim, como discurso em direção a esse ou àquele mundo, poderíamos entender o que se passa no filme/no real como um meio para aquele fim, fazendo do presente essa eterna passagem para outro lugar. O que agora se passa, os modos de organização dos tempos, das relações, dos encontros, teriam que ser pensados e descritos dentro de uma teleologia, por outro lado, se o engajamento só pode se dar no que varia no próprio presente, na duração, se quisermos, é na experiência sensível desse presente distendido, na experiência de mundo que atravessa múltiplas formas de vida que o cinema se forja.

O engajamento toma concretude, não pela veracidade ou ordenação de fatos, mas pela relação com o presente, pela invenção de figuras compostas entre humanos e não-humanos, entre comunidades e forças. O engajamento percebe o presente em sua possibilidade de tencionar sua própria mudança. O que há de real é essa mistura de desejo e variação na fabricação de mundo, já independente da veracidade ou da centralidade de uma ordem narrativa, de um personagem ou comunidade, dando à noção de engajamento uma dimensão coletiva e social e não exclusivamente individual. A dignidade aqui não é mais ligada a um sujeito, mas do próprio presente que se expande temporal e espacialmente, inseparável de operações estéticas e, conseqüentemente, sensíveis.

Da noção de figura

Podemos chamar essas frações do discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico.

Roland Barthes

Uma figura é uma centralidade, uma tendência maior – o que não elimina o entorno, o fundo – que pode se tornar frente. Uma figura pode assim reenviar o olho e a sensação a um trajeto, a um lado de fora, a uma série de elementos, mas ela é força de centralização ao mesmo tempo em que contamina e se impõe ao entorno. Uma figura não é uma forma, necessariamente, mas um centro conectivo e uma marca de intensidade.

Pensar então em figuras do engajamento nos leva a perguntar sobre os modos de conectar tempos e forças e inventar intensidades de variação do presente com sujeitos e comunidades frequentemente assujeitados pela ausência ou invariabilidade da luz que os toca.

Minha tentativa aqui é de mapear quatro *figuras do engajamento* em um esforço de sistematização em torno das relações entre política e estética no cinema. Obviamente, a figura não é uma pastinha onde os filmes podem ser guardados, mas intensidades. Para que essas intensidades de variação do presente possam existir, é a partir das obras que poderemos delinear as figuras. Quando penso em delinear, não imagino as figuras completamente separadas umas das outras ou com limites duros, mas formalizações permeáveis e abertas. E, não poderia ser de outra maneira, toda variação é inseparável da própria imponderabilidade e abertura desse todo aberto que varia. Pensar em figuras é o que me permite percorrer uma cinematografia, sem muita segurança de uma forma, mas com a possibilidade de identificar intensidades e movimentos que se apresentam em múltiplos filmes; coreografias plenas de improvisações.

Figuras da Ficcionalização

César Guimarães e Victor Guimarães escrevem em 2011 um artigo para a Revista Galáxia chamado “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. Nesse artigo fazem um consistente levantamento, bastante apoiado em Jacques Rancière, das políticas da imagem no documentário. No final do artigo fazem uma análise do Filme *Juizo* (Maria Augusta Ramos, 2007). Neste filme, o dispositivo é conhecido, trata-se de um filme sobre julgamento de menores em que, por uma questão legal, os próprios jovens não podiam fazer seus papéis e para a isso a diretora trabalha com jovens sem problemas com justiça mas vindos de situações sociais análogas. Cito os autores:

O espectador é tomado pela inquietude. Sabemos bem que aquele sujeito em cena não é o mesmo ao qual se dirigiu a juíza, mas, mesmo assim, a cada plano, sua fala continua a mobilizar nossa crença e nossa dúvida, nossa identificação e nosso distanciamento. A situação é perturbadora: quando o jovem ator responde, em lugar do réu, adivinhamos em seu rosto e em seus silêncios dilemas semelhantes, imaginamos destinos comuns: também ele, o ator, encontra-se ameaçado pela “situação de risco social” à qual sucumbiu o “menor infrator”. (GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011: 84).

Poderíamos falar em figuras da ficcionalização em que esse filme, ao duplicar o estatuto de quem vemos, não opera fazendo dois onde havia um, mas fazendo uma multiplicidade onde havia um problema individual. Aquelas histórias se multiplicam de um a muitos tornando-as comum. O procedimento, relativamente simples, traz para o documentário um ator que não substitui o personagem do filme, mas que amplia a fala e joga luz sobre um quadro nos afetando pela falta de limite individual do drama. Não somos assim retidos no sofrimento de uma família, mas de uma comunidade.

Em outro artigo, André Brasil, ao comentar *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci, filme em que as formas da ficção contribuem para que nos aproximemos do personagem Carapiru, escreve o seguinte:

Os filmes se criam, desde o início, em *mão dupla*: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção. (BRASIL, 2011: 2).

Guardando uma forte continuidade histórica com realizadores maiores do pós-Guerra, como Jean Rouch, Pierre Perrault ou Glauber Rocha, além dos dois filmes acima citados, diversos outros, como *O céu sobre os ombros*, *Avenida Brasília Formosa* ou *A cidade é uma só?*, vão fazer dessa figura uma parte de suas escrituras, renovando e desdobrando uma marca fundamental do cinema e da etnografia da segunda metade do século XX em que ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje. Nos três exemplos acima, temos filmes fortemente engajados nos modos de habitar e circular na cidade, mas para que possamos sentir essas formas, acompanhamos personagens que de certa maneira são retirados de suas estabilidades cotidianas para levarem para um campo em que o pacto naturalista é suspenso para que a cidade e as vidas possam se expressar nas passagens entre a vida vivida e a vida inventada. É assim que nos três casos os personagens transitam no limite entre um território que lhes pertence e um outro já em transformação com o filme. A ficcionalização aqui não nos demanda, como espectadores, o ridículo lugar de questionadores sobre a veracidade do que vemos. Os indivíduos, plenamente engajados

com o território, porque o conhecem, porque o sentem, executam passagens para o que não é mais um indivíduo que a um território pertence. A ficcionalização aqui pode ser entendida não como um gesto que cria uma cena ficcional, mas um lugar de passagem entre o que é normalizável como identidade e território para o que neles não mais cabe.

Figuras do encontro

Um traço importante do engajamento contemporâneo no cinema, talvez o mais evidente, localiza-se no que poderíamos chamar de *figuras do encontro*. Primeiro, trata-se de construir um mundo comum e nesse mundo esvaziar o poder da centralidade discursiva de qualquer uma das partes. Da fragilidade do encontro entre sujeitos, comunidades e formas de vida, o filme se coloca sob o risco da relação. O cineasta, mais do que garantir uma centralidade, uma unidade discursiva é responsável por manter em tensão as forças do encontro, uma vez que não é na busca de uma harmonia que os encontros se fazem.

A figura do encontro é uma espiral que não cessa de dar voltas enredando cada vez mais as forças que o cinema insiste em aproximar. Não porque deseje refazer a partir de si um mundo, como vimos, na avalanche relacional nas artes dos anos 90, mas porque no encontro há um desdobrar-se entre a presença do outro como forma sensível que afeta o todo e o dissenso que não se resolve no estar junto. “A política – escreveu Rancière sobre o desentendimento fundamental que atravessa o encontro – é a esfera de atividade de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo.” (RANCIÈRE, 1996: 29). Rancière explicita então um primeiro ponto central de um engajamento que se pronuncia a partir de um estar junto: o encontro não é a formação de um novo mundo, de uma nova unidade, mas é inseparável de um desentendimento. Sigamos com ele:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. E o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. (RANCIÈRE, 1996: 11).

A figura do encontro não se estabelece pela média entre as cores, ou pelo inventário de todas as cores possíveis, mas pela presença de uma produção, de um esbranquiçar e de um enegrar. Essas figuras do encontro, com Eduardo Coutinho (*Peões*, 2004, *O fim e o princípio*, 2005), Andrea Tonacci (*Serras da Desordem*, 2006), Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Formosa*, 2010), Gustavo Spolidoro (*Morro do Céu*, 2009), Marlíia Rocha, (*A falta que me faz*, 2009) entre outros, estiveram no centro das abordagens de tantos filmes, não gostaríamos de perder de vista, entretanto, que elas são sempre duplas, se por um lado tracejam um comum, recortam um universo compartilhável, é também o incomunicável que aparece no encontro que constitui a imagem, as vidas mais do que representadas nesses encontros são virtualidades de um encontro adiado.

O que seria possível filmar, além do encontro entre cenas, entre sujeitos e comunidades distantes? Problema central de qualquer imagem. Notemos que a própria noção de cena traz consigo uma dimensão fortemente fabulatória, ficcional, entretanto, existem aqueles que estão alijados de qualquer cena, que não fazem parte de nenhum dos arranjos da comunidade. Aqueles que, quando consideramos as partilhas das visibilidades, sensibilidades e poderes da comunidade, não tem direito à nenhuma parte (RANCIÈRE, 2005). Pois, para que esses possam fazer parte da cena é preciso que ela seja reinventada. Eis a forte dimensão estética da política, necessariamente ligada a uma dimensão ficcional, reflexiva e nada natural de qualquer partilha, de qualquer gesto político. Para aqueles que não têm nenhuma parte na partilha, para aqueles sem partes, a política demanda a invenção de uma estética que coloca os sem parte na cena, como parte dos que podem fazer diferença na polis, copresentes com outros sujeitos, objetos, poderes.

O encontro é mais que um aperto de mão ou uma troca de olhares, mas a possibilidade de sujeitos que não habitam a mesma cena se reunirem por um breve instante em que o que lhes aparta passa a existir.

Vejamos uma passagem exemplar do filme *A falta que me faz* (Marlíia Rocha, 2009) descrita e analisada por Cláudia Mesquita

Algumas cenas se produzem a partir do encontro e da interação entre essas perspectivas: a equipe, as meninas. [...] Na primeira, Valdênia conversa com Marlíia (fora de campo); mostra as roupinhas de bebê que herdou (ela está grávida, assim como Alessandra); lê vários nomes possíveis para o bebê, de menina e de menino, que anotou em um caderninho (“Marlíia” é um deles). A cineasta faz perguntas bem concretas. Quantas fraldas

você já tem?”, “O que é que tá faltando ainda?” “Quem vai ser madrinha?”. A esta última, Valdênia responde à queima-roupa, com um sorriso terno e consciente: “quem sabe você não tá na lista? Se ela quiser uai...” Marília silencia, no lugar da difícil resposta (um “sim” poderia soar demagógico: um “não”, demarcar com rigidez a diferença entre vida e filme, mundo e cena, bloqueando uma relação de pessoa a pessoa, como que puxando Marília para “dentro do campo”, mas também atualiza a aliança secular entre desiguais, implicando a diretora no papel de mulher bem posicionada a quem a moça pobre oferece “compadrio”. O silêncio de Marília, por sua vez, sugere que essa diferença não pode ser, nem será, pelo filme resolvida [...] Às meninas, em suma, também a equipe de cinema faltará. (MESQUITA, 2012: 41).

Essa sequência, precisamente analisada por Cláudia Mesquita, é exemplar dos riscos do encontro. Subitamente o documentário se encontra no limite de sua presença e o silêncio vem a refazer uma distância e restabelecer ritmos distintos. A vida que segue sem o filme, o filme e o real que seguem afetados por aquelas vidas.

Figuras das processualidades subjetivas

Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade.

Michel Foucault

Juntar pedaços de vidas que não têm unidade, que não são separadas de superfícies históricas e que em processos de catação de fragmentos, restos, memórias, esboçam uma vida, ensaiam um engajamento com o que se constrói no presente em forma de possibilidades subjetivas para um ou muitos sujeitos. Ensaaios e auto-ficções que transitam entre uma dimensão subjetiva forte, frequentemente na primeira pessoa e que, a partir desse gesto, operam passagens e discutem questões históricas, narrativas ou poéticas como *Diário de uma Busca* (Flavia Castro, 2010), *Santiago* (João Salles, 2007), *Pan-Cinema Permanente* (Carlos Nader, 2007) ou, mais recentemente, *Meus dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Guardando uma distância de uma primeira pessoa confessional ou da primeira pessoa como indício verídico, a articulação entre uma história pessoal e um campo de possibilidades subjetivas, movimenta narrativas que não são centradas nem na estabilidade de um contexto nem na permanência de um sujeito, mas em idas e vindas que constituem interrogações em múltiplos sentidos.

Entre a vontade de saber e a recusa aos sentidos estabilizados, entre a vontade de controle e as contingências do acaso – figura, aliás, cada vez mais desejada, investida e capitalizada pelo documentário brasileiro contemporâneo –, *Santiago* e *Jogo de cena* demonstram a excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”, como enfatiza o crítico Jean-Louis Comolli. (FELDMAN, 2010: 152).

Essa conexão entre a vida e o ensaio que Ilana Feldman aponta com Comolli em *Santiago* e *Jogo de cena* demonstram a excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável” e tal consciência se intensificou nos últimos anos no Brasil em formas fílmicas – entre o filme e os processos subjetivos. Se nos anos 60 tal prática já faz parte da produção ligada ao documentário, o modo como a vida e o universo privado atravessam o espetáculo e mais diversas formas midiáticas não deixa de ser parte da produção contemporânea – frequentemente as fronteiras entre o cinema, a TV, a internet são bastante tênues. Mas é como resistência à presença de um eu que se especulariza que os processos subjetivos se engajam nos filmes e na vida de forma a transcender um eu, sem entretanto abandonarem a performatividade, a ficcionalização com possibilidade.

Digamos assim, vimos nos últimos anos uma importante quantidade de filmes em que a subjetividade do realizador ou do biografado era colocada em cena em um processo de encontros e desencontros com outros, com a história, com memórias. Tal inflação desta prática, que apesar de muito diferente de filme a filme, não é separável de um certo estado de coisas, condições de possibilidade em que se enfatiza uma subjetividade performática, em que as identidades estáveis são alvo de críticas generalizadas e em que essas processualidades subjetivas passam a ser de grande interesse ao espetáculo.

Em diversos artigos e intervenções públicas a pesquisadora Paula Sibília traçou esse diagnóstico sobre uma cultura em que os processos subjetivos faziam uma passagem de processos intodirigidos para seres alterdirigidos sintetizado no Livro *o Show do Eu: a intimidade como espetáculo* (2008). Entretanto, é do interior dessas condições de emergências que certas obras trazem os processos subjetivos para a cena uma vez que eles perfazem um corte no próprio estado das coisas de onde saem. É preciso um filme e depois outro para João Moreira Salles colocar em cena questões de classe, opções estéticas e interrogações sobre a relação do cinema com o outro. É preciso uma narrativa fílmica a partir de si e do pai para Flavia Castro rever os

modos de engajamento de uma geração, os desmoronamentos e as marcas no presente. Ou seja, nesses breves dois exemplos, percebemos obras engajadas no presente não apenas porque tem o presente como questão, mas porque saem do presente como possibilidade e nele entram em variação em que os processos subjetivos são inseparáveis dos modos de organizar e sentir a história, o passado, os gestos e o outro. O alterdirigido aqui pode ser entendido como um modo de se engajar no presente com o outro, para além da evidência de que toda subjetividade é intersubjetiva.

Figuras dos deslocamentos

Se por um lado o cinema contemporâneo mantém a tradição de um engajamento no presente através da utilização de arquivos, releituras e tensionamentos, no presente, de imagens e discursos do passado, com filmes importantes como *Hércules 56* (Silvio Darin, 2006), *Os Signos da Luz* (Joel Pizzini, 2011) e *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), é também singular a forma com aparecem nesses deslocamentos – figura central para toda arte do século XX – as novas imagens em movimento feitas por amadores ou com a utilização de dispositivos de operação simples como celulares e máquinas fotográficas que filmam.

Sem ceder à euforia tecnológica que simplesmente classificaria a popularização das tecnologias digitais como uma simples democratização das possibilidades discursivas ou de compartilhamento de informação, nem à demonização que as coloca como multiplicadora de imagens banais que desencadeiam um processo de desierarquização de todas imagens, vimos o cinema entrar no campo das imagens amadoras com gestos fortes que através de deslocamentos e montagens iam buscar as variações, tanto no que essas filmagens amadoras permitiam como forma de representação, quanto nos modos como engajavam subjetivamente diferentes atores. Podemos lembrar de *Rua de Mão Dupla* (Cao Guimarães, 2004) ou, mais recentemente, *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), mas o mais debatido em que essa questão aparece foi *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009). Um filme que sintetiza o risco do deslocamento das imagens produzidas compulsivamente em um universo privado às salas de cinema. Como proteger também aqueles que filmamos, que não conhecem nossos instrumentos, nossos olhares, nem a forma como uma imagem não é algo que tem sentido mas algo que se

encaixa, que se articula, que se compõem com outras imagens. Podemos falar em figuras do deslocamento para pensar não apenas o arquivo e suas múltiplas formas de aparecimento no cinema contemporâneo, mas também dessa multiplicação de lugares em que as imagens passam a ser criadas e que podem encontrar no cinema um centro de modulação, um mediador que eventualmente reclama a duração de algumas imagens. Como operar com imagens que nunca deveriam nem ser vistas, como tantas das que foram filmadas na viagem do navio Pacific?

Primeiramente há uma dimensão política nos deslocamentos operados pelo filme na medida que não nos é dado o bom lado para estar. Se acompanhamos o filme, o que nos inquieta é o próprio trabalho dos realizadores. Por que estão ali? O que querem nos dizer? O que há de especial nesse universo? Porque fazer essas imagens durarem? Operação propriamente cinematográfica em que um desvio de ritmo recoloca a imagem como um problema de visibilidade. Há uma insistência e uma duração que diferem de maneira radical de todas as formas como imagens com o mesmo registro são apresentadas.

Aquelas imagens da classe média em seu momento de sonho hedonista libertário não nos são dadas como comédia, apesar de seu potencial. Não nos são dadas como publicidade do cruzeiro, apesar do seu potencial. Assistir ao filme é uma busca de um lugar e buscar um lugar nesse caso acaba por ser uma busca pelas imagens, pelo o que elas podem exprimir, como modo de vida coletivo mas também singular. Tal insegurança de lugar é fundamental para que a figura se concretize. O deslocamento retira a imagem de um estado de coisas para colocar o espectador na instabilidade de um novo lugar para aquelas imagens. Com esse deslocamento, há uma concentração em atores sociais que dificilmente temos acesso para além dos clichês e, súbito, nos damos conta de uma inteligência com a imagem e uma ironia com os clichês que vêm dos próprios filmados. Operação fundamental no cinema e nas artes plásticas, o deslocamento de espaço – da câmera amadora para o cinema, da família para o público – e de ritmo faz parte do arriscado gesto com que opera esta figura. Em artigo sobre o filme Ilana Feldman acrescenta:

Pedroso, que é o roteirista, o diretor e o montador, ao deslocar essas imagens não as ressignifica, não produz interpretações ou sínteses de representações sociais. Deslocar, portanto, não pertence à ordem da hermenêutica, mas antes à ordem do gesto, um gesto que, como bem sabe a tradição sofisticada, não fala sobre “o que é”, mas faz ser, em suas próprias operações, aquilo que diz. (FELDMAN, 2011: 13).

Ilana Feldman nos chama atenção para a centralidade do deslocamento como gesto e não a sua utilidade na construção de um argumento. Tal é a marca fundamental desta figura que demanda fortemente o espectador e que, politicamente, atua de maneira polêmica, uma vez que suspende uma estabilidade significativa das imagens para permitir uma deriva de imagens e sujeitos que possuem, a princípio, destinos demarcados.

Com essa última figura deste mapeamento frágil e parcial, esperamos ter percorrido uma parte significativa dos gestos cinematográficos que produzem um cinema político hoje. As figuras, antes de tudo, marcam certas intensidades das imagens, modos de presença de atores políticos que expressam desacordos com os papéis que lhe são originalmente destinados. Com ficcionalizações e encontros com o outro, no âmago da diferença ou quando as imagens são parte de uma mediação entre modos de vida individuais e devires coletivos, o cinema vai percorrendo formas de engajamento com seu tempo.

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André . A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2011, Porto Alegre. *Anais do XX Encontro Anual da Compós*, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaíos no Real*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2010.
- _____. *Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade*. Recife: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.
- MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinema*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.
- _____. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: ed. 34, 1996.
- _____. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Data do recebimento:
17 de outubro de 2012

Data da aceitação:
10 de janeiro de 2013