

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Tatiana Vieira Lucinda

A RUA NO DOCUMENTÁRIO:
experiência estética e política e o risco do espectador

Juiz de Fora
2019

Tatiana Vieira Lucinda

A RUA NO DOCUMENTÁRIO:
experiência estética e política e o risco do espectador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Gabriela Borges Martins Caravela

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lucinda, Tatiana Vieira .

A rua no documentário : experiência estética e política e o risco do espectador / Tatiana Vieira Lucinda. -- 2019.

177 p.

Orientadora: Gabriela Borges Martins Caravela

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Documentário. 2. Estética. 3. Potência. 4. Política. 5. Risco do espectador. I. Caravela, Gabriela Borges Martins, orient. II. Título.

Tatiana Vieira Lucinda

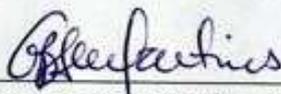
A RUA NO DOCUMENTÁRIO:

experiência estética e política e o risco do espectador

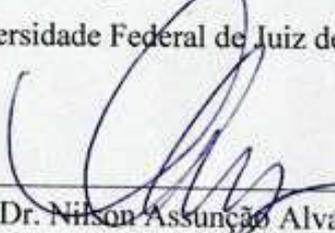
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 25 de maio de 2019

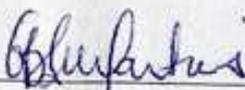
BANCA EXAMINADORA



Profª. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora



Profª. Dra. Maria Beatriz Colucci
Universidade Federal de Sergipe

Dedico este trabalho ao meu pai, Dailton Lucinda.

AGRADECIMENTOS

Por várias vezes, pensei em quem estaria presente nesta página ou quais as memórias que me viriam quando escrevesse estas linhas. Contudo, esqueci-me de que não somos capazes de vislumbrar os sentimentos que nos tomam no presente e que são eles que ditam o que sai do nosso coração.

Assim, hoje eu agradeço sobretudo a Deus, meu criador e meu maior alicerce, Aquele que mudou a rota do meu caminho e me trouxe até o Mestrado, que me enviou o seu Espírito Santo durante o processo seletivo e me concedeu a aprovação. Mas Ele foi além. Quando eu me via totalmente sem forças para continuar esta pesquisa, foi a aproximação a Ele que me reergueu e me deu a graça de concluir o que há dois anos eu havia começado. Senhor, a Ti elevo toda a minha gratidão e fidelidade.

Agradeço também – e especialmente – aos meus pais. Meu querido e amado pai, Dailton, te agradeço por sempre ter me incentivado na área dos estudos, por ajudar a concretizar meus sonhos e ser mais que um pai, mas um amigo. Te amo e dedico esta pesquisa a você. (Infelizmente, você partiu na primeira data agendada para a minha defesa, mas sei que foi para o outro plano deixando a mensagem de que devo perseguir meus sonhos e lutar pelo que me realiza de verdade. Levarei para sempre comigo o seu exemplo de dedicação, persistência e humildade.). Minha imensa gratidão à minha mãe, Zilda, meu alicerce, com quem aprendi a amar a escrita e a leitura. Foi minha primeira professora e continua sendo minha maior fonte de inspiração. Este título também é seu!

Agradeço ao meu namorado, Felipe, que sempre esteve ao meu lado e me apoiou desde as aulas da disciplina insolada, trazendo-me para Juiz de Fora semanalmente e incentivando-me a fazer o curso. O melhor desses dois anos de mestrado foi contar com o seu incentivo e seu amor! Agradeço à minha querida irmã, Betânia, com quem tive a oportunidade de conviver durante um tempo do curso e que tornou meus dias mais leves com a sua doce companhia e os melhores conselhos, e ao meu irmão, Otávio, pelo apoio e incentivo.

Devo agradecer também à Assistente Social Ana Carla, que me inspirou a iniciar esta pesquisa relacionada à população de rua, e ao Professor Nilson, que foi um guia especial para

que eu ajustasse minhas ideias e propostas de estudo, sendo um grande exemplo para mim por seu vasto conhecimento em cinema e sua inteligência.

Agradeço à Gabriela, por ter me orientado nesta pesquisa e acreditar em meu potencial, conferindo-me liberdade e autonomia. O seu incentivo e carinho foram muito importantes! Minha gratidão à Bia Colucci, uma grata surpresa que tive durante o curso e que me proporcionou tanto aprendizado na área do documentário, ao professor Aluizio Trinta, uma das pessoas mais geniais e mais incríveis que eu já conheci e que certamente fez a diferença com suas doces palavras de incentivo e suas enriquecedoras aulas.

Por fim, agradeço aos colegas da equipe de documentário do Observatório da Qualidade no Audiovisual, com quem pude compartilhar meus conhecimentos, e aos colegas do Mestrado.

E não menos importante, gostaria muito de agradecer à Beth, uma mulher forte que tive o prazer de conhecer e que compartilha comigo de suas várias dores, traumas e experiências do tempo em que viveu nas ruas. São seres humanos iluminados como ela que nos impulsionam a darmos o melhor de nós, a usarmos os nossos conhecimentos para fazer alguma diferença na sociedade. Beth e todos os outros que já viveram ou que vivem nas ruas merecem o nosso olhar fraterno, o nosso esforço por compreendê-los e toda a nossa empatia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“É importante ver, com os dois olhos, os dois lados para mudar uma única realidade, a
que temos.”

Herbert José de Sousa (Betinho)

RESUMO

A compreensão da construção de sentidos nos documentários passa por uma avaliação de sua estética e também da política que os atravessa. Tais tópicos têm sido foco de discussões em ambientes acadêmicos e profissionais, destacando-se que diferentes operações do dispositivo e enunciado podem levar a distintas percepções. Em se tratando de obras que tematizam sujeitos marginalizados, essas questões se tornam ainda mais latentes e merecedoras de avaliação, devido ao impacto que esses filmes podem exercer na visão do espectador e na sua conduta no seio social. Assim, a presente pesquisa propõe uma abordagem do documentário contemporâneo, abarcando as formas de encontro e enunciado, as operações na imagem e o seu impacto no espectador. Para tanto, toma como referência ideias propostas pelos filósofos Michael Foucault, Jaques Rancière, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, bem como trabalhos dos pesquisadores de cinema e documentário Jean Louis Comolli, Bill Nichols e de outros teóricos brasileiros. Almeja-se compreender a potência de imagens que inserem o espectador no risco, deslocando-o de seu lugar e convidando-o à partilha do sensível. Tal enfoque tem a hipótese de que ao mobilizar o espectador dessa forma, o mesmo é levado a uma reflexão mais aprofundada sobre a questão apresentada no filme. Desse modo, este estudo está dividido em uma abordagem teórica inicial e outra parte com a análise de duas obras, *À margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel e *Quando a casa é a rua* (2012), de Theresa Jessouroun. As discussões tratadas nesta pesquisa apontam para a ideia de que, nos filmes que tematizam o sujeito marginalizado, o exercício de minar as certezas e convicções do espectador, fugindo do reforço dos estereótipos, assim como a tentativa de abrir a imagem incorporando elementos de incerteza podem ser estratégias para levar o espectador a pensar sobre a sua realidade, os valores e estigmas que carrega e, assim, despertá-lo para um novo olhar que traz uma potência de transformação.

Palavras-chave: Documentário. Estética. Potência. Política. Risco do espectador.

ABSTRACT

The understanding of the construction of meanings in documentaries goes through an evaluation of their aesthetics and also of the politics that cross them. Such topics have been the focus of discussions in academic and professional environments, emphasizing that different operations of the dispositif and the enunciated can lead to different perceptions. In the case of works that broaching marginalized people, these issues become even more latent and worthy of evaluation, due to the impact that these films can have on the viewer's vision and its conduct in the social bosom. Thus, the present research proposes an approach of the contemporary documentary, covering the forms of encounter and enunciation, the operations in the image and its impact on the spectator. Therefore, it takes as reference ideas proposed by the philosophers Michel Foucault, Jacques Rancière, Giorgio Agamben and Georges Didi-Huberman and works of film and documentary's researchers Jean Louis Comolli, Bill Nichols and other brazilian theorists. The aim is to understand the power of images that insert the viewer into the risk, shifting it from its place and inviting it to the distribution of the sensible. Such an approach has the hypothesis that in mobilizing the viewer in this way, he is led to a more in-depth reflection on the issue presented in the film. For this, this study is divided in an initial theoretical approach and another part with the analysis of two documentaries, *À margem da imagem* (2003), by Evaldo Mocarzel and *Quando a casa é a rua* (2012), by Theresa Jessouroun. The discussions dealt with in this research point to the idea that in the films that broaching the marginalized person, the exercise of undermining the certainties and convictions of the spectator, avoiding the reinforcement of stereotypes, as well as the attempt to open the image incorporating elements of uncertainty may be strategies to get the viewer to think about their reality, values and stigmas that loads and so rouse him for a new point of view that brings the power of transformation.

Keywords: Documentary. Aesthetics. Potency. Politics. Risk of the spectator.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Meninos comendo uvas e melão (1645-46)	38
Figura 2 – Fra Angelico, Anunciação, c.1440-41. Afresco, Florença, Convento de San Marco, cela 3.....	46
Figura 3 – <i>Frame</i> do documentário Praça do Peixe (2018).....	103
Quadro 1 – Eixos e questões de análise.....	110
Figura 4 – Plano detalhe: personagem serve a cachaça na garrafa pet)	114
Figura 5 – Personagem bebe a cachaça	115
Figura 6 – Plano detalhe: assinatura do termo de autorização de uso de imagem	115
Figura 7 – O olhar do transeunte: câmera registra pessoas em barracas nas calçadas	116
Figura 8 – Produção negocia pagamento ao entrevistado	120
Figura 9 – Cena em que Mocarzel aparece diante do entrevistado	122
Figura 10 – Personagem (Raimundo) discursa sobre política	123
Figura 11 – Cascavel discursa em seu barraco com a TV ligada	124
Figura 12 – O real como referência: cena que ilustra depoimento	125
Figura 13 – Dinâmica do barquinho na associação	126
Figura 14 – Casal recebe dinheiro do produtor	127
Figura 15 – Cena com carga de incerteza.....	128
Figura 16 – Sujeitos filmados assistem ao documentário.....	130
Figura 17 – Sujeito filmado opina sobre o filme	131
Figura 18 – Personagem (Javier) em fala sobre a sua infância	141
Figura 19 – Cena que ilustra relato de Javier	143
Figura 20 – Cena da associação que acolhe crianças e adolescentes em situação de rua	144
Figura 21 – Jonatan fala das dificuldades da vida nas ruas	145
Figura 22 – Javier chora ao aconselhar pais e mães	147
Figura 23 – Carolina caminha nas ruas da Cidade do México	148
Figura 24 – Vanderlei caminha nas ruas do Rio de Janeiro	148
Figura 25 – Vanderlei prepara para se deitar na mureta.....	149
Figura 26 – Fábio Mossca relata como foi morar nas ruas.....	150
Figura 27 – Cena de Vanderlei que ilustra a fala de Fábio.....	150
Figura 28 – Plano de detalhe: partes do corpo de Vanderlei	151
Figura 29 – Vanderlei sentado olhando para o mar.....	151
Figura 30 – Garoto (Carafina) pede restos de comida em um restaurante	152

Figura 31 – Garotos dormem na calçada ao lado de um ponto de ônibus.....	153
Figura 32 – Funcionários do SMAS recolhem adolescente em situação de rua.....	154
Figura 33 – Integrante da AMAR aborda de criança em situação de rua.....	155
Figura 34 – Vanderlei caminha em direção à câmera	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIESPI	Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância
CODENI	Coletivo para os Direitos da Criança
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
IUPERJ	Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro
SMAS	Secretaria Municipal de Assistência Social
UFF	Universidade Federal Fluminense

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 PODER, ESTÉTICA E ARTE POLÍTICA	25
2.1 O PODER E SUA CIRCULAÇÃO NA SOCIEDADE	26
2.2 SENSO COMUM E PARTILHA DO SENSÍVEL	30
2.3 ARTE POLICIAL E ARTE POLÍTICA.....	33
2.3.1 Operações que compõem a arte.....	36
2.3.2 Logos e subjetivação política	39
2.3.3 Suspensão política e incertezas na imagem	40
3 DOCUMENTÁRIO, POLÍTICA E RISCO	43
3.1 A POTÊNCIA DA IMAGEM	44
3.1.1 Mecanismos de incerteza na imagem.....	50
3.2 O CINEMA E O INVESTIMENTO DE FORÇAS NA IMAGEM	52
3.3 DOCUMENTÁRIO: OLHAR SOBRE O MUNDO OU MUNDO QUE NOS OLHA? ..	55
3.4 DOCUMENTÁRIO: CINEMA DO ENCONTRO E DO RISCO	62
3.4.1 Encontros com o outro no documentário brasileiro.....	64
3.4.2 Risco do real.....	72
3.5 PODER E POLÍTICA NO ENCONTRO	75
3.5.1 Filmar para quem? A favor de quem?	78
3.5.2 Um encontro de <i>mise-en-scènes</i>: as forças na cena e as consequências políticas....	81
3.6 RISCO DO ESPECTADOR.....	86
3.6.1 O espectador emancipado	89
3.6.2 A experiência do dissenso no documentário	93
3.6.3 Espectador maior e a dimensão crítica.....	98
4 A RUA NO DOCUMENTÁRIO	105
4.1 METODOLOGIA: OPERAÇÕES DA ARTE.....	106
4.2 À MARGEM DA IMAGEM.....	112
4.2.1 Discutindo a imagem e a vida na rua.....	113
4.2.2 A potência política da autocrítica	131
4.3 QUANDO A CASA É A RUA.....	139

4.3.1 O olhar do cinema sob o alicerce da Assistência Social	141
4.3.2 Quebra de expectativas e conflito no espectador	156
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
REFERÊNCIAS	171

1 INTRODUÇÃO

Um olhar sobre a realidade mediado por uma câmera e um sujeito que, mesmo buscando livrar-se de si para melhor entender o outro, acaba imprimindo sua marca no resultado final. Roteirização de histórias de vida, acompanhamento do dia a dia de indivíduos que existem antes e depois daquele momento eternizado por uma máquina. Inscrição de traumas, sonhos e desejos. A vida do outro, a rotina de um grupo, um lugar desconhecido ou a própria história daquele que narra são a sua matéria-prima. A realidade está ali, mas não nua e crua, como é. Há que se considerar o ponto de vista sobre ela, embora o real muitas vezes insista em penetrar. Como lidar com ele? E mais ainda: como organizar um filme que muitas vezes dá espaço e voz àqueles que não usufruem deles na vida em sociedade? É possível suscitar um olhar crítico? Esses são os desafios do documentário, gênero que nasceu junto com o cinema e dele extraiu os seus primeiros poderes, segundo Comolli (2008), mas que carrega dois diferenciais: não possui uma fórmula ou padrão de escritura e é o cinema do encontro, onde tudo acontece quando um cineasta se depara com o outro ou um lugar desconhecido.

Estudar documentários pode, a princípio, parecer uma tarefa simples, contudo, sua multiplicidade de formas e hibridação de propostas, modelos estéticos e sentidos, nos leva a compreender a fundo a essência da imagem e como ela impacta aquele a quem se destina. Concordamos com a hipótese de Didi-Huberman (2012, p. 2014), de que a imagem “arde em seu contato com o real. Inflama-se e nos consome por sua vez”, ou seja, há algo que acontece entre a imagem e o sujeito que a observa e é nesse encontro que a presente pesquisa se detém, tentando compreender principalmente como o documentário pode operar politicamente, ou seja, redistribuindo a partilha do sensível, de modo que haja uma mobilização do pensamento do espectador.

Para tanto, entendemos que a estética tem um papel importante nesse processo, uma vez que a concebemos como Rancière (2011a) define, sendo uma matriz de percepções e discursos relacionados a um regime de pensamento e a uma visão da sociedade e da história. Desse modo, pensar a estética é avaliar os regimes de identificação presentes na imagem, associando-a a diferentes modos de percebê-la e de ser afetado por ela. Há que se pensar também nas operações que compõem a imagem, buscando investigá-las para entender quais mecanismos seriam capazes de tirar o espectador do documentário de sua posição fixa, fazendo-o experimentar o risco, a inquietação e o conflito. Almejamos compreender como se dá a formação do olhar do espectador de documentários e tomamos como referência a ideia de “espectador emancipado”, apresentada por Rancière (2012a).

Nesse sentido, a presente pesquisa é composta de dois capítulos teóricos que discutem questões referentes à sociedade, poder, arte política, cinema, documentário e espectador, e um terceiro capítulo com a análise de dois documentários nacionais que tematizam sujeitos em situação de rua: *À margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel e *Quando a casa é a rua* (2012), de Theresa Jessouroun. O primeiro filme tem como personagens homens que vivem nas ruas na cidade de São Paulo, sendo a crítica à estetização da miséria um dos pontos que mais se destaca no enunciado. Já o segundo trata de histórias de crianças e adolescentes brasileiros e mexicanos que vivem ou viveram nas ruas, contando também com depoimentos de profissionais que atuam junto a esse grupo. A obra de Jessouroun se diferencia do filme de Mocarzel por ser fruto da pesquisa de uma socióloga e produzida conjuntamente pelo Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI), da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e o Coletivo para os Direitos da Criança (CODENI), de Guadalajara, no México. Assim, tem toda uma base relacionada aos estudos da Sociologia e Assistência Social. A ideia de analisar os filmes após a abordagem teórica tem como finalidade perceber se os mesmos contam com operações que permitem um viés mais político – nos moldes rancerianos – e uma estética que convida o espectador a se engajar na obra pelos mecanismos de incerteza ou conflitos presentes.

Tal exercício busca responder ao nosso problema de pesquisa: como desafiar a estética e a sua política no documentário para inserir o espectador no risco, ou seja, mobilizar o seu pensamento em torno da temática apresentada? Dentre as hipóteses levantadas para o problema de pesquisa, acreditamos que para despir o sujeito de seu lugar político, é preciso colocá-lo imerso em incertezas, movimentando-o entre o crer e o duvidar, brincando com seus desejos. Intuímos que, para que o espectador passe a ocupar vários lugares na construção com ele partilhada, é preciso despertar-lhe certo conflito entre suas crenças e convicções, entre as verdades por ele interiorizadas, as quais podem revelar mais sobre si mesmo do que sobre o sujeito filmado (PORTER, 2005). E, assim, sugerimos que em meio a um caos interior e com o deslocamento de sua posição pré-determinada pelo cinema tradicional, o espectador teria a oportunidade de adentrar no universo filmado, não como um mero hipnótico pela fantasia, mas como alguém que puxa para fora a realidade, que dá continuidade ao transbordar do real. Outra hipótese é a de que existem mecanismos específicos para se conseguir o risco e cada documentarista aciona ou cria alguns desses instrumentos. E, um último pressuposto é o de que a forma como acontece o encontro entre cineasta e sujeito filmado tem uma relevância na partilha do sensível, na configuração política do filme.

Essas hipóteses são baseadas nos referenciais teóricos que utilizamos ao longo de nossa pesquisa. Optamos por fazer um trajeto que nos permite inicialmente compreender a sociedade e os poderes que nela estão inseridos, os quais influenciam nossa forma de ver, pensar, interpretar e conceder sentidos às coisas. Na sequência, partimos para o entendimento do lugar que a arte ocupa na sociedade e de seu viés político, o qual seria capaz de romper com essa força que impera no seio social, permitindo redistribuição do sensível que impacta o olhar daquele a quem se destina. Para isso, tomamos como referência as ideias de Michel Foucault (1979, 2005), Giorgio Agamben (2002, 2006, 2015), Jacques Rancière (1996, 2004, 2005, 2010, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2013) e Georges Didi-Huberman (1998, 2012, 2013). Em suma, o primeiro capítulo desta dissertação trata do poder e sua circulação na sociedade, senso comum e partilha do sensível, arte policial e arte política, operações que compõem a arte, *logos* – a conquista da palavra – e subjetivação política, suspensão política e incertezas na imagem. Essa parte é o alicerce teórico que nos permitirá olhar para a estética e a política do documentário, aprofundando-nos nas operações dos cineastas e na potência de suas imagens.

O segundo capítulo já adentra especificamente no universo da imagem, do cinema e do documentário, começando com uma discussão a respeito da potência da imagem, a qual toma como base o conceito de potência apresentado por Giorgio Agamben (2006), sendo algo que existe na coisa, podendo passar ao ato, mas nunca se esgotando nele, ou seja, uma força que está sempre se atualizando. Falar de imagem potente é pensar em uma construção carregada de afetos e que gera afecções múltiplas no observador, que o interpela, o faz olhar para si mesmo, colocando-o em um certo conflito que dilata a experiência do olhar. É essa imagem que nos interessa investigar no cinema documentário, em especial nos filmes que tratam de grupos marginalizados¹.

Nessa segunda sessão tratamos brevemente também do cinema e do investimento de forças na imagem, de modo a criar um elo entre as discussões sobre a arte e a imagem e o cinema documentário. Na sequência, passamos a tratar especificamente do documentário, começando com o questionamento “o documentário é um olhar sobre o mundo ou o mundo que nos olha?”. A partir daí, trataremos desse gênero cinematográfico centrado no encontro e no risco, apresentando uma breve trajetória do documentário brasileiro com foco nos modos de encontro entre cineasta e sujeito filmado, e discutindo o conceito do “risco”, elaborado por Comolli (2008). Para o autor, o risco é a grande potência desse tipo de cinema. Posteriormente,

¹ Quando usamos o termo “marginalizado”, referimo-nos ao sujeito excluído da sociedade, de um grupo ou da vida pública. No caso de nossa pesquisa, poderíamos dizer do indivíduo que não é contado no comum, da parcela dos “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005). Trata-se daquele que não tem visibilidade e cuja voz é tida como ruído.

abordamos o poder e a política presentes no encontro, focando nas forças presentes na cena e suas consequências políticas. E, na última parte do capítulo, tratamos de uma das questões centrais de nossa pesquisa, a que chamamos “risco do espectador”. Nessa parte, trazemos o conceito de “espectador emancipado”, apresentado por Rancière (2012), discutimos a experiência do dissenso no documentário e as ideias de “espectador maior”, apresentadas por Comolli (2008) como o estágio para que se alcance a dimensão crítica.

O terceiro capítulo, que traz a análise dos dois documentários anteriormente apresentados, é iniciado com a apresentação da metodologia, a qual tem como base as ideias discutidas ao longo do percurso teórico desta pesquisa, e termina com o detalhamento dos filmes e a avaliação dos mecanismos próprios a cada obra que abrem espaço para a política da arte e as operações que permitem inserção do espectador no risco.

Por fim, salientamos que estudar documentários que tratam de questões sociais inquietantes vai além de uma avaliação de estilos e linguagens. Trata-se também de um exercício de compreensão das ressignificações/construções da realidade e de seus impactos no meio social. Desse modo, a proposta deste estudo justifica-se pela importância em avaliar as manifestações artísticas - através do documentário - enquanto ferramentas que revelam os contextos culturais de uma época e que mostram as angústias suscitadas pelo aumento da desigualdade. É, portanto, uma forma de se inserir no mundo e na realidade social, e desnudá-los pelas manifestações que buscam, de alguma forma, dar-lhes um sentido.

2 PODER, ESTÉTICA E ARTE POLÍTICA

Este capítulo, base teórica inicial de nossa pesquisa, visa apresentar as noções de poder, apresentadas por Michael Foucault, de *homo sacer*, tratado por Giorgio Agamben, seguindo para a abordagem do senso comum e da distribuição de lugares nele realizada, para, finalmente, tratar das definições de estética e arte política, propostas por Jacques Rancière.

O percurso teórico que escolhemos parte do princípio de que a arte é um objeto sensível dentro da sociedade e, portanto, não se separa das relações existentes no mundo, incluindo as de poder. Ao entender melhor as forças que imperam entre os indivíduos e as instituições, assim como as divisões existentes no comum, conseguiremos perceber melhor como a arte política opera, guardando em si a potência de ruptura das lógicas dominantes. Nesse sentido, partimos da apresentação desse sistema que está entranhado na estrutura social para depois mostrar como é possível promover o seu baralhamento ou dissenso através da arte.

É importante, porém, justificarmos previamente a escolha pelos autores e temas ora tratados e como eles se relacionam com o nosso objeto de pesquisa. Intuímos ser fundamental compreender como a sociedade funciona e como se dão as redes de poder nela vigentes para, então, visualizarmos a posição ocupada pelos sujeitos em situação de rua, tema dos documentários analisados no último capítulo deste trabalho. Além disso, o cinema é uma arte e, ao questionarmos como desafiar a sua estética e a sua política para inserir o espectador no risco, ou seja, mobilizar o seu pensamento em torno da temática apresentada, precisamos ter como referência o que seria essa ação política da arte. Daí a opção pela teoria de Rancière, escolhida nesta pesquisa devido à sua densidade e tom desafiador em relação à noção corriqueira de política.

Ademais, percebemos uma aproximação das ideias rancerianas ao que Jean Louis Comolli, cineasta francês e um dos grandes críticos de documentário da atualidade, tem defendido, ao propor a esse gênero cinematográfico a busca por uma operação que vire “pelo avesso as evidências do sensível”, entrando em “concorrência ou em luta com os poderes que ignoram essas evidências” (COMOLLI, 2008, p. 97). Tal afirmação nos alude à noção de dissenso, a qual é o fio condutor da arte política proposta por Rancière. Assim sendo, ponderamos ser relevante trazer uma estrutura teórica embasada em conceitos filosóficos que nos permita compreender posteriormente como o documentário pode fazer política efetivamente.

2.1 O PODER E SUA CIRCULAÇÃO NA SOCIEDADE

Ao tratar do poder, um dos temas centrais dos estudos de Foucault, o filósofo apresenta duas observações relevantes: o poder não está centralizado nas mãos de um e se dissemina sobre tantos outros - ele está presente em todas as relações e segue diversas direções; além disso, ele circula em rede, passando pelos indivíduos, em seus corpos, gestos e desempenhos cotidianos. Ainda segundo Foucault (1979), o poder não é um termo que deva ser limitado apenas ao Estado ou governos. Ele permeia a vida em sociedade, a família, o trabalho e outras instituições que fazem parte da vida comum.

O filósofo destaca, ainda, que essa força está sempre associada a alguma forma de saber, ou seja, em nome de alguma verdade são legitimadas ações de controle dos corpos e dos desejos, de monitoramento e segregação. Segundo Foucault (1979, p.186), o poder “é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber” (FOUCAULT, 1979, p. 186), ou seja, o poder precisa de verdades para se naturalizar nas relações, para passar por entre os indivíduos e formar uma cadeia que se retroalimenta: “somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 180). Desse modo, o poder está também nos discursos, sendo os media – imprensa, cinema e televisão - materialidades do mesmo, uma vez que fomentam os regimes de verdade que atendem ao seu interesse (FOUCAULT, 1979).

Essas proposições apresentadas pelo filósofo formam uma base importante para uma análise dos jogos de poder presentes na sociedade e das formas de causar o seu desmanche ou dissenso, conforme propõe o filósofo Jacques Rancière, o qual buscou fundamentos em Foucault para desenvolver suas teorias e que será apresentado posteriormente neste estudo. Essa distinção em relação ao poder enquanto uma rede, algo que se faz circular, sendo multidirecional, nos dá uma primeira compreensão de que, na verdade, estamos rodeados do mesmo, podendo, ao mesmo tempo, sermos instrumentos para leva-lo adiante, como sofreremos as suas forças. O que é importante avaliar é como se condicionou o senso comum para que tomemos determinadas situações e posições como imutáveis e corriqueiras, condições estas que escondem em si a influência de um poder que está tão naturalizado ao ponto de ser alimentado por nossa visão, nossas percepções, nossos atos e discursos.

Virgílio Ferreira, no prefácio do livro *As palavras e as coisas*, de Michael Foucault, destaca uma afirmação impactante do filósofo: “não é o sujeito que pensa, mas o Sistema que pensa por ele” (FERREIRA, 2005 apud FOUCAULT, 2005, p. 21). Essa assertiva, fruto das

ideias estruturalistas, nos remete, mais uma vez, a um poder que está incutido nos próprios regimes de pensamento, e que acaba afluando-se nos modos de visibilidade, de significação e de percepção. As formas de pensar influenciam a maneira de se olhar para algo, de percebê-lo e conceder-lhe um sentido. Nessa obra, Foucault (2005) fala ainda das “ordens”, que seriam uma lei interior, uma “rede secreta”, a partir das quais se constituem teorias que classificam as coisas e comandam as suas interpretações. Tais ordens relaciona-se ao universo do discurso e da produção de conhecimentos, passando também pela própria cultura. Conforme defende:

Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, os esquemas perceptivos, suas permutas, as suas técnicas, os seus valores, a hierarquia das suas práticas – fixam logo de entrada para cada homem as ordens empíricas com que ele terá que lidar e em que há de encontrar (FOUCAULT, 2005, p.51).

Nesse sentido, o que o filósofo enaltece em sua defesa é a presença de algo anterior aos nossos olhares e reflexões, uma ordem que desenha esquemas próprios para cada época, ou seja, formas de pensamento que influenciam nossas percepções e até mesmo nossas condutas. Em outras palavras, as coisas são o resultado de conceitos e concepções que recebemos sobre as mesmas, e são eles que influenciam as palavras e os discursos que utilizamos para percebê-las e interpretá-las. Por exemplo, ao nos depararmos com um sujeito em situação de rua, somos levados, através das verdades interiorizadas pelo poder, a percebê-lo como alguém que está na ociosidade, que se recusa a um modo de vida “normal”, como um ser praticamente fora de nosso contexto social. Além disso, conforme veremos adiante, o poder acaba por manter essa sujeito em uma posição imutável na esfera social, a qual permanece fixa também pelo próprio modo como o vemos.

Esse indivíduo, utilizado como um exemplo de uma ordem que influencia interpretações e produções de sentido, enquadra-se no que Agamben (2002) classifica como o *homo sacer*, tomando como referência o próprio conceito de biopoder formulado por Foucault: o poder que se exerce sobre os corpos biológicos, gerindo a vida em todos os seus aspectos. Ao tratar desse conceito, Agamben (2002) faz uma retomada das definições de vida da Grécia Antiga, as quais se dividiam em dois termos: *zoè* (a vida natural, vida comum de todos os seres) e *bíos* (a vida qualificada). Essa volta que o filósofo faz se dá no intuito de reforçar a tese de Foucault de que, se na Era Clássica somente a *bíos* era objeto de poder, nos limiares da Idade Moderna, a vida natural passou a ser incluída nos seus mecanismos de controle e segregação. Com isso, houve um duplo processo: de policiamento da vida natural e de subjetivação do indivíduo a um poder de controle externo (AGAMBEN, 2002).

Quando Agamben (2002) fala da subjetivação, ele praticamente defende que há uma espécie de servidão voluntária do homem, na medida em que o mesmo acaba por vincular

a sua identidade e consciência a esse poder externo a si próprio. Ao absorver essa “verdade” da qual fala Foucault (1979) e esse regime de pensamento que condiciona as formas de percepção, interpretação e significação das coisas, acaba-se por engendrar o próprio corpo e a própria subjetividade dentro dessa rede de poder. Foucault (1979, p. 14) é bastante enfático ao tratar das implicações e da força dessa verdade: “a ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”. Trata-se, portanto, de um ciclo que se retroalimenta e que insere o indivíduo em seu sistema para que possa continuar a existir.

Nesse sentido, retomando as ideias já apresentadas, poderíamos sumarizar afirmando que o poder está presente nas relações, que o indivíduo tanto faz uso dele como é sua vítima e que esse poder se reforça pelo saber e pela produção de discursos, os quais influenciam sobremaneira as formas de se ver, perceber, agir e falar. Assim, o homem é levado a um processo de subjetivação, o qual se tornou ainda mais forte quando a vida natural (*zoè*) passou também a ser controlada, já na modernidade. Por conseguinte, em função de tais cenários, houve o que Agamben (2002, p. 15) chama de uma “exclusão inclusiva da *zoè* na *polis*, como se a política fosse o lugar em que o viver deve se transformar em viver bem”.

Fala-se em inclusão e exclusão porque essa vida natural, a vida “desqualificada” que antes não fazia parte da *polis*, passa, na era moderna, a estar sob o poder, porém de uma forma excludente, de abandono, dado que somente a vida qualificada é reconhecida como existente. Desse modo, o poder acaba determinando os lugares e posições de cada um na vida comum. É o que Rancière (2005, p.16) também defende, ao dizer que “ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser visível ou não visível”. Dentre essas posições, está a do *homo sacer*, termo já citado e que trataremos nos parágrafos a seguir.

Para explicar o que seria o *homo sacer*, Agamben (2002) associa-o a um sujeito que cometera um delito e que fora julgado pelo povo, não sendo permitido que alguém o sacrificasse, contudo quem o matasse não seria condenado por homicídio. Seria a figura do “homem malvado” ou “impuro”. No contexto contemporâneo, o *homo sacer* representaria essa vida que é abandonada, excluída do mundo dos homens e dos direitos, mas ao mesmo tempo incluída na medida em que se submete a um poder soberano. E, destaca Agamben (2002), o *homo sacer* é produto de atos jurídico-políticos, ou seja, dos poderes que se instauram na vida comum.

O *homo sacer* estaria, portanto, em uma zona de exclusão, mas não é totalmente esquecido da lógica do poder. Ele também deve se submeter às ordens e também ocupa uma

posição, ainda que seja a de desdém ou desprezo. Contrariamente ao que se poderia cogitar, o abandono não é um afastamento total do controle; na verdade, a vida do sujeito relegado é ainda mais controlada exatamente por não lhe ser permitido mudar do lugar de subalterno em que se encontra, ou seja, ele permanece em uma posição fixa.

Zizek (2006) resgata o termo *homo sacer* em sua obra *Bem-vindo ao deserto do real*. De acordo com o filósofo e psicanalista, o *homo sacer* é o indivíduo excluído da comunidade política, ou, associando aos trabalhos de Agamben (2002), aquele que não possui um tipo de vida qualificada a ser considerada. Ainda segundo Zizek (2006, p. 120), “o *homo sacer* dos nossos dias é o objeto privilegiado da biopolítica humanitária: é precisamente aquele cuja humanidade lhe foi retirada e que é alvo dos cuidados mais condescendentes”.

No contexto abordado por Zizek (2006), o *homo sacer* seria, por exemplo, um sujeito refugiado de países do Oriente, que recebeu uma ajuda dos Estados europeus, mas não é incluído efetivamente em seu corpo social. É como se posicionasse em um lugar deslegitimado, um local alheio à comunidade política, o que “permite que as pessoas o ignorem, o tratem como um acontecimento banal” (ZIZEK, 2006, p. 146). O filósofo destaca, ainda, que o *homo sacer* é objeto de medidas disciplinares e sujeito ao biopoder. Sua posição subalterna não lhe permite ações efetivas que transformem sua condição, restando-lhe apenas receber a ajuda daqueles que se situam em um status privilegiado.

Ao fazer essa afirmativa, retomando os conceitos de Foucault (1979) referentes ao poder que se exerce sobre a vida natural, Zizek (2006) afirma ser esta a característica principal do cenário contemporâneo. Para ele, questões como o direito do homem, a democracia, o papel da lei, entre outras, são apenas máscaras que camuflam os mecanismos disciplinares desse biopoder que, em última análise, engendra a todos nós. Ele questiona:

E se o verdadeiro problema não fosse a fragilidade do estatuto dos excluídos, mas o fato de, ao nível mais elementar, sermos todos excluídos, no sentido de essa posição ‘zero’, a da exclusão generalizada, ter se tornado objeto da biopolítica e de os direitos políticos e de cidadania só nos serem concedidos num gesto secundário, de acordo com as considerações estratégicas do biopoder? (ZIZEK, 2006, p. 123).

Embora tal afirmativa possa, num primeiro momento, parecer demasiadamente forte ou mesmo controversa, há que se considerar as prerrogativas de Foucault (1979) sobre o fato de o poder estar arraigado nas relações e de se alimentar nos discursos e nos regimes de pensamento. Quando o biopoder vem se manifestar, encontra um terreno onde as forças de controle se naturalizaram, perpassando os indivíduos, que se tornam tanto objetos dele quanto seu efeito. Nesse sentido, a ideia de estarmos todos reduzidos ao biopoder traz uma visão dupla: podemos sofrer as suas forças como enaltecê-las em nossas visões, percepções, falas e ações.

Acrescenta-se a isso uma assertiva importante que Foucault (1979) faz sobre o poder: ele não se manifesta apenas de forma negativa, coercitiva ou repressiva, mas também pode se revelar como um indutor do saber ou mesmo do prazer.

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1979, p.8).

Desse modo, associando as ideias de Žižek (2006) ao que Foucault (1979) propôs muito antes, há uma base de compreensão para o fato de sermos todos objetos do poder, uma vez que o mesmo trata-se de uma rede de forças dispersa pelo corpo social. E há, ainda, uma afirmação relevante de Agamben (2002, p. 86) que reforça a ideia de um poder que nos atinge e que também é usado por nós: “o *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos agem como soberanos”. Essa exclusão sofrida pelo *homo sacer* é enaltecida, direta ou indiretamente, nos próprios discursos que circulam e que trazem incutidas as forças de poder operantes na comunidade.

Poderíamos dizer que o *homo sacer*, esse ser excluído e incluído na comunidade política, é aquele com o qual “não nos misturamos”, que mantemos uma distância justificada pela própria noção de uma vida sem qualidade. Contudo, por detrás dos regimes de pensamento que fomentam esse distanciamento, há toda uma lógica que nos mantém sob a mesma ordem, um arranjo que determina os lugares que cada um ocupa, conforme veremos a seguir. Neste momento, é importante reforçar a ideia de uma estrutura societária dividida em várias partes e o papel do poder de mantê-las imutáveis.

2.2 SENSO COMUM E PARTILHA DO SENSÍVEL

O caminho que percorremos até agora, apresentando as ideias de poder, de Foucault (1979), bem como a de *homo sacer*, elaborada por Agamben (2002), teve como finalidade preparar o terreno para apresentarmos os estudos de Jacques Rancière sobre a estética, a partilha do sensível e a arte política. É importante destacar que Rancière é um seguidor dos preceitos de Foucault e, por isso, muitos de seus escritos trazem, ainda que nas entrelinhas, uma continuidade da ideia de um poder disperso, multidirecional e fruto de uma relação de forças intrínsecas ao corpo social. Contudo, seu trabalho parte de uma visão e um questionamento sobre o comum, sendo este o espaço onde construímos a nossa subjetividade, lugar da produção, onde há participação de uns e exclusão de outros.

Quando Rancière (2005) cita o comum, sua pretensão é mostrar que esse lugar de partilha não se define por uma distribuição igualitária. E é nesse ponto que o filósofo se detém, tratando de avaliar a repartição dos lugares e das posições ocupadas, sendo alguns deles legitimados, em que se tem visibilidade e a palavra é audível, e outros deslegitimados, sem alcance da visão e cuja palavra é apenas um “ruído”. De acordo com o filósofo, existe uma hierarquia no espaço comum, em que se determina uma organização conforme os papéis que cada um desempenha. É, portanto, uma partilha desigual, sendo que o pensar, o perceber, o falar e o agir se dão de forma díspar: a uns é concedida a participação e outros ficam de fora (RANCIÈRE, 2005).

Para se aprofundar ainda mais nessa distribuição no comum, Rancière (1996) aborda a partilha que se dá no mundo sensível, o da percepção e da experiência. Para o filósofo, a partilha do sensível é uma operação que acontece na esfera do comum e que permite dois movimentos distintos: o compartilhamento de algo comum e a sua distribuição em partes exclusivas. Vale destacar que a partilha do sensível não se resume somente à arte, mas a um conjunto de discursos. Basicamente, nela há, ao mesmo tempo, a participação e o distanciamento, ou seja, existem presenças que não adentram na mesma, não sendo percebidas, vistas ou ouvidas. Em suas palavras:

Partilha do sensível significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão em partes exclusivas (RANCIÈRE, 1996, p. 8).

Embora, em um primeiro momento, essa ideia de participação em um comum e de separação em partes exclusivas possa soar desconexa, ela se mostra mais inteligível quando se pensa em comunidade: todos fazem parte dela, mas existem aqueles cuja visibilidade não é alcançada ou cujo discurso não é ouvido. Conforme salienta Rancière (2005), a partilha do sensível é a que permite ver quem efetivamente toma parte do comum, quem é contado em razão daquilo que faz. Ou seja, a participação é concedida aos sujeitos que possuem ocupações e posições que atestam suas competências ao comum, o que lhes permite serem vistos e ouvidos nos ambientes discursivos.

Há, portanto, na partilha do sensível, uma ordenação, uma divisão. Apesar de ela se dar no plano do comum, o que poderia ser entendido como um acesso igualitário à visão e à fala, a denúncia de Rancière (2005) está exatamente no fato de que o senso comum, ou “consenso”, como classifica, opera fomentando a separação entre grupos e indivíduos. Desse modo, ainda que o espaço comum seja um terreno em que todos estão imersos, cada um acaba

ocupando um lugar específico. Em função disso, há a ideia de uma união e uma fratura entre os sujeitos, de uma aproximação e um afastamento.

Fazendo uma alusão às discussões apresentadas anteriormente neste capítulo, poderíamos entender a partilha do sensível com base na participação do *homo sacer* na comunidade, incluído na forma de submissão a um poder soberano e, ao mesmo tempo, excluído. O *homo sacer* faria parte do comum, porém não alcança visibilidade e tampouco a palavra. Seria, assim, a presença que não conta na partilha, a parcela que não tem parcela (RANCIÈRE, 2005). Por conseguinte, observamos que no espaço comum operam jogos de poder que determinam a imutabilidade das posições que cada um ocupa, sendo esta concepção muitas vezes relançada pela própria arte.

Rancière (2005), na verdade, faz toda uma introdução sobre o comum e a partilha para adentrar em um universo onde esses dois tópicos se relacionam: a estética, que, para o filósofo, nada mais é do que a distribuição do sensível. Em suas palavras, a estética é

[...] um sistema de formas ‘a priori’ determinando o que dá a sentir. É um recorte do tempo e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Para o filósofo, a estética não assume a concepção tradicional ligada às teorias da arte ou à ciência do belo – ela seria a própria partilha do sensível, através da qual se determinam formas de pensar, perceber, produzir, falar e agir. Para ele, existe na base da política uma estética primeira, sendo a mesma definida como um conjunto de discursos e procedimentos, tendo relação direta com a distribuição do sensível. Destarte, as questões estéticas se referem e à configuração de um mundo comum (RANCIÈRE, 2011a); ou seja, através da estética é possível olhar para a partilha, questionando suas formas de produção de conhecimento e de configuração do espaço comum.

Nesse sentido, por estar ligada à ordem dos afetos, das sensações e dos sentimentos, a estética permite um acesso ao sensível, dando a ver seus modos de inclusão e separação. E mais ainda: é através dessa estética primeira que se consegue questionar as formas de visibilidade das práticas artísticas. Chegamos, portanto, ao ponto-chave deste capítulo: a tentativa de olhar para a arte a partir dessa noção preliminar de estética proposta por Rancière. E para isso, é essencial entender a partilha do sensível e suas distribuições. Conforme destaca o filósofo, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Entretanto, há uma ressalva importante a se fazer: toda arte é

estética, ou seja, configura uma partilha do sensível, mas nem toda estética propõe uma redistribuição das partes.

Em relação à arte, o filósofo contesta a ideia de pureza da imagem por ela criada. Para ele, pensar em uma imagem pura é descartar o lugar dela no mundo, nas partilhas da qual faz parte. Portanto, é necessário fazer um movimento de religar a arte à vida, e isso se dá a partir da noção de estética anteriormente apresentada. E Rancière (2012b, p.258) defende essa tese usando como exemplo o próprio cinema, tema de nossa pesquisa. Conforme afirma, “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”. Em suma, a estética está presente em todas as manifestações artísticas. Cabe o questionamento a respeito de que tipo de partilha cada arte serve, podendo a mesma ser policial ou política, conforme veremos no tópico adiante. Assim, podemos dizer que a arte sempre é engajada, porém, é preciso descobrir que engajamento é esse.

2.3 ARTE POLICIAL E ARTE POLÍTICA

A palavra política vem do grego *politikós*, adjetivo que qualifica a *pólis* (cidade), tratando de tudo que se refere à vida comum, suas regras de organização, decisões e objetivos. O filósofo Aristóteles, pioneiro em abordar a política, classificou-a como a ciência da felicidade humana. Em seu livro *A Política*, escrito no século XIII, ele afirma:

Visto que toda cidade é um tipo de associação e que toda associação se forma tendo em vista algum bem (porque todos os homens sempre agem tendo em vista algo que lhes parece ser um bem), resulta claramente que, se todas as associações visam um certo bem, aquela que é a mais alta de todas e engloba todas as demais é precisamente a que visa ao bem mais alto de todos; ela é denominada cidade (*pólis*), ou comunidade política. (ARISTÓTELES, 2010, p.11, [I, 1252a]).

O filósofo considera o homem como um animal político, sendo sua opção pela vida em sociedade uma busca por atingir o bem comum, objetivo desempenhado pela política. Segundo Aristóteles (2010), a ética relaciona-se diretamente à política, contudo, volta-se à felicidade individual, enquanto a segunda almeja a felicidade coletiva. Desse modo, a política nasceu da necessidade natural do homem de fazer parte de uma comunidade e sua finalidade estaria em buscar formas de governo que assegurassem o bem de todos.

Séculos depois, Foucault dedica-se a analisar a sociedade e o poder e mostra que as forças de controle se manifestam em todas as esferas e em todas as relações, configurando um espaço onde não existe igualdade de posições. O filósofo fala do poder disciplinar e do biopoder, que exercem controle sobre os corpos, sendo este último um instrumento que inclui

e, ao mesmo tempo, exclui. Assim, a ideia do bem comum, conferida na prática, acaba por mostrar a sua inaplicabilidade. Vale acrescentar ainda que esses poderes, na visão do filósofo, são alimentados por um regime de verdade, também nomeado como “política geral”, que envolveria os discursos que circulam na sociedade e que determinam o que é verdadeiro e o que é falso, o que é digno de valor e o que não merece apreço.

É com base nessas ideias do filósofo contemporâneo que Rancière vai apresentar a sua definição de política, aproximando-a das artes na medida em que reconhece a existência de uma composição estética das sociedades (na partilha do sensível). Contrariamente à noção de um senso comum, Rancière (2010) vê a política como a promoção do dissenso, pois a verdadeira emancipação dos poderes está na quebra de sua lógica interna. No entanto, vale uma ressalva: ao falarmos de dissenso promovido pela arte, não estamos na esfera do discurso, mas sim da experiência. O potencial da arte política estaria, portanto, em promover experiências de dissenso.

Arte e política se sustentam mutuamente como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que todos os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer disso e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas (RANCIÈRE, 2012a, p.65).

Quando Rancière (2012a) fala da política associada à promoção de novos regimes de visibilidade e de novos dizeres, ele toca na mesma questão levantada por Foucault (1979) quanto aos discursos dominantes, inserindo a política nas ações de resistência a essas forças. Como a sociedade se configura em uma partilha que tem o seu aspecto estético, para o filósofo a arte carregaria a potência de ruptura das ordens que mantém as posições e os acessos desiguais à visão, à fala, à percepção e à ação. Segundo Rancière (2012a, p. 77), tanto a política quanto a arte fazem uso do poder poético da linguagem “para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de sentido comum polêmico”.

Assim, na teoria de Rancière (2012a), há duas formas de partilha do sensível: a política, que seria a ruptura da ordem dominante, e a polícia, que é exatamente a sua manutenção. A partilha policial é aquela que fixa cada indivíduo em uma posição específica, sendo permitido a uns participar do comum e a outros não, de acordo com suas competências. A polícia é a ordem que determina os modos de ser e de dizer, se um sujeito pode ou não desempenhar uma função, ingressar em um espaço ou ser ouvido. Ela existe como um modo

específico de divisão do sensível, forma esta que opera tanto com a inclusão quanto com a exclusão. Nas palavras do filósofo:

Esta concepção de comunidade como estrutura estável onde os corpos se caracterizam pelo lugar que ocupam, a função que desempenham e o modo como se adequam a esse lugar e a essa função, constitui aquilo a que eu chamo de ordem policial. Para mim, a polícia não designa a parte do aparelho estatal dedicada à repressão, mas sim esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade. Uma tal ordenação de lugares e identidades implica ainda uma distribuição do visível, do audível e do pensável [...] (RANCIÈRE, 2011a, p. 7).

Pela ordem policial, alguns grupos sociais ocupam um espaço deslegitimado na esfera do sensível: não são vistos e suas vozes soam como que ruídos; ao passo que outros determinam os discursos vigentes, e suas falas, ações e percepções são tomadas como legítimas. Através dessa ordem são retroalimentados os regimes de verdade que intentam nada mais que a manutenção das redes de poder.

A política, por sua vez, visa o baralhamento das posições fixadas pela lógica policial, redistribuindo os lugares e as posições na esfera do dizível, do visível e do audível. Conforme destaca o filósofo, a política é um elemento que extrapola a contagem das partes, ou seja, busca causar um dissenso entre as lógicas presentes no mundo, as mesmas que colocam alguns de fora da partilha. Segundo Rancière (2011a, p.7), por meio da política

aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornam-se visíveis enquanto seres falantes e pensantes; e aquilo que até então era entendido como mero ruído dessa existência obscura torna-se audível enquanto discurso.

Além disso, a política carrega em si um grande desafio, que é o de questionar o consenso, aquilo que é tido como incontestável, imutável. Ela visa confrontar a estrutura dominante e suas repartições, redefinindo os espaços de pertencimento. Vale salientar que esta não é uma tarefa fácil, uma vez que as lógicas de poder estão constantemente se retroalimentando nas relações humanas, instituições e mesmo nas mídias. Trata-se do que Foucault (1979) chama de resistência ao poder, a qual, na sua concepção, deve ser tão inventiva, móvel, produtiva e estratégica quanto às forças de controle dominantes. E ele reconhece que a questão principal não é simplesmente modificar a consciência das pessoas, mas decompor as estruturas do poder e de seus discursos.

Por se tratar de uma resistência não da ordem dos regimes de pensamento, mas dos regimes de discurso e visibilidade, é que se tem na arte a oportunidade de se fazer política, pois ela consegue desafiar a percepção sensorial dominante, atingindo o imaginário, redefinindo as linguagens e criando/propondo novas formas de estar e agir no mundo (MARQUES; SENNA, 2014). Através da arte política há a possibilidade de abertura das imagens, de se criar um novo

mundo possível. Um exemplo simples seria a elaboração de uma narrativa que deslocasse um sujeito de sua posição habitual. Por exemplo, em uma série americana, seria como colocar um índio no papel de um policial. Isso não significa que há uma reivindicação para que o indígena ocupe esse espaço, mas sim a tentativa de operar politicamente para se provocar outros afetos no espectador, fazendo-o experimentar um outro lugar, pensar em novos rostos, novos modos de vida.

Contudo, é importante salientarmos que nem sempre a arte faz política; assim como as demais instituições sociais, ela também é atravessada pelos jogos de poder e pode relançá-los, reforçando a distribuição dos lugares na partilha. Segundo Rancière (2005), a arte é uma sensibilidade específica, mas não está separada do mundo e de suas relações. E mais: mesmo uma experiência pautada pela autonomia tem como pano de fundo as relações de poder. Assim, o que se tem é uma potência na arte em produzir o dissenso, em articular sua rede simbólica em torno da elaboração de uma nova partilha, redefinindo o comum.

Esse potencial disruptivo se dá pelo fato de as práticas artísticas constituírem, de modo material e simbólico, “um certo espaço-tempo, uma suspensão em relação às formas ordinárias da experiência sensível” (RANCIÈRE, 2004, p. 36). Em outras palavras, creditamos às artes a possibilidade de criar novos espaços e tempos em que se baralham as posições determinadas pela ordem dominante, permitindo, assim, novas formas de olhar para os indivíduos, em especial, aqueles excluídos do comum, apresentando outros rostos dos mesmos, enfim, uma configuração do sensível distinta.

Por outro lado, existem práticas que atuam, direta ou indiretamente na manutenção dos jogos de poder, que também podemos chamar aqui de ordem policial ou *status quo*. O próprio filósofo reconhece que não há neutralidade – as manifestações artísticas estão carregadas de relações políticas, quer sejam de manutenção da estrutura dominante ou de ruptura. Ainda segundo Rancière (2005), as obras de arte carregam desenhos estéticos da sociedade, sendo que o artista não se distancia do mundo em seu labor criativo: suas produções carregam em si algum posicionamento. Portanto, faz-se necessário olhar para os mecanismos inseridos na obra que conseguem operar a redistribuição simbólica dos corpos, configurando-se em ações políticas pautadas na emancipação.

2.3.1 Operações que compõem a arte

Quando falamos em uma arte política e na sua possibilidade de criar uma experiência do dissenso, é importante questionarmos através de que modo isso pode acontecer.

No tópico anterior, apresentamos um exemplo simples, que estaria mais voltado à operação do artista de optar, na narrativa, por colocar determinado indivíduo em uma posição que não lhe é comum. Mas além dos modos de produção, significativos para se fazer uma arte política, Rancière (2012b) fala de outros dois aspectos a serem considerados: os modos de circulação das imagens e os seus discursos – operações de interpretação. Esses três vetores – operações da arte, formas de reprodução e distribuição, e a crítica – compõem o que o filósofo chama de “destino das imagens”. Interessa-nos na presente pesquisa, especificamente no momento de análise de nossos objetos, pensar no primeiro ponto, ou seja, os modos de fazer, mas sem nos esquecermos que a arte circula em uma esfera social e que são produzidos discursos sobre a mesma, os quais podem afetar os modos de percebê-la e pensá-la. Como o filósofo destaca, há jogos de visibilidade que vão além das operações do artista.

A partir desse ponto de vista, reiteramos a visão de Rancière de que é necessário ultrapassar as visões de uma arte sublime, autônoma ou descolada do mundo e passar a reconectá-la à vida, entendendo que há várias forças em vigor que inscrevem o seu sentido.

Um exemplo citado pelo filósofo como intervenção artística de importância política – e que se relaciona tanto aos modos de produção quanto aos de distribuição – é o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicado originalmente em capítulos de jornal, em 1856. O potencial de dissenso causado por sua obra foi o de se espalhar por todas as classes sociais da época, criando uma comunidade de leitores até então considerada sem legitimidade. Desse modo, o livro, ao atingir figuras e grupos excluídos da partilha, promove um baralhamento de posições, uma quebra da lógica que determinava, por exemplo, quem poderia ter acesso a determinado tipo de produção literária. “Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade de leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (RANCIÈRE, 2005, p. 19).

Nesse caso mencionado por Rancière, a quebra acontece não na ordem da história narrada no livro, mas na sua recepção, ou, mais precisamente, no dissenso que a obra causa no âmbito da partilha do sensível, ou seja, está na esfera da circulação. Tal observação faz-se relevante porque o próprio filósofo deixa isso bastante claro em seus trabalhos, afirmando que a política não está na mensagem que as artes transmitem ou na maneira como elas representam as estruturas sociais. A política da arte, segundo ele, está na configuração de um “sensorium espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...” (RANCIÈRE, 2010, p. 2). A concretização da política seria alcançada, portanto, na promoção de uma forma de sensibilidade específica, em que se modificam os regimes

dominantes de visibilidade, quebrando toda a lógica do poder vigente, incluindo os excluídos não através de um discurso de revolta ou clamor por piedade, mas a partir de sua própria participação no comum.

O filósofo complementa a sua argumentação dizendo:

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p. 2).

Em um exercício prático de olhar para as obras de arte, buscando identificar seus mecanismos políticos, poderíamos partir dessa ideia de que a política intervém diretamente no corpus social, nas suas divisões e partilhas. É preciso identificar as posições que a política determina a cada um e verificar se a intervenção artística em questão intervém nessa distribuição, questionando a ordem vigente ou propondo a sua reconfiguração. É o que Rancière mostra na comunicação “A autonomia das imagens”, apresentada em Lisboa, em 2011, apresentando o quadro de Murillo, *Meninos comendo uvas e melão* (1645-46):

Figura 1 - Meninos comendo uvas e melão (1645-46)



Fonte: UFRGS²

² Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=murillo>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

Na pintura, podemos observar duas crianças sevilhanas em situação de rua alimentando-se de frutas. O que chama a atenção é a pose dos meninos, que remete aos prazeres da vida aristocrática. Conforme ressalta Rancière (2011b), a despreocupação estampada nos rostos dos menores aliada à postura dos mesmos promove uma ruptura na partilha do sensível. É como se esses meninos deslocassem da posição fixa que a ordem policial lhes colocou e passassem a fazer parte do comum. Opera-se, assim, uma quebra de expectativas em relação ao que se espera ver na representação dessa classe, rompendo hierarquias e instaurando o que o filósofo chama de “princípio da indeterminação”, assunto que será tratado posteriormente.

O que se tem na obra de Murillo é, por conseguinte, uma atuação da arte fabricando novas formas de vida – intuito central do dissenso proposto por Rancière. E, nesse caso, as escolhas do pintor por elaborar uma imagem dos meninos diferente da que comumente circula, propiciaram ao quadro um potencial político. O estudioso vai além em suas argumentações: ele diz que a política não significa adequar as obras para que as mesmas sirvam a uma causa. Para Rancière (2010), o mais importante não é mudar a consciência das classes excluídas sobre sua condição, mas transformar o ser sensível que está relacionado a essa condição. Assim, a politização da arte é algo de ordem muito mais complexa que um simples manifesto ou grito de socorro.

Uma afirmação bastante eloquente de Rancière (2010, p. 13) sobre a política traduz de maneira bastante clara o que ele pensa sobre a sua verdadeira função: para ele, o que é verdadeiramente político não é “o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode”. O quadro de Murillo consegue trazer essa tensão entre aquilo que a lógica do poder limita para uma vida e outra possibilidade que ela pode assumir – os “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005) se inscrevem na cena em uma experiência nova, afastando-se, assim, do lugar e do *status* que a ordem determina a eles. Abre-se, portanto, uma possibilidade de questionamento da identidade atribuída a eles pela lógica do poder.

2.3.2 Logos e subjetivação política

Dentro dessa lógica de repartilha, Rancière (1996) salienta o que ele chama de conquista do *logos*, uma palavra que concede emancipação e autonomia. Isso significa que não basta apenas que a arte tematize o excluído da partilha ou “dê a voz” ao mesmo. Conferir o *logos*, na visão do filósofo, é oferecer um novo lugar, uma inscrição simbólica em que o que era tido como mero ruído passa a ser aceito como discurso.

Para Rancière (1996), o *logos* não é apenas a palavra, mas a contagem que é feita dessa palavra: a distinção entre o que merece ser ouvido e o que é percebido como barulho. Tal definição mostra que a desigualdade está inscrita não apenas na fala em si, mas na posição daquele que emite o discurso. É o lugar que ele ocupa que vai determinar se será ouvido ou não, conforme a lógica policial. Desse modo, a política viria exatamente para quebrar essa divisão, concedendo o *logos* àqueles que dela são privados, ou seja, dando-lhes não somente a fala, mas reposicionando-os em um lugar no qual serão ouvidos.

Portanto, a ordem policial não somente exclui alguns indivíduos e grupos do comum, como também se recusa a ouvir seus discursos. Trata-se, assim, de gritos concebidos como sem legitimidade. Por outro lado, ao questionar tal divisão, a política acaba por expor o dano sofrido pela parcela dos “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005), revelando que há uma falsa ideia de igualdade e que, na verdade, existem aqueles que não são contados.

Pela política, passa-se a olhar não somente para a fala, mas também - e principalmente - para o lugar da fala. Essa ideia se mostra pertinente quando pensamos, por exemplo, em pessoas em situação de rua abordando transeuntes para solicitar algo. Ainda que eles possam falar sobre suas demandas e que as mesmas façam sentido, a maioria dos discursos passa despercebida, porque esses indivíduos pertencem ao que Rancière (2005) chama de “sem-parte”, um lugar onde a palavra não é audível, tida como legítima ou digna de ser ouvida. Isso pode ser pensado também nas operações simbólicas dentro do mundo comum, incluindo a própria arte e os modos de visibilidade que ela oferece.

Quando Rancière (1996) fala da política enquanto meio questionamento do consenso, de concessão do *logos* e de uma suspensão que permite novos olhares, ou seja, de reconfiguração do sensível, o filósofo está propondo a subjetivação política, movimento inverso ao que as lógicas de poder fomentam. A subjetivação política seria a transformação dos indivíduos antes excluídos da partilha em interlocutores dignos de serem ouvidos e vistos, a reconfiguração de suas palavras e dos lugares que ocupam, e mais ainda: a concessão de emancipação e autonomia.

2.3.3. Suspensão política e incertezas na imagem

O caminho teórico que percorremos até aqui nos levou ao entendimento de que a arte política é de uma complexidade tal que escapa a uma fórmula de como deve ser realizada. Rancière fala mais dos seus efeitos na esfera do comum do que de um modelo a ser seguido para que se alcance esse estágio de emancipação. Além disso, não apenas as operações dos

artistas ditam se uma arte será ou não política. Seus modos de circulação e os discursos em torno dela gerados também influenciam. É o que salienta Rancière (2011b) ao dizer durante uma conferência que “uma imagem é uma relação entre formas visuais e o sentido que podemos atribuir-lhes, as realidades que nela podemos reconhecer ou, pelo contrário, que não reconhecemos de todo”.

Quando nos voltamos especificamente às formas das artes, podemos perceber algumas operações que podem suscitar a política rancieriana, às quais ele se refere indiretamente na frase apresentada no parágrafo anterior: os mecanismos de incerteza na imagem e o risco, ou seja, aquilo que não reconhecemos de imediato na imagem, que foge ao controle seja do artista ou do espectador. Tal hipótese nos remete à ideia de “princípio da indeterminação”, apresentada pelo filósofo e que, segundo ele, acontece quando os corpos se deslocam de sua atribuição social, quando há uma descontinuidade entre as várias partilhas do sensível. Para Rancière (2011b), o dissenso está nesse descompasso entre palavras e imagens, quando as imagens revelam a sua própria força artística e política, resistindo àquilo que queremos fazer dela.

Assim, através dos mecanismos de incerteza na imagem, a lógica do poder não conseguiria impor a sua rede de significados. Ao questionar a partilha e propor a redistribuição do sensível, a arte política convida o espectador a adentrar em um universo desconhecido, por vezes incômodo, uma vez que questiona seus valores naturalizados. É aí que acontece a indeterminação e o risco, quando se desafia a percepção social dominante e os modos de produzir sentido.

Rancière (2011a) ilustra essa ideia da zona de indeterminação dizendo que, atualmente, espera-se que a abordagem da violência, das guerras e de massacres, por exemplo, inspire no espectador sentimentos de aversão aos mesmos, mas que a experiência estética vem exatamente para questionar essa conexão, rejeitando qualquer tentativa de transmissão de uma mensagem ou de incentivo a determinadas reações do espectador. O ponto central, portanto, é “romper com a normal distribuição das formas de experiência sensível e das capacidades e incapacidades que as mesmas implicam” (RANCIÈRE, 2011a, p. 12). Trata-se do que o filósofo chama de “autonomização da experiência”, uma autonomia não da arte em si, mas relacionada à “dissociação entre a produção e a recepção da arte” (RANCIÈRE, 2011a, p. 16).

Dessa maneira, a política proposta por Rancière relaciona-se com a criação de zonas de percepção onde não há uma rede de significados dada, em que há uma “suspensão” quanto às formas naturalizadas da experiência sensível. É o que acontece com o quadro de Murillo, em que meninos em situação de rua aparecem com uma postura diferenciada daquelas em que são

comumente retratados, aludindo não à miséria, mas ao luxo e à ostentação. Como lidar com esses paradoxos? Essa é uma questão que será detalhada adiante, quando começaremos a falar da potência da imagem, com foco nos mecanismos de incerteza e no risco, preparando o terreno para uma discussão sobre o cinema documentário e as operações que podem mobilizar o pensamento do espectador através da estética e da política.

3 DOCUMENTÁRIO, POLÍTICA E RISCO

Para dar continuidade às discussões teóricas deste trabalho, apresentaremos, neste capítulo, uma breve exposição sobre a potência da imagem e o viés político das operações cinematográficas, com foco na modalidade documental. Tal abordagem, feita nos primeiros tópicos dessa sessão, tem como finalidade fazer uma ligação entre as ideias anteriormente apresentadas e o estudo do documentário, objeto empírico desta pesquisa. Desse modo, antes de tratar especificamente das questões inerentes ao documentário, é necessário ponderar sobre como a imagem pode efetivamente interpelar o espectador, levá-lo a um estado de reflexão, ou melhor, refletir-se nele, em seus “percursos sensíveis” (HURTADO, 2017, p. 112). A ideia que defendemos a priori é de que os afetos são dados na própria materialidade, ou seja, na imagem, e são eles que geram afecções diferentes no observador. Em outras palavras, ao falarmos de uma “potência da imagem”, estamos em busca de uma força que ela carrega em si, o que Rancière (2012a) chamou de “pensatividade”.

Além disso, ao considerarmos que existem imagens capazes de provocar o pensamento, entendido aqui como uma reflexão livre, emancipada do entendimento e de conceitos pré-determinados, abrimos a possibilidade para a operação política nos preceitos de Rancière (2011a), dado que fazer política é criar outros sentidos do comum, outra forma de apresentação das coisas, segundo o filósofo. Assim, faz-se necessário compreender o que seria a imagem potente para direcionar esse conceito a um olhar sobre o documentário e suas formas de fazer política.

Após tratar da potência da imagem, faremos uma breve discussão sobre o cinema e o investimento de forças na imagem para, na sequência, iniciar a abordagem sobre o documentário. Neste momento, buscaremos responder à questão: o documentário é um olhar sobre o mundo ou um mundo que nos olha? Com esse questionamento e o levantamento de hipóteses, almejamos destacar os pontos essenciais da construção documentária, os quais guiarão nossa discussão subsequente. Ainda neste capítulo, apresentaremos um panorama resumido da trajetória do documentário nacional, com destaque para o encontro entre documentarista e sujeito filmado, momento que entendemos ser potencial para que a política se manifeste, uma vez que intuímos que a forma como o realizador se coloca diante de seu entrevistado pode tanto avigorar os jogos de poder da vida social, como também propiciar um rearranjo de forças, que seria a proposta da política rancieriana.

Por fim, trataremos do elemento central do problema desta pesquisa: o risco do espectador. Nessa parte, vamos questionar o lugar que o cinema documentário reserva ao

espectador e como os mecanismos de risco e de incerteza na imagem, assim como as operações políticas de outras naturezas, podem levá-lo a uma nova posição, considerada por Comolli (2008) como a de um “sujeito maior”, que ocupa vários lugares no filme - lugares instáveis, onde paira a dúvida e a indeterminação e onde o risco realmente se faz valer, trazendo consigo uma potência transformadora. Daí o nosso interesse em investigar melhor o tema.

3.1 A POTÊNCIA DA IMAGEM

Antes de apresentarmos as ideias sobre o que seria uma imagem potente, é importante esclarecer o porquê de nos determos neste assunto. A imagem é, antes de mais nada, uma forma de partilha do sensível. Poderíamos dizer que a imagem reforça ou explicita a nossa relação com o mundo, podendo, inclusive, influenciar a forma como vemos e nos relacionamos com ele. Rancière (2012) defende que as formas visíveis falam e que os seus signos e formas relançam seus poderes de apresentação sensível e de significação. Em suma, as imagens têm relevância na construção de sentidos, por isso devem ser questionadas.

Rancière (2011a) diz que a imagem pertence à ideia de estruturação do senso comum no seio do qual nós vemos, falamos, pensamos e agimos. Além disso, ela é um elemento que nos liga ao mundo. O filósofo francês e historiador da arte Didi-Huberman (2013) compartilha dessa ideia dizendo que diante das imagens unimos ao visível palavras, modelos de conhecimento e categorias de pensamento. Uma imagem acaba acionando nossos sentidos já configurados na esfera do comum, especialmente quando ela entrega aquilo que esperamos dela, quando somos capazes de ler tudo o que se encontra em sua materialidade e associar com um aspecto do mundo. Assim, para Rancière (2011a), o desafio estaria em fomentar a força dissensual da imagem, permitindo que ela resista àquilo que queremos fazer dela.

Didi-Huberman (2013) desenvolve a sua argumentação também nessa linha, defendendo a visualização da imagem como “rasgadura”, abrindo-a, quebrando a sua lógica. Na verdade, não se trata de rejeitar o mundo da lógica, mas de jogar com ele, criar lugares dentro dele onde a imagem obteria a sua potência. Assim, tanto para Rancière quanto para Didi-Huberman, a “abertura da imagem” para outros sentidos é uma forma de explorar a sua força, o seu poder de afecção.

Para compreender melhor essas forças da imagem, é importante elucidar a ideia de “potência”. Tomamos como referência as ideias de Giorgio Agamben que, em seu texto *A potência do pensamento*, fala de “uma presença daquilo que não é em ato” (AGAMBEN, 2006, p.16). A potência aqui apresentada vem “potencial”, da capacidade latente de ser e fazer. Para

exemplificar essa ideia, o filósofo elucidada: “quando dizemos que um homem tem a ‘faculdade’ de ver, a ‘faculdade’ de falar [...], quando afirmamos simplesmente ‘isso não está em minhas faculdades’, movemo-nos já na esfera da potência” (AGAMBEN, 2006, p. 14). Ou seja, ter a faculdade para uma ação não significa necessariamente a ação em si. A potência seria, portanto, uma força que está em algo, abrindo possibilidades de concretização ou não de um ato.

Dentre as definições da palavra apresentada no Dicionário Aurélio, estão “conjunto de aptidões ou elementos próprios para produzir um ser ou um ato”; “faculdade (do espírito)”. Já o termo potencial aparece como “relativo a potência”; “existente de forma virtual ou latente”. Tais conceituações vão ao encontro do que Agamben (2006, p.20) propõe, acrescentando que a potência é tanto poder quanto não-poder, é faculdade e também privação. Ainda de acordo com o filósofo, “se a potência fosse, de fato, apenas potência de ver e fazer, se ela existisse como tal no ato que realiza [...] então nunca poderíamos conhecer e, portanto, dominar a *steresis*”, a privação. Por isso, há a potência do sim (do ato) e do não (do não ato). E mais ainda: a potência existe na coisa, podendo passar ao ato, mas nunca se esgotando nele - sempre haverá algo a mais, uma potência se atualizando.

Ao tratar desse tema, Agamben (2006) justifica dizendo que é necessário que mensuremos todas as consequências dessa figura da potência, repensando não apenas a relação entre a potência e o ato, mas também avaliando uma maneira nova, na estética, o estatuto do ato e da criação, e na política, a problemática do poder. É por esses motivos que julgamos ser relevante tratar da potência da imagem enquanto forma de se fazer política. Assim, o que tem relevância em nossa pesquisa é a ideia de potência como uma força interna e autônoma da imagem, capaz de suscitar novas percepções no espectador, as quais não se esgotam na recepção, atualizando-se sempre a cada olhar.

Isso nos remete à ideia de afetos e afecções, apresentada por Deleuze e Guatarri (2004). Os afetos estão dados na materialidade, ou seja, na própria imagem. E são eles que geram afecções diferentes nos espectadores. A potência, portanto, está nos afetos, os quais existem antes do sujeito. Segundo os filósofos, o que se conserva não é o material em si (a tela, o quadro), mas sim os seus afetos. E ainda: o objetivo da arte seria exatamente extrair esses afetos, concebidos também como “bloco de sensações” ou “puro ser de sensações”. Desse modo, são os afetos que tomam o espectador e que carregam a potência de mobilizar o seu pensamento, produzindo experiências e levando-o a ver o seu lugar no mundo. E é nessa rearticulação da imagem com o mundo que pode estar a política (DELEUZE; GUATARRI, 2004).

É importante acrescentar também que, conforme explicitado anteriormente, a potência é dinâmica na medida em não se esgota no ato em si, atualizando-se constantemente. Assim, quando falamos de imagem potente dizemos de uma imagem que carrega um dinamismo, afetos que podem provocar afecções variadas. Isso só acontece se a imagem estiver “mais aberta”, ou seja, concentrando a potência de ampliar os sentidos de quem a observa, sobrevivendo como experiência ou, em outras palavras: ampliando a dimensão do experienciável.

Para elucidar tais questões, trazemos um exemplo apresentado por Didi-Huberman (2013) em seu livro *Diante da imagem*: trata-se de uma imagem célebre da pintura renascentista - *Anunciação* (1440-41), de Fra Angelico –, um afresco do convento de San Marco, em Floreça. Conforme detalha,

ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta para envolver nosso rosto, para velar antecipadamente o espetáculo esperado. Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só se aclara para retornar ao branco da parede [...]. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava -, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19).

Figura 2 – Fra Angelico, Anunciação, c.1440-41. Afresco, Floreça, Convento de San Marco, cela 3



Fonte: Pinterest³.

³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/535154368194795289>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

A experiência relatada, anterior ao processo de significação do visível, se dá através de afecções que se renovam a cada contato com a obra. A presença da luz confere um certo dinamismo ao afresco e faz com que as afecções se ampliem. Não se trata apenas de discernir os signos presentes na pintura, reconhecendo temas ou conceitos, histórias ou alegorias, o que Didi-Huberman (2013) chama de “unidades de saberes”, que tornam a pintura legível. Há sensações provocadas que não são traduzíveis, que permanecem como mecanismos de incerteza, como o “ser tomado pelo branco”. E, para o historiador da arte, é aí que se encontra o “sintoma” da imagem, o lugar onde ela “arde” no contato com o real, provocando “conflitos de sentidos”. Em sua definição, o sintoma é o “signo incompreensível”, o qual exige dos espectadores um movimento instável e uma atenção flutuante. “O sintoma nos desnuda, nos rasga, nos coloca em questão [...]. O sintoma impede toda ‘síntese simbólica’ e toda interpretação totalizante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 218).

Ao nos colocarmos diante de uma imagem cuja construção como um todo nos afeta de modo mais impactante que os elementos nela figurados, percebemos onde efetivamente se encontra a potência: nas afecções que não conseguimos descrever, ligar a alguma presença mundana ou a alguma experiência já vivida. A potência está nos novos sentidos, inclusive naqueles não traduzíveis. É um conflito que está permanentemente acionado e que não conseguimos apaziguar.

Ainda segundo Didi-Huberman (2013, p.23), as imagens não devem a sua eficácia à transmissão de saberes, mas sim “no imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”, exigindo um olhar que se aproxima não para decifrar os signos, mas que, inicialmente, se afastaria um pouco e se absteria de tentar clarificar tudo, movimento que ele chama de “atenção flutuante”, “suspensão no momento de concluir”, “interpretação que teria tempo de se estirar em várias dimensões”.

Ora, esse contato com a imagem que permite vários caminhos para a sua afecção certamente é um risco, conforme aponta Didi-Huberman (2013). Mas é nesse risco que a potência da imagem se manifesta, quando ela traz uma experiência do “virtual”, “o regime do visual que tende a nos desprender das condições normais (digamos antes: habitualmente adotadas) do conhecimento visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). E esse acontecimento do virtual, daquilo que está e é potência, tem o diferencial de não dar um direcionamento para o olho seguir, nem de conferir um único sentido à leitura.

Assim, seria possível explorar um viés mais político da obra, sem determinações, hierarquizações, mas sim com uma abertura que permitisse novas possibilidades, uma redistribuição do comum que se dá a partir da experiência do espectador. Didi-Huberman

(2013) diria que a sagacidade está em criar esse princípio de incerteza na imagem que “descentra” o sujeito do saber, justificando que o sintoma exige do espectador a indefinição quanto aquilo que ele sabe ou acredita perceber. Contudo, ele aponta um movimento contrário interessante: quanto mais se olha a imagem, menos se sabe, e quanto menos se sabe, mais se tem a necessidade de saber. Assim, o incômodo causado pelos mecanismos de incerteza acaba por provocar o pensamento, tirando o espectador de sua zona de conforto.

Outra questão interessante na imagem potente é a dilatação da experiência do olhar, do tempo que a imagem requer para si. Alloa (2015) fala de “ser-olhado pelas imagens”, de uma demanda que marca um pedido de atenção, uma demora no olhar.

A imagem exige, ao contrário, sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento um olhar [...] Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem produz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora (ALLOA, 2015, p.15-16).

Quando estamos diante desse tipo de imagem que inclui mecanismos de incertezas somos interpelados por ela, sentindo-nos desamparados e despossados de nossa segurança, como salienta Alloa (2015). Isso acontece porque há lacunas que não são totalmente decifráveis, afecções que não permitem uma tradução literal ou associação direta com algum objeto ou ser da esfera do comum. Estar diante de construções visuais desse tipo pode ser desconfortável até mesmo pela tendência de interpretação rápida dos objetos de arte. De fato, quando as imagens buscam ser cópias de algo do mundo, elas requerem pouca inflexão do pensamento. É por isso que Rancière (2012a) nomeia esse tipo de imagem indeterminada como “imagem pensativa”.

Em um primeiro momento, pode parecer estranho falar de uma imagem pensativa. Como uma materialidade seria capaz de uma faculdade inerente apenas ao humano? A resposta está em como Rancière (2012a, p. 103) define a pensatividade: “uma imagem que encerra um pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem cria e que produz um efeito sobre quem vê sem que este ligue a um objeto determinado”. Tal definição vai ao encontro do que apresentamos até agora, de uma força que existe na imagem que é descolada do pensamento do seu criador e que chega ao observador sem demandar uma decifração completa, uma significação. Está mais na esfera do virtual do que do legível. É isso que marca a existência de um mecanismo de incerteza.

A pensatividade da imagem seria, portanto, sua marca de autonomia em relação ao que o criador idealiza e ao que o observador espera ver / tenta decifrar. Ela foge de uma visão totalizante, deixa marcas e também lacunas que não serão totalmente preenchidas, atualizando a sua potência. Ao tratar da imagem como potência de reflexão, Hurtado (2017, p. 100) fala da “possibilidade de uma vida não idêntica ao sensível”, ou seja, de imagens que não estariam

incumbidas da representação ou “simulacro da presença efetiva”. Essas imagens seriam movimentos que geram afecções variadas, lugares de uma incerteza, contudo, trata-se de uma indeterminação positiva, uma vez que é capaz de mobilizar o pensamento do observador.

A imagem pensa, mas também faz pensar, interroga ao pensamento, apela a certo tipo de finalização: daí o que chamávamos no começo de potência de reflexão [...]. A imagem faz pensar, mas não diz o que temos que pensar. Ela provoca o pensamento, mas não o determina (HURTADO, 2017, p. 106).

Para tratar desse tipo de reflexão suscitada pela imagem potente, Hurtado (2017) retoma as ideias de Kant de “entendimento determinante” – que reconhece a imagem e coloca nela um conceito; e “pensamento reflexionante” - mais aberto, livre, emancipado do entendimento. Na reflexão, a imagem percorre o íntimo do observador e lhe comunica o que ela queira. Não há alusão a um significado imediato ou a uma presença existente no mundo. A experiência é de outra ordem, sendo que a imagem “designa algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que produziu e daquele que procura identifica-lo” (RANCIÈRE, 2012a, p. 124). Para que isso aconteça, é preciso, conforme defende Hurtado (2013), “perder tempo” para que a imagem possa refletir-se naquele que a olha, permitindo um jogo livre, uma nova atmosfera reflexiva.

É importante destacar que tal experiência não acontece somente com imagens estáveis, como de um quadro ou fotografia. O cinema também pode trabalhar com essa potência, com mecanismos de incerteza que abrem a imagem e exploram a sua pensatividade. É por isso que nos dispusemos a tratar desse tema antes de adentrarmos especificamente nas questões inerentes ao nosso objeto de pesquisa. O próprio Rancière (2012a) apresentou alguns exemplos em seu capítulo “A imagem pensativa” da obra *O espectador emancipado*. Um deles é o do cineasta, fotógrafo e poeta iraniano Abbas Kiarostami. Segundo o filósofo, as estradas assumem um destaque em seus filmes, bem como em algumas de suas fotografias. E, na concepção de Rancière (2012a, p.118-9), essas imagens de estradas são pensativas por conjugarem dois modos de representação: se, por um lado, a estrada trata-se de um trajeto orientado de um ponto a outro; em seu inverso, é “um puro traçado de linhas ou espirais abertas sobre um território”. No Filme *Roads of Kiarostami*, o cineasta organiza uma passagem interessante entre essas duas formas de visão/concepção da estrada, fazendo uma fusão de filme, fotografia, desenho, caligrafia e poema, vistos por Rancière (2012a) como regimes de expressão que se entrecruzam e criam combinações que suscitam a pensatividade da imagem. Já na obra *O destino das imagens*, o filósofo aborda o cinema de Robert Bresson, associando-o ao trabalho de Flaubert na literatura e enaltecendo as operações que produzem e retiram o sentido, que

fazem e desfazem a ligação entre percepções, ações e afetos, as quais fomentam a potência das imagens cinematográficas.

Rancière (2011b) resume essa força da imagem em uma emancipação em relação às operações de construções de significados. Ou seja, trata-se de uma imagem que não está para representar exatamente alguma coisa ou posicionar-se em seu lugar. É algo além e que, por isso, toca a esfera do indeterminado, do dissenso. Essa descontinuidade entre as palavras e as imagens confere às imagens não somente força artística como também política.

3.1.1 Mecanismos de incerteza na imagem

Até o presente momento, discutimos as ideias de principais de Didi-Huberman e Rancière sobre a imagem, buscando um ponto de interseção entre as duas teorias a partir do “sintoma” e da “pensatividade”. Ainda que os teóricos usem exemplos distintos e defendam modos de observação da imagem de maneiras peculiares, conseguimos perceber que a potência que eles atribuem à imagem está naquilo que tira o observador de sua zona de conforto, quando ele não dá conta de traduzir e significar tudo o que vê. Esse tipo de imagem possui afetos que não são totalmente legíveis e, por isso, fala-se muito em mecanismos de incerteza, em uma abertura de possibilidades de afecção, quebra das expectativas do espectador e introdução de uma presença sensível que foge da ordem mimética ou representativa.

Outros teóricos relevantes do cenário contemporâneo também têm buscado um novo olhar em relação às imagens, escapando da tradicional visão de que as elas perderam a sua força ou “pureza” na era tecnológica. Mitchell (2015) fala da necessidade de se questionar não o que as imagens fazem, mas o que elas querem. Para ele, as respostas estão nos desejos de uma imagem. O professor americano de História da Arte acrescenta que, tal como afirma Lacan, “o desejo que a imagem desperta em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar. Tal impotência é o que lhe confere seu poder específico” (MITCHELL, 2015, p. 179), ou seja, o desejo da imagem não se reduz aos seus signos traduzíveis, estando suspenso nas afecções que ela provoca. Para detalhar sua tese, Mitchell (2015, p.185) diz que aquilo que as imagens anseiam “não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem”. Sendo assim, é preciso olhar para as imagens como Didi-Huberman (2013) sugere: sem desejar fazer uma leitura imediata de todos os seus sentidos. Já para Deleuze (2005, p.32),

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torna-la interessante. Mas, às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a

imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

Essa nova experiência observativa requer mais que uma pausa no tempo. É importante lançar-se no não-saber, pois quem escolhe o saber perde o “real” da imagem. Isso significa um “mergulho” nas incertezas da imagem, o que requer do espectador um movimento inconstante. Abrir a imagem, abrir a sua lógica, visualizá-la como rasgadura: esta é a proposta de Didi-Huberman (2013). Para tanto, devemos olhar para a imagem não a partir da “figura figurada”, do que está representado em seus termos e passível de ser interpretado, mas atentar-nos ao seu sintoma, aquilo que, assim como o sonho, nos perturba e nos persegue.

Ao lançar um olhar para os sintomas da imagem, abandonando a tendência de buscar os seus significados legíveis nos elementos que a compõem, acabamos por abarcar outros questionamentos que estão fora do quadro, como a forma como foi feita, as operações do artista, o jogo que ele travou com a lógica. A resposta está nas condições que permitiram que se criassem mecanismos de incerteza na imagem. E a nossa hipótese é a de que existem diversas formas de se criar esse sintoma, de colocar o observador no risco, na experiência sensível de uma suspensão.

Para que as certezas do observador sejam minadas, algumas questões devem ser avaliadas, tais como: se os elementos apresentados na imagem permitem uma interpretação / associação imediata com algo do mundo; se a imagem carrega afetos que não são traduzíveis de maneira simples; se há ambiguidades não solucionadas; se há algo que fica em suspenso; enfim, se a imagem cumpre um outro papel que não somente o de representar ou substituir algo da realidade, propondo um novo modo de relação com quem a observa.

É válido salientar que quando falamos de indeterminação / incerteza na imagem não estamos nos referindo ao “nada”, ao “vazio”. Pelo contrário: a indeterminação é a abertura para todos os possíveis, para o devir, um “vir a ser”. Por isso, diferentemente do que se poderia deduzir, ela acaba conferindo mais poder ao observador, ou melhor, uma participação mais ativa na obra, ainda que isso signifique para ele uma posição de desconforto por não conseguir traduzir ou significar todos os afetos que lhes são dados. A indeterminação abre para o observador uma gama de caminhos a percorrer, e, para Mondzain (2011, p. 105), na atualidade, é fundamental que ela esteja presente nas artes: “no império do espetáculo total, é tempo de destronar a pretensão totalitária das imagens e de restituir o seu poder ao terceiro em devir, isto é, ao povo dos espectadores”.

A filósofa argeliana acrescenta uma visão importante à indeterminação: sua função política. Para ela, a abertura dos possíveis permite o advento das formas que ensejam a completa

redistribuição da partilha dos lugares. E isso não é difícil de compreender. Quando vemos algo que não nos possibilita fazer referência direta com um ser ou objeto do mundo, estamos diante de uma nova configuração do sensível, talvez díspar do que quer o *status quo*. Nesse sentido, se há um baralhamento imaginário de lugares ocupados pelos sujeitos, a política ali se encontra. Mondazain (2011, p. 110) esclarece de forma mais didática, afirmando que a arte não tem o poder de modificar o mundo, mas sim o poder de alterar “a relação entre os sujeitos que constroem e partilham um mundo [...]. Ao transformar as relações entre os sujeitos aos quais se dirige, a arte não é nada mais do que um operador de mudança”. E mais: para a filósofa, esse tipo de operação com a arte é revolucionária porque emancipa todos aqueles a quem ela se dirige.

Tal ideia nos parece bem interessante de se pensar: os mecanismos de incerteza da imagem acabam executando uma dupla função – conferir mais poder de participação aos observadores e reconfigurar o sensível. Há, portanto, duas possibilidades de se fazer política, uma na esfera da relação do observador com a arte e outra no próprio pensamento desse observador que, diante de uma nova configuração, pode passar a refletir sobre as partilhas do mundo.

3.2 O CINEMA E O INVESTIMENTO DE FORÇAS NA IMAGEM

O deslocamento que fazemos agora, passando da abordagem da potência da imagem para o cinema, tem como finalidade dar um salto entre a teoria que embasará nossa análise do objeto de pesquisa e a discussão sobre as especificidades desse objeto. A opção por apresentar uma introdução sobre a imagem parte da premissa de que ela é essência do cinema. Conforme ressalta Aumont (2004, p. 162), “o cinema permanece, antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo que não é ela (palavras, escritas, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária”. O que o difere da fotografia é que seu dispositivo se baseia no movimento. Rancière (2013, p. 8) vai definir o cinema como a “arte das imagens móveis”.

Mais do que apresentar imagens em movimento, o cinema tem a capacidade de reunir e encadear instantes, de apresentar a passagem do tempo. Em determinadas produções, especialmente as contemporâneas, o foco não está nessa percepção sensorio-motora, ou seja, no movimento ou encadeamento de ações para um determinado fim. Enfatiza-se exatamente a experiência vivida, blocos de sensações ou “situações óticas sonoras puras”, como nomeia Deleuze (2005). E a sua potência encontra-se exatamente aí: em algo que não consegue

transferir adequadamente as suas significações, em um imponderável que envolve o espectador, que requer uma atenção flutuante.

Mas, afinal, como se consegue produzir esse tipo de imagem que inscreve o espectador em uma experiência sensível? Conforme Rancière (2012a) propõe, um dos aspectos a serem considerados são os procedimentos dos artistas - neste caso, dos cineastas. De acordo com o filósofo, o artista é intuitivo e cria normas de pensamento sobre a sua arte. Por isso, ele cita o trabalho de Abbas Kiarostami como exemplo. As formas escolhidas pelo cineasta iraniano para compor os seus filmes carregam uma sensibilidade específica e mobilizam o pensamento do espectador de uma maneira peculiar.

Para o filósofo, ideia de um “cinema puro”, apresentada por teóricos e críticos, não existe, ou seja, a imagem é fruto de procedimentos que podem abrir ou não o seu campo de sentidos, a sua potência. Ele fala do cinema burlesco e sua tentativa de quebrar a lógica de causa e efeito, ação e reação, e defende que as “situações sonoras e óticas puras” dessa modalidade fílmica são, na verdade, resultados das operações que visam contrariar aquilo que se acreditava ser o poder do cinema. Em suma, “a situação pura é sempre resultado de um conjunto de operações [...], situações experimentais em que o cineasta sobrepõe o movimento natural do encadeamento narrativo por um outro movimento, comandado por uma fábula da vocação” (RANCIÈRE, 2012b, p. 17-18).

Isso quer dizer que é preciso questionar a ideia de que o dispositivo cinematográfico, sozinho, produz um tipo de arte. É preciso investir forças na imagem, seja através da escolha por determinado enquadramento, da montagem, da criação de blocos de sensações, dentre outras operações que revelam que o cineasta faz parte da construção da imagem, ainda que o seu resultado final tenha certo grau de autonomia em relação ao que foi previamente idealizado. Na verdade, são os procedimentos escolhidos pelo artista que permitirão à imagem revelar a sua potência ou não. Desse modo, podemos dizer que a autonomia na imagem é negociável – depende do seu grau de abertura.

Como exemplo desses procedimentos, podemos falar do cinema narrativo, em que as ações são encadeadas de modo a atender a um fim, ou seja, as imagens são mais fechadas para que a história seja o elemento de percepção principal; já o cinema de fluxo, que confia no poder de fabulação⁴ das imagens e, por isso, é composto por micronarrativas em que os planos

⁴ A ideia de fabulação no cinema nos remete à noção de que qualquer imagem bruta mobiliza, por si só um pensamento. Contudo, tal pressuposto não significa que a imagem seja “pura”, como denuncia Rancière. Para ele, existem sempre outras forças operando na imagem, ou seja, elas sempre se relacionam com discursos e modos de

não se ligam pela linha narrativa mas pelo seu caráter sensorial, acaba por conferir uma abertura maior às imagens. Em outro vértice, há o movimento conhecido como Neo Realismo italiano, surgido na Itália ao final da segunda guerra mundial, que busca, por exemplo, “enxugar” a ação na imagem para que ela ganhe outros sentidos. Assim, o que temos, nos exemplos citados, são procedimentos artísticos que dão contornos distintos às imagens captadas pelo mesmo dispositivo – a câmera. Para Rancière (2013), a imagem, por si só, já é uma história, daí a necessidade de se investir outras forças na mesma.

Para entendermos efetivamente os mecanismos que conferem potência à imagem é importante questionar o que foi feito para que se chegasse aos afetos que são dados na tela, ou seja, devemos pensar como se deu a organização do material sensível. Nesse sentido, a tarefa do artista seria a de criar afetos. Cabrera (2006) defende que as técnicas cinematográficas – pluriperspectiva, manipulação do tempo e espaço, montagem e cortes, por exemplo – proporcionam a experiência logopática, que une razão e sensibilidade, exclusiva dessa modalidade de arte.

Assim, somos levados a deduzir que a potência da imagem depende do investimento de forças na mesma, valendo tal premissa não apenas para o cinema como também para outras modalidades artísticas. O estudo das obras de Rancière nos remete ao trabalho do romancista francês Flaubert e os procedimentos utilizados por ele para criar uma narrativa ambivalente, que ressignifica as percepções e os afetos, buscando atrair a atenção para o sensível e a experiência. Não fosse o seu modo peculiar de escrever um romance, de organizar as palavras e frases no texto, as imagens suscitadas pelos vocábulos não reuniriam tamanha potência de inserção do leitor em um estado de suspensão. Nesse sentido, há que se considerar o papel do artista. Em relação ao cinema, Rancière (2013, p. 14) diz: “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes operações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, causa e efeito”.

Pensemos, agora, no que o filósofo chama de “imagem intolerável”, categoria que inclui imagens violentas ou de miséria, as quais que provocam certo “afastamento” do espectador. Poderíamos dizer que tais imagens, ainda que busquem comunicar algo do mundo, acabam, em sua maioria, não conseguindo afetar o espectador porque se proliferaram demais nas mídias, porque são excessivamente divulgadas. Mas Rancière (2012a, p.94) traz uma outra

saber, daí a relação entre estética e política. Nesse sentido, as imagens não são estáticas. Elas nos conectam, antes de tudo, com a própria vida.

visão: “se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra”. Ou seja, os procedimentos feitos nessas imagens não permitiram uma nova configuração do sensível, uma abertura capaz de fomentar a participação e reflexão do espectador. As operações que envolvem esse tipo de imagem, na visão de Rancière (2012a), sobretudo “nas telas de informação da televisão”, acabam por nos oferecer uma visão fechada, dizendo o que elas mostram e, inclusive, o que devemos pensar a respeito. Deleuze (2005) também comenta sobre essas imagens intoleráveis e diz que vivemos em um mundo de clichês, daí a necessidade de empregar a inteligência criativa para se encontrar uma saída.

Portanto, a questão levantada no início deste subcapítulo, referente a como se produz a imagem que inscreve o espectador em uma experiência sensível, nos remete, em primeira ordem, aos procedimentos daquele que cria a arte. Mas é fundamental entender que a eficácia política de uma imagem não é sinônimo de uma conexão direta entre produção e recepção; pelo contrário, para que a arte realmente possa explorar a sua potência há que se dinamizar a imagem, permitindo a abertura para vários sentidos. Poderíamos, a partir do que foi discutido até o momento, destacar alguns procedimentos que dinamizam a imagem, tais como: provocar a experiência do “visual que não é visível” (como o exemplo da obra de Fra Angelico); abrir a imagem para novos sentidos além do registro; investir em um fluxo de sensações que, de certa forma, se sobressai à narrativa. E vale destacar que a abertura das imagens, a ampliação dos seus sentidos significa uma imagem que sobrevive como experiência.

Sendo assim, o que tratamos neste tópico não diz respeito às intenções do cineasta ou à mensagem que ele quer comunicar, mas sim às formas que ele escolhe para conferir força às imagens. Como aponta Comolli (2008), é importante atentar-se aos modos de fazer, pois são formas de pensamento. Em outras palavras, podemos dizer que os arranjos formais têm um impacto fundamental na experiência estética e na configuração do sensível.

3.3 DOCUMENTÁRIO: OLHAR SOBRE O MUNDO OU MUNDO QUE NOS OLHA?

*Um acontecimento vivido é finito [...]
ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites
(Walter Benjamin).*

Iniciamos esta seção com um questionamento que busca estabelecer um elo entre o que discutimos até agora e as ideias sobre o cinema documentário que almejamos trazer para este trabalho: o documentário é um olhar sobre o mundo ou o mundo que nos olha? Uma resposta imediata remeteria à primeira opção, afinal, o que se tem é uma pessoa ou grupo de pessoas com uma câmera ligada registrando situações da realidade, sejam elas programadas ou não. Para tanto, são feitas escolhas técnicas, envolvendo enquadramentos e planos, montagem, iluminação, sonoplastia, como também opções mais subjetivas, como a seleção de personagens, a forma de se relacionar com os mesmos, tipos de abordagens, etc. Nesse sentido, o que se tem é um olhar sobre o mundo a partir de um determinado ponto de vista. Entretanto, cabem alguns questionamentos: e quando o material finalizado chega até o espectador? Como ele se sente em relação à construção que lhe é apresentada? Há a possibilidade de explorar a potência das imagens do documentário de modo que elas consigam passar de um “olhar sobre o mundo” para “um mundo que nos olha”? É nesse ponto que pretendemos chegar após passarmos por uma série de questões relevantes para o cinema documentário. Para começar, uma pergunta importante: “Mas afinal... O que é mesmo o documentário?”

Essa questão é, na verdade, título de um livro do professor de cinema Fernão Ramos Pessoa. O especialista, assim como outros teóricos e estudiosos, tentou estabelecer uma argumentação envolvendo desde a trajetória do documentário até suas especificidades em relação à ficção, de modo a tentar responder essa pergunta tão intrigante. Há, entre muitos, a ideia de que não é possível definir o documentário, dada a sua variedade de formas e a sua liberdade de criação e experimentação. O documentário seria, assim, a nomenclatura para um tipo de cinema de não ficção sem padrões ou modelos específicos a serem seguidos, uma construção audiovisual em nome de uma multiplicidade de propostas e hibridismos.

Tal é a visão do cineasta brasileiro João Moreira Salles. Para ele, “o documentário não é uma coisa só, mas muitas” (SALLES, 2005a, p. 57). Esse gênero do cinema envolve uma extensa gama de técnicas e estilos, por isso o polimorfismo seria o seu “sintoma” principal, conforme ressalta o realizador. Todavia, Salles (2005a) aponta um denominador comum: o documentário apresenta declarações sobre o mundo histórico. As pessoas filmadas existem fora do filme, assim também em relação aos lugares pelos quais o realizador percorre.

Amado (2005) concebe o documentário apresentando uma argumentação que, ao nosso ver, o sintetiza de forma bastante perspicaz, apontando nuances importantes que merecem ser discutidas:

A definição mais consensual do cinema documental costuma reforçar seu vínculo implícito com o mundo ‘real’, traduzido no recorte visual, no privilégio da informação ou da reflexão unidas em uma dimensão ética e, nos melhores exemplos, em uma

busca estética para expressá-las. As exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização, ampliar sua lista de temas e preocupações e combinar seus domínios com os da ficção (AMADO, 2005, p. 217).

Ao longo da trajetória do cinema documentário, o que se observou foram limites sendo superados e uma constante mutação. Conforme aponta Nichols (2012), um dos grandes teóricos dessa modalidade de cinema, o documentário se manifestou de formas diferentes em cada país ou região, os quais mantêm seus próprios estilos. Para ele, os documentaristas europeus e latino-americanos, por exemplo, priorizam formas mais subjetivas e abertamente retóricas. Já os norte-americanos e britânicos dão ênfase em formas mais objetivas e observativas. Ou seja, o documentário fala sobre o real de maneiras distintas, sendo o seu enunciado final resultado de uma série de escolhas e operações que podem tender mais à objetividade ou à subjetividade, mais à participação ou à observação, e assim por diante.

O que podemos compreender a partir dessa comparação feita por Nichols (2012) é que o documentário possui inúmeras possibilidades discursivas e de elaboração / tratamento do tema. Não há um “cardápio” de formatos definidos, os quais o documentarista pode escolher para produzir um filme sobre determinado tema. O que mais se observa é um experimentalismo constante na tentativa de extrair a essência do tema em questão. Para o teórico norte-americano, as produções documentárias estão sempre avançando em relação ao trabalho que foi feito antes, ou seja, novos modos de operação surgem em sequência de outra, porém, sempre acompanhadas de liberdades criativas que reforçam a ideia de que cada documentário tem a sua própria voz.

Ainda segundo Nichols (2012), as conceituações a respeito do documentário apresentadas e discutidas até então são sempre relativas ou comparativas, tomando como referência os filmes de ficção ou filmes experimentais e de vanguarda. Ele afirma que:

os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas em e, seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. [...]. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites (NICHOLS, 2012, p. 48).

Em outras palavras, para o teórico, cada documentário é único por reunir e mesclar uma série de procedimentos e operações que não se repetem exatamente em outra produção. Nesse sentido, é importante percebermos isso e fazer uma distinção em relação aos outros tipos de cinema. Se a maioria deles seguiu determinados modelos e padrões que dominavam o período vigente, como é o caso do cinema de vanguarda, o documentário apostou na inovação

dos modos de fazer, superando seus limites. E, para Nichols (2012), são essas mudanças e experimentações que conferem qualidade e dinamismo ao documentário. É por isso que ele o considera um dos gêneros cinematográficos mais duradouros e variados.

Apesar de enaltecer a dificuldade de definição do documentário, Nichols (2012, p. 26) o distingue em relação ao cinema de ficção a partir de sua relação com o mundo. Segundo o teórico, o documentário torna “visível e audível a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta”. Assim, há um ponto que merece ser destacado: o fato de o documentário tomar a realidade como matéria-prima, ressaltando-se que o documentarista tem uma liberdade criativa para dar um tratamento particular à mesma.

Ramos (2008) traz uma definição que resume todo esse pensamento: o documentário busca estabelecer asserções sobre o mundo. Mesmo que a ficção também possa tentar fazer essas asserções, há alguns quesitos que podem ser diferenciados, conforme aponta o autor:

- O documentário trata de fatos que são identificáveis na linha do tempo histórico, ao passo que a ficção pode trabalhar com uma narrativa oriunda do universo imaginário;
- O documentário tem modos próprios de fazer essas asserções sobre o mundo, como por exemplo, o uso de entrevistas ou o foco na duração da fala;
- Ainda que a ficção utilize formas mais ligadas ao documentário, no gênero documental pesa a intenção do autor em fazer as asserções sobre o mundo histórico, enquanto que na ficção a proposta primeira de entreter o público pode levar o seu realizador a abandonar esse ideal de fazer essas asserções;
- Há, ainda, no documentário, o que Ramos (2008) chama de “indexação social”, argumentando que existem vários mecanismos sociais que direcionam a recepção dos filmes desse gênero, ou seja, o estilo e a intenção fazem com que o espectador perceba as obras documentais como pertencentes a uma modalidade narrativa própria.

Essa última premissa nos remete à ideia do “cinema de asserção pressuposta”, apresentada por Noel Carröll (2005) para definir o documentário. O filósofo defende que em filmes desse gênero, o realizador apresenta sua obra com uma intenção assertiva: a de que o espectador entretenha o seu conteúdo como assertivo. Em outras palavras, isso significa que há um modelo intenção-resposta, ou seja, o público seria capaz de reconhecer qual a intenção do

realizador antes mesmo de assistir ao filme, intento este que seria da ordem categorial: não ficção, por exemplo. Assim, para Carröll (2005), os espectadores, ao reconhecerem esse propósito do documentarista, não teriam dificuldades em tomar as asserções apresentadas como verdadeiras, ou seja, não ficcionais.

Ainda que existam tentativas de definir o documentário a partir de comparações com o cinema de ficção, não há um guia específico de como fazer esse tipo de filme. Migliorin (2010, p.9) endossa essa ideia ao afirmar que “o lugar do documentário é esse lugar de indefinição de inapreensível”. Cada cineasta, à sua maneira, percorre um caminho para filmar determinado tema, sendo que um documentário nunca será a reprodução da realidade que escolheu para tematizar (NICHOLS, 2012; COMOLLI, 2008).

Isso nos leva a refletir sobre a ideia de “representação”. Etimologicamente, o termo representação é oriundo da forma latina ‘*repraesentare*’ que significa ‘fazer presente’ ou ‘apresentar de novo’ (FALCON, 2000). Tal definição remete à alguma coisa que está por outra, ou melhor: aquilo que é fruto de uma representação vem para ocupar o lugar do ser ou objeto original. Isso posto, retomemos o documentário: teóricos e estudiosos reconhecem que se trata de um cinema que faz asserções sobre o mundo, contudo, sob um olhar, o do cineasta. Assim, intuímos que não se trata de uma representação da realidade, mas de uma construção. Construir é dar forma a algo, elaborar, organizar. De fato, o que se tem é o mundo como matéria bruta, mas as operações realizadas por aquele que vai criar o enunciado no filme vão dar um formato específico para essa matéria-prima.

Um mesmo tema pode ser tratado de diversas formas por documentaristas distintos. Há quem prefira dar um tom mais explicativo e didático, com o uso da *voz-over*, a narração de fundo, em uma construção que se aproxima do telejornalismo; outros que exploram a potência do encontro com o personagem, optando por participar ativamente da cena ou por deixar que os sujeitos filmados sejam os protagonistas e donos da palavra no filme; há ainda, os realizadores que preferem extrair um lado mais poético e abstrato do tema; os que usam o próprio filme para levar o espectador a refletir sobre fazer documentário; e, ainda, os que exploram os afetos e a subjetividade do tema em questão, numa tentativa de despertar o espectador para um novo olhar.

Alguns documentários podem oferecer uma visão de mundo pronta para aqueles que se destinam, deixando uma marca maior do ponto de vista do cineasta sobre o tema. Outros podem deixar certas lacunas e questionamentos que se voltam ao próprio espectador, como se não dessem conta de abarcar aquela realidade. Tudo isso se faz através das escolhas do cineasta, que envolvem posições de câmera, enquadramentos e planos, disposição dos elementos de som

e imagem, cortes na sequência, montagem, linguagem utilizada, enunciação narrativa, relação com os personagens e construção de identidades, dentre outras operações que, juntas, formam o filme e lhe dão um caráter genuíno.

É fundamental salientar que, diferentemente do que se convencionou acreditar, o documentário não está preocupado primordialmente com a verdade. A verdade que existe é a do próprio filme. Para Nichols (2012), esse gênero do cinema tem como premissa ressignificar o mundo, porém, acaba instigando uma crença do espectador. Isso acontece porque na enunciação apresentada é possível reconhecer elementos da realidade e estabelecer uma certa conexão com a mesma.

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade (NICHOLS, 2012, p. 28).

Isso nos levaria a crer que o documentário é um olhar sobre o mundo, pois o que vemos na tela é semelhante ao que vemos fora dela. Mas será que as operações na imagem não lhe conferem um novo contorno, permitindo ao espectador que se sinta “olhado pelo mundo”? Talvez o grande trunfo do documentário esteja exatamente aí: trabalhar a realidade de modo que ela não seja simplesmente o retrato de um mundo que se abre ao nosso olhar; mas uma construção capaz de devolver o seu olhar a nós, que nos convida a nos reposicionar enquanto espectadores, a deixar a crença de lado para experimentar a dúvida e a participação efetiva na enunciação.

É o que defende o filósofo Jacques Rancière. Ao tratar do documentário em sua obra *A fábula cinematográfica*, ele sustenta que essa modalidade de cinema tem o privilégio de não ser compelido a produzir o sentimento do real, podendo tratar esse real como problema e experimentar de maneira mais livre “os jogos da ação e da vida, da significância e da insignificância” (RANCIÈRE, 2013, p. 22). No documentário, conforme salienta, o cineasta tem a possibilidade de desdobrar a polivalência das imagens e dos signos, trabalhando com as potências do visível, da fala e do movimento.

Ao caracterizar o documentário como um cinema em fricção com o mundo, que investe na potência dos afetos e na duração da fala, Comolli (2008) deixa, ainda que subentendido, a importância de operações que exploram um outro olhar sobre a realidade. Para ele, a questão central “é se desfazer do mundo que já está aqui: o mundo tal qual se apresenta já dado” (COMOLLI, 2008, p. 79). Mais uma vez, reforçamos a ideia de “construção” em substituição à “representação”. A relação do documentário com a realidade é, portanto, de

captar elementos e reorganizá-los de modo a possibilitar um olhar distinto, que permitam ao espectador conhecê-la através de uma nova perspectiva. Por isso, construir a realidade e não a representar.

Para Comolli (2008), a própria fragilidade do documentário, de lidar com pessoas reais que têm reações distintas e imprevisíveis, de se deparar com o acaso e com o risco de não acontecer – quando não roteirizado, planejado ou ensaiado – o força a buscar novas formas de criação e experimentação. Salles (2005a, p. 64) retoma uma frase de John Grierson para falar desse gênero fílmico: “o documentário é o tratamento criativo da realidade”. Nesse processo, a palavra acaba assumindo uma importância singular, assim como a *mise-en-scène* dos personagens/sujeitos filmados.

A liberdade criativa e os experimentalismos que marcam a produção documentária não significam necessariamente formas que o diferenciam da ficção. Mais do que isso, são operações que permitem, segundo o teórico francês, chegar a um “espectador maior”, um sujeito em posição móvel, que estabelece relações complexas com o enunciado que lhe é apresentado, de emoções contraditórias, convidado a ocupar vários lugares no filme. Isso acontece, conforme aponta Comolli (2008) quando o documentário insere o espectador em um dilema entre o crer e o duvidar, quando se quebra as suas expectativas – “não-dizer-o-que-todos-esperam” - , quando ele está inscrito em uma “situação plural, precária, mutável, em que há risco e perda, em que o desejo está perdido” (COMOLLI, 2008, p. 65), assunto que será tratado em detalhes no último tópico deste capítulo.

Acrescenta-se a isso uma especificidade do documentário: a instantaneidade na gravação, ou seja, a câmera ligada e as reações muitas vezes não previstas dos personagens. O documentário é o que acontece no momento do registro e o que se faz posteriormente dele. É o que salienta Ramos (2012, p. 25) ao dizer que esse gênero cinematográfico “é a forma narrativa privilegiada da tomada, do presente”. Muitas vezes, nem o próprio cineasta tem o controle do material bruto, até ele pode ser inserido nesse contexto de incertezas. Comolli (2008) defende que o verdadeiro documentário se realiza na “inscrição verdadeira”, isto é, na duração partilhada entre quem filma e quem é filmado. O crítico francês sintetiza essa modalidade fílmica como a relação entre o tempo (o do registro), o lugar (a cena filmada), o corpo (do personagem) e uma máquina (que assegura o registro). Para Avellar (2010, p. 133), o documentário “é o instante em que o gesto da pessoa que filma se alinha com o da pessoa filmada e com o da pessoa que vê o filme”.

Esse último elemento da tríade, o espectador, certamente tem uma importância singular para que o enunciado ganhe sentido. Para Salles (2005a), o documentário é o que o

espectador vê – é o público, que não teve acesso aos bastidores da filmagem e ao material bruto, que vai olhar para essa construção de mundo como uma totalidade e não como um fragmento de algo muito maior. Assim, o espectador se vê diante de um enunciado, o qual ele deposita uma certa confiança inicial e passa a embarcar na narrativa apresentada. Cabe ao documentarista o desafio de tirar esse sujeito de sua posição primeira, de fazer com que ele se sinta olhado pelo mundo que se abre diante de seus olhos, que experimente a provocação de fazer as suas próprias asserções e não a tomar tudo o que foi dado como uma verdade única. Nesse sentido, teríamos uma construção (do cineasta) que se abre a outras reconstruções (do espectador), conforme aponta Pereira (2010, p. 37): “o documentário exerce um poder de ambiguidade talvez maior que a ficção, pois sua construção é reconstruída inúmeras vezes. É quase sempre uma obra em aberto, mesmo que conduzida pela mão firme de seu autor”.

Para permitir essa abertura é fundamental explorar a potência da imagem, ampliar suas possibilidades significativas, trabalhar com incertezas que mobilizem o pensamento daquele que a observa. Isso seria, no caso do documentário, passar de um “olhar sobre o mundo” para “um mundo que nos olha”, que nos interroga e, por isso, nos mobiliza. Para que o espectador possa participar da enunciação de modo mais ativo, é importante que ele seja impelido a ver a obra não como uma verdade ou ponto de vista fechados, como um olhar que já está totalmente delineado e só pede que seja acompanhado. Ele precisa sentir o incômodo de algo que não está dado de antemão, que pede para ser visto e revisto, pensado, questionado. Tal posição o faz sentir-se olhado pelo mundo, convidado a observar a realidade e a si mesmo. É o que trataremos com mais profundidade no último item deste capítulo: “O risco do espectador”. Antes disso, nos deteremos em outras questões importantes do documentário.

3.4 DOCUMENTÁRIO: CINEMA DO ENCONTRO E DO RISCO

Dentre as diversas concepções do documentário, ou mesmo nas explanações que acabam por assumir a dificuldade em denomina-lo, há uma percepção compartilhada por quase todos: a ideia de que o documentário é o cinema do encontro. E isso nos parece bastante pertinente, afinal, para se produzir um filme sobre determinado grupo, lugar ou situação, é necessário que o cineasta esteja disposto a participar vários “encontros”, e são eles que farão com que o filme exista.

Suponhamos que um realizador queira resgatar a história de seus antepassados. Para isso, ele vai precisar reaver documentos, acionar pessoas que tiveram contato com seus parentes, visitar lugares onde eles moravam. Tudo isso se traduz em uma série de encontros,

muitas vezes pautados pelo inusitado, ou seja, quando não se sabe exatamente o que irá acontecer. Assim também seria em um filme sobre pessoas em situação de rua, por exemplo. Por mais que os personagens possam estar previamente selecionados e que a equipe de filmagem já os tenha contatado, a obra só acontece efetivamente quando o cineasta se coloca diante dessas pessoas para ouvir suas histórias, seja permitindo um discurso mais livre ou interpelando-as com perguntas para suscitar as respostas que ele espera - mas que não necessariamente virão da forma como se planejou. Nesse outro exemplo, há também um fator de inesperado. Por mais que se busque roteirizar um documentário, determinando exatamente o que será captado, o encontro carrega a potência de trazer consigo surpresas que só se revelam quando a câmera está ligada. E para lidar com esse encontro, é preciso lançar mão de uma série de operações, a maioria delas sob controle do realizador e sua equipe.

Durante uma palestra proferida nas *Conferências Internacionais de Documentário É Tudo Verdade*, o cineasta Eduardo Coutinho defendeu que o essencial do documentário ou acontece no encontro ou não acontece, ou seja, o encontro é premissa fundamental desse gênero de cinema. Segundo o realizador, “o documentário é isso: encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediado por uma câmera que lhe dá um poder, e este jogo é fascinante” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 119). Essa fala de Coutinho nos aponta algumas questões que devem ser avaliadas: a distância ou proximidade do cineasta em relação à realidade tematizada e aos sujeitos filmados, o seu poder na cena e, ainda, a presença da câmera, que pode transformar toda a *mise-en-scène* fílmica. O cineasta cita, ainda, um terceiro vértice do encontro que deve ser considerado: o espectador.

Neste momento, trataremos de um dos elementos principais do encontro: o sujeito filmado. De acordo com Salles (2005a p.70), na contemporaneidade, os documentários brasileiros têm priorizado formas narrativas que passaram do “falar sobre o outro” para o “ir ao encontro do outro”, revelando, desde o primeiro contato, “a natureza dessa relação”. É como se o cineasta tivesse mudado a sua postura: daquela de falar pelo outro para uma que permita que esse sujeito fale por si. Contudo, ainda são empregadas estratégias para dar contornos à voz do sujeito filmado. Não se trata, assim, de uma autocriação do outro, mas de um novo modo de se relacionar com ele, de ampliar os espaços de fala, trazendo para a tela a força do encontro.

Para que possamos compreender melhor essa relação do cineasta com o sujeito filmado no documentário, optamos por apresentar, de modo breve, um panorama do documentário brasileiro, enfocando especialmente as operações do encontro. Ao revelar como a relação com o outro foi se transformando ao longo das últimas décadas, almejamos fornecer um alicerce para o entendimento da centralidade do encontro no documentário e sua relevância

na construção fílmica e na própria forma com que o espectador recebe e se relaciona com a obra.

3.4.1 Encontros com o outro no documentário brasileiro

O documentário nasceu concomitante ao cinema (COMOLLI, 2008) e deu seus primeiros passos no Brasil através de produções de cinejornais e filmes institucionais, registros de acontecimentos históricos, cerimônias oficiais e expedições. Antropólogos passaram a utilizar a câmera em suas expedições pelo país e muitas das imagens captadas chegaram ao exterior. Em 1936, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), centenas de filmes foram produzidos sob a direção do cineasta Humberto Mauro. As primeiras produções tinham um teor mais científico e técnico, com destaque para descobertas de cientistas, a exuberante fauna e flora. Já a segunda fase de suas produções, após o fim do Estado Novo, o foco foi o Brasil rural. Nessa época, a maior parte dos filmes eram financiados pelo estado, coronéis e fazendeiros.

De acordo com Ramos (2004), esse início da produção documentária no Brasil e em todo o mundo foi influenciado pela tradição não-ficcional inaugurada em 1930 por John Grierson, permanecendo dominante no país até a década de 1960. “Utilização de intensa voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má-consciência com a propaganda marcam esta definição do documentário” (RAMOS, 2004, p. 81). Nesse sentido, tomando a questão do encontro como mote central de nossa discussão, nessa fase o que se tinha era um encontro do cineasta com a realidade filmada ou sujeitos que servia basicamente como elemento para a construção do filme, geralmente já programado e com seus objetivos bem delineados. O que acontecia no encontro não alterava significativamente o curso das filmagens, dado que tudo era arranjado de modo a atender a um escopo previamente definido.

Pode-se dizer que a década de 1960 representou um salto importante na produção documentária nacional, quando novos procedimentos estilísticos surgiram, possibilitados pela chegada de tecnologias, como as câmeras mais leves, ágeis e o gravador de voz Nagra. De acordo com Ramos (2004), essa nova fase do documentário brasileiro é marcada por planos longos e imagens tremidas com a câmera na mão, além da mudança na relação com os sujeitos filmados possibilitada pela realização de entrevistas e a coleta de depoimentos.

Nessa fase, que marca o documentário moderno, realizado principalmente por documentaristas ligados ao Cinema Novo⁵, “as falas dos personagens são tomadas como exemplo ou ilustração de uma tese ou argumento, este, muitas vezes, elaborado anteriormente à realização do filme, não raramente a partir de teorias sociais” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 21). Em tais produções, as dimensões do encontro no momento da tomada ainda não tinham tamanha relevância para a construção do documentário, mas sim a entrevista enquanto operação que permitia extrair dos sujeitos filmados falas que pudessem representar todo o grupo a que pertenciam. Nesse tipo de cinema, denominado por Jean Claude Bernadet como “documentário sociológico”, havia uma relação entre o particular e o geral, o primeiro servindo para representar o segundo.

Para Lins e Mesquita (2008), as produções dos anos 1960 marcaram o primeiro momento do documentário social crítico e independente no Brasil, que buscava tratar, pela primeira vez de forma crítica, os problemas e experiências das classes populares. O “dar voz ao povo” era um elemento presente, contudo, não era o elemento central do documentário. Apesar de a entrevista estar presente, a voz *over* explicativa ainda era utilizada. O documentarista seria a voz do saber, ao passo que o entrevistado era a voz da experiência.

Essa mistura entre entrevista e narração configurou, na visão de Lins e Mesquita (2008) uma forma bastante híbrida, que buscava interpretar situações sociais complexas e trabalhar a montagem de modo retórico. O que se tinha eram cineastas filmando indivíduos que pertenciam a segmentos sociais distintos dos seus, como se tentasse descrever “tipos sociais”, daí a associação de Bernadet ao trabalho sociológico⁶. Como exemplos dessa fase, Lins e Mesquita (2008) citam as obras *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor e *Maioria absoluta* (1964-66), de Leon Hirszman.

Já na década de 1970, surgiram produções que buscavam dar respostas aos limites da tendência sociológica, curtas que promoviam o “sujeito da experiência” a “sujeito do discurso”, ou seja, oferecendo ao indivíduo filmado a possibilidade de se afirmar como o produtor de sentidos de sua própria experiência (LINS; MESQUITA, 2008, p. 23). Um exemplo

⁵ O Cinema Novo é gênero e um movimento cinematográfico brasileiro, que se tornou proeminente no Brasil entre os anos de 1960 e 1970. Suas influências vêm de movimentos cinematográficos internacionais como o neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa, caracterizados por uma série de quebras em relação ao padrão estético norte-americano. Segundo Figueirôa (2004, p. 31), “o Cinema Novo procurava, sobretudo, uma independência cultural para o filme brasileiro. Isso não significava ter apenas temas nacionais, mas encontrar um cinema capaz de traduzir a realidade nacional com base em uma estética autenticamente brasileira”.

⁶ Lins e Mesquita (2008) fazem uma ressalva importante: nem todos os documentários brasileiros da década de 1960 “conjugavam nos mesmos termos as características do ‘filme sociológico’, interpretativo, com pretensões generalizantes”. Assim, nossa exposição não tem como objetivo fixar tais características a todas as obras do período, mas apontar uma tendência marcante na época.

foi a obra *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, que inovou ao entregar a câmera para um dos personagens, para que ele filmasse “sem qualquer interferência do diretor”, conforme informado nos créditos iniciais do documentário. Para Bernadet (2003, p. 126-7), trata-se de um estilo pouco retórico, que tenta enxugar a sua expressão para que a voz do cineasta não abafe o discurso do outro.

Os anos 1970 marcaram também a parceria entre o documentário e a televisão. O programa Globo Repórter, da TV Globo, exibia produções que tentavam abordar a realidade de outras formas. Há, ainda, movimentos de alguns cineastas buscavam experimentações que testavam os limites da linguagem fílmica, como Arthur Omar, que questiona a atuação dos documentaristas da época. Segundo Lins e Mesquita (2008, p. 24), nos filmes de Omar e em seu texto-manifesto “O antidocumentário-provisoriamente”, o cineasta:

tematiza a exterioridade que motiva a realização de todo projeto de documentário [...], evidencia a distância entre o saber documental e seus objetos, afirma a mediação como o que verdadeiramente te interessa e explicita a natureza ‘falsa’ de toda e qualquer imagem.

Tal posicionamento começa a abrir caminhos para se pensar a importância do encontro, da relação entre cineasta e sujeito filmado, das consequências da mediação e os impactos no espectador. Glauber Rocha, com seu filme *Di/Glauber* (1977) também almejava quebrar as premissas do documentário moderno, apresentando uma obra mais subjetiva, com uma intervenção mais explícita do realizador na filmagem. Todas essas operações acabam por questionar os limites da noção de representação e sua fidedignidade ao real. Assim sendo, começam a se abrir caminhos para se pensar o documentário como uma construção baseada no encontro, na duração da fala e na potência dos afetos, os quais permitem olhar para a realidade sob um novo ângulo.

Uma obra considerada por Bernadet (2003) como um divisor de águas foi *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, documentário cujas filmagens foram iniciadas em 1964 e finalizadas vinte anos após, em 1984. A interrupção nas gravações aconteceu devido ao golpe militar. Na visão de Lins e Mesquita (2008, p. 25), *Cabra* “efetua desvios significativos na forma de fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras”. Ao invés de tratar de grandes acontecimentos ou personagens, o filme de Coutinho trata de indivíduos anônimos, camponeses nordestinos esquecidos pela grande mídia. A ideia inicial era fazer uma ficção inspirada em fatos reais para contar a vida de João Pedro Teixeira, importante líder das Ligas Camponesas da Paraíba. Após a interrupção, o projeto também foi modificado, e Coutinho vai reencontrar os camponeses e a família de João Pedro, assassinado a mando de latifundiários.

Lins e Mesquita (2008, p. 26) observam que nesta segunda fase, a postura do documentarista é de “disponibilidade e abertura para o encontro” e ainda: “Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível”.

Essa inovação no modo de fazer em *Cabra* acaba por fomentar a potência do encontro no documentário e mais do que isso: a força do inesperado na cena. Quando se dá uma abertura maior aos personagens, apostando na força das relações no momento da tomada, acaba-se por investir em algo que não se sabe exatamente o que virá, mas que dá mais densidade à construção da realidade, ao novo olhar que se propõe.

Já nos anos 1980 e 1990, o documentário brasileiro afasta-se ainda mais da antiga tradução educativa ou sociológica para assumir uma outra tendência: “a conquista da palavra, o direito à palavra, dar a palavra ao povo” (SENRA, 2010). Nessa fase, a entrevista é privilegiada, o diálogo com o personagem passa ocupar o lugar dos recursos narrativos e retóricos, da voz *over* que acaba por guiar a interpretação do espectador (LINS; MESQUITA, 2008). Assim, a obra passa, de certo modo, a ser mais aberta. Todavia, há uma ressalva importante: a forma com que o documentarista elabora e dirige as perguntas ao sujeito filmado também pode ser um modo de intervir na produção de sentidos, como veremos no tópico seguinte.

Ainda em se tratando do documentário das décadas de 1980 e 1990, podemos levantar algumas características que se manifestam no conjunto das obras produzidas: recorte mínimo dos temas, abordando experiências estritamente individuais; foco no singular, evitando generalizações; valorização da subjetividade do homem comum; maior interação do cineasta com o personagem. É válido mencionarmos também que, na década de 1980, a produção documental brasileira manteve forte ligações com os movimentos sociais da época da redemocratização. Com as leis de incentivo ao cinema na década de 1990, houve a retomada do cinema brasileiro, que ganhou ainda mais força com a chegada das tecnologias digitais, as quais possibilitaram a realização de filmagens a custos mais baixos. (LINS; MESQUITA, 2008). Para Senra (2010), os anos 1990 marcaram a década de florescimento do documentário, com a “fórmula” de imagens enfileiradas entremeadas por entrevista. Tudo isso exerceu uma influência para que se pensassem em novos modos de fazer cinema documentário no Brasil.

Outro ponto que merece ser mencionado é o fato de um número significativo de produções dos anos 1990 dar preferência a temáticas ligadas à população pobre e marginalizada. De acordo com Lins e Mesquita (2008, p. 44),

Se nos anos posteriores à ditadura as imagens televisivas continuavam mostrando um Brasil harmonioso, rico, branco, saudável, higienizado, em imagens estáveis, enquadradas, de boa qualidade, coube ao documentário se voltar para grupos urbanos até então praticamente invisíveis nesta produção audiovisual: a população carcerária, moradores de rua e de favelas, pivetes e mendigos, prostitutas, trabalhadores do lixo.

Essa escolha temática ganhou ainda mais força nos anos 2000, época de produção de documentários como *Babilônia 2000 (2001)*, de Eduardo Coutinho, filmado no Morro da Babilônia, favela do Rio de Janeiro; *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (2000)*, de Paulo Caldas e Marcelo Luna, que grava o cotidiano da periferia de Recife para contar a história de um músico e um matador; *Ônibus 174 (2002)*, de José Padilha, que aborda o sequestro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro e resgata a trajetória de vida do sequestrador Sandro do Nascimento, de modo a revelar o quanto a ocorrência do sequestro está ligada à tragédia social brasileira (LINS; MESQUITA, 2008); *À margem da imagem (2003)*, de Evaldo Mocarzel, objeto desta pesquisa cujos personagens são indivíduos em situação de rua na cidade de São Paulo; *O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos) (2003)*, de Paulo Sacramento, documentário que acompanha a rotina de detentos no Carandiru e que usa o procedimento de “entregar a câmera” aos personagens para que eles registrem suas próprias visões a respeito da vida na cadeia; *Justiça (2004)*, de Maria Augusta Ramos, que acompanha a rotina do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, com seus réus e familiares – oriundos de classes mais baixas; *O cárcere e a rua (2005)*, de Liliana Sulzbach, que acompanha três mulheres presas na Penitenciária Madre Pelletier, de Porto Alegre; *Estamira (2005)*, de Marcos Prado, cuja personagem central e que dá nome à obra é uma mulher de 63 anos portadora de distúrbios mentais que vive e trabalha no Aterro Jardim Gramacho; *Falcão, meninos do tráfico (2006)*, de MV Bill e Celso Athayde, que trata da vida de crianças e adolescentes envolvidos no tráfico de drogas, residentes em favelas e comunidades de diversos estados e regiões do país, dentre tantos outros.

Alguns desses exemplos citados nos revelam algo mais: além da busca pela tematização do popular, de grupos geralmente esquecidos pela grande mídia, muitos documentários deram enfoque à questão da violência. Ramos (2008, p.217), ao resgatar a trajetória dos documentários que tematizam o “popular”, observa uma transição, dos anos 1960, passando pelos anos 1970, 1980, 1990 e até 2000, de uma construção negativa como alienação, seguida de uma elegia de suas culturas, especificidades e costumes, e terminando com uma “nova sensibilidade do outro popular, marcada pela representação do miserabilismo e [...] popular criminalizado”. De acordo com o teórico, a alteridade popular que emerge como força motora no final dos anos 1990 é uma alteridade agressiva e ameaçadora, época da obra *Notícias*

de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, considerado um marco no documentário contemporâneo. O filme, tido como de “urgência” pelos próprios realizadores, revela as entranhas da violência no Rio de Janeiro nos anos 1990, entrevistando traficantes, policiais e moradores do morro Dona Marta, todos envolvidos na guerra diária de controle ao tráfico de drogas. Para Ramos (2008), essa ênfase na criminalização e no miserabilismo presente nos filmes do final da década de 1990 e início dos anos 2000 não significa uma visão negativa do grupo tematizado, mas sobretudo, a proposta de se ver esse popular a partir de seu prisma heroico, de sobreviver a todo o horror que lhe circunda. O teórico sustenta também que muitos desses filmes, de certo modo, responsabilizam o espectador – o “outro de classe” (a classe média) pelas situações mostradas.

Segundo Ramos (2008, p. 215), a imagem do popular criminalizado de alguns documentários desse período expõe um “naturalismo cruel”,

[...] é detalhista ao estampar o desagradável, e é agressiva na medida em que busca chocar com a exibição explícita. Costuma repetir-se e demorar-se na representação visual do degradante, geralmente acompanhada de depoimentos ou vozes fora-de-campo que enfatizam a dimensão angustiante [...]. A imagem do popular criminalizado, através da depuração do horror e da piedade, está destinada a provocar angústia e culpa no espectador.

Nesse sentido, poderíamos dizer que ainda que aconteça o encontro entre o cineasta e o sujeito filmado, que este último tenha a possibilidade maior de se expressar através de depoimentos, o que ganha centralidade nesse grupo de filmes apontados por Ramos (2008) são as cenas chocantes, as imagens que enfatizam o horror, que não têm pudor ao mostrar o outro em condições degradantes, o que, para o autor, justifica-se pela distância de alteridade entre o cineasta/ espectadores e o outro popular. Por pertencer a um mundo distinto daquele que registra, muitas vezes o realizador acaba por produzir imagens que reforçam a condição de exclusão do sujeito filmado, o que falaremos com mais profundidade no tópico sobre a política no encontro.

Contudo, o próprio Ramos (2008, p. 221) cita obras entre o final dos anos 1980 e início dos anos 2000 – como os documentários de Eduardo Coutinho *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987); *Santo Forte* (1999); *Babilônia 2000* (2000) e *O fim e o princípio* (2005), que revelam “deslumbramento e encontro, poesia e delicadeza com a alteridade”. São filmes que, em sua visão, possuem uma abertura maior do eu com o outro, uma forte colocação pessoal do indivíduo filmado e o retraimento daquele que enuncia, o cineasta. O foco da câmera de Coutinho nessas obras não seria revelar o horror, mas extrair os meandros das personalidades de cada personagem, a riqueza que reside em sua natureza humana, suas histórias de vida e suas singularidades.

Não é por acaso que *Cabra marcado para morrer* (1964/1984) foi considerado um divisor de águas na trajetória do documentário. A forma de se relacionar com os personagens e de permitir que eles revelem a sua auto *mise-en-scène*, assim como o modo como concebe o encontro enquanto um catalizador de reações e emoções potenciais faz de Coutinho um cineasta que merece destaque especial no cinema documentário brasileiro. Para Bezerra (2014), de *Santo Forte* (1999) em diante, Coutinho cria uma forma própria de fazer documentário, cuja finalidade é suscitar um acontecimento fílmico que estimule a transformação criativa de pessoas comuns em personagens expressivos, o que classifica como “documentário de personagem”. O teórico acrescenta que, nas obras de Coutinho, o que se espera é que os sujeitos filmados “não se prendam aos clichês de sua condição social, não sigam um roteiro prévio, mas inventem para um para si, mesmo errátil, inverossímil, incoerente” (BEZERRA, 2014, p. 15).

Eduardo Coutinho, com o seu modo de fazer documentário focado no encontro, influenciou uma série de documentaristas de seu tempo e da contemporaneidade, ou, ao menos, possibilitou que se discutisse outros modos de aproximação com os personagens. Para o cineasta, é preciso que o realizador se abra para a escuta, que “livre-se de si” e se entregue ao momento do encontro. Ele afirma que o documentarista precisa “se servir do desejo do outro para que haja filme” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 131). Nesses termos, poderíamos dizer que há uma abertura maior à fala e a expressão da subjetividade do outro. Se antes o documentário era pautado por um controle quase que total daquele que filma, conduz as entrevistas e narra a história, com Coutinho, o personagem assume parte desse direcionamento, podendo se revelar para a câmera como deseja. E, nesse jogo, o encontro ganha centralidade na enunciação, pois tudo o que é gravado nada mais é do que o resultado de uma relação entre cineasta e personagem.

Para Senra (2010, p.113), o que vemos acontecer nas últimas três décadas do documentário brasileiro foi uma “virada subjetiva”, termo cunhado por Beatriz Sarlo e definido como a reconstrução da “tessitura da vida”, “a verdade contida na rememoração da experiência, a promover tanto a valorização da primeira pessoa como ponto de vista, quanto a reivindicação de uma dimensão subjetiva”. Seria, portanto, o renascimento do sujeito que não teve espaço de expressão autêntica nos anos 1960 ou 1970, a devolução da palavra ao autor de sua própria história.

O documentário contemporâneo brasileiro vem exatamente reforçando a sua dimensão subjetiva através de uma série de procedimentos e operações, muitas vezes com hibridismos, interceptando a ficção, mas em nome de uma atualização estética e política. Lins e Mesquita (2008, p. 13) definem o documentário atual como “o lugar da produção de imagens

‘menores’, da realização de auto representações, da afirmação da diversidade de experiências, identidades e linguagens”. Vale acrescentar que os últimos anos significaram também uma mudança nas formas de produção, devido aos avanços tecnológicos— hoje é possível realizar um filme praticamente sozinho ou com uma equipe enxuta e poucos recursos financeiros.

Dentre as características que aparecem no conjunto das obras documentais contemporâneas, Lins e Mesquita (2008) citam: a retomada e manipulação de imagens alheias (como imagens de arquivo, gravações de câmeras de segurança, imagens da televisão); minimalismo estético; a recusa do que é “representativo” e a afirmação de indivíduos singulares; a observação e o registro de momentos banais, ordinários, sem muita importância para a narrativa, mas que revelam uma duração particular em que o tempo cronológico é, em certa medida, suspenso; representação de si pelos próprios sujeitos da experiência; a consciência do cineasta sobre a auto *mise-en-scène* dos personagens; o uso de imagens televisivas como pontapé inicial de modo a complexificar um fato ocorrido ou um problema social; abordagem de experiências individuais – recusa à generalização; foco na experiência pessoal e na subjetividade dos próprios realizadores⁷; o “ensaio fílmico”; criação de dispositivos⁸ de filmagem; temas que surgem do insignificante para suscitar uma experiência; hibridismos com a ficção e experimentalismos.

O ponto forte de uma boa parte das produções é o investimento na subjetividade, o que representa uma mudança na própria relação com o espectador, que antes se ancorava na objetividade, nas narrações que se diziam “imparciais” para tomar o que lhe era oferecido com

⁷ Dentre os exemplos de documentários brasileiros contemporâneos cuja centralidade está na experiência pessoal e na subjetividade dos próprios realizadores, podemos citar *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman. O primeiro relata a tentativa da documentarista para conseguir um passaporte húngaro e conquistar essa cidadania, uma vez que seus avós são imigrantes da Hungria. Já no segundo o cineasta se propõe a encontrar a mãe biológica em 33 dias. Em ambos os documentários “os diretores interagem com os personagens e situações como sujeitos interessados, protagonistas de um processo de busca pessoal” (LINS; MESQUITA, 2008). É por esse motivo que Bernadet (2005) classifica tais obras como “documentários de busca”, salientando que “o documentário quer olhar para dentro, pois o documentário é que é subjetividade, tanto subjetividade do documentarista quanto subjetividade da pessoa que ele filma”. Nesses exemplos é interessante observar que a subjetividade do documentarista não só é revelada de maneira mais explícita como é motor para que a construção da enunciação fílmica.

⁸ Na obra *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, Mesquita (2010, p.205) define o dispositivo “como lugar da criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega a ideia de que um filme pode apreender a essência de uma temática ou representar em sua totalidade uma realidade preexistente. Teríamos, nos filmes ‘de dispositivo’, como escreveu Consuelo Lins, a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça; e de uma ‘maquinaria’ que produz concretamente a obra”. Como exemplo de “filme dispositivo” podemos citar *Rua de Mão Dupla* (2002), de Cao Guimarães, cuja regra inicial para que as gravações acontecessem era que as seis pessoas convidadas pelo cineasta trocassem de casa por 24 horas e fizessem registros da casa alheia, tentando decifrar como seriam seu(s) dono(s) a partir das impressões que o local e os objetos pessoais lhes passaram. Nesse sentido, o dispositivo ocasiona o surgimento de situações que só existem com a filmagem, como se a história começasse com o próprio filme.

uma verdade. Agora, a crença no documentário acaba também sendo desafiada – o espectador é levado a duvidar do que vê, a questionar se se trata de um retrato da realidade ou de uma encenação. Mais importante nisso é a tentativa de desvincular o olhar do espectador da narrativa em si e levá-lo a experimentar a construção fílmica, a ser afetado pelas relações que se estabelecem na cena. É o que acontece, por exemplo, com o documentário *Santiago* (2007). O que, a princípio, seria um filme para contar a história daquele que foi mordomo da família do cineasta acabou se tornando uma obra que reflete a relação entre documentarista e sujeito filmado, inquietando-nos exatamente por desvelar um artificialismo nas gravações, fugindo da falsa concepção do documentário como realidade não mediada. A mediação importa e modifica todo o resultado da filmagem, assim como a forma como acontece o encontro entre cineasta e sujeito filmado.

3.4.2 Risco do real

O encontro entre documentarista e os sujeitos filmados pode ser operado de maneiras distintas e uma das escolhas do realizador carrega a potência de trazer ainda mais dinamicidade às relações estabelecidas diante da câmera e às cenas que ela capta. Ao invés de planejar toda a filmagem, seguindo todo um roteiro que determina o que perguntar, de que ângulo filmar, quais imagens captar, como os sujeitos filmados devem agir, o cineasta permite abrir-se ao “risco do real”, termo criado por Comolli (2008). Segundo o autor, trata-se de uma construção sem roteiros, planos ou ideias fechadas previamente e que, por isso, não possui um manual de “como fazer”. Abre-se ao acaso, permite-se que o inesperado entre na cena e acrescente a ela toda a força de um real que não se aprisiona ou programa. Nesse risco, a questão central do documentário passa de “como filmar?” para o “como fazer para que haja filme?”.

A definição de real por Comolli (2008) traz a ideia do “imprevisível, força própria do fora-de-campo”, o que permite que “o mundo venha perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irreduzível ao cálculo” (COMOLLI, 2008, p. 40). Em sua concepção, correr o risco do real é explorar a potência que é própria ao documentário, trazendo de volta um real que não é totalmente filmável, que transborda do filme e que, por isso, leva o espectador a senti-lo, experimentá-lo e pensá-lo. E são essas operações que diferenciam o gênero documentário da ficção. Para exemplificar tratar de tais mecanismos, Comolli (2008) cita a produção de um de seus filmes, *Tabarka 42-87* (1987), em que ele e o operador de câmera, Jacques Pamart, estabeleceram um “dispositivo” baseado no risco:

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguíssimos a lógica dos personagens: não se trata de “guiar”, mas de seguir. [...]. No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajetões nem de movimentos, sem nada [...] (COMOLLI, 2008, p. 54).

Ao defender a importância do risco no encontro, Comolli (2008) justifica que já estamos saturados de imagens espetaculares da realidade, apresentadas pela televisão, daí a missão de se ocupar daquilo que escapa da roteirização da vida, das técnicas de controle e vigilância. Para ele, esses modelos roteirizados acabam por regular os dispositivos sociais e econômicos que nos mantêm dependentes dos mesmos, ou seja, estão imbuídos da lógica do poder, por isso, não deixam o espectador ser ativo. Nesse sentido, o desafio do documentário estaria em trazer o real para a cena, experimentar o risco e usar das fragilidades do imprevisível como a sua maior riqueza: “o não controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo” (COMOLLI, 2008, p. 177). O risco do real é concebido, portanto, como essência e potência do documentário.

Ao tratar desse assunto, Lins e Mesquita (2008) salientam que filmar no risco é também uma forma de driblar o “exibicionismo” do sujeito filmado – influenciado pelo próprio voyeurismo do espectador. Ao saber que há uma câmera direcionada para ele, o indivíduo tende a criar um personagem de si, a fazer encenações que poderiam ser contornadas pela tentativa de desprogramar o que estava previsto. É também o que ressalta Comolli (2008), ao lembrar que os sujeitos filmados existem fora do filme e que, por isso, os documentaristas não devem controlá-los, mas sim permitir que eles revelem a sua *mise-en-scène* mais genuína. Para ele, o grande realismo do documentário está na singularidade dos indivíduos filmados.

Ainda segundo o autor, é importante colocar o personagem nesse risco. Isso acontece quando o documentarista o deixa livre para pegá-lo desprevenido, ou seja, é importante conceder-lhe uma certa autonomia, permitir que o sujeito filmado também se entregue à fluidez do instante da tomada. Ramos (2012), ao tratar do comportamento do personagem do documentário, diz que ele tem duas possibilidades de encenação: a “encenação direta”, mais natural, e a “encenação construída”. No primeiro caso, há uma tentativa de se tomar a encenação estilisticamente com base na indeterminação, na tomada do momento presente, em sua tensão de futuro ambíguo e incerto, ou seja, o realizador não tem controle sobre as reações do sujeito filmado, daí a alta carga de indeterminação. Nesse caso, o encontro

acaba se tornando um “acontecimento”, conforme aponta Ramos (2012). Já na encenação construída, a abertura para a indeterminação é mínima.

Escrever uma narrativa permitindo que o real se manifeste e dando liberdade aos sujeitos para que se expressem, ou seja, suscitando que eles se desliguem de “papéis sociais”, é arriscado, segundo Comolli (2008). Cabe ao documentarista aproveitar essas fissuras, esse risco iminente de ser interrompido e ameaçado pelo real. Contudo, vale a ressalva de que correr o risco do real não é simplesmente ligar a câmera e deixar que ela registre os movimentos do mundo. Estar aberto aos imprevistos, conforme defende a cineasta Sandra Kogut em diálogo com Jean Claude Bernadet, exige uma certa perspicácia do realizador. Para ela, “os acasos dão sempre muito trabalho, porque é preciso criar todas as condições para eles existirem” (BERNADET, 2005, p. 146).

Filmar no risco é também entender que não cabe ao cineasta ter controle de tudo. Durante as gravações do documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006), MV Bill e Celso Athayde registravam uma brincadeira entre crianças de uma comunidade, na qual elas simulavam serem traficantes, assinando um “X-9”. O que eles talvez não esperassem era que o real perfurasse a cena, aumentando a sua carga dramática: no meio da filmagem são ouvidos tiros de verdade e MV Bill relata que naquele momento um delator estava sendo assassinado. O efeito que esse atravessamento do real tem é de despertar o espectador, quebrando as suas próprias expectativas e mobilizando o seu pensamento em torno da questão apresentada. O risco do real acaba por complexificar a imagem e os afetos nela inscritos.

Diante dessas questões, podemos perceber algo que nos liga ao início das discussões feitas nesta pesquisa: as ideias apresentadas pelo crítico francês nos remetem à proposta de fazer uma política da arte, apresentada por Rancière, dado o fato de a mesma buscar a quebra de padrões e o baralhamento de posições. Se a construção documentária abandona o controle, há a possibilidade de se fazer política, já que a lógica do poder não está totalmente inserida no arranjo da cena. Há outras questões que também devem ser consideradas, contudo, julgamos importante fazer essa menção aqui para ampliarmos a visão em relação a essas operações de risco e o que elas podem alcançar.

Comolli (2008, p.107) salienta que se existe algum uso político do cinema documentário, este estaria no tratamento da cena segundo uma estética realista, uma inscrição verdadeira que inclua os efeitos do real. Isso porque, segundo o autor, no risco, o espectador é levado a se encarregar, ainda que imaginariamente, de uma parte da construção fílmica, elaborando seu próprio sentido. Assim, abrimos campo para discutir dois vértices da política

no documentário: a política no encontro entre cineasta e sujeito filmado e a política que se inscreve no risco do espectador. É o que trataremos a seguir.

3.5 PODER E POLÍTICA NO ENCONTRO

No tópico anterior, tratamos do encontro na construção documentária concordando com a ideia do cineasta Eduardo Coutinho de que o fundamental no documentário ou acontece no encontro ou não acontece (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p.119). Comolli (2008), por sua vez, afirma que a lição do cinema consiste em tornar sensível e manifesta a relação que existe diante da câmera, destacando a sua natureza que é, ao mesmo tempo, transformável e transformadora. Isso significa que o encontro tem a sua inconstância, ou seja, vai se desenhar de formas variadas, dependendo, por exemplo, do modo com que o cineasta se aproxima do sujeito filmado. E a relação que eles desenvolvem em cena tem a potência de transformar a partilha do sensível. Dessa maneira, podemos pensar o arranjo de forças estabelecidas no encontro e a distribuição de lugares dos sujeitos que participam dele a partir da ideia de política da arte proposta pelo filósofo Jacques Rancière, pautada na emancipação dos jogos de poder vigentes na sociedade.

Em outras palavras, intuímos que a forma que o cineasta se relaciona com o sujeito filmado e vice-versa pode manter a lógica policial ou, por outro lado, caminhar para uma arte política. A primeira se remete a situações que não abrem outras possibilidades de existência aos personagens do documentário. Já a experiência política permite a abertura para que os sujeitos possam transitar entre posições e identidades, dando movimento à vida. Conforme Rancière (2011a) destaca, pela política aqueles que estavam fadados a uma existência sem reconhecimento passam a ocupar um espaço de visibilidade e sua expressão verbal passa a ser audível enquanto discurso.

Assim, podemos dizer que é possível que o personagem seja colocado em uma posição imutável, a mesma que a esfera do comum já reservara a ele. No caso de um sujeito marginalizado, por exemplo, ainda que ele conquiste a fala, nesse caso, continuará sendo um mero “ruído”, conforme o próprio Rancière (2011a) nomeia. Por outro lado, há a possibilidade de se investir em uma construção mútua, com equilíbrio de forças e a transição de posições, em um esforço político que acaba se refletindo na própria enunciação fílmica, que nada mais é que o resultado desse jogo de *mise-en-scènes* no momento da filmagem.

Quando Rancière (2005, p. 1) afirma que a arte não é política pela mensagem que ela transmite, mas sim pela “maneira como ela configura um *sensorium* espaço-temporal que

determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro [...]”, ele se remete exatamente à partilha que a obra propõe. No caso do cinema documentário, essa partilha está implícita nas relações estabelecidas entre cineasta e sujeito filmado, em última análise, nos lugares por eles ocupados no encontro. O filósofo ainda acrescenta em sua tese que a arte é política “enquanto os objetos com as quais ela povoa esse espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras” (RANCIÈRE, 2005, p. 1). Essas outras seriam as experiências do mundo, da esfera do comum. Desse modo, para perceber a expressão política do filme é importante olhar para a distribuição dos lugares na cena documental e confrontá-la com a partilha que se dá na sociedade.

Ao tratar da política da arte, o filósofo francês fala, ainda, em “reconfiguração da experiência”, a qual, no caso específico do documentário, entendemos como a experiência que começa no encontro e termina no espectador. O que se vê na tela, os sentidos e os afetos suscitados são frutos de uma relação estabelecida entre aquele que busca uma história, o cineasta, e aquele que ajuda a contá-la, o personagem. Ainda que não se perceba explicitamente o modo como documentarista intervém no encontro, basta que se atente à manifestação da *mise-en-scène* do personagem para encontrar pistas de como a relação se desenvolveu. Algumas questões poderiam ser feitas: o sujeito filmado parece representar o mesmo papel social que ele já ocupa na sociedade? Suas falas reforçam os estereótipos que a sociedade os impõe? Há uma certa liberdade para a desconstrução de estigmas, quebrando as expectativas do espectador? De que lugar o sujeito faz as suas demandas? Do mesmo local já considerado sem reconhecimento, onde sua voz é tida como “ruído”? Tudo isso nos indica se o documentarista tende a abrir a experiência do encontro, possibilitando a reconfiguração do sensível, ou se ele opera fechando, de modo que prevaleça uma partilha já configurada na esfera do comum.

Na visão de Comolli (2008), para aproveitar a potência que é própria ao documentário, o mesmo deve não deve embarcar nos jogos de poder da vida social, os quais vigoram na mídia tradicional. Ainda segundo o autor, a sociedade está saturada das mesmas formas de produção cinematográfica que repercutem as forças de controle sociais. Em suas palavras, o “grande jogo de poder” seria a “regulação social que ordena, cada vez mais imperativamente que os sujeitos sejam normatizados – banalizados ou estigmatizados – notadamente empurrando-os para papéis e lugares que as relações de mercado apreciam” (COMOLLI, 2008, 63). Em um movimento contrário, o cinema teria vindo para “desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes” (COMOLLI, 2008, p. 63), daí a sua expressão política.

Guimarães (2015, p. 46) em seu artigo “O que é uma comunidade de cinema?” faz um questionamento que nos parece pertinente reproduzir para suscitar a discussão ora proposta. Ele pergunta como o documentário contemporâneo

pode mostrar não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, incluídos por exclusão na cena da política [...] alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos?

Sua resposta resgata a tese de Rancière (2005) de que a política acontece quando os que estão fora da partilha do comum alcançam um espaço onde são vistos e ouvidos, quando sua fala não se resume a uma voz que exprime a dor. Resumindo, Guimarães (2015) diz que a política está na repartição da distribuição do sensível, em um modo diferente ao que está estabelecido na sociedade. No caso do documentário, é necessário pensar nessa repartilha desde o momento da concepção do filme, ou seja, na montagem da cena. Quando se trata dos sujeitos “sem parcela”, ou seja, indivíduos pertencentes a grupos marginalizados, é imperioso buscar formas de redistribuição dos lugares, de um baralhamento de posições que permita um novo olhar, um novo sentido àquelas vidas excluídas da partilha do comum.

O professor ainda traz mais dois questionamentos relevantes para este estudo:

a) como invocar e sustentar a figura do comum se a divisão, a desigualdade e a fratura se espalham, com violência e assombro, por toda parte em nossas sociedades? b) como promover as passagens entre um campo de investigação filosófica – centrado especialmente na discussão da ontologia – e a especificidade das formas fílmicas? (GUIMARÃES, 2015, p. 47).

Tais perguntas nos revelam, primeiro, que não é uma tarefa fácil se desvincular dos jogos de poder que estão entranhados em vários segmentos da sociedade, inclusive, na própria mídia tradicional. Trata-se de um grande desafio para o documentarista despir-se do sujeito que é na esfera social, abandonar seus pensamentos, pré-julgamentos e visões estereotipantes que foram introjetados em sua vivência para se entregar a um encontro aberto, sem sobreposição de forças de um sobre o outro, na busca de uma *mise-en-scène* genuína do sujeito filmado. Do mesmo modo, buscar nas formas fílmicas modos que permitam a exemplificação do fazer política é uma tarefa laboriosa para nós, pesquisadores. Contudo, entendemos que é na discussão de ideias, na proposição de novos olhares que podemos encontrar pistas sobre uma expressão potente do documentário.

Vale ressaltarmos que, a partir do momento que se compreende o documentário como uma construção mútua entre cineasta e sujeito filmado, a qual busca mobilizar o pensamento do espectador sobre determinado tema, passa-se a vislumbrar essa atuação política. Tal ideia vai ao encontro do que Bentes (2010) propõe para o documentário: o confronto direto

entre uma vida e o que ela pode, ou seja, entre o que ela é na esfera do comum e o que ela pode ser na partilha cinematográfica.

Isso posto, para avaliar a política no encontro, vamos tratar de quatro aspectos que influenciam nessa relação e na construção da cena documental: a ética do cineasta; as escolhas de angulação do realizador, seja na forma como se dirige aos entrevistados e no próprio encadeamento dos relatos na montagem; as *mise-en-scènes* dos sujeitos presentes na filmagem; e, por último, o enunciado do filme enquanto um mecanismo que direciona o olhar do espectador.

3.5.1 Filmar para quem? A favor de quem?

Afinal, o que está em jogo na criação da cena documental? Ao tratar dessa questão, Comolli (2008) diz que o documentário está no reino de uma invenção que se relaciona aos experimentos, ao corpo e aos afetos, mas que não está isento das relações de poder. Para ele, o realizador deve ter a consciência de que não se filma impunemente. Há, portanto, que se pensar no jogo de forças presente na cena e nas operações realizadas, buscando um modo de fazer que dê espaço de fala e visibilidade aos sujeitos filmados, que lhes permita não serem alvos da imagem, mas sim quem pode ajudar a produzi-la.

O cineasta francês relata a experiência da gravação de *Tours por un!*, quando aqueles que eles iriam filmar reagiram imediatamente ao verem a câmera: “Vocês vão nos trair!”, disseram, desconfiados e em tom agressivo. Na verdade, isso revelava que os sujeitos, acostumados com as construções televisivas, tinham a consciência da exploração de suas imagens, como se os fizessem falar, mas com a intenção de agir contra eles. Conforme Comolli (2008, p. 58) salienta, nas raras vezes que esse grupo aparecia na TV era sob constrangimento e assim diz, referindo-se a essas pessoas: “[...] quando nos aproximamos delas com uma câmera, elas nunca imaginariam que isso pode ser a favor delas. Filmar a favor delas. Ser uma instância de revelação, de um reconhecimento”.

Essa não é uma reação pontual. De fato, muitos indivíduos apresentam uma resistência à presença da cineasta e de sua equipe de filmagem por acreditar que seus interesses não serão considerados no momento da gravação e da montagem. Por isso, é fundamental que o documentarista atue no sentido de deixar que a *mise-en-scène* do sujeito filmado apareça. Quando Comolli (2008) fala em filmar a favor das pessoas que participam do documentário, ele reforça essa abertura, o que Coutinho chamaria de um “livrar-se de si” para entender e acolher as demandas do outro (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005).

No entanto, como o próprio cineasta brasileiro destaca, não é possível esvaziar-se por completo das ideologias e do próprio passado. Na verdade, o fundamental é que haja uma disposição para estar livre de si ou, ao menos, uma percepção de que é preciso buscar formas de não deixar que as concepções e estereótipos sobre determinado sujeito ou situação dominem as operações na filmagem. Coutinho justifica que o documentário precisa do outro para que a cena aconteça, por isso é necessário entregar-se ao encontro. Além disso, “quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais se grava nele a coisa escutada” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p.111), diz o cineasta em referência a uma fala de Walter Benjamin.

Para exemplificar melhor, podemos citar uma situação simples: um realizador de classe média, ao visitar uma favela, certamente vai se deparar com estilos de vida e rotinas bem diferentes da sua. Se ele chega até esse local com as ideias que já possui sobre aquele lugar e as pessoas que nele habitam, começa a gravar já com imagens e falas idealizadas em sua mente e, assim, tenderá a conduzir o encontro com os sujeitos filmados de modo a se obter o que espera. Muito provavelmente, o enunciado do documentário trará a mesma visão que a esfera do comum tem sobre aquele grupo / local, reforçando estigmas e estereótipos. Para além disso, ao perceberem o que o realizador espera com o encontro, os próprios personagens tendem a agir quase que como atores de si mesmos, enaltecendo pontos em sua personalidade que não necessariamente exprimem a sua verdade, ou mesmo, se percebem que seus interesses não serão contados, poderão agir artificialmente, escondendo detalhes interessantes de sua essência.

De acordo com França (2010), atualmente, com a fotografia, a televisão, o cinema, a internet e a disseminação das câmeras de segurança, as pessoas possuem uma consciência da imagem de si e dessa consciência é que vem uma armadilha para o documentarista: os sujeitos filmados tendem a fazer o papel que se imagina que o cineasta e o diretor desejam. E isso, ao seu ver, remete a um trabalho difícil do documentário, que é “lidar diariamente com o mundo dos clichês veiculados e disseminados pela cultura do espetáculo e incorporados, conscientemente ou não, às relações sociais cotidianas” (FRANÇA, 2010, p. 87). O reforço de estereótipos acaba por avigorar a própria lógica policial e a distribuição do comum e isso pode começar já no modo como o realizador se dirige ao sujeito filmado. Daí a ideia de um documentarista que chegue ao encontro o mais livre possível de pré-julgamentos, demonstrando ser alguém que está ali para atender aos interesses dos sujeitos filmados e apto a uma “escuta sensível”, como diria Coutinho (1997).

Em seu texto “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”, Coutinho (1997) diz que quando se fala em ética do documentário é sempre um problema político

também. Por isso, ele defende que se deve respeitar o personagem, sua evolução no filme, como aconteceu em sua obra *Cabra marcado para morrer* (1964-1984). Para ele, tal atitude consegue um efeito dramático e político “dez vezes maior”. Ainda segundo o cineasta, é importante conceder liberdade ao entrevistado, deixando que ele expresse o seu ponto de vista e, sobretudo, respeitando o seu posicionamento:

Muitas vezes, nós – cineastas, historiadores, pesquisadores da História Oral, cientistas sociais, enfim, as mais diferentes categorias – só queremos ouvir e entrevistar pessoas que corroborem o nosso ponto de vista, o que é algo bastante problemático. [...] considero fundamental deixar o indivíduo expressar o seu ponto de vista [...], expressar livremente a sua visão de mundo e a sua ideologia, a sua forma de pensar... (COUTINHO, 1997, p. 175).

A postura que Coutinho defende parece-nos fundamental para que o encontro aconteça sem um desequilíbrio de forças entre cineasta e sujeito filmado. Para Porter (2005), trata-se do realizador acolher a verdade documental do outro como a sua verdade. Em sua concepção, o documentarista deve estar aberto às formas pelas quais o sujeito filmado enxerga o mundo – as quais podem ser divergentes das suas. Nessas atitudes é que estaria a escuta sensível, o exercício ético e de alteridade do cineasta. Já na visão de Rabiger (2005, p. 63), “aprender a ser passivo no momento certo, aprender a ouvir profundamente, aprender a observar profundamente, não ter pressa na realização de julgamentos ou na discussão, significa não imprimir cedo demais as marcas do seu ego”.

Tais ações não se traduzem em uma anulação total da participação do documentarista, ligando a câmera e deixando que o outro fale livremente. O que esses cineastas destacam é a importância de um diálogo que não seja pautado por pré-julgamentos do realizador ou seu desejo de angulação do assunto. Estar aberto à verdade do outro é permitir que ele manifeste sua *mise-en-scène* mais genuína, enriquecendo a construção documental que não deixa de ter o encontro como seu elemento central. Em suma, trata-se da ideia de Coutinho (1997, p. 178) de que “só se pode mudar o mundo se primeiro aceita-lo com é”, ou seja, filmar a favor do outro não quer dizer anular a potência do documentário enquanto transformador das partilhas do sensível; pelo contrário, a mudança começa exatamente quando o controle não impera.

No que tange à angulação do enunciado, é importante destacar que ela não acontece somente no encontro, mas também na montagem. Ao tratar dessa questão, Coutinho (1997) diz que o segundo momento para corresponder à confiança que o sujeito filmado dedica ao cineasta é exatamente quando se monta o filme. Para ele, “toda montagem supõe uma narrativa e toda narrativa pressupõe um elemento forte de ficção” (COUTINHO, 1997, p. 170), ainda que, no caso do documentário seja um tipo diferente de ficção. Assim, o documentarista salienta que

procura, no ato na montagem, manter a verdade da filmagem. Esses dois movimentos, de fazer uma narrativa que fatalmente acaba requerendo uma dose de ficcionalidade, e de buscar a verdade da filmagem, são considerados por Coutinho (1997) como a “dupla dificuldade do documentário”. Cabe ao documentarista buscar esse ponto de equilíbrio.

Rabiger (2005) acredita que a edição é o segundo momento em que o cineasta tem de dirigir o filme e a maneira de fugir do controle na montagem é fazendo uma boa filmagem, ou seja, deixar que o filme fale por si só, pela força das imagens e falas captadas. O cineasta Eduardo Coutinho compartilha da mesma ideia, defendendo a gravação sob o risco, ou seja, sem programação, aberta aos acasos, aos imprevistos e ao atravessamento do real, e afirmando que, nesse caso, o roteiro acaba se desenvolvendo no momento da montagem, quando as imagens captadas conseguem revelar a sua força: “é preciso ouvir o material” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 137), afirma.

Na verdade, há vários argumentos e narrativas com os quais o documentarista se depara e precisa pensar: o seu argumento enquanto sujeito inserido na esfera social, a narrativa “real” da vida do sujeito filmado, a narrativa criada no momento da filmagem, a narrativa resultante da montagem, o argumento que o espectador possui antes de assistir ao filme e, por último, a narrativa que o espectador tomará como a verdade do filme. Nesse jogo de forças, em que uma procura se expressar mais que a outra, a partilha do sensível acontece e a estratégia do realizador estaria exatamente na valorização da potência dessa partilha.

3.5.2 Um encontro de *mise-en-scènes*: as forças na cena e as consequências políticas

Na maior parte das discussões sobre o documentário, o tema encenação é tratado com enfoque no sujeito filmado, que tende a criar um personagem de si quando está diante da câmera, uma reação considerada natural, dado o contexto de mídia-espetáculo em que estamos inseridos e seu estranhamento em relação à máquina. Assim, lidar com a presença da câmera é um desafio para o documentarista, que precisa buscar meios de eliminar o ambiente de artificialismo que se forma durante a filmagem, naturalizando a presença da câmera e aproximando-a do sujeito filmado, conforme sugere Comolli (2008).

Não somente a câmera imprime essa sensação de estranhamento por parte do indivíduo filmado, como os equipamentos de gravação – luz, microfones – e a própria presença da equipe. Mas antes de falarmos sobre isso, é importante destacar que o realizador também pode ter um desempenho encenado. É o que defende Di Tella (2005). Para ele, sempre há um grau de atuação do documentarista, vista por ele como uma forma de tentar provocar nos

sujeitos filmados “os efeitos que lhe permitam contar a sua história” (DI TELLA, 2005, p. 78). E, dentre os elementos que compõe esse jogo, está a entrevista, na medida em que muitas vezes o diretor finge ignorar o que já sabe sobre o entrevistado para que o mesmo faça o seu relato como se fosse a primeira vez.

Devemos considerar, ainda, uma outra questão que interfere sobremaneira nesse encontro: na maioria das vezes, o cineasta vem de um contexto totalmente diferente dos indivíduos filmados. No caso das classes populares, cujo documentário brasileiro tem buscado uma aproximação desde a década de 1960, isso se torna ainda mais nítido. O documentarista, geralmente pertencente à classe média, visita locais e conversa com pessoas que experimentam uma vida bem diferente da sua. Nessa relação entre um e outro, é possível constatamos um desequilíbrio de forças e poderes, na medida em que o cineasta ocupa uma posição na esfera do comum que lhe confere visibilidade e espaço de fala, ao passo que os sujeitos filmados pertencem à parcela dos “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005), os não contados e cuja voz é tida como ruído. Além disso, o documentarista está em posse de um instrumento que lhe confere poder: a câmera.

Conforme relata Coutinho (1997, p. 166), “você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa [...] conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista desta pessoa e eventualmente manipulá-la”. Tudo isso reforça ainda mais a ideia de que o sujeito filmado pode manifestar uma certa resistência ou tender a encenar exatamente por saber que o que ele relata pode ser distorcido. Para Coutinho (1997), o pecado original do documentário seria o roubo da imagem alheia, alegando que a pessoa que cede a sua imagem e a sua fala não sabe que parte será usada e em que contexto.

Essas dissimetrias de forças vão além da questão social e da posse da câmera. O próprio modo do documentarista se relacionar com os personagens pode reforçar ainda mais os jogos de poder. E nisso se insere toda a questão explicitada anteriormente, segundo as ideias de Rancière. Na esfera do comum, cada um ocupa uma posição fixa, algumas que garantem aos sujeitos serem vistos, ouvidos e contados e outras que os mantêm na invisibilidade, na insignificância. E a arte carrega em si exatamente a potência de quebra dessa lógica, de rearranjo do sensível, a começar nas próprias operações dos artistas. Nesse sentido, durante o encontro no documentário podemos analisar criticamente, além da questão da câmera, que deve ser inserida em cena como uma aliada do sujeito filmado, a forma como acontece o conversa entre o realizador e os personagens. Para Comolli (2008, p. 12-13),

filmar pode ser: designar um lugar para o outro e ali enclausura-lo [...]. O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído

com ele, lugar que coloque em jogo o nosso, e talvez o ameace, e também lhe dê sentido.

De acordo com Senra (2010), a pergunta que o cineasta dirige ao sujeito filmado pode se manifestar como uma forma de poder do primeiro sobre o segundo. É como se ele fosse um inquiridor que está pronto para receber as respostas que almeja. Ao entrevistado cabe apenas a posição fixa de devolver o que lhe é solicitado. Mais uma vez, observamos a manutenção dos jogos de poder que imperam fora da filmagem. Segundo a autora, retomando as ideias do escritor Elias Canetti que associa a pergunta ao trabalho de uma lâmina, perguntar é como fazer um corte profundo na carne, provocando a dor em determinados pontos. Quem questiona exerce uma força sobre quem responde e quanto mais o inquirido consente em responder, mais se submete a esse poder (SENRA, 2010).

Ao tratar desse encontro com o “outro de classe”, Guimarães (2010, p. 183) fala de “um jogo excessivamente polarizado, no qual o realizador exerce quase sempre uma força desigual e preponderante sobre o sujeito filmado”. Assim, a intervenção excessiva do cineasta acaba por revelar a diferença que existe na relação com aquele que filma, trazendo como consequência uma certa “má-consciência” que se revela na forma de horror, ou seja, focando no reforço das “misérias” dos grupos mais fracos. Ainda segundo Guimarães (2010, p. 183), trata-se de entender esse encontro e as relações que nele se inscrevem como um campo de forças cuja origem é anterior ao momento da filmagem, na própria esfera do comum.

Vale destacarmos que não é só o jogo de poder que se reforça com o uso de perguntas que “cortam na carne”. Isso também acaba por minar as possibilidades de uma construção conjunta, em que o sujeito filmado tenha maior liberdade de discurso. Ao responder uma questão bem direcionada, o entrevistado tende a interromper o fluxo de seus pensamentos e a “desenhar um mapa mental” (SENRA, 2010, p. 99) de modo a encontrar a melhor resposta. É o que também defende Xavier (2010, p. 71), ao dizer que “a tendência do entrevistado é compor a sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor (o cineasta e a ‘opinião pública’ que a câmera representa”.

Talvez a reação do sujeito filmado caminhe por uma tentativa de encenação, ainda que não formalmente combinada, em virtude dos medos que advém no momento da filmagem. Ele tende a elaborar uma resposta fabricada, de forma a atender ao que se espera dele, ou seja, a consciência de que se está sob um olhar provoca uma mudança de comportamento. Por outro lado, questionamentos incisivos podem levar à inibição daquele que está diante de câmera, também por sentir um desequilíbrio de forças ali presente.

A política de Rancière, pautada na criação de um dissenso e de uma vida não idêntica ao sensível acaba por servir de base para analisarmos o encontro entre cineasta e sujeito filmado e esse jogo de perguntas e respostas, em que imperam interesses distintos. Nesse aspecto, trazemos uma fala de Nichols (2012, p. 38) que, na verdade, é um dos grandes dilemas do documentário: “frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de ter respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal”. De fato, é um desafio ao documentarista abarcar as questões do outro, acolher a sua *mise-en-scène* sem usar um modelo que reforce ainda mais a sua posição superior.

Como Comolli (2008) bem coloca, tanto o cineasta quanto o sujeito filmado têm seus medos no encontro. Segundo o autor, o documentarista teme aquele que filma, teme incitá-lo a sair dele mesmo para se tornar um personagem do filme, o que, ao nosso ver, seria o movimento político de baralhamento de posições. Para o autor, o cineasta tende a fugir daquilo que é uma incógnita no sujeito filmado, por isso o uso de perguntas cujas respostas já são imaginadas. Já o personagem tem medo do próprio filme, da relação com o documentarista, e de sua entrega se configurar, na obra, como algo que possa prejudicá-lo. Contudo, o crítico francês ressalta: “quanto mais forte é a fobia, mais forte é o desafio de encará-la, de compor com ela” (COMOLLI, 2008, p. 73). Encarar os medos e usá-los como um modo de atar as *mise-en-scènes* e potencializar o encontro é o caminho que Comolli sugere para mobilizar a consciência do espectador.

Diante disso, reforçamos, mais uma vez, a importância da relação no documentário. É ela que vai efetivamente ditar o enunciado e a potência política do filme. Daí o trabalho de se pensar a pergunta, o modo como o cineasta se posiciona diante do seu entrevistado e como dialoga com ele. Para Senra (2010), o documentarista precisa buscar formas de criar um clima de familiaridade com o sujeito filmado, suscitando a subjetividade, em um estilo semelhante ao de Coutinho. “Nesse contexto, as perguntas não são mais o lugar do confronto, da diferença [...], mas do entendimento, de uma aproximação quase que natural entre iguais” (SENRA, 2010, 116). Entretanto, ela retoma a opinião de Coutinho para destacar que a igualdade total entre esses dois lados do encontro não existe; segundo o cineasta, essa igualdade é utópica e provisória.

Assim também afirma Xavier (2010), o qual defende que a assimetria de poderes deve ser trabalhada pelo cineasta sem que ele tenha a ilusão de ser capaz de eliminá-la. Em sua opinião, “as tensões permanecem, por maior que seja a disposição para a escuta – afinal, há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há a *mise-en-scène* (um espaço, uma cenografia, um

enquadramento, um ‘clima’, uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala)” (XAVIER, 2010, p. 68). Mesmo assim, a busca pelo equilíbrio de forças se faz importante.

Já Guimarães (2010) sugere a busca pela subjetivação, ou seja, focar na singularidade do sujeito filmado e não nos estigmas que ele carrega por pertencer a determinado grupo. Trata-se, assim, de tirá-lo do lugar dos “não-contatos” e incluí-lo no sensível. O desafio estaria em apresentar um “outro rosto” daquele que participa do filme, exaltar a potência de vida que existe no mundo do outro. Avellar (2010), ao tratar da entrevista no documentário, fala que atuação do cineasta não deve buscar respostas, mas usar questionamentos que deflagrem e flagrem a cena real que se produz a partir deles. Seria, desse modo, uma ação para provocar um instante, uma revelação e entrega do sujeito filmado.

Essa ideia de tornar o filme um “revelador” dos personagens também é trabalhada por França (2010). Para a autora, o que importa mesmo é que os sujeitos filmados sejam capazes de se constituir gesto por gesto, palavra por palavra, conseguindo fabricar a si próprios à medida que o encontro se desenrola e o filme acontece. Comolli (2008, p. 54) enfatiza que “não se trata mais de guiar, mas de seguir”. Para o crítico, é importante deixar o sujeito filmado mais livre, explorando também a duração do encontro. Nas palavras do teórico,

o personagem, quando se vê entregue a essa enorme extensão de tempo e de jogo, de palavra e de expressão, vai saber o que fazer dela à medida que ele a preenche, ou melhor, que ele o ocupa. Ele se fará todas as perguntas ardilosas que ninguém teria ideia de lhe fazer, ele as descartará, tanto melhor. Ele habitará seu tempo. [...] O fato de escutar – filmar equivale a escutar, acaba se revelando uma diferença enorme, porque hoje isso não é vivenciado. [...] Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens (COMOLLI, 2008, p. 59-70).

Ainda segundo Comolli (2008), o documentário se diferencia da ficção por se realizar na “inscrição verdadeira”, que seria essa duração partilhada entre aquele que filma e aquele que é filmado. Mas para que isso realmente aconteça é essencial fazer com que o sujeito filmado habite esse tempo, que não seja o alvo da imagem, mas sim aquele que ajuda a construí-la, que tenha liberdade e autonomia para participar da elaboração fílmica.

As ideias do crítico francês nos remetem a algo ainda mais significativo que já introduzimos anteriormente: deixar o sujeito filmado correr o risco. Isso significa deixa-lo livre para pegar o documentarista desprevenido, quebrando a *mise-en-scène* que o levaria a encenar diante da câmera, a agir de modo artificial. Oferecer o risco ao indivíduo filmado passa por uma busca de naturalização do encontro, e também por uma tentativa de aproximar a câmera dele, de modo que a mesma não produza certo artificialismo ou inibição. Para França (2010, p. 92),

“são nesses momentos de suspensão que os personagens ganham complexidade e densidade, liberando o filme que fazem para uma espécie de falha, de ranhura, de inconsistência”.

E então, retomamos um questionamento relevante feito por Comolli (2008, p. 87): “O que fazer do outro, que lugar lhe dar, que não seja aquele de uma relação de estigmatização, no interior mesmo de uma cultura do consenso político?” A resposta pode estar em um condensado das ideias apresentadas até aqui: a relação do cineasta e sujeito filmado, para explorar a potência política do documentário, precisa ser pautada numa construção mútua, oferecendo liberdade e autonomia àquele que discursa para a câmera, permitindo-lhe revelar um outro rosto.

Também intuímos que “perguntar” deveria ser substituído pelo “indagar”, em seu sentido filosófico, isto é, que começa de um ponto onde nada se sabe e se abre a diversas possibilidades e caminhos sem limites pré-delimitados ao sujeito filmado, ou seja, inserindo-o também no risco. Em lugar da inquirição, o diálogo, a abertura para outras possibilidades de vida. É o que Comolli (2008) nos chama a pensar, ressaltando que a grande peculiaridade do documentário não está na sua estrutura narrativa, mas sim no lugar – no tempo e no espaço – que ele reserva ao outro, às suas falas, aos seus gestos. Mais precisamente, o diferencial estaria nesse embate de *mise-en-scènes* – a do documentarista e a do sujeito filmado, e na abertura que é capaz de revelar uma outra possibilidade de vida, um outro daquele que está diante da câmera. São esses devires outros que carregam em si a potência de interpelar o espectador, de mobilizar o seu pensamento e inseri-lo no risco, conforme veremos a seguir.

3.6 RISCO DO ESPECTADOR

Neste subcapítulo não pretendemos adentrar no universo das teorias da recepção, embora o seu título possa sugerir. Na verdade, o uso do termo “risco do espectador” refere-se mais ao impacto das operações dos cineastas no lugar ocupado pelo espectador do que especificamente no estudo de como se dá a assimilação da mensagem. Embora utilizemos termos como “significação”, “sentido”, nosso foco de análise não se dará em torno do conteúdo ou da narrativa, mas da função estética do documentário, da experiência que ele propõe àquele que o assiste. Destacamos, ainda, o porquê de tratarmos desse tema se o cerne de nosso estudo está na forma, no modo de fazer. A justificativa está no fato de concordarmos com Routh (2005, p. 38), o qual afirma que “o cinema supõe um encontro com o personagem e um encontro com espectador”. Na verdade, a sua eficácia está na participação ativa dessa tríade, daí a importância de se pensar o lugar do espectador.

Além disso, também consentimos com Comolli (2008) quando ele trata o espectador como uma terceira pessoa na cena, entendendo que o mesmo não é apenas aquele para quem o mundo se torna filme, mas um centro ao redor do qual o filme gira. De fato, mesmo nas produções clássicas, quando são produzidas narrativas mais fechadas, o espectador tem o seu grau de participação ao fazer alusões importantes que conduzem o enunciado. Como exemplo, podemos citar quando ele associa o plano fechado de determinada parte do corpo de alguém como pertencente a um personagem em específico ou quando consegue perceber efeitos na cena e na montagem que remontam a uma lembrança, dentre outros artifícios cinematográficos que requerem uma participação do espectador, ainda que pequena. Mais adiante – e é onde queremos chegar – buscaremos identificar os mecanismos que permitem uma participação maior, contudo, é válido deixar claro que não existe um estágio de passividade total do cine-espectador. Conforme salienta Comolli (2008, p. 107), o espectador é ativo, ainda que essa atividade se desenvolva em uma zona frágil de consciência. E mais: “se não houvesse espectador, não haveria mais cinema”.

Ao contrário dos esquemas simplistas que as ‘teorias da comunicação’ tanto insistiram em nos impor, não há, de um lado, uma ‘emissão’ e, de outro (do outro lado de quê?) uma ‘recepção’, mas um espectador incluído no processo de constituição do espetáculo, agindo sobre ele pelo interior, não apenas por receber e perceber, membrana sensível, mas por vibrar à sua maneira singular, triagem, filtro, recalque, agindo, por sua vez, como havia feito o quadro-máscara da câmera, escolhendo, ocultando, isto é, elaborando a partir de uma elaboração (COMOLLI, 2008, p. 161-2).

Isso posto, poderíamos dizer que visamos entender quais formas são capazes de produzir um espectador mais ativo, de modo que a sua consciência seja efetivamente acionada ao ter contato com o filme. Daí o nosso enfoque central nas formas / operações dos cineastas que, conseqüentemente, afetam o espectador.

Coutinho reforça que o espectador deve ser considerado na construção do filme, a começar pela montagem da cena documental. Para ele, há no encontro entre o cineasta e o sujeito filmado um terceiro vértice no qual é preciso pensar (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005). Nesse sentido, as escolhas feitas pelo documentarista, sejam antes, durante ou depois das gravações, tem um impacto na forma como o filme chega àquele a quem se destina. A formação do olhar do espectador passa por todas essas etapas.

Antes de dar prosseguimento a essa discussão, retomamos Comolli (2008) porque ele faz algumas observações importantes: para o autor, a projeção do filme se desenrola na tela mental do espectador, sendo que o mesmo é concebido pelo cinema não apenas como aquele que está diante do filme, mas como quem está no filme. O crítico ainda ressalta que as questões relacionadas à forma, à técnica e ao estilo são também questões de sentido. E ainda

mais: há, segundo Comolli (2008) uma implicação política, seja ela direta ou indireta, nas escolhas que o cineasta faz quanto aos meios e modalidades de expressão.

Destarte, quando tratamos nos capítulos e tópicos anteriores da sociedade e dos jogos de poder, da partilha do sensível e da potência política da arte, bem como da força da imagem e seu impacto no observador, do cinema e do documentário, destacando o momento do encontro entre aquele que filma e aquele que é filmado – o qual consideramos fundamental na construção do enunciado –, na verdade, estávamos preparando o terreno para chegar à reflexão sobre o lugar que as obras fílmicas reservam aos espectadores e como é possível fazer política aí, ou seja, inserir o espectador no risco.

Assim como Marco, Andrade e Santo (2008) salientam, alguns teóricos tratam o espectador como um dos polos da relação com o filme, estudando essa relação com o foco na análise fílmica ou fixando-se no sujeito. Uma das vertentes desses estudos é a discussão sobre os modos de emissão da mensagem e seu poder de produzir, no espectador, um significado. Em nosso caso, almejamos compreender como as operações dos cineastas são capazes de impactar o olhar do espectador, concebendo-o, antes de mais nada, como o sujeito de uma experiência estética.

Vale destacar que, assim como os referidos autores, acreditamos que o espectador é criado juntamente com o filme, ou seja, cada obra, ao seu modo, permite o desenvolvimento de formas de percepção e interação que acontecem no instante mesmo do contato entre espectador e objeto fílmico (MARCO; ANDRADE; SANTO, 2008). Além disso, não podemos desconsiderar o fato de o espectador ser um sujeito social provido de valores e que esses são levados também para o momento em que ele tem contato com a obra fílmica, influenciando sobremaneira a forma como ele irá se comportar diante do que lhe é apresentado.

Insistimos em tratar da posição que o espectador ocupa porque, assim como Comolli (2008), entendemos que esse lugar em que ele se situa não está separado do sujeito político que é. E mais do que isso: trata-se de um lugar estratégico ligado às relações de força presentes na sociedade; em última análise, é um lugar político (COMOLLI, 2008). Portanto, para dar sequência à discussão sobre a arte política, é necessário compreender como pode acontecer o baralhamento de posições no campo da espectralidade e seu impacto na esfera do comum. Conforme o crítico francês defende, a política “é a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social” (COMOLLI, 2008, p. 13).

Desse modo, a relação estabelecida com o filme não se encerraria com o término da projeção. Ela tem implicações nos sentidos que o espectador gera e alimenta na própria vida

em sociedade. Aí estaria o que muitos chamam de “função social” do documentário, o que para nós, não é uma prerrogativa para todos os filmes desse gênero. Preferimos destacar a sua potência política e como ela pode ser aproveitada para reduzir as distâncias entre aquele que cria e aquele que observa, despertando um olhar mais ativo e crítico. Acreditamos que a transformação na sociedade de fato é antecedida por uma formação desse olhar.

3.6.1 O espectador emancipado

Conforme Coutinho ressalta, “há cem anos, a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade, e não há quem consiga vender muito um produto que seja educativo, isso é insuportável” (COUTINHO, 1997, p. 184). Para o cineasta, o documentário não é a filmagem da verdade, mas a verdade da filmagem. Ao invés de educativo, deveria ser mais provocativo, terminar não com respostas, mas com perguntas e inquietações, o que levaria o espectador a questionar mais o que vê diante da tela, a trocar de lugares, saindo de uma posição imóvel da plena satisfação de desejos.

Para melhor compreendermos, tomamos como referência inicial as ideias de Jaques Rancière sobre o “espectador emancipado”. Segundo o filósofo, a emancipação estaria exatamente na transição de lugares ocupados pelo observador, defendendo que o mesmo também age, assim como um aluno ou um intelectual, o espectador

[...] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012a, p.17).

Na verdade, Rancière (2012a) aponta que a manutenção do distanciamento entre aquele que produz a arte e aquele que, tradicionalmente, deveria permanecer imóvel diante do que lhe é apresentado não propicia um estágio de emancipação. O filósofo cita como exemplo o teatro de Brecht, que não motivava os espectadores a se identificarem com os personagens da cena – ao contrário, revelava algo estranho e inabitual que inquietava os observadores e os incluía na busca por decifrar os enigmas. Dessa maneira, os mesmos acabavam participando ativamente da obra, que os levava a se conscientizarem de sua situação social e a querer transformá-la efetivamente.

Quando o filósofo fala em observação, seleção, comparação e interpretação por parte do espectador, ele reconhece essa possibilidade de uma atuação mais ativa, a qual, ao seu

ver, guarda em si uma potência política. Para ele, o espectador passa a ver, a sentir e a compreender alguma coisa “à medida que compõe o seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Isso significa que a formação do olhar do espectador, despertando-o para um posicionamento crítico e político começa quando o mesmo tem uma certa autonomia para fazer as suas próprias asserções na obra. Para exemplificar sua tese, Rancière cita a relação entre um mestre e um aluno. Segundo ele, “o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e a comprovar essa busca” (RANCIÈRE, 2012a, p. 18). Há aí uma tentativa de minar a ideia de causa e efeito, de o artista passar para o espectador exatamente o que ele deseja transmitir, de a mensagem chegar sem qualquer interferência. Nota-se também uma valorização da indeterminação enquanto elemento que ativa o espectador, assunto que vamos tratar adiante.

Em suma, poderíamos dizer que emancipação estaria em uma inclusão do espectador na ação criativa, participando da obra com as suas associações, comparações e interpretações, ou seja, o mesmo se converteria naquele observador que busca sempre ir além do que é dado. O espectador emancipado percorreria vários lugares na percepção, estando atento ao modo que se opera a partilha do sensível e olhando para a mesma de modo crítico.

Ainda segundo Rancière (2012a), quanto mais o espectador contempla, mais ele esquece de si. A contemplação, nesse contexto, pode ser entendida como uma atenção dirigida, que não permite associações outras que possam acrescentar algo a mais ao que é dado na imagem. Tal ideia nos remete à dialética do olhar de Didi-Huberman (1998). O historiador da arte diz que as imagens são ambivalentes, causando uma inquietação no observador, o qual pode tomar duas atitudes: ou se converte no homem da crença, aquele que quer sempre ver algo além do que está dado; ou no homem da tautologia, que pretende não ver nada além, ou seja, permanecendo no estágio contemplativo. E emancipação, no caso, estaria na primeira situação.

Crary (2013), por sua vez, defende o movimento que oscila entre o pertencimento e a desorientação, o envolvimento e a distância. Dessa forma, o espectador não se posicionaria nem um estado de total atenção, o qual é passível de controle, e nem de total distração. A fixidez e o direcionamento da atenção, segundo o autor, é um “tipo de seleção iluminadora traz o risco de que se encontre apenas o que já se sabe” (CRARY, 2013, p. 362). Com a sua atenção totalmente voltada a um aspecto, o que aqui aludimos à contemplação, o espectador não teria a possibilidade de associar outras imagens críticas. Dessa maneira, levar o espectador à emancipação passaria por uma tentativa de quebrar esse estado contemplativo que não lhe permite fazer outras associações relacionadas ao que vê.

Tal ideia é reforçada por Rancière, o qual diz que a emancipação está na busca do fim do abismo entre os espectadores, tidos como passivos, e os autores, ativos. Para ele, o poder dos espectadores não é resultado de sua qualidade de membros de um corpo coletivo – como no caso do teatro –, mas sim da capacidade que cada um tem de “traduzir à sua maneira o que percebe” (RANCIÈRE, 2012a, p. 20), de traçar o seu próprio caminho. Nesse sentido, trata-se mais de reconhecer a inteligência do espectador, igualando-a à do realizador, de modo que se reduzam as distâncias entre os mesmos.

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. [...]. Não temos de transformar espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador (RANCIÈRE, 2012a, p. 21).

Ao ressaltar a capacidade do espectador de fazer asserções por si mesmo, o filósofo abre caminho para pensarmos uma arte que permita essa ação, ou seja, que seja feita de lacunas para que o espectador possa preenchê-las. Associando tais ideias ao cinema, e mais especificamente ao documentário, lembramos de Comolli (2008) e de sua distinção de dois tipos de espectador: o espectador menor e minorado – aquele que permanece sempre na mesma posição que o cinema lhe concede, que tem os seus desejos atendidos, que é um consumidor de efeitos; e o espectador maior – o que ocupa vários lugares do filme, de relações complexas e emoções ambíguas, que perde o desejo e embarca nas zonas de indeterminação propostas. Sendo assim, a emancipação proposta por Rancière teria uma ligação ao que Comolli defende como o estágio “maior” do espectador.

O crítico francês fala, ainda, do que ele chama de “bom lugar” e “mau lugar” do espectador, sendo o primeiro aquele em que há a satisfação dos desejos e a crença e o segundo o que brinca com os medos, que faz o espectador passar de um lugar de conforto a uma posição de perigo, transitando para um engajamento mais ativo na obra. É ocupando o “mau” lugar que o espectador seria levado a uma transformação crítica. Comolli (2008) acrescenta que ao brincar com os desejos do espectador, o cinema seria capaz de acessar o seu mundo interior, ou seja, o mesmo seria capaz de olhar para si mesmo, percebendo de onde vê e como vê o filme.

Em sua obra *Ver e Poder*, o crítico questiona: “Como construir para os nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade?”. Essa é uma pergunta que toca diretamente na discussão que ora travamos: de que modo é possível elaborar uma arte – no nosso caso, um filme documentário – que realmente dê esse espaço para que o espectador possa atingir um grau de emancipação, que possa se tornar o “sujeito maior” ou ocupar o “mau lugar”?

Essa mudança de lugares ocupados pelo espectador é vista por Comolli (2008, p. 91) como se fosse um “jogo de cadeiras”, com a ideia de “estar onde o outro não espera que alguém esteja”. Na verdade, Comolli vê o jogo no documentário como um movimento oscilante entre o que é dado e o que está oculto, usando da subtração, suspensão, progressão e errância. Imerso nesse jogo, o espectador passaria a questionar certezas iniciais e a levantar dúvidas sobre os preconceitos, por exemplo. E é aí que ele estaria mais ativo. Para o teórico francês, a polivalência das imagens, sua ambiguidade, seus mecanismos de incerteza formam um olhar diferenciado do espectador, que acaba por se implicar naquilo que vê e por interpretar o que existe de subjetivo no que não se dá por acabado.

Diante das ideias discutidas até agora, entendemos que pensar na arte política e sua potência de criação de um novo sensível e de promoção de dissenso pode ser o caminho para se atingir esse estágio de emancipação do espectador, na medida em que essa arte acaba por promover uma quebra na sua lógica de pensamento, levando-o a questionar o que vê. Em outras palavras, dizemos que a arte política é aquela que cria o jogo da certeza e da dúvida, pois rompe com as hierarquias, com os padrões de divisão do comum e com o poder.

É importante acrescentarmos que Rancière (1996) fala da política enquanto uma forma de experiência, sendo que o seu cerne estaria em mostrar o potencial de outro modo de vida, minando a lógica de poder que mantém as posições fixas. Logo, produzir um dissenso através da arte seria evocar um questionamento endereçado ao próprio espectador, levando a se perguntar: o que está em jogo na distribuição do sensível? Em tal questionamento, o mesmo passaria a avaliar as estruturas de dominação e os jogos de poder vigentes na esfera do comum. É o que enaltece Rancière (2012a, p. 17) afirmando que a emancipação

[...] começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou que transforma essa distribuição de posições.

De certo modo, esse movimento caminharia no sentido de quebrar as expectativas em relação à reprodução da vida pela arte, instaurando certas dúvidas no espectador. Ao refletir sobre as mesmas, ele seria levado a pensar sua própria ideologia, os estigmas sociais que interiorizou e que leva adiante, os preconceitos que tem em relação ao outro – esse outro desconhecido que lhe é apresentado pela arte. Basicamente, o que se propõe é colocar o espectador nesse conflito entre o que ele sabe e acredita e uma nova partilha do sensível oferecida pelo objeto artístico.

3.6.2 A experiência do dissenso no documentário

Quando falamos em provocar um conflito no espectador, aludimos especialmente à quebra dos seus desejos, de suas expectativas e também de suas preconceções. Associando essa ideia ao cinema documentário, em especial, às obras cujos temas são voltados a grupos marginalizados, essa ruptura passa por uma dissolução, ou ao menos um questionamento, de estigmas e estereótipos em relação ao “outro de classe”, de modo a oferecer uma nova visão de suas vidas. Contudo, é essencial lembrarmos que o documentário carrega em si uma retórica bastante convincente (NICHOLS, 2012), passando a ideia de que se trata de um recorte fidedigno do mundo, convidando o espectador a embarcar no ponto de vista que é apresentado. Desse modo, para entender o conflito no espectador é essencial avaliar as operações dos cineastas e o que elas provocam naquele que assiste ao filme.

É mister observar também que a própria forma com que o cinema se constituiu – em especial o de ficção - acaba por formatar um tipo específico de espectador: aquele que quer ver suas ideologias e convicções atendidas, que quer terminar o filme com todas as respostas dadas e questões solucionadas.

[...] ninguém quer saber a verdade, entende? E quando as coisas estão mal, como no Brasil hoje e no mundo em geral, as pessoas fogem do documentário como o diabo foge da cruz. Por isso, entendo que elas não querem saber da “verdade”: elas querem sonhar, a força da ficção é essa (COUTINHO, 1997, p. 184).

Essa postura de recalque da “verdade”, ressaltando-se que se trata da verdade que o documentário oferece e não necessariamente a leitura exata da realidade, pode ser interpretada como uma recusa por um olhar diferente do que o espectador tem sobre um determinado tema. Amado (2005, p.222) ressalta que o público quer conectar seu interesse com obras “que confirmem suas certezas, certifiquem suas escolhas, sua própria imagem e ação”. Além disso, pode ser vista como uma forma de recusa do espectador em olhar para si mesmo. Como afirma Porter (2005, p.46), “as imagens do outro são fascinantes porque nos dizem quem somos”. Se algo provoca incômodo, é porque o espectador detecta que nutre alguma certeza equivocada sobre determinado grupo ou situação, por isso, se esquivava de uma “verdade” documental que busque a redistribuição do sensível.

Dessa maneira, passamos a compreender que as imagens e construções que reforçam as certezas do espectador acabam por ser mais aceitas por ele, ao passo que aquilo que gera algum incômodo, que o instiga a questionar sua própria forma de pensamento tende a ser recalçado, renegado. É o que Comolli (2008) também defende, ao afirmar que aquele que assiste ao filme quer ficar na crença, por ser uma posição mais confortável. A dúvida acaba por

fazer com que o olhar do espectador retorne a si mesmo. E quem está preparado para fazer uma autoavaliação de suas concepções? Nas palavras do autor,

[...] o olhar é cego para aquilo que, dele mesmo, volta a ele como consciência, como sua forma. O desejo do espectador é de ser enganado, cegado sobre seu próprio estatuto, sobre o funcionamento daquilo que o faz gozar. Quando ocupo o lugar do espectador abre-se em mim uma mancha cega, um buraco negro, um vácuo sobre o qual eu nada quero saber, pois ele é a condição mesmo da minha crença no filme (COMOLLI, 2008, p. 83).

Ou seja, o espectador tende a preferir construções que não o interpelem, nem o questionem. Ele almeja que aquilo que lhe é apresentado atenda ao seu desejo, corrobore o que já pensa sobre determinado tema, pois, no fundo, suas concepções também dizem sobre si mesmo. Renov (2005), ao tratar do comportamento do espectador do documentário, diz que ele tende a se perguntar "Isto realmente é assim, isto é verdade?", questão que traz uma segunda implícita "Afinal, eu realmente existo?", ou seja, há uma busca por relacionar o que está na tela com a própria vida e por isso pode haver uma tentativa de recusa em se deparar com o argumento que é apresentado, especialmente quando esse vem para quebrar antigos estigmas e convenções.

O conflito do espectador pode se manifestar em dois momentos: ao se deparar com a temática do filme ("*Não quero ver um documentário sobre esse tema*") e quando a imagem "não fecha" para ele, ou seja, quando ela não dá conta de explicar tudo, de apaziguar seus medos. Partindo desses pressupostos, postula-se que as afecções provocadas nos espectadores de documentários têm uma essência estética e também política.

Ramos (2008, p. 241) cita o documentário *Fala tu* (2003), de Guilherme Coelho, como uma obra que, mesmo estando dentro da estética do popular criminalizado, ainda consegue ser um "estranho no ninho" por se abrir ao "lado mais lírico do cotidiano" e pelo carinho dedicado aos personagens. Ainda que se passe em uma favela, rodeada de atos violentos, o foco está nos personagens e nas suas histórias de vida, na sua condição humana, e não no horror tão explorado em outros filmes. Essa angulação dada no filme acaba por desafiar o olhar do espectador, já acostumado com o foco na miséria e na criminalidade (RAMOS, 2008) presente em obras dessa natureza.

Na visão de Porter (2005), alguns filmes podem revelar mais sobre o espectador do que sobre o sujeito filmado. Quando as imagens e a narrativa minam as certezas e as convicções do espectador, quando ele se vê diante de situações que não imaginava para a vida dos sujeitos filmados e se sente incomodado por ter seus preconceitos revirados, ali se consegue que ele

adentre no universo filmado, não como um mero hipnótico pela fantasia, mas como alguém que puxa para fora a realidade que tenta sair da tela, que dá continuidade ao transbordar do real.

Tais afirmações de teóricos do documentário vão ao encontro das ideias de Rancière (2012a): para ele, o espectador deve ser levado a ver aquilo que ele supostamente não quer ver ou não está acostumado a ver, saindo da lógica segundo a qual seus desejos devem ser totalmente atendidos e a sua posição permanecer imóvel e passiva. Essa também é a opinião de Comolli (2008), que reforça bastante em seu livro *Ver e Poder* a importância da tentativa de minar as certezas do espectador, de modo que ele deixe de ser um consumidor de espetáculos e se torne um sujeito crítico de si e do filme. Para o teórico, ao colocar o espectador em dúvida, o documentário seria capaz de levá-lo a enxergar além, a entender a construção documental como “mais real do que todas as realidades”. Além disso, quando o espectador é incitado a crer e a duvidar do que vê, o seu lugar passa a ser incerto, móvel e crítico, e o seu desejo de saber acaba sendo colocado em movimento.

Fazendo uma alusão ao que apresentamos até agora com o lugar do espectador em documentários que tratam de indivíduos marginalizados – assunto que será melhor debatido na análise fílmica -, há algo que merece ser considerado. Salles (2005b, p.88), ao abordar a tematização da violência social no cinema documentário, diz que a mesma é algo “que tratamos com luva cirúrgica; não queremos encostar, sujar as mãos, os olhos”, ou seja, é como se o espectador estivesse diante de situações e mundos que não pertencem à sua realidade e, que por isso, evita uma aproximação maior, preferindo permanecer em seu lugar fixo, menos ativo e mais cômodo. Comolli (2008) também fala sobre essa questão, acrescentando uma reflexão importante, ao afirmar que tudo o que o espectador procura recalcar, renegar e esquecer, acaba retornando. Ou seja, esse desejo de ver somente o que lhe agrada ou o que já está interiorizado como consenso, acaba provocando um efeito rebote no espectador quando esse se depara com o que lhe causa certo desconforto. E esse efeito é capaz de levá-lo a uma visão crítica de si e da partilha que o filme propõe.

Ainda segundo o autor, o encontro entre espectador e a obra deve ser visto como uma crise, intensificando as experiências subjetivas. Em sua concepção, o cinema “é a mais política das artes porque ele força e, às vezes, constrange o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido” (COMOLLI, 2008, p. 106). Assim, o documentário carregaria a potência de promover um jogo para o qual o espectador vê e, ao mesmo tempo, se vê nele – aí também estaria a transição de lugares.

Esse olhar que volta para o espectador em forma de consciência desperta-o a pensar sobre o lugar de onde vê e como ele vê, o que pode ser incômodo quando se percebe a falta de alteridade em relação ao outro, quando se reconhece que se está “ao lado dos senhores, compartilhando seus poderes” (COMOLLI, 2008, p. 215), ou quando se vê preenchido pelas lógicas de domínio. Nesse sentido, as operações dos cineastas que buscam instaurar a dúvida em meio às certezas já introjetadas no espectador, acabam por provocar-lhe uma transformação.

Essa mudança começa a partir do momento em que o espectador perde o controle sobre o que vê, ou seja, quando não há uma transparência total, quando há lacunas que precisam ser preenchidas, enigmas a serem decifrados ou “sombras”, como nomeia Comolli (2008). São elas que permitem ao espectador perceber e talvez compreender o que está oculto, o que foge da construção ou não se pode ou não se quer revelar. Assim, ele é confrontado pelos próprios limites do “ver” e acaba por entender como o olhar e o poder estão ligados, “e que esse lugar do dono do olhar é também, claro, o da cegueira mais perfeita” (COMOLLI, 2008, p. 215). Portanto, através dos mecanismos de incerteza colocados na imagem e na construção fílmica, o espectador percebe que o lugar fixo que ocupa não é um lugar privilegiado onde tudo se vê. É como se os poderes do olhar se voltassem contra ele mesmo. Para ver melhor, é preciso transitar de posições, abandonar o lugar cômodo e experimentar o conflito.

Na concepção de Rancière, as operações que permitem os mecanismos de incerteza na imagem podem contribuir para esse deslocamento de posições do espectador:

[...] é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas (RANCIÈRE, 2012a, p.10).

O autor faz uma ligação no sentido de que a política da arte, pautada na reconfiguração do sensível, é capaz de levar o espectador à ação, a sair de um lugar passivo e passando a completar os sentidos através de associações, comparações e interpretações que vão além do que é dado pelo artista. Conforme defende, as imagens não oferecem armas de combate, mas elas ajudam a gerar novas configurações do sensível, do dizível e do pensável.

É válido destacarmos ainda o que Rancière (2012a) chama de “experiência do dissenso”, quando a arte não se resumiria à passagem de uma causa a um efeito, de uma intenção a um resultado. Na concepção do autor, o dissenso é a ruptura dos sentidos, dos regimes de interpretação e dos “referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 67).

Quando falamos de uma experiência de dissenso, buscamos enaltecer a ideia de uma transformação, rompendo com as formas fixas de subjetividade tradicionalmente delegadas ao espectador. Nesse processo, o mesmo seria levado a ver novos modos de vida, fugindo dos limites de qualquer formato pré-estabelecido de compreensão da partilha do comum. Em outras palavras, na experiência do dissenso, o espectador se veria confrontado por uma imagem que interpela o seu modo de olhar, de interpretar, associar e significar. É nisso que talvez esteja a ideia de ver aquilo que não se deseja ver, tratada por Rancière e Comolli.

Interessante associarmos essa abordagem com o que Bondía (2002) chama de “sujeito da experiência”, caracterizando como uma estado de abertura do espectador, de uma receptividade que lhe permite descobrir sua fragilidade e ignorância. Em sua definição, a experiência “é o que nos passa, nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 20), retomando uma passagem de Heidegger:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDDEGGER, 1987, p. 143 apud BONDÍA, 2002, p. 25).

Nas palavras do Bondía, “o sujeito da experiência seria como “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 21). No entanto, diferentemente do que se possa deduzir, o sujeito da experiência não se define por um estado ativo, mas sim passivo, exatamente por se mostrar aberto, disponível, receptivo. De acordo com o autor, trata-se de uma passividade primeira, que vem antes da participação do espectador na obra, por exemplo. Para que os conflitos aconteçam e para que o espectador possa transitar de posições, é importante, antes de mais nada, que haja uma pré-disposição para a experiência que a obra propõe, uma “exposição”, conforme pontua o teórico.

[...] é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (BONDÍA, 2002, p.25).

Isso nos leva a crer que a experiência do dissenso só acontece se a obra abre um caminho para que o espectador abandone seus bloqueios iniciais em relação àquilo que vai contra os seus desejos e crenças e esteja disposto a se expor ao que vê. E nisso os mecanismos

de incerteza têm um papel importante: eles levam o espectador a perceber que ele não tem o controle, que não consegue dominar toda a narrativa e que, para experienciar a construção fílmica, precisa abandonar suas concepções e se permitir fazer questionamentos, duvidar daquilo que vê.

Tais ideias nos remetem a uma cena do documentário *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. Uma das personagens do filme, Alessandra, que na época tinha 20 anos, conta a sua trajetória, revelando que engravidou aos 14 anos e que teve que se tornar prostituta para sustentar a filha. Com uma retórica bastante convincente e um discurso firme, a personagem consegue conduzir o seu relato mantendo o espectador na crença em relação ao que escuta. Mas ao final, ela diz:

ah, eu sou muito mentirosa... E eu conto mentira, e eu acho que pra gente mentir a gente tem que acreditar... A gente tem que acreditar na mentira para mentira ficar bem feita. E eu sou assim: eu sou muito mentirosa, muito mesmo. E eu até choro para acreditar na minha mentira. E, às vezes, você sabe que... Tem mentira que eu até continuo acreditando que é verdade?

Coutinho então questiona sobre o que ela distorceu na entrevista, e ela responde que não mentiu em nada. Contudo, esse momento acaba por minar as certezas do espectador, permitindo que o mesmo se abra nas cenas seguintes à experiência de transitar entre a crença e a dúvida.

Tal exemplo nos revela que a força política de arte, segundo Rancière (2012a), não estaria necessariamente no tema que ele aborda, mas na estratégia própria de uma operação artística capaz de reconfigurar o lugar ocupado pelo espectador, possibilitando ao mesmo alcance uma posição ativa que permita a reflexão, incluindo aí a ponderação sobre si. Tudo isso vai ao encontro do que Comolli (2008) afirma em alusão ao cinema, defendendo que quando olhar do espectador volta para si, ele acaba por ser inserido na cena e esse olhar retorna a ele despertando a sua reflexão. Assim, nossa intenção é compreender como pode se dar essa transição de posições do espectador, entendendo essa inconstância como uma potência política na medida em que aciona um estado mais pensativo e crítico.

3.6.3 Espectador maior e a dimensão crítica

Na obra *Cadernos do inventar: cinema, educação e direitos humanos*, publicação fruto de um projeto homônimo da Universidade Federal Fluminense (UFF) cujo objetivo é compartilhar saberes e práticas para se levar o cinema e os direitos humanos até as escolas, há uma frase que pode nos ajudar a abrir a discussão deste tópico: “O espectador é aquele que

acompanha a criação de sentido na imagem e se encanta com todos os outros sentidos que não foram propositalmente criados” (MIGLIORIN et al., 2016). A ideia que absorvemos desta afirmativa é que a imagem carrega uma série de sentidos, sendo que os mecanismos de incerteza podem abarcar sentidos outros capazes de engajar o espectador de uma forma distinta, de fazê-lo sair da significação de uma narrativa ou de uma mera representação para experimentar afecções que estão no campo da sensação.

Para explicitar melhor esta ideia, podemos citar um documentário recente, dirigido por Bernard Machado, Florence Defawes, Marina Sandim e Ralph Antunes. *Praça do Peixe* (2018), filme todo em preto e branco e com raros momentos de uso de sonoplastia, é uma construção que propõe essa imersão do espectador nos afetos, dada a sua carga de indeterminação. A obra registra pessoas em uma praça, tem alguns poucos relatos, sendo mais observativa. A princípio, o que se poderia deduzir é que o filme trata de pessoas em situação de rua que vivem permanentemente no lugar. São apresentadas cenas de alguns cozinhando em um fogo improvisado, crianças e adolescentes jogando bola na rua, adultos conversando, dentre outros trechos, a maioria sem um som de fundo. Tudo parece acontecer no período da noite. O documentário termina com um plano sequência de pessoas enfileiradas dormindo em uma calçada. Sua estética nos remete a todo tempo a sujeitos em situação de rua. Contudo, a tela final do filme desconstrói toda a significação que foi dada pelo espectador, especialmente em seu prólogo: um letreiro diz que há mais de vinte anos, na madrugada da Sexta-Feira da Paixão, é feita a tradicional distribuição de sardinhas para a população na Praça do Peixe, em Belo Horizonte. A partir dessa informação, o espectador é levado a rever todo o espaço ocupado por ele no filme, a repensar a significação que havia dado às imagens que lhes foram apresentadas, a olhar para si mesmo.

O que provoca tudo isso não é o letreiro final, mas toda a construção fílmica permeada de mecanismos de incerteza, pois a obra não traz muitas evidências sobre o tema que trata. As associações são feitas pelos próprios sentidos que estão no mundo, pela estética que predomina nas obras que tratam de pessoas em situação de rua e pelas preconcepções do espectador. O que significa dizer que as imagens o levam a construir um sentido e seus mecanismos de incerteza tendem a engajá-lo ainda mais na tentativa de desvendar do que se trata, buscando referências no mundo fora do filme.

Quando levantamos a hipótese de que os mecanismos de incerteza conferem potência às imagens e que os mesmos são capazes de inserir o espectador no risco, associando-o com a ideia de risco defendida por Comolli (2008), estamos, na verdade, tratando da função estética da imagem e não especificamente da recepção. Nosso objetivo é enaltecer uma leitura

da sensorialidade do filme, que está além da esfera narrativa ou enunciativa. Ao sugerirmos que há uma força estética naquilo que a imagem abarca de indeterminado ou nos modos como a obra consegue operar politicamente – segundo as ideias de Rancière – buscamos abrir um novo espaço de reflexão sobre o lugar ocupado pelo espectador e as estratégias de provocar um baralhamento de posições – tornando-o mais engajado na obra.

No exemplo que citamos, podemos dizer que, em um primeiro momento, o espectador tende a acionar o consenso para compreender a imagem. Contudo, caso ela traga em si alguns mecanismos de incerteza, esses sentidos consensuais podem ser desafiados a cada “virada” que a obra propõe. Nesses momentos, o espectador tende a olhar para si e para a posição que ocupa, questionando toda a rede de sentidos que ele formou no contato inicial com o filme e a influência do consenso para que isso se dê de maneira quase que espontânea. Ao se deparar com uma outra rede de sentidos que não aquela que ele imediatamente formou a partir do consenso, o espectador tende a ampliar a sua capacidade de ver o mundo. Para Comolli (2008), seria uma espécie de perturbação, de “cegueira” que faria o espectador “ver melhor”:

[...] E tornando-se de certa maneira experimentador de si mesmo (este é precisamente o jogo que o cinema propõe a cada espectador), ele reconhecerá na excitação de seus sentidos o quanto é estando cego que se começa a ver, estando perdido que se começa a compreender, estando apavorado que se começa a sentir (COMOLLI, 2008, p. 46).

Entretanto, há um grande desafio para o cineasta em relação à resistência do espectador em experimentar esse conflito. Conforme Amado (2005, p.222) destaca nas *Conferências Internacionais de Documentário É Tudo Verdade*, o espectador tende naturalmente a conectar seu interesse com construções “que confirmem suas certezas, certifiquem suas escolhas, sua própria imagem e ação”. Tal ideia também é defendida por Comolli (2008) quando ele diz que o espectador de cinema espera ter os seus desejos satisfeitos, conforme pontuamos anteriormente. Mas, então, por que trabalhar com os mecanismos de incerteza na imagem?

Porque no risco se alcançaria o estágio que Comolli (2008, p.28) chama de “espectador maior”, posição essa que “postula a promessa de maior liberdade e maior responsabilidade dos sujeitos-espectadores, pela intensificação das experiências subjetivas (o encontro artístico como crise) e pelo desenvolvimento de uma consciência crítica”. O cineasta e crítico francês fala de um “cinema como cinematografia”, que pressupõe esse espectador maior, “um sujeito de relações complexas, de emoções contraditórias, móvel, em suma, convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários [...], em que há o risco e a perda, em que o desejo está perdido” (COMOLLI, 2008, p. 65).

Comolli (2008, p.64) vai além ao pontuar que quando o cinema não diz o que todos esperam ou manipula o que ele chama de “escrita da ausência e pressão do invisível”, ele desperta no espectador um medo do incerto / incerteza do medo. E, para o teórico, esse medo e a dúvida configuram uma potência do cinema. Em suas palavras: “o lugar de poder do cinema, sua função social, estão em causa nesse deslizamento fora do registro da crença” (COMOLLI, 2008, p. 66). E mais: “o cinema brinca com o medo porque ele é uma de suas ferramentas para perfurar a consciência do espectador” (COMOLLI, 2008, p. 67). Assim, o conflito que se deve instaurar no espectador parte de uma desarticulação do seu poder-saber. É quando ele passa a reavaliar suas posturas e suas crenças.

Quando usamos o termo “risco do espectador”, nossa ideia associa-se à de risco no documentário apresentada por Comolli (2008) na medida em que o mesmo seria um não controle total, abrindo o espaço para que o real penetre. Em se tratando do contato que o observador tem com a obra entendemos como risco uma abertura maior da imagem, a qual não permite àquele que a observa tenha total domínio sobre os sentidos que são propostos. Para Comolli (2008), o abandono da programação é o verdadeiro “estar no mundo”. E mais: sem os acasos, o espectador deixa de ser ativo, o jogo deixa de ser jogo. Seria, portando, algo como perder o espectador para melhor conquistá-lo.

O risco da perturbação, da loucura, da transformação, e também o risco de uma revelação repentina da verdade, esse risco é real para o espectador. E a contrapartida do risco de mudar para o espectador é a exposição do poder à crítica (COMOLLI, 2008, p. 107).

Diante disso, passamos a compreender que não se trata apenas de correr o risco durante a gravação, de se abrir ao acaso e convidar os sujeitos filmados para que também o experimentem. Esse risco precisa chegar até o espectador, pois assim como acontece com os personagens, implica em lhe conceder autonomia e liberdade. Se, no risco, os personagens ajudam a construir a imagem, é também nele que o espectador consegue extrair dela uma riqueza maior, olhando não como um “mero consumidor de fantasias”, como dizia Comolli (2008), mas como alguém que lhe acrescenta novas asserções. Sua indiferença inicial seria transformada em implicação no filme e no próprio mundo.

Assim, a função estética de documentários capazes de inserir o espectador no risco estaria em permitir-lhes não apenas ver, mas experimentar a partilha que é dada. Para o cineasta e crítico francês, experimentar o risco é uma “outra forma de prazer” (COMOLLI, 2008, p. 138). Se o cinema busca atender ao desejo de “melhor ver”, é importante pensar em formas que permitam a ampliação do que é experienciável, daí a nossa insistência na potência dos mecanismos de incerteza.

Guimarães e Lima (2007, p.147) sugerem que

os sistemas de representação (responsáveis pelo assujeitamento dos indivíduos à sociedade), podem ser de tal modo trabalhados pelo filme que os espectadores alcancem uma visada crítica das representações que os vinculam ao seu mundo.

Tal reflexão nos leva a pensar nas formas que permitiriam esse posicionamento crítico do espectador em relação às construções que influenciam os seus sentidos de mundo. Já falamos anteriormente sobre os lugares que o documentário pode reservar aos sujeitos filmados. E aos espectadores? Que posições são permitidas a ele? Cabe-lhe somente apreender a construção que lhe foi oferecida ou há um espaço para uma visão crítica? Ao proporem a apresentação de um “outro rosto” do sujeito filmado, que poderia se revelar como um escape às produções consensuais, Guimarães e Lima (2007) sugerem a utilização dos recursos expressivos do filme para levar o espectador a se deparar com aquilo que ele não conhece, não percebe e não sabe, o que, nas palavras dos autores, inevitavelmente, o levaria a se descentrar e deslocar. Ainda de acordo com os autores, “as imagens têm um potencial de fazer ver, de fazer pensar, de fazer crer, até mesmo de fazer fazer, isto é, de modificar condutas. Por isso é preciso refletir também sobre o lugar que elas reservam para o espectador” (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 156).

O risco, na verdade, não configuraria um lugar específico, mas sim a possibilidade de se transitar entre várias posições. Ao fazer isso, o espectador seria capaz de se perceber como integrante da partilha e reconhecer o seu papel, podendo, ao experimentar a incerteza, despir-se do sujeito que é na esfera social, ou seja, do lugar que ocupa na distribuição policial. Voltando ao exemplo do filme *Praça do Peixe* (2018) ao perceber que não se tratavam de sujeitos em situação de rua, o espectador poderia questionar a sua própria posição que já carrega uma visão formatada desses sujeitos, com uma estética específica. Além disso, também poderia vir a refletir sobre o lugar ocupado por esses sujeitos marginalizados, o qual não lhes abre a outras possibilidades de existência – nem mesmo na esfera artística.

Figura 3 – *Frame* do documentário *Praça do Peixe* (2018)



Fonte: Forumdoc.bh, 2018⁹

Ao analisar a produção *A revolta dos bonecos* (2008), da TV Morrinho, um projeto de uma comunidade do Rio de Janeiro, Bentes (2010, p.51) fala de produções realizadas fora dos ambientes profissionais que “trazem uma ausência de explicações, ausência de referências que nos coloca diante de uma nova forma de pensar o político”. Nesses casos, segundo a autora, mais do que buscar conhecer as razões que produzem uma vida, o espectador se vê diante de um confronto direto entre o que uma vida é e o que ela pode ser.

É interessante pensarmos também no contexto atual e nos mecanismos de se atrair a atenção do espectador, de mobilizar o seu pensamento. De acordo com França (2010, p. 86), “os documentaristas atuais se deparam com problemas ligados a um mundo que já se dá como imagem, um mundo onde ‘ser filmado’ e ‘tornar-se personagem’ é um dado concreto”. Nesse sentido, a autora propõe uma construção que busque o redimensionamento sensorial e plástico da realidade, o que, ao nosso ver, poderia ser atingido explorando a potência dos mecanismos de incerteza na imagem, uma vez que os mesmos conseguem ampliar os seus sentidos. Quando França (2010, p. 87) fala do papel do documentarista de “ensejar novos modos de compreensão do devir do mundo”, vislumbramos a possibilidade de se conseguir isso permitindo ao espectador uma abertura maior para participar da obra, engajando-se pela dúvida que ela pode gerar, pela quebra de expectativas, baralhamento de posições, dentre outras estratégias inerentes à indeterminação e à arte política.

Vale ressaltar que a ruptura em relação às divisões do comum não significa um afastamento da arte em relação ao mundo. Pelo contrário. Conforme defende Rancière (2011a),

⁹ Disponível em: < <http://www.forumdoc.org.br/movie/praca-do-peixe>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

a arte é verdadeiramente política quando se liberta da lógica do poder e quando oferece ao espectador novas formas de experiência, modos de visibilidade e regimes de interpretação.

Por fim, somos levados a retomar Comolli (2008) porque ele toca em uma questão fundamental, a qual desejamos tratar para encerrar este capítulo e adentrar na análise fílmica: a transformação do espectador através do filme. Para o crítico, esperamos que os documentários nos deem a perceber, a sentir e a compreender alguma coisa das realidades que nos cercam. Contudo, após todas as discussões apresentadas neste subcapítulo, observamos que isso não acontece quando a obra se coloca como uma mera reprodutora da realidade, mantendo a crença e apresentando um enunciado fechado, sem permitir que o espectador participe ativamente da construção de sentidos. É interessante quando Comolli (2008, p. 187) afirma que “ao mundo tornado espetáculo, o cinema documentário acrescenta um ‘modo de usar’”, pois é aí que enxergamos a verdadeira vocação política desse gênero fílmico, alcançada em grande parte pela exploração da experiência estética no espectador.

A transformação gera um aprendizado e conforme destaca Comolli (2008, p. 187),

nenhum aprendizado se completa sem passar pelo erro, sem se perder em uma errância que relativiza tanto o equívoco quanto o controle – e nos ensina, acima de tudo, a nos entregarmos ao jogo do acaso [...]. O desmentido, a decepção, a sensação de uma incapacidade, de um limite de um buraco dentro do nosso próprio sistema perceptivo e cognitivo são exatamente o que pode tornar o aprendizado inesquecível.

Tal citação nos remete a uma série de ideias que discutimos desde o início desse trabalho, desde à questão do poder e do mesmo passar e ser relançado por nós, passando pela ideia de uma arte política que rompa com os ditames da ordem policial, que nos permita vislumbrar uma outra forma de vida, e continuando no próprio fazer documentário e suas possibilidades de sair de uma abordagem política para um “fazer política” efetivamente. Tudo isso acaba confluindo para o impacto em quem é capaz de sentir, operar e ampliar a transformação: o espectador. Resgatando uma célebre frase de Paulo Freire referente à Educação e aplicando – com uma licença parafrásica - ao nosso estudo, poderíamos dizer que o cinema não muda o mundo; ele transforma as pessoas e as pessoas transformam o mundo.

4 A RUA NO DOCUMENTÁRIO

Para compreendermos melhor como o documentário pode influenciar na formação do olhar do espectador, sendo capaz de inseri-lo no risco e de mobilizar o seu pensamento em direção a um posicionamento mais crítico, selecionamos duas produções nacionais que tratam do mesmo tema: pessoas em situação de rua. Optamos pela temática por se tratar de grupos marginalizados e invisibilizados socialmente, daí o desafio ao documentário de buscar um viés mais político - na linha rancieriana -, em que aqueles que estão excluídos da partilha alcançariam a visibilidade e o *logos*. Poderíamos dizer que os sujeitos em situação de rua se enquadram no conceito de *homo sacer* elaborado por Agamben (2002) e apresentado na abordagem teórica deste trabalho. Trata-se de um grupo de pessoas que não pertence ao mundo dos direitos, mas que, ao mesmo tempo, é incluído por se submeter a um poder soberano. Tudo isso acaba por nos remeter às ideias de poder, apresentadas por Foucault (1979), bem como ao papel da arte de desarticular essa força e suas implicações na vida em sociedade, conseguindo-o através da política, conforme defende Rancière (2005).

Nesse sentido, a opção pelo tema dos filmes não veio ao acaso, mas com a finalidade de unificar esta pesquisa, dando uma sequência que parte do embasamento teórico até a parte prática, quando analisaremos as operações no filme e como elas podem desafiar a sua estética e a política para inserir o espectador no risco. E, para tanto, utilizamos os conceitos apresentados pelos autores de nossa abordagem teórica para compor a metodologia de análise.

As obras selecionadas são *À margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel e *Quando a casa é a rua* (2012), de Theresa Jessouroun. Separados por um período de quase dez anos entre uma produção e outra, os documentários trazem a semelhança na temática, mas diferem bastante no recorte que fazem. O primeiro, dirigido por um cineasta, jornalista e dramaturgo, tem como personagens homens adultos em situação de rua na cidade de São Paulo, os quais falam de suas rotinas de sobrevivência, estilo de vida, passado e presente. Eles tratam de assuntos variados, debatendo, inclusive, a questão da estetização da miséria. Já a obra *Quando a casa é a Rua* (2012) é fruto de uma produção conjunta do Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI), da PUC-Rio, em parceria com o Coletivo para os Direitos da Criança (CODENI), de Guadalajara, no México, sendo dirigida por uma cineasta e roteirista cuja experiência profissional inclui a atuação como assistente e produtora do documentarista Eduardo Coutinho, uma das grandes referências do documentário brasileiro. Seu filme aborda a história de crianças e adolescentes do Rio de Janeiro e da Cidade do México

que vivem ou que já viveram nas ruas, apresentando relatos tanto sobre antes da ida às ruas, como durante e após. Há, ainda, depoimentos de profissionais que atuam com esse público.

Vale destacar também que o documentário de Jessouroun é resultado do projeto de pesquisa coordenado pela socióloga Irene Rizzini, Doutora pelo Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro (IUPERJ), professora do Departamento de Serviço Social PUC-Rio e diretora do CIESPI. Desse modo, podemos dizer que a segunda obra escolhida tende a aprofundar mais as questões da vida nas ruas por conjugar ao olhar da cineasta o ponto de vista de uma profissional das áreas de Sociologia e Serviço Social que há anos vem se dedicando à questão da infância nas ruas.

Portanto, temos como objeto de estudo dois documentários de base distintas, com pontos de vista talvez díspares, e isso acaba por influenciar o resultado das produções, o enunciado fílmico. Conforme destacamos anteriormente, Rancière (2012b) chama a atenção para as operações da arte, ou seja, os modos de fazer, os quais impactam sobremaneira no “destino das imagens”. Assim, é importante entender inicialmente a base criadora de cada obra e em que isso pode impactar no seu resultado. Posteriormente, detalharemos a biografia dos documentaristas e como surgiu a ideia de cada um dos filmes, seguindo de sua análise.

4.1 METODOLOGIA: OPERAÇÕES DA ARTE

Teóricos do documentário, ao tratar dessa modalidade cinematográfica, defendem que não há como defini-la em termos fixos e completos. Desde o seu surgimento, concomitante com a própria invenção do cinema, o documentário tem experimentado vários modos de filmar e de apresentar seus temas. Seus realizadores têm explorado ao máximo as possibilidades enunciativas e a relação que existe entre o filme e o mundo histórico.

Devido a essa variedade de manifestações e por não ter uma definição objetiva, o documentário acaba se esquivando também de uma metodologia única de análise. O que se tem, hoje, são teorias e ideias sobre modos de fazer e subgêneros que servem de alicerce para um maior entendimento sobre o filme e os possíveis efeitos nos espectadores, sabendo-se que cada espectador, na sua dimensão individual, interpreta e acolhe a enunciação documentária conforme seus padrões e valores morais.

É pertinente ressaltar que no segundo capítulo deste trabalho, apresentamos algumas definições sobre o documentário, as quais percebemos que vão se modificando à medida que esse gênero cinematográfico foi se transformando. Em seu *texto A voz do documentário*, Nichols (1983) assume que as estratégias e estilos vão mudando, assim como os

modos dominantes do discurso expositivo e a arena do debate ideológico. Essa visão, datada da década de 1980, se torna ainda mais recorrente nos debates acadêmicos dos dias atuais. E é por essa transformação constante que se torna difícil definir exatamente o que é o documentário e ainda mais complexo elaborar um modelo de análise de filmes dessa natureza.

Por exemplo, no início da trajetória do documentário, esse gênero cinematográfico era conceituado focando-se em sua força retórica, em um “esforço por abordar assuntos que clamam por consenso ou solução social”, diria Nichols (2012, p.24). Isso porque o elemento que se destacava nessas produções era o que ficou conhecido como “a voz de Deus”, ou seja, uma narração em *off* que traduzia o que se exibia nas telas. Nichols (1983, p.48) a define como uma “narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante”. Nesse sentido, a definição de Nichols (2012) de “documentário de representação social”, feita ainda na primeira edição de sua obra, em 2001, caberia bem.

Quando emerge o Cinema Novo, com seu estilo mais “transparente” (NICHOLS, 1983), o documentário passa a ser conceituado de outra forma. No Brasil, por exemplo, Bernadet (2003) vai enquadrar os filmes dessa época no “modelo sociológico”, enaltecendo o modo como os cineastas construíam o seu discurso: pautados em um estudo sociológico, usando os entrevistados para comprovar ou ilustrar percepções sobre determinados grupos. Assim, trabalha-se a ideia de geral x particular. A voz do povo é a voz da experiência e a voz do locutor/documentarista a do saber.

Ramos (2001) afirma que os artigos sobre documentários publicados na segunda década de 1990 propõe definições mais rígidas para esse gênero, citando como exemplo a ideia do “cinema de asserção pressuposta” de Noel Carröl, já apresentada neste trabalho. Segundo Ramos (2001, p.5), essa conceituação que recupera a ideia de “verdade”, “deslocando o eixo ético centrado na reflexividade”, é bastante polêmica, uma vez que ignora a questão do posicionamento subjetivo.

Já com o documentário contemporâneo, as conceituações começam a modificar, acompanhando as mudanças na forma de fazer. Dentre as várias definições que encontramos nas obras utilizadas para o referencial teórico desta pesquisa, selecionamos algumas que revelam essa dinamicidade do documentário atual, construído de modos variados, mesclando técnicas distintas e com uma grande liberdade criativa.

Comolli (2008, p. 48), por exemplo, vai dizer que a grande peculiaridade do documentário “não está na forma ou estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (...)”. O autor enaltece o que acontece no momento do encontro e

como o documentarista lida com a *mise-em-scène* do sujeito filmado. Di Tella (2005) defende que o que o documentário revela não é a realidade em si, mas um tipo de jogo estabelecido entre aqueles que estão à frente e atrás das câmeras. Mais uma vez, um destaque para a relação cineasta-sujeito filmado. Avellar (2010, p. 133) também segue essa linha, afirmando que “(...) o documentário é a possibilidade de uma absoluta fusão entre o eu da pessoa que filma e o eu da pessoa filmada” (AVELLAR, 2010, p. 133). Nessas três conceituações, percebemos que, mesmo que se ressalte que o documentário é o cinema do encontro, não há uma regra que defina como esse encontro deve ser conduzido, porque, na verdade, o documentário contemporâneo lida o tempo todo com a força do real (COMOLLI, 2008), sendo que muitos cineastas a usam como um elemento de potência em seus filmes.

Lins e Mesquita (2011, p. 13), por sua vez, vão dizer que o documentário hoje é “o lugar da produção de imagens ‘menores’, da realização de auto representação, da afirmação de diversidade de experiências, identidades e linguagens”. Aqui percebemos o a multiplicidade de formas do documentário na contemporaneidade. Comolli (2008) acrescenta que, na verdade, o projeto do documentário acaba se forjando a cada passo, tendo que lidar com várias realidades que ele não pode negligenciar e nem controlar. Para o autor, “o documentário não pode avançar sem suas fraquezas (...)” (COMOLLI, 2008, p. 175).

Tais citações nos revelam que o instante da tomada importa no documentário e que ele hoje se manifesta de formas distintas, assumindo, inclusive seus erros e dificuldades. Nesse sentido, endossamos a intensidade da imagem câmera (RAMOS, 2001) como grande diferencial desse gênero. E, assim, concordamos com os três níveis da composição imagética do documentário que Ramos (2001, p. 7) apresenta em seus estudos:

- a) a produção desta imagem através do que chamamos "tomada", constituída a partir da presença de um "sujeito" no mundo sustentando a câmera (o sujeito da câmera);
- b) a composição desta imagem como imagem maquínica, mediada pela máquina câmera, implicando na dimensão indicial desta imagem a partir do traço do transcorrer do mundo no suporte (seja este suporte digital, videográfico ou película);
- c) a dimensão pragmática desta imagem, ao fundar a relação espectral, no modo que tem o espectador de poder "lançar-se" à circunstância da "tomada" fundada pelo sujeito da câmera.

Em suma, pensar o documentário contemporâneo requer olhar para várias nuances da composição da imagem, que incluem a forma de fazer, ou seja, as escolhas dos cineastas, o instante da tomada – o encontro e seus desdobramentos, o modo com que o filme é montado e como o espectador faz a experiência da obra.

Isso posto, tomando como referência todo o estudo teórico para a composição desta pesquisa, compomos uma metodologia que busca prioritariamente avaliar as operações da arte, de modo a compreender a potência de cada imagem e como ela impacta o espectador.

Concordamos com Mombelli e Tomaim (2014) que a análise fílmica de documentários é “um método interpretativo que não possui uma única fórmula a ser seguida”, ou seja, cria-se um próprio caminho, considerando aspectos internos – elementos do audiovisual - e externos do filme – contexto em que foi produzido. Daí o nosso desafio em contar com uma metodologia de análise que busque responder às questões que apresentamos nesta pesquisa.

Acrescentamos ainda que o nosso foco de análise é a partilha do sensível, ou seja, assim como Guimarães e Guimarães (2011) propuseram em seu artigo “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”, tomaremos como referência as formas de produção política no documentário. E, como bem colocado pelos autores, essa dimensão política do filme deve ser procurada tanto na forma de se trabalhar a matéria-prima, ou seja, as cenas do mundo que o circundam e atravessam, como também no modo como o espectador participa dessa partilha. Entretanto, é importante fazermos a mesma ressalva que os autores fizeram: falamos aqui de uma política não como ponto de partida, mas de chegada, ou seja, buscamos avaliar em que medida o documentário realiza um gesto político.

Para tanto, é importante identificar os mecanismos de incerteza presentes na imagem que são capazes de abri-la, de permitir uma maior participação do espectador e inseri-lo no risco. Isso porque nossas discussões anteriores nos levam a crer que os elementos de indeterminação são capazes de colocar o espectador em conflito em relação às suas crenças, aos seus estigmas e às forças de poder que já introjetou, as quais ajudam a perpetuar a distribuição desigual da partilha. Ora, se a arte carrega em si uma potência política, uma capacidade de reorganização do sensível, conforme propõe Rancière (2005), é fundamental olhar para ela buscando perceber de que modo se aciona o pensamento daquele a quem se destina, ou seja, como a sua estética e o seu possível viés político podem, na prática, convidar o espectador a pensar na distribuição do sensível e nas suas desigualdades.

Dessa maneira, organizamos a nossa metodologia em cinco eixos principais: 1) operações do encontro; 2) operações da filmagem; 3) operações de risco; 4) operações da montagem; 5) operações da imagem. Tal divisão atende ao que abordamos nos capítulos e tópicos anteriores, entendendo que a forma como se desenvolve o encontro entre cineasta e personagem impacta na enunciação, assim como os modos de filmagem, que podem ou não incluir o risco, a forma de encadear as cenas e construir a narrativa, e a construção da imagem como um todo, permitindo ou não que ela carregue elementos de incerteza, os quais dinamizam-na, estimulam o espectador a alcançar uma dimensão mais crítica daquilo que vê e experimenta.

Tais eixos trazem em si questões específicas a serem avaliadas em cada cena e na construção fílmica como um todo, as quais detalhamos no quadro a seguir:

Quadro 1: Eixos e questões de análise

EIXOS CENTRAIS	DESCRIÇÃO
Operações do encontro	As operações do encontro incluem a avaliação da situação de interação que engendra as falas, da forma como o documentarista faz uso <i>da mise-en-scène</i> do sujeito filmado e de como se dá a “gestão da vida do outro” no momento do encontro, questionando se há uma escuta sensível. São observadas também as distribuições de lugar na partilha, verificando se mostram uma forma política ou se o filme é apenas um encontro com tema político. Analisa-se, ainda, o lugar de discurso do sujeito filmado, buscando verificar se há uma reinvenção estética para dar voz ao grito, se o mesmo ocupa um lugar de encerramento e determinação ou um lugar de potência e indeterminação. Por fim, avalia-se se existe uma potência de ação e autonomia do sujeito filmado.
Operações da filmagem	Nas operações de filmagem, são analisados os planos mais utilizados e os afetos que eles geram. Também é verificado se há uma tentativa de criar um efeito sensorial nas gravações, se existe uma fabulação em suspenso, se há uma diversidade no tratamento do tema ou apenas uma ilusão de diversidade e, ainda, se há a valorização do verbal ou do não verbal.
Operações de risco	A avaliação das operações de risco enseja observar se há o uso de cenas não roteirizadas e gravadas ao acaso, se a obra conta com alguma situação ótica e sonora pura, algo que rompe no meio da narrativa, um “buraco” que cria uma suspensão do espectador, e ainda, se o real aparece como objeto de experiência ou apenas como referência. Dentro dessa perspectiva, é questionado também se há a potência do incognoscível, ou seja, se é oferecido algo que não está dado de antemão e que o espectador precisa abrir. Por fim, é observado se há cenas que propõem o jogo determinação x indeterminação.

Operações da montagem	As operações da montagem incluem um olhar sobre a forma como os planos se ligam, observando se há um foco na narrativa ou na experiência, se há generalização, manipulação da sensorialidade pelo som, repetições da imagem para ampliar sentidos e a opção pela estética do fragmento. Avalia-se, ainda, o lugar, na montagem, que os realizadores constroem para os sujeitos filmados e se as operações de risco permanecem no produto final.
Operações da imagem	Nas operações da imagem, o foco está na avaliação se as imagens são potentes por si mesmas e na verificação do mecanismo que está produzindo incerteza / autonomia da imagem. Questiona-se também se a imagem tem abertura para outros sentidos que não o que está dado e com quais outros discursos ou modos de saber ela se articula.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

A partir dos cinco eixos e das questões norteadoras para a análise, buscaremos avaliar as duas obras selecionadas e, após o exercício da análise, destacaremos os mecanismos utilizados – caso existam – que contemplam a nossa pergunta de pesquisa: como desafiar a estética e a política para inserir o espectador no risco, ou seja, mobilizar o seu pensamento em torno da temática apresentada?

E, antes de iniciarmos efetivamente a apresentação e análise dos filmes, pontuamos duas observações importantes:

Como a presente metodologia de análise propõe a avaliar a imagem, ou seja, cada cena construída pelo cineasta, é possível que em determinados momentos haja uma oscilação em relação ao movimento tomado pelo filme - em alguns casos, pode haver um gesto político e em outros uma guinada contrária, que seria o reforço de estereótipos, de verdades naturalizadas pelo poder ou pela divisão da partilha policial. Essa oscilação, embora possa ser um pouco inquietante ao leitor, traz consigo uma premissa que deve ser considerada: há uma complexidade inerente à análise de documentários, o que revela que determinados procedimentos por si só não seriam capazes de dar um viés político à obra como um todo.

Em alguns momentos falaremos de uma ruptura de padrões realizada pelo cineasta. Assim, tomaremos como *a priori* o espaço que os sujeitos tematizados – no caso, os indivíduos em situação de rua – ocupam na maior parte das construções midiáticas tradicionais, geralmente na forma do grito que avisa que não pode ser ouvido (MIGLIORIN, 2010), sob o viés do miserabilismo e da criminalidade (RAMOS, 2008) ou ainda dando luz a uma violência espetacularizada, aos acontecimentos trágicos e às difíceis condições de vida – de sobrevivência ao horror (GUIMARÃES, 2010). No entanto, reconhecemos a importância de um maior detalhamento desses *a priori*, o que vemos como oportunidade para estudos futuros que tomem como referência a ideia de que a análise precisa ser relativa a outras construções já introduzidas no universo do espectador, de modo que se compreenda o que realmente é uma ruptura e como a mesma pode se revelar um gesto político. Em relação a isso, ressaltamos que os padrões sempre são relacionados a algum tipo de partilha, daí a importância de questionar: com quais partilhas o cineasta dialoga?

Feito essas ressalvas, retomamos nossas hipóteses a fim de que ao final desse exercício possamos averiguar se elas se confirmam ou não: 1) Para despir o sujeito de seu lugar político, é preciso colocá-lo imerso em incertezas; 2) Existem mecanismos específicos para se conseguir o risco e cada documentarista aciona ou cria alguns desses instrumentos; 3) O encontro entre cineasta e sujeito filmado têm uma relevância na partilha do sensível, na configuração política do filme.

4.2 À MARGEM DA IMAGEM

A primeira obra que selecionamos para a análise é o documentário *À margem da imagem* (2003), dirigido pelo cineasta Evaldo Mocarzel. O documentarista, jornalista e dramaturgo é formado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e atua há quase vinte anos no cinema documentário. Trabalhou na extinta TV Manchete, no Jornal Estado de S. Paulo e realizou o seu primeiro filme no ano de 2001, nos Estados Unidos, durante um curso de cinema na *New York Academy*. O curta-metragem, denominado *Retratos no Parque* (1999), tratava da questão do roubo da imagem de um sujeito em situação de rua por um turista japonês. A circunstância tematizada tornou-se tão incômoda para o cineasta que, ao retornar ao Brasil, ele decidiu fazer o documentário *À margem da imagem* (2003), cujos personagens centrais são sujeitos em situação de rua na cidade de São Paulo - SP. Em várias entrevistas concedidas a veículos de imprensa nacionais, Mocarzel reconhece que seu objetivo com o filme era o de promover uma reflexão sobre a estetização da imagem. Em entrevista para o programa Sala de

Cinema do Sesc TV, Mocarzel declarou: “Eu sabia que eu estava roubando a imagem, mas eu quis problematizar isso”¹⁰.

O documentário, que tem duas versões, um curta de 15 minutos e um longa de 73 minutos, coloca diante da câmera pessoas marginalizadas, com a mesma aparência com que as encontramos nas ruas, e usa essas imagens para questionar os motivos que levam as pessoas a transformar a miséria em produto artístico ou midiático a ser consumido. É válido acrescentar que outros dois documentários foram produzidos na sequência de *À margem da imagem* (2003): *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008), ambos originados das gravações para a primeira obra, conforme justifica o cineasta em entrevista:

[...] quando eu fiz esse documentário, eu filmei os movimentos de moradia, os sem teto, e eu filmei as cooperativas de catadores de materiais recicláveis, e aí eu fiz uma exibição para que os moradores de rua criticassem a manipulação que eu tinha feito da imagem deles. Nessa exibição, os sem teto pediram para que eu tirasse eles do filme. Eles falaram: ‘nós não somos população de rua. Nós somos movimentos politicamente organizados e nós não queremos ficar em um filme sobre população de rua. Se você quiser fazer um filme sobre a gente, faça um filme só sobre os sem teto, porque o seu olhar de classe média está misturando tudo’¹¹.

Assim, atendendo a uma demanda oriunda dos próprios entrevistados, Mocarzel optou por produzir os outros dois documentários que compõem a trilogia da margem. Nesta pesquisa, vamos nos deter no longa *À margem da imagem* (2003), por nos permitir avaliar um número maior de operações que o curta.

4.2.1 Discutindo a imagem e a vida na rua

O ano de 2003, quando foi lançado o documentário de Mocarzel, registrava, de acordo com o estudo *Estimativa do Número de Pessoas em Situação de Rua da Cidade de São Paulo em 2003*, 10.399 pessoas em situação de rua na capital paulista. Em 2000, o número contabilizado foi de 8.088, o que demonstra que a população de rua havia aumentado cerca 25%. A questão social carecia um olhar, ser abordada e discutida amplamente, e Mocarzel optou por fazê-lo questionando o próprio modo como a mídia se apropria da imagem desses sujeitos.

O documentário, de 73 minutos, é composto por uma montagem com vários trechos de entrevistas feitas com vinte indivíduos em situação de rua, sendo que quatro deles fazem uma pequena observação ao final do filme e dezesseis aparecem mais vezes. Participam também

¹⁰ Entrevista concedida ao programa Sala de Cinema, do Sesc TV, em 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Wk6m9DI-7c>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

¹¹ Entrevista concedida para o programa Sala A, da TeleSUR, em 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L9edgS8nQTg>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

três pessoas que trabalham com a assistência a esse público. As entrevistas não são colocadas integralmente uma seguida da outra; elas são fragmentadas, seguindo uma certa linha narrativa baseada em temas gerais: o roubo da imagem, rotina dos sujeitos em situação de rua, como foram viver na rua, o que pensam sobre política, a assistência recebida, a violência e a discriminação sofridas, consumo de bebida alcoólica, trabalho, vigilância e coerção nos albergues, crítica social, como veem a câmera e a mídia, e crítica ao documentário pronto. Ao olharmos para a obra como um todo, percebemos que ela começa com uma crítica ao roubo da imagem / espetacularização da miséria e termina com uma autocrítica, questionando se é capaz de modificar a vida daqueles sujeitos, de cumprir alguma missão social, conforme veremos adiante, ou seja, Mocarzel não exclui o seu filme da problematização que faz nos primeiros minutos do documentário.

Som de ruídos da rua. A câmera faz um panorama de homens sentados no meio-fio de uma praça. Um deles toca violão. Outros cantam. Alguns encaram a câmera, outros desviam seus olhares. A câmera dá *zoom* no homem que canta e faz um *travelling* em direção ao sujeito que está ao seu lado. Ele pede algo ao colega. Pega uma sacola e a câmera segue suas mãos. Está com uma garrafa de cachaça e uma garrafa pet cortada, onde coloca a bebida. Ele bebe e oferece ao cantor. Em seguida, há uma discussão com um dos homens que está em pé. “Senta aí, senta aí”, dizem. O homem se recusa e sai.

Figura 4 – Plano detalhe: personagem serve a cachaça na garrafa pet



Fonte: Mocarzel, 2002.

Figura 5 – Personagem bebe a cachaça



Fonte: Mocarzel, 2002.

Na cena seguinte, há a imagem aberta de um dos membros da produção de costas diante dos sujeitos sentados no meio-fio, com uma prancheta e papel na mão. Ele diz: “Vocês estão autorizando a SP Filmes de São Paulo e a TDA, [...] a inserir sua imagem e voz no documentário À margem da imagem, a ser veiculado no cinema e na televisão”. Enquanto o produtor fala, aparecem algumas imagens em plano detalhe cobrindo a sua voz: sujeitos assinando com caneta ou com a digital termo de autorização da imagem e recebendo uma quantia em dinheiro. A imagem seguinte é a de um membro da produção questionado os homens: “tudo bem para vocês? Vocês autorizam?”. Eles acenam que sim.

Figura 6 – Plano detalhe: assinatura do termo de autorização de uso de imagem



Fonte: Mocarzel, 2002.

Na sequência, a câmera registra Evaldo Mocarzel de lado, em primeiro plano, dentro de um carro em movimento, olhando pela janela e dizendo: “aqui dá para fazer um plano bonito, com as árvores [...]”. Corte para imagens de pessoas deitadas na rua, plano aberto de

sujeitos em situação de rua, seguido de um plano detalhe de uma segunda câmera na mão de um homem, que caminha em direção a barracas em uma calçada. A mesma câmera que registra esse equipamento passa pelo homem que o carrega e filma as pessoas dentro das barracas. O seu movimento e enquadramento assemelham-se ao olhar de um transeunte que poderia caminhar por ali. Alguns sujeitos nas barracas encaram a câmera. Corte. Foco na câmera no colo de alguém, que guarda a fita no bolso.

Figura 7 – O olhar do transeunte: câmera registra pessoas em barracas nas calçadas



Fonte: Mocarzel, 2002.

Mais um corte. Agora aparece um sujeito de boné em primeiro plano tendo como pano de fundo uma parede com roupas penduradas e um desenho de um caldeirão com um caldo. Ele relata que uma vez o consagrado fotógrafo Sebastião Salgado queria registrar ele e os colegas tomando sopa debaixo do viaduto. Segue-se para cena com o primeiro plano de uma senhora, a qual continua a detalhar o fato. Volta para o primeiro indivíduo, que diz: “daqui a pouco, aquelas fotos dele... Ele vai ganhar muito dinheiro. E a gente? Vai estar sempre ali embaixo, vai estar sempre necessitando... Então, quer dizer, a Ivete barrou ele”.

Seguidamente, a senhora reaparece e afirma que disse ao fotógrafo: “aqui você não tem autorização. Se você entrar, eu mando o povo pegar a tua máquina e jogar no fogo. E aqui o povo me obedece”. O primeiro sujeito completa dizendo que a Ivete falou para Sebastião que se o profissional quisesse tirar as fotos, teria que tomar sopão com eles. Volta para a senhora afirmado que não autorizou nenhuma fotografia e pontuando: “nós temos sido explorados demais na imagem”.

Vem, então, uma montagem com vários *takes*: tela de câmera, pessoas nas ruas com sacos e colchões velhos e imagem da televisão com um homem falando. Ao fundo, um som alto

de ruídos e chiados de uma fita rebobinando. Depois, Mocarzel aparece olhando para uma tela e dizendo: “tá bom, né?”. Volta para a senhora, já identificada como Ivete, dizendo: “agora, o pessoal gosta de fotógrafo... Não é porque o pessoal não gosta... Eu também gosto”. *Fade out*. Aparece o título do documentário em letra branca com o fundo preto.

Optamos por detalhar os primeiros 5 minutos e 40 segundos do filme antes de ser anunciado o seu título porque eles nos trazem uma série de asserções relevantes. A primeira cena, em que os homens aparecem sentados cantando traz uma carga de indeterminação, pois não se sabe exatamente quem são e se eles vivem nas ruas. Quando há o plano de detalhe na garrafa de cachaça, são despertados no espectador indícios de quem sejam, isso a partir dos próprios estereótipos que são formados sobre pessoas em situação de rua, que são vistos por muitos como usuários de drogas psicoativas. Ao tratarem do modo como as pessoas veem esses sujeitos, Mattos e Ferreira (2004, p.2) afirmam que:

[...] se refletirmos sobre a qualidade destas interações, observaremos que comumente nós as olhamos amedrontados, de soslaio, com uma expressão de constrangimento. Alguns as veem como perigosas, apressam o passo. Outros logo as consideram vagabundas e que ali estão por não quererem trabalhar, olhando-as com hostilidade. Muitos atravessam a rua com receio de serem abordados por pedido de esmola, ou mesmo por pré-conceberem que são pessoas sujas e mal cheirosas. Há também aqueles que delas sentem pena e olham-nas com comoção ou piedade. Enfim, é comum negligenciarmos involuntariamente o contato com elas. Habitados com suas presenças parece que estamos dessensibilizados em relação à sua condição (sub) humana. Em atitude mais violenta, alguns chegam a xingá-las e até mesmo agredi-las ou queimá-las, como em alguns lamentáveis casos noticiados pela imprensa.

Nesse sentido, a escolha pelo plano detalhe da garrafa de cachaça pode ter o objetivo de levar o espectador a tirar conclusões ainda sem dados concretos sobre quem sejam aqueles homens no meio-fio, fazendo-o a partir dos estereótipos que carrega a respeito desse grupo. Como na sequência aparece o membro da produção explicando sobre a autorização de uso da imagem, seguido de cenas de pessoas deitadas na rua, é feita uma ligação direta entre o que se deduziu da primeira cena e o tema que será abordado. A imagem de uma segunda câmera na mão de um homem que caminha em direção às barracas, traz em si uma metalinguagem, o que aqui chamaremos de metacinema¹². Essa é uma operação que vai se repetir mais vezes e que, conforme veremos posteriormente, carrega uma potência de mobilização do pensamento do espectador.

¹² De acordo com Ruas (2015, p. 95), o termo “metacinema” reporta-se a um tipo de cinema que reflete sobre si próprio, enquanto atividade, ou a um tipo de cinema que se afirma enquanto objeto cinematográfico, seja através de relações intertextuais com outros filmes, ou assumindo-se como artifício, dando a ver os mecanismos que lhe são inerentes”. No caso do documentário de Mocarzel, isso acontece quando se revelam os bastidores da filmagem, mostrando câmeras, equipamentos e membros da produção, o que normalmente é ocultado, e também no próprio jogo de tentar levar o espectador a refletir sobre a construção cinematográfica, o roubo da imagem, a mediação da realidade e a relação entre o real e a ficção/encenação.

A sucessão de fragmentos de fala do primeiro entrevistado e da senhora, a qual deduz-se ser Ivete, traz ainda mais impacto e atenção para o que se procurará problematizar ao longo do filme em alguns momentos: o roubo da imagem e a estetização da miséria. Ali o espectador é convidado a refletir sobre a interferência de fotógrafos e cineastas na vida desses sujeitos, invisíveis socialmente e cujos direitos lhes foram quase todos furtados, e as consequências disso. Como reforça o próprio personagem em sua fala: “daqui a pouco, aquelas fotos dele... Ele vai ganhar muito dinheiro. E a gente? Vai estar sempre ali embaixo, vai estar sempre necessitando”. Ou seja, estar diante da câmera, estar na mídia traz algum benefício ou visibilidade a esses indivíduos? Ou somente se beneficiam aqueles que lucram com tais registros? E mais: essas imagens são captadas porque vendem. Por que as pessoas querem ver a miséria?

Percebemos, portanto, que a partir das cenas iniciais do documentário, Mocarzel já insere um questionamento importante acerca da coleta e/ou exploração da imagem daqueles sujeitos: trata-se de um jogo puramente comercial, com o intuito de vender os registros colhidos, reforçando o miserabilismo e o destino infeliz daquelas vidas?

Tais questões nos remetem ao capítulo “O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo” do livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos, em que o autor afirma que o documentário contemporâneo que tematiza as classes marginalizadas tende a se manifestar sobre o viés do horror e do miserabilismo, talvez numa tentativa de trazer mais realismo para a tela.

Imagens de seres humanos em condições precárias de sobrevivência são estampadas em toda a sua crueza e intensidade, surgindo com tintas carregadas na representação da violência. A exasperação, a revolta, a agonia são sentimentos comuns nos personagens (nas personalidades) populares retratados. Conflitos, disputas, ressentimentos, irritação cercam as situações e ações (RAMOS, 2008, p. 209).

Entretanto, é importante discutir a que essa espetacularização da fraqueza, da miséria e do horror servem. Na visão de Ramos (2008), assim como de outros autores tratados neste estudo, esse apelo ao horror pode fortalecer ainda mais a distância que separa um mundo do outro – o mundo do espectador e o mundo do sujeito filmado. Talvez a tentativa de pôr fim à invisibilidade se dê de maneira controversa quando não se vislumbra um lugar diferente a ser ocupado por aqueles indivíduos em situação de desigualdade, ou seja, quando a própria construção feita pelo filme mantém a lógica da sociedade policial. Nesse sentido, percebemos de antemão que o intuito de Mocarzel de levar para o seu filme a discussão sobre espetacularização da imagem pode se manifestar como uma forma política, na medida em que quebra padrões e endereça ao espectador uma autocrítica sobre o consumo de imagens de

pessoas marginalizadas. Para Ramos (2008), as imagens de horror desse grupo geram um sentimento dúbio de piedade e culpa nos espectadores, contudo, quando Mocarzel deixa subentendido que há todo um jogo comercial por detrás disso, essa culpa pode passar para uma outra esfera: não uma culpa pela situação vivenciada pelos personagens, mas por ele fomentar a exploração da miséria que, ao final, conforme veremos, não beneficia efetivamente aqueles que têm suas figuras expostas.

Nesse aspecto, Feldman (2008) endossa uma tendência do capitalismo contemporâneo de capitalizar e reativar a vida ordinária e a dimensão estética da experiência dos sujeitos. Em nome do apelo à vida real, à realidade e à autenticidade, “as vidas e as imagens se tornam resistência e foco do poder” (FELDMAN, 2008, p. 61). Segundo a autora, as estratégias narrativas contemporâneas e as operações de linguagem são perpassadas, em muitos casos, pelas linhas de poder hegemônicas, sendo que os novos realismos se afigurariam como uma linguagem biopolítica do capitalismo imaterial. Vidas ordinárias tornam-se assim, na visão de Feldman (2008), produtos capitalizados. E mais ainda: acabam estigmatizadas pela própria forma com que aparecem nas construções midiáticas e cinematográficas.

Esse é um dos pontos que Mocarzel traz para o documentário *À margem da imagem* (2003), daí a necessidade de compreender a dimensão política da escolha do cineasta por revelar os bastidores – pagamento aos personagens, assinatura do termo de autorização do uso de imagem, câmeras e equipamentos de filmagem visíveis na cena – ao espectador. É o cinema falando do próprio cinema, desnudando os jogos de poder que lhe atravessam. É o filme questionando os seus limites de verdade e realismo, de ética e altruísmo. De certo modo, há uma tentativa de ser transparente com o espectador. O que se vê não é a realidade nua e crua, mas o resultado de um acordo mediado por uma câmera que pode transformar tudo, incitando ou inibindo o personagem do filme. Não se sabe ao certo o que virá, mas essa quebra inicial mostra as fragilidades do documentário que muitos cineastas buscam esconder.

Voltando ao documentário, após a entrada do título, vem uma sequência de cenas que mesclam trechos de entrevistas com os sujeitos, os quais revelam sua rotina nas ruas e como foram parar lá, além de cenas que mostram os bastidores da gravação, carregadas de uma autocrítica sobre o roubo da imagem. Dentre esses momentos, destacamos o *take* em que aparece um membro da produção combinando o pagamento ao personagem por sua participação no filme. O indivíduo pede um valor de cinquenta reais e o produtor diz: “isso eu já falei que não dá, meu”. O sujeito em situação de rua rebate: “arruma dez conto então”, ao que o produtor responde: “dez conto a gente te arruma”.

Figura 8 – Produção negocia pagamento ao entrevistado



Fonte: Mocarzel, 2002.

Evidenciar essa negociação deixa claro ao espectador que há uma mediação da realidade e que há um jogo de interesses por detrás. Se aquele que assiste ao documentário tende a tomá-lo como um retrato fiel da realidade, com essas operações de Mocarzel, ele passa a questionar tal ideia. Para Nichols (2012), interpretar um documentário requer uma compreensão da forma de organização do filme e como ela transmite significados e valores. Ou seja, o sentido de um documentário estaria além da narrativa propriamente dita, por isso salientamos essas operações de revelar os bastidores como relevantes na formação do sentido. Entendemos que se tratam de imagens potentes, na medida em que geram um certo conflito no espectador, que passa a ver aquilo que lhe é comumente omitido nas obras fílmicas. A carga de incerteza presente nessas imagens está no efeito que geram no espectador, em fazê-lo pensar sobre a mediação da realidade e o jogo que existe entre cineasta e sujeitos filmados.

Por outro lado, o conteúdo de algumas falas e a ambientação do filme - os sujeitos falam das ruas, suas vozes por vezes se tornam inaudíveis pelo barulho de carros e outros sons que penetram na cena e sua aparência remete ao ser estigmatizado pela sociedade - acabam por fixa-los no mesmo lugar de “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005), uma posição que não lhes confere visibilidade e *logos*. É um grito que começa e termina na rua, não consegue penetrar nas esferas onde deveria. Como afirma Migliorin (2010, p.17), “o personagem que grita, que reclama, pode ter sua demanda aceita, como discurso, mas se enquadra no próprio discurso que avisa que a sua demanda não pode ser ainda atendida”. Isso porque o documentário o reserva a mesma posição que ele já ocupa na sociedade.

Podemos constatar tal problemática não somente em alguns discursos e na ambientação como também nos momentos em que a câmera enquadra os sujeitos nas ruas a

partir de um ângulo semelhante ao olhar de um transeunte, aquele olhar desinteressado, que vê a miséria daquelas vidas, mas não mais se comove com ela, um olhar que automaticamente exclui e invisibiliza. Nos momentos em que as imagens são gravadas com a câmera na mão e o cinegrafista vai caminhando e registrando as pessoas nas calçadas de cima para baixo, o espectador se vê ali, como se estivesse passeando por aquelas ruas, em um dia normal que passa por vários sujeitos em situação semelhante à retratada. Não há nada que os tire daquela posição fixa e deslegitimada. Isso vai ao encontro do que Bentes (2007, p. 250) defende, ao dizer que o espectador penetra aqueles territórios “como um cirurgião penetra num corpo moribundo, com curiosidade e até paixão, mas sem esperanças de uma real intervenção”.

Vale acrescentar também que em raros momentos Mocarzel aparece, normalmente de costas e nas cenas que revelam os bastidores, e em outros sua voz é colocada na montagem mostrando que há um diálogo, um encontro. Porém, observamos que algumas de suas colocações revelam a distância existente entre o lugar que o cineasta ocupa e o lugar dos personagens, na medida em que há questionamentos e provocações sobre as afirmativas dos sujeitos filmados, o que nos remete à ideia do inquiridor em busca de respostas precisas, como colocada por Senra (2010). Na montagem percebemos também que os personagens parecem seguir um roteiro temático proposto pelo diretor, como por exemplo o início da fala de um sujeito: “O que é a política? Política é a coisa mais distinta do mundo [...]”, ou seja, ele parece repetir a pergunta que lhe foi feita. Um outro diz: “É uma boa pergunta... Porque eu não largo da bebida...”. Soma-se a isso a revelação dos pagamentos que receberam para participar do filme, o que demonstra que não se trata de um encontro entre iguais, mas de uma negociação, em que o entrevistado oferece informações em troca de uma pequena quantia que recebe. Contudo, ao deixar explícita essa relação, deduzimos que o objetivo de Mocarzel foi exatamente o de fazer uma autocrítica sobre o papel do documentarista e do documentário, trazendo à tona essa desigualdade existente e que não se anula com o filme.

Figura 9 – Cena em que Mocarzel aparece diante do entrevistado



Fonte: Mocarzel, 2002.

Se, em um primeiro momento, o espectador poderia pensar que dar a voz aos sujeitos de rua já é suficiente para operar uma transformação, ao longo do documentário será incitado a questionar essa ideia, percebendo que não basta colocar a imagem desses indivíduos na tela. É preciso ir além, e no caso da obra de Mocarzel, essa tentativa de problematizar é alcançada pela operação de filmagem e montagem que o cineasta utiliza, deixando a câmera ligada nos momentos de bastidores e inserindo esses registros no produto final, os quais dizem mais que a figura dos sujeitos em si - imagens estas que já vêm carregadas de estigmas e estereótipos e que, sozinhas, não conseguiriam mobilizar o pensamento do espectador. Para endossarmos ainda mais essas ideias, retomamos um trecho do texto de Glauber Rocha *Uma estética da fome*, o qual diz que “nossa originalidade é a nossa fome e a nossa miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2004, p. 63), ou seja, ainda que a miséria esteja diante da tela, ela não consegue ser apreendida pelo espectador em sua essência. Daí a necessidade de se buscar outras estratégias para leva-lo a reflexão.

Retomando a obra *À margem da imagem* (2003), após os momentos em que os sujeitos falam da vida nas ruas e das cenas que revelam os bastidores, passa-se aos fragmentos das entrevistas em que os sujeitos discursam sobre o que pensam a respeito da política. Nessa parte do documentário, destacamos uma quebra de expectativas provocada no espectador a partir do conteúdo da fala dos sujeitos filmados - o que se vê são discursos em sua maioria consistentes, posicionamentos firmes e repletos de um conhecimento de mundo que, talvez, a vida à margem da sociedade tenha lhes proporcionado. Assim, o próprio conteúdo do discurso tem uma proposta de ruptura, porém, ele aparece envolto em uma estética em que a miséria se

sobressai. Os personagens discursam das ruas, dos mesmos locais em que são relegados e sem a possibilidade de causar dissensos maiores.

Figura 10 – Personagem (Raimundo) discursa sobre a política



Fonte: Mocarzel, 2002.

No entanto, trazemos alguns trechos dessas falas sobre a política que demonstram a ruptura de expectativas que pontuamos: um dos entrevistados diz que o certo era o cineasta estar gravando na casa dos políticos, porque filmar ele e os outros que vivem nas ruas não vai mudar nada. Aparece a voz de Mocarzel dizendo: “mas aí vai mostrar a situação dos corruptos e...”. Então o sujeito rebate:

Não tem problema. Deixa o pobre... O pobre tem que se []... Pra aprender a votar [...]. As crianças têm que estudar pra quando ficarem adultas ter mente, aprender a votar, não ser burro. Tem otário aí que não sabe quantos anos é o mandato de um senador... [...]. Sem estudo você não vai a lugar nenhum [...]. Tem que saber votar, tem que saber exigir o seu direito [...]. Eu nunca voto em branco, nem voto em nulo. Quem faz isso é burro. Eu posso errar, mas eu voto, entendeu? Certo? Esse aí é o meu direito [...]. Eu acho que o voto não deveria ser uma coisa obrigatória. Se não fosse obrigatório a gente ia votar mais do que vota.

Depois uma mulher, também em situação de rua, diz: “Eles não fazem nada. Eles fazem é pra eles. Pra eles terem muito dinheiro na Suíça, apartamento de milhão...”. E outro entrevistado diz que “a política é a coisa mais distinta do mundo”, que “se não houvesse política não estaríamos todos aqui organizados. Por mais rudimentar que ela seja, por mais defeituosas que sejam algumas instituições, elas mantêm a ordem”. Cascavel, um dos poucos personagens que é nomeado no filme, ainda que com o apelido, diz: “Porque não tem pena de morte no Brasil? Porque o maior ladrão do Brasil começa no Congresso Nacional [...]. Eles lá que metem a mão no bolso do povo brasileiro. E mentem”. Enquanto ele fala de dentro de seu barraco

debaixo de um viaduto, há uma televisão ligada do seu lado, construção de cenário que traz um sentido maior, demonstrando que o mesmo não está alheio à realidade a sua volta.

Figura 11 – Cascavel discursa em seu barraco com a TV ligada



Fonte: Mocarzel, 2002.

Na sequência, é inserida a cena de um outro sujeito que parece responder sobre qual a sua esperança: “a minha esperança... A loto não tem jeito [...], pedir ninguém dá, trabalho não tem. O que que eu vou fazer? Vou ficar... De vez em quando ir lá na galeria comprar uns isqueiros e umas canetas e ficar vendendo no farol... Sei lá”. A escolha por colocar essa cena na sequência da discussão sobre política reforça a desesperança, a falta de caminho e solução para o problema. Seguidamente, são inseridas imagens das ruas, das pessoas ao lado do homem que toca violão e de indivíduos cabisbaixos na praça. Tais cenas, bastante recorrentes, vêm para ilustrar as falas, como um referencial da realidade. Percebemos que há mais um real como objeto de referência do que como objeto de experiência. Muitas dessas imagens exploram a miséria e o abandono sofrido pela população de rua.

Figura 12 – O real como referência: cena que ilustra depoimento



Fonte: Mocarzel, 2002.

O que vem após esses trechos são cenas que tratam dos abrigos e da assistência oferecida a essa população. E um segundo personagem que também atua no apoio a essa população – Ivete é a primeira – aparece. É o senhor Valdevino, que tem um restaurante popular que oferece refeições a 85 centavos. Questionado por Mocarzel porque ele havia iniciado o projeto, Valdevino responde: “Ah, eu já passei fome nessa vida, viu... Já passei fome e via a dificuldade deles”. Enquanto o senhor fala, são mostradas imagens do restaurante e das pessoas se alimentando. Depois um dos entrevistados em situação de rua fala sobre a violência e a discriminação sofrida: “A violência na rua é forte, nó, fortíssima [...]. Violência com polícia, violência com o pessoal da prefeitura, que é o ‘rapa’... Eles gostam muito de chegar, pegar as coisas do pessoal da rua e jogar no caminhão...”. Tal fala vai ao encontro do que um outro sujeito diz em momento anterior: “A sociedade é que transmite violência para a rua. Não somos nós que botamos fogo no povo da rua. É a sociedade que bota fogo no povo da rua. Não temos violência entre nós. Sim, há brigas, mas toda família tem briga”. Tais argumentos mais uma vez quebram a expectativa do espectador, que por seus estigmas e estereótipos, acredita que a violência parte desses sujeitos e não daqueles que deveriam lhes prestar assistência.

Outros trechos de entrevistas subsequentes na montagem falam da violência sofrida pela polícia, de furtos que acontecem entre os vivem nas ruas e também do consumo de álcool por alguns. Nesse aspecto em específico destacamos o reforço dos estereótipos sobre essa população. Em uma das cenas, um sujeito diz que não consegue emprego porque perdeu os documentos. Logo depois ele aparece virando uma garrafa de cachaça, sequencia que acaba por fazer o espectador ligar o alcoolismo ao desemprego. Outro entrevistado diz que bebe vinte e quatro horas por dia para fazer o que ele quer e depois diz que é agredido pelas pessoas da alta

sociedade e que prefere dormir onde essas pessoas não passam. A cena que se segue registra pessoas dormindo nas calçadas e embaixo do viaduto. Mais uma vez, o uso de imagens que reforçam o discurso, trazendo uma referência à realidade. Adiante, um dos personagens que é catador de recicláveis e mora nas ruas diz: “você acha que por morar na rua a gente tá na gandaia? Eu trabalho dia e noite...” e completa afirmando que o hotel ao lado não o aceita por ser carroceiro. Mocarzel questiona quantas carroças ele enche por dia. O sujeito responde e ressalta: “Vou roubar? Você acha que eu vou roubar? Vou roubar e a polícia rouba eu, rapaz!”.

O tema das cenas seguintes é o trabalho. Um senhor em situação de rua diz que se pudesse montaria uma construtora só com o povo da rua “porque não tem coisa melhor do que a gente trabalhar”. Mais uma vez, uma fala que quebra estereótipos em relação ao que se pensa da população de rua, como pessoas que estão desocupadas porque querem. O homem ainda afirma: “O trabalho enriquece o homem, enobrece o homem, dá moral ao homem... Enfim, o trabalho é tudo. Abaixo de Deus ele é tudo”. Então, aparece o registro de uma dinâmica que Ivete faz com os sujeitos assistidos pela associação. Ela está com um barquinho de papel na mão e passa para outro, que vai passando para o próximo e assim por diante. Ao segurar o barco, cada um diz a sua antiga profissão ou o trabalho que deseja. Tais cenas vêm para romper estigmas em relação à população de rua, contudo, eles ainda estão ali, na mesma situação de invisibilidade e de falta de oportunidades. Não há, por exemplo, o registro de alguém trabalhando, o que poderia fazer com que os lugares fossem embaralhados na partilha.

Figura 13 – Dinâmica do barquinho na associação



Fonte: Mocarzel, 2002.

Depois da parte que fala sobre o trabalho, o assunto em questão é a assistência oferecida aos sujeitos em situação de rua. Os relatos endossam a ideia de vigilância, de controle e escravização das vidas desses indivíduos. Aqui podemos aludir ao que tratamos no primeiro

capítulo dessa pesquisa – os sujeitos participam da sociedade apenas como objetos do poder, da disciplinarização. Eles é que precisam se adequar às normas sociais para que possam ter uma parte na partilha, precisam ter horário para entrar e sair dos albergues, precisam seguir regras e mais regras para que possam utilizar o espaço. Dentre as falas de Ivete, as quais destacamos por ela ocupar um espaço que lhe permite ser vista e ouvida, compartilhamos as seguintes: “Ali eles (o albergue) são donos do indivíduo [...] são ordens da tortura”; “A rua não é tão humilhante porque tem a questão do anonimato. O anonimato para a população de rua é um grande parceiro”.

Enquanto Ivete fala, reaparecem as cenas iniciais com as pessoas nas barracas nas calçadas, as quais destacamos um casal que se beija. Ivete fala do “acharque”, que é quando o sujeito em situação de rua inventa uma história para comover o transeunte. Neste momento, aparece o *take* em que o casal recebe uma quantia da produção e se beija. Essa passagem é, ao nosso ver, uma das mais emblemáticas e potentes de todo o documentário, uma vez que implode uma grande dúvida no espectador se aquilo que ele vê e os discursos que ouve são verdade ou partem de um acordo pré-realizado que visa atender a um roteiro. Verdade ou ficção? Realidade ou ponto de vista? Nesse momento, podemos dizer que há uma virada na narrativa até então apresentada que leva o espectador a repensar tudo o que assistiu até aí.

Figura 14 – Casal recebe dinheiro do produtor



Fonte: Mocarzel, 2002.

Posteriormente, as falas endossam uma crítica sobre as divisões na sociedade, o preconceito e a violação dos Direitos Humanos. Ivete defende que o plano “de tirar as pessoas das ruas é uma fantasia da sociedade e do poder público” e completa: “você tem é que humanizar a rua e ela poder conviver com o urbano”. Para ela, as universidades e os estudantes

poderiam apontar caminhos nessa busca pela humanização da rua. Tal fala nos remete à ideia que tanto tratamos nessa pesquisa: de uma repartilha, em que os “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005) sejam integrados, em que eles não precisem necessariamente morar em casas para serem vistos e ouvidos, em que a rua possa ter um novo olhar, mais humano e que ofereça dignidade a essas pessoas.

Em se tratando da privação de direitos, a cena seguinte vem para abarcar essa temática. Uma mulher conta que não “tem sossego” para dormir na rua porque sofre muito assédio. Diz que foi presa e que após cumprir sua pena, voltou e o juiz tinha “levado” seus oito filhos. Afirma que todos os dias sonha com eles e a câmera foca em seu rosto chorando. As imagens que se seguem têm uma carga de indeterminação, pois mesclam uma série de registros distintos: uma mulher oriental com uma criança nas costas próximo a um local com papelões no chão, a sombra de uma estátua com uma cruz na mão e uma mulher negra caminhando pelas ruas. Tais imagens, por seu teor de incerteza, fazem um furo na narrativa e conseguem despertar a consciência do espectador ao tentar decifrá-las ou ligar ao que ouviu anteriormente.

Figura 15 – Cena com carga de incerteza



Fonte: Mocarzel, 2002.

Há, então, um corte para cenas de uma associação que auxilia a população de rua e um homem diz, em *off*: “a associação reproduz a instituição social, então aqui tem regras e limites”. Depois, o homem aparece em primeiro plano detalhando as regras. Na sequência, é inserido um plano detalhe de uma grade de ferro e alguém abre o cadeado. Uma pessoa pede para abrir e o vigia diz para esperar. Essa cena vem, mais uma vez, para reforçar o que foi dito, trazendo uma referência à realidade, neste caso, à vigilância e o rigor com a população de rua.

Depois de dois trechos de entrevistas em que falam um ex-garimpeiro e um jovem que vive nas ruas desde os 7 anos, o tema é o que pensam sobre a câmera, sobre as imagens que são feitas deles. Dentre as falas, destacamos: “a câmera tem vez que ela se transforma em medo pra mim porque eu não sei o que ela vai levar para o público [...], eu gostaria de uma câmera que levasse a realidade, nunca distorcida”; “ela provoca coisas boas pra mim porque eu tô sendo filmado, tô sendo entrevistado, tô dando as minhas opiniões como morador de rua, não é?”; “a câmera mostra a realidade pra saber que não é qualquer morador de rua que é zuento, é bagunceiro”; “a câmera de cinema segura a nossa imagem por muitos e muitos anos”. Ivete, por sua vez, fala da exploração da imagem desses sujeitos e diz: “eu acho que a ética está na intenção [...], porque nenhum de nós pode ser tão ético de fazer tudo tão puro. A intenção tem que ser ética”.

Essa última fala remete à própria ideia que Mocarzel traz, ainda que subentendida, no filme: será que aqueles que roubam a imagem alheia são éticos? Onde estaria a ética nessa relação entre cineasta e sujeito filmado? Embora não tenhamos tratado diretamente da ética em nosso referencial teórico, essas questões nos remetem bastante à política no encontro, pois a forma como o documentarista se comporta e se coloca diante do entrevistado interferem bastante no enunciado fílmico. E talvez por não ter a resposta a tais perguntas, é que Mocarzel tente ser mais transparente com o espectador, revelando os bastidores da filmagem como um modo de “se redimir”, de não explorar a miséria sem ao menos assumir uma certa “culpa”, ou seja, ele faz uma autocrítica de sua atuação e de seu filme. Isso é o que o cineasta Eduardo Coutinho defendia, dizendo que

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que acontecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem do que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 1997, p. 67).

Um outro momento que se sucede e que pode também gerar um conflito no espectador é quando um dos entrevistados, que se diz artista de rua, afirma que gostaria de ser o protagonista do filme, de fazer o papel que o roteirista passa para ele. Ele afirma que já foi ator de teatro. E, então, vem o questionamento: afinal, trata-se de um sujeito em situação de rua revelando a sua verdade ou de um ator que está no filme para oferecer o que o diretor pede? Tal dúvida é fomentada até pelos momentos anteriores no documentário em que aparecem Mocarzel ou outro membro da produção dando coordenadas sobre a filmagem ou sobre a atuação dos

sujeitos filmados. Em umas das cenas no início do documentário, por exemplo, o cineasta avalia uma área com um muro grafitado e uma barraca onde um dos entrevistados dorme. Depois um dos integrantes da produção diz a um sujeito para ele “melhorar a história” e, na sequência, outro produtor aparece pagando um dos personagens. Afinal, é tudo acordado previamente? Há uma dose de ficção nos discursos? Essas são dúvidas que ficam no ar e endossam a carga de incerteza presente em algumas partes do filme.

Já no final do documentário, alguns personagens aparecem agora bem vestidos, caminhando em direção à câmera. Na verdade, eles estão indo a uma sala de cinema assistirem ao documentário montado. Há registros de suas reações diante de suas imagens na grande tela. Alguns riem, outros apontam para a tela, outros ficam com olhos vidrados. Esse é um dos poucos momentos em que a câmera usa o *close* em seus rostos, o que percebemos ser uma tentativa de captar seus sentimentos, de adentrar em seus mundos subjetivos para compreender o que eles sentem ao se verem. Ao fazer essa experiência, Mocarzel, mais uma vez, toca na questão ética. O filme deve ser visto primeiro por aqueles que o construíram, suas opiniões importam. Afinal, o encontro deixa seus vestígios, porque trata-se de um acontecimento real, com pessoas reais, que tem suas vidas continuadas após a filmagem (COMOLLI, 2008). Por isso, “entrar na vida” de um sujeito, desvendar suas histórias, retomar alguns traumas e eventos do passado não é uma tarefa simples e isenta de responsabilidades. Conforme Furtado ressalta, “quem entra na casa de uma pessoa e grava uma entrevista com ela estará alterando a vida dela para sempre” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p.117).

Figura 16 – Sujeitos filmados assistem ao documentário



Fonte: Mocarzel, 2002.

Na visão de Coutinho, “o pecado original do documentário é o roubo da imagem alheia” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005: 128), entretanto, não se trata apenas do sequestro de uma figura para servir aos propósitos do filme, mas de sentimentos, de uma vida

que muda depois das gravações. Nesse sentido, uma forma de operar sugerida pelo documentarista é servir do desejo do outro, buscar saber as razões do sujeito filmado, já que as do cineasta não interessam (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005).

Assim, Mocarzel encerra a sua obra colocando as opiniões dos personagens sobre o documentário que ele produziu, as quais destacamos uma em especial

[...] faltou mostrar que quando ele pede, quando ele bate numa casa, que se expressa pra uma pessoa... A pessoa naturalmente agora tá me vendo, né... Mas geralmente essa pessoa amanhã não vai me ver, não vai me conhecer. Se eu apertar a campainha de uma casa, ela vai falar para o porteiro: 'não atenda, não conheço' [...]. Porque se eu chegar na sua casa e bater na sua campainha eu tenho certeza de que você não vai me receber. Só hoje. Amanhã você não me recebe mais.

Figura 17 – Sujeito filmado opina sobre o filme



Fonte: Mocarzel, 2002.

E, portanto, da mesma forma que no início do filme, Mocarzel faz uma crítica à espetacularização da miséria humana e assume certa culpa ao deixar nas entrelinhas que o documentário falha em cumprir a missão de transformação social. Dar a voz e colocar a pessoa diante da tela não é suficiente para promover uma repartilha, para se fazer uma política efetiva. E talvez a política do filme de Mocarzel esteja realmente nesse final, assumindo que é preciso ir além, que é necessário primeiro refletir sobre a situação vigente e os problemas da sociedade e suas instituições para depois buscar meios de transformá-las.

4.2.2 A potência política da autocrítica

Com base nos eixos centrais de análise que propomos para este estudo (operações do encontro, da filmagem, de risco, da montagem e da imagem), delinearemos, agora, alguns pontos que chamam a atenção no documentário *À margem da imagem* (2003). Ressalvamos que

nossas considerações partem desse olhar em torno do modo de construção da obra fílmica e de como ela pode mobilizar o pensamento do espectador, ou seja, os sentidos capazes de gerar. Almejamos, com essa discussão, apontar quais os mecanismos acionados por Mocarzel que podem se configurar como uma ação mais política, capaz de reconfigurar o sensível, e também verificar se há momentos em que o espectador foi inserido no risco, ou seja, se viu em conflito, precisou abrir a cena, repensar os sentidos por ele formados durante o contato com o filme.

Em se tratando das operações de encontro, percebemos que o mesmo não acontece de modo equilibrado, em que ambas as partes dialogam, participam e têm o mesmo poder. Na verdade, há um predomínio da fala e da imagem dos sujeitos filmados, o que não significa necessariamente que a eles foi conferido o *logos* e a visibilidade, uma vez que os mesmos se tratam dos “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005) e, para adentrarem na partilha, deveriam ocupar posições outras que não aquela do inquirido que está ali apenas para responder o que o diretor lhe endereça. Vale destacar que o próprio Mocarzel deixa claro que há essa desigualdade quando mostra cenas em que os produtores pagam os sujeitos ou buscam adequar a cena ao seu gosto. As perguntas que o cineasta faz aos entrevistados – sejam as que aparecem ou as que são subentendidas – mostram que houve toda uma condução do tema por parte do realizador do filme. Nesse sentido, percebemos que os personagens não tiveram liberdade para discursar sobre o que gostariam ou mesmo que a conversa não se deu de forma equilibrada. Vale destacar também que a própria montagem, baseada numa sequência temática composta por fragmentos de depoimentos, revela que houve esse controle por parte do realizador, o qual permaneceu quando ele juntou as cenas em um único filme.

Quanto ao lugar ocupado na obra pelos sujeitos filmados, entendemos que é o mesmo que ele já ocupa na esfera social, seja pela própria aparência física em que se apresentam, pelos locais onde são gravadas as entrevistas – lugares onde dormem ou passam o dia – e mesmo pelas demandas que fazem, queixando-se da discriminação que sofrem, da falta de oportunidades, do abandono e etc. Trata-se do grito que já avisa que não será ouvido, pois as pessoas têm conhecimento sobre essa situação e nada fizeram até então. Por outro lado, podemos observar que, em alguns casos, quando eles discursam sobre a política e outros temas polêmicos e quando falam sobre o que pensam do documentário após assistirem-no, emitindo opiniões fortes e consistentes, há uma certa quebra de expectativas, o que desperta a atenção do espectador para o que falam. Nesses momentos, há uma troca momentânea de posições.

Contudo, ressaltamos que um olhar macro sobre a obra e até mesmo a forma como ela termina, mostrando que a vida daqueles sujeitos não se altera com a “visibilidade” dada pelo documentário, nos permite concluir que o lugar que ocupam não se difere daquele a que

pertencem na sociedade. Em outras palavras, dizemos que os personagens se situam mais no lugar de encerramento e determinação, embora em alguns momentos seus discursos carreguem uma potência, levando o espectador ao conflito. Além disso, percebemos pouca autonomia concedida aos sujeitos e isso fica bastante claro nas cenas de bastidores e quando as perguntas são inseridas na montagem. Somente ao final do filme que poderíamos dizer que eles assumem uma potência de ação maior, na medida em que têm a oportunidade de fazer o que quase nenhum personagem de documentário faz: dar a sua opinião sobre a obra. Esse seria um ponto-chave no documentário, onde se nota um baralhamento de posições – já não é o crítico de cinema ou o espectador que emitem seu julgamento sobre o filme. É o próprio sujeito filmado, aquele que o ajudou a construir.

Tal operação é citada por Eduardo Coutinho como uma tentativa de se eximir do “pecado” do roubo da imagem alheia:

[...] para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final ou o produto em andamento [...]. Tento ser digno da confiança que essa comunidade depositou em mim, quer dizer, eu me sinto responsável diante dessa comunidade (COUTINHO, 1997, p. 170).

Coutinho (1997) ressalta ainda que essa transparência com o sujeito filmado é mais do que um ato de alteridade com o grupo a que pertence; é também – e principalmente – devolver a confiança às pessoas que lhes foram gentis participando do filme.

De modo geral, percebemos que o documentário de Mocarzel está mais para um tema político do que para uma forma política. Já pontuamos que, embora algumas falas sejam potentes, observamos que na maior parte do documentário os sujeitos permanecem na mesma posição que a esfera social lhes reserva e a estética utilizada confirma isso. Ademais, o documentarista opta pelo uso de entrevistas e prioriza o primeiro plano e o plano médio, adotando um estilo semelhante ao do telejornalismo para colher os depoimentos, ou seja, segue um modelo bastante comum aos olhos do espectador. Contudo, as estratégias utilizadas para fazer uma autocrítica, seja através das cenas de bastidores ou da exibição do filme aos sujeitos e coleta de suas opiniões, acabam por revelar certo empenho pela ruptura de padrões, o que nos remete a uma forma política. Assim, destacamos tais momentos na obra como mecanismos que carregam uma potência política, capazes de mobilizar o pensamento daquele que assiste ao filme.

Quanto às operações de filmagem, podemos afirmar que quase não há efeitos sensoriais. Quando os personagens não aparecem discursando em primeiro plano ou plano médio, o que se têm são cenas das ruas ou dos albergues e associações que cobrem as falas e que vêm mais para confirmar o que é dito do que para criar um efeito sensorial, uma suspensão

na obra. Não vemos os sujeitos filmados vivenciando o que dizem, mas outras pessoas em situações semelhantes às relatadas. Também não há imagens indeterminadas em si, mas construções que carregam alguma incerteza ao serem conectadas ao restante do filme. O documentário segue um padrão bem jornalístico – com entrevistas e imagens de cobertura – e até, de certo modo, faz uma autocrítica desse modelo.

Conforme pontuamos, os planos mais utilizados são o plano médio e primeiro plano. Em alguns poucos momentos, o *close* é usado – geralmente nas situações em que há maior apelo às emoções do personagem, buscando revelar alguns detalhes de expressão. O plano geral é empregado apenas nas cenas que ilustram as falas dos personagens. Assim, a escolha pelo plano médio e primeiro plano, predominantes na obra, acabam por gerar certo distanciamento afetivo com a obra, remetendo bastante à objetividade jornalística.

Constatamos também que quase não há espaço de fabulação na obra. São feitas poucas imagens de cobertura e a maioria se liga à voz *off*. Um dos raros momentos em que percebemos uma abertura para a fabulação é quando aparecem cenas noturnas do Bairro Liberdade, de uma mulher oriental com uma criança no colo seguida da imagem de uma estátua com uma cruz na mão, talvez em ligação ao discurso da personagem anterior, que fala sobre filhos, perda da guarda e sexo nas ruas. Mas como são imagens mais vagas, há ali um espaço para o espectador fazer essa associação de sentidos. Também no início do documentário, quando não sabemos quem são os homens que cantam nas ruas, existe uma abertura para fabular acerca do tema do filme e dos personagens.

O documentário *À margem da imagem* (2003) se faz basicamente de relatos fragmentados e colados de acordo com uma sucessão temática, o que demonstra uma valorização maior do verbal. Observamos, ainda, que não há cenas de risco. As imagens captadas para ilustrar falas não trazem nenhum acaso ou momento inusitado. O risco está apenas no próprio conteúdo da fala dos sujeitos filmados, pois Mocarzel não sabe exatamente o que irão falar e muitas vezes suas opiniões surpreendem. Sobre isso, Comolli (2008) pontua que há um medo por parte do cineasta: um temor por aquilo que possa vir do personagem que lhe seja desconhecido. Trata-se de uma espécie de fuga do outro, tentativa de escape daquilo que é estranho, o que chama de *mise-en-scène* fóbica. Mas para o autor, encarar esse medo e deixar vir à tona a inscrição verdadeira do sujeito filmado seria uma forma de aproveitar a potência do encontro.

Diante do que já apontamos até agora, é possível deduzir que o documentário traz alguns momentos de conflito ou suspensão do espectador, como já descritos no tópico anterior em que se insere a dúvida se aquilo que se passa é verdade ou ficção, se há uma manipulação

da realidade ou não. Além disso, o sentido final que o filme deixa, permanecendo a questão do roubo da imagem do outro e a que isso serviria também é uma forma de incitar o espectador a entrar em um embate acerca do próprio consumo dessas imagens, questionando também a ideia de uma “função social” da mídia. No entanto, ressaltamos mais uma vez que não existem mecanismos de incerteza nas imagens por si só ou mesmo a política na partilha, na forma como o cineasta realiza o encontro, mas sim uma potência que se revela mais na montagem do filme, a qual consegue levar o espectador a tais questionamentos.

Percebemos, ainda, que o real aparece como objeto de experiência nos momentos em que são gravadas cenas com a câmera na mão, em um ângulo que se assemelha ao do olhar de um transeunte. Ali o espectador consegue experimentar o passeio pelas ruas e o contato com os sujeitos que vivem nela. Os sons e ruídos da rua, que permanecem durante todo o filme, também ajudam a levar o espectador a essa experiência de estar ali diante dos sujeitos. Já as cenas que ilustram os depoimentos aparecem mais como objeto de referência pois vem, de certo modo, para mostrar que aquilo que se diz é realidade, ajudando aquele que assiste ao filme a fazer uma ligação entre o que o personagem diz e o que a câmera registra.

No que tange à condução da narrativa, se ela oferece algo que não está dado de antemão e que o espectador precisa abrir, verificamos que isso acontece tanto no início do documentário, com os homens cantando – Quem são? O que fazem ali? Por que estão reunidos? – e também nas cenas de bastidores – Por que os personagens recebem dinheiro? O diretor tem um roteiro e os sujeitos devem segui-lo? Há uma encenação? A presença da câmera está mudando a realidade? Os questionamentos que colocamos trazem exatamente uma ideia do que o espectador pode se perguntar para tentar abrir o filme, compreender o que se passa. Mesmo a questão da manipulação da realidade e do roubo da imagem não é algo que Mocarzel deixa explícito que ele faz. O espectador é quem precisa deduzir que isso acontece. Nesses momentos que citamos podemos dizer que há o jogo determinação x indeterminação, mas no que se refere à narrativa de modo geral, com os depoimentos e as cenas que ilustram, isso não acontece. Destacamos ainda que os nomes dos entrevistados não são colocados em legendas. Só sabemos os de alguns deles. Talvez essa escolha tenha sido proposital no sentido de reforçar o quanto são invisibilizados, o quanto estão fora da partilha.

Acrescenta-se ao jogo determinação x indeterminação o momento em que um dos entrevistados diz que já foi ator de teatro e que queria ser o protagonista do documentário. Ali pairam as dúvidas: Afinal, trata-se de um ator ou um sujeito em situação de rua? Ele encena ou diz a verdade? E para essas questões, não há respostas.

Já no que se refere às operações de imagem, reiteramos que elas, por si só, não são potentes, mas a montagem com a inserção das cenas de bastidores acaba por conferir uma potência em determinados momentos do documentário. Há, ainda, discursos potentes na medida em que quebram expectativas, mas vale lembrar que partem de indivíduos excluídos da partilha, sem *logos* e visibilidade. Contudo, quando Ivete fala e denuncia o que acompanha de perto, deixando suas opiniões muito claras, percebemos uma potência de mobilização da consciência do espectador, pois ela ocupa um lugar na partilha que lhe dá oportunidade de escuta.

Já pensando exclusivamente na composição das imagens e nas inquietações que elas podem gerar, poderíamos destacar duas delas: as cenas em que Cascavel discursa com veemência e rico conhecimento de mundo, tendo uma televisão ao seu lado – como assim um sujeito em situação de rua assiste TV?, e as cenas em que Raimundo, um senhor de barba que aparece com um saco de lixo amarrado nas costas e papelão na cabeça, ou seja, com uma estética bem próxima do estigma de pessoas em situação de rua, tem em suas mãos um livro que ele escreveu e diz que lê muito – como assim uma pessoa nessa situação escreve e lê?. Entretanto, essa última cena traz também um reforço de estereótipo: Raimundo afirma que seus textos não são para homens comuns, mas para grandes pensadores. Nesse momento, pode haver uma quebra na potência na medida em que o mesmo tende a ser associado a uma pessoa com distúrbios mentais, um outro estigma comum à população de rua¹³.

Vale salientarmos também que as imagens buscam uma articulação com o estilo jornalístico / documental na medida em que os planos se assemelham ao de matérias jornalísticas e as cenas são compostas em sua maioria por depoimentos dos entrevistados. Ainda que Mocarzel possa ter optado por esse estilo até para endossar a autocrítica que faz, percebemos que a construção fílmica se articula com os discursos de poder, seja pelo padrão de filmagem adotado, pela estética e pelos “gritos” dos personagens que acabam ficando ali mesmo, mantendo-os na mesma posição que já ocupam. Nesse caso, trazemos a ideia defendida por Comolli (2008) de que os documentaristas que se ocupam de um senso de caridade de dar a palavra àqueles que dela são privados acabam por reproduzir o gesto do poder. Conforme defendemos ao longo desta pesquisa, é preciso fazer uso de mecanismos outros que

¹³ Esse tipo de reforço de estereótipo acontece muito no documentário *Estamira* (2005), de Marcos Prado, centralizado na personagem homônima portadora de esquizofrenia e catadora de lixo no Jardim Gramacho (RJ), maior aterro sanitário da América Latina. A fala de Estamira situa-se entre a identificação do surto psicótico e a loucura profética, o que lhe furta o *logos* e reforça os estigmas acerca de sujeitos em condição de vulnerabilidade e marginalidade social.

proporcionem uma redistribuição do sensível. E intuimos que Mocarzel, ao apresentar uma obra que se autocritica, também propõe essa ideia de que o dar a voz não é suficiente.

Desse modo, as cenas de bastidores acabam por abrir outros sentidos que não o que está dado literalmente no que se vê. Ao fazer a articulação entre as negociações dos produtores com os personagens com os momentos em que os sujeitos filmados discursam, o espectador é levado a questionar o próprio documentário e sua fidedignidade à realidade, além de compreender que há interesses outros no jogo.

Observamos, ainda, que não há uma diversidade na escolha dos personagens. A maior parte deles são indivíduos em situação de rua, havendo apenas três entrevistados que prestam assistência a essa população. Seus discursos e opiniões se assemelham na maior parte dos temas tratados, sendo o foco central a vida nas ruas e a rotina dos sujeitos. Podemos dizer que a diversidade acontece basicamente na esfera temática, quando falam sobre o que pensam a respeito da política, quando discursam sobre a câmera e a imagem e quando emitem suas opiniões sobre o que acharam do filme. Nesses momentos, o foco sai um pouco – não totalmente – da vida nas ruas em si e abarca outras questões, porém sempre com alguma ligação à realidade daqueles sujeitos. Portanto, há pouca diversidade no tratamento do tema.

Por outro lado, percebemos que há uma certa generalização e endossamento dos estereótipos em vários casos. Dois personagens – Cascavel e Raimundo – parecem ter distúrbios mentais, três deles relatam problemas com o álcool e um assume que foi para as ruas devido ao uso de drogas, alguns se queixam de não conseguirem trabalhar porque não lhes dão oportunidade e há uma reclamação frequente sobre a discriminação que sofrem das pessoas que passam nas ruas. Tudo isso acaba por reforçar tanto as ideias que se têm a respeito de quem vive nas ruas quanto reitera a segregação que sofrem. Não vemos cenas dos mesmos em outras posições, as quais poderiam mostrar que é possível uma nova partilha, um outro olhar, um outro sentido em relação a esse grupo. Por isso a nossa crítica, entendendo que é a partir do baralhamento de posições e de uma redistribuição do sensível que se quebra a lógica do poder que mantém esses indivíduos apartados da sociedade. Retratar a sua realidade não desafia a ordem policial.

Quanto ao som que acompanha os relatos e as cenas, todo ele é composto de ruídos da própria rua, talvez numa tentativa de conferir maior realismo ao que está sendo registrado e também uma certa crueza, objetividade no roubo da imagem do outro. Esses sons acabam por ajudar a inserir o espectador no contexto da cena, trazer uma imersão naquele mundo.

A montagem do documentário é feita mais com base em uma narrativa do que em uma experiência, uma vez que os fragmentos das entrevistas são justapostos segundo uma

sequência de temas. Somente uma cena se repete, que é a do momento em que são registradas barracas em uma calçada e um casal se beija. Contudo, na segunda vez que ela aparece, há uma ressignificação de sentidos, uma vez que é inserida após Ivete falar sobre o “acharque” e antecedida de um *take* com o produtor pagando o casal. Assim, quando se vê pela segunda vez não se sabe mais se se trata de um casal ou não, se é verdade ou encenação, dúvida que pode ter sido suscitada propositalmente.

Destacamos, ainda, que a montagem segue a estética do fragmento, com os trechos das entrevistas sendo colados de acordo com o tema que abordam. As imagens das cidades, das pessoas nas ruas e dos albergues também seguem essa lógica. Por último, em relação à montagem, não podemos dizer que o risco permanece porque, na verdade, quase não há cenas gravadas ao acaso, com o atravessamento do real. A montagem não investe no risco da imagem, mas gera um risco ao espectador ao conseguir colocá-lo em dúvida e conflito em alguns momentos, levando-o a refletir especialmente sobre a comercialização das imagens da miséria humana e do “roubo” da figura do outro.

Em suma, dentre os mecanismos utilizados por Mocarzel para operar politicamente e inserir no risco, destacamos a inclusão das cenas de bastidores, a inserção do trecho da entrevista do artista de rua que diz ter sido ator de teatro e a repetição da cena do casal, sendo que a segunda vez em que aparece surge com um novo sentido.

Ao olhar para esses mecanismos apontados, percebemos que a montagem impera, ou seja, na verdade, eles são parte de uma estratégia de montagem que busca suscitar dúvidas no espectador. Através do jogo determinação x indeterminação, o espectador acaba por se engajar mais no filme, aproximando-se do estágio de emancipação proposto por Rancière (2012a).

Além disso, quando afirmamos que Mocarzel assume que o seu filme não é capaz de suscitar uma transformação na vida dos sujeitos filmados, percebemos aí não uma “falha”, mas uma potência de inquietação do espectador. Ele é levado a pensar sobre uma questão importante: a visibilidade proporcionada pela mídia não muda a forma com que as pessoas veem os sujeitos marginalizados, ou seja, eles continuarão sendo discriminados. Nesse sentido, o problema está na forma com que os mesmos são apresentados na tela ou em como o espectador já está condicionado a vê-los? Onde está a raiz do preconceito? Há também uma estratégia de ordem estética: ao oscilar entre o otimismo e o pessimismo, finalizando sem respostas ou soluções para o problema, o filme acaba por provocar aquele que assiste a refletir sobre a situação.

Outra percepção refere-se à auto reflexividade da obra de Mocarzel e sua relação com os jogos de poder. Ao incluir as cenas de bastidores no filme, o cineasta acaba por reforçar a desigualdade existente entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados – no caso de grupos marginalizados. Ou seja, há sempre jogos de poder em operação e os bastidores conseguem deixar isso ainda mais nítido ao espectador. Além disso, percebemos a manutenção dos jogos de poder na própria operação de montagem: se o cineasta negocia a imagem, é ele – e somente ele – quem pode negociá-la, escolher o que vai inserir no filme e o que será descartado. Nesse sentido, a auto reflexividade apresentada na montagem acaba por também revelar essa diferença de base.

4.3 QUANDO A CASA É A RUA

Lançado no ano de 2012, fruto de uma pesquisa desenvolvida pela socióloga Irene Rizzini, *Quando a casa é a Rua (2012)* é um documentário dirigido pela cineasta Theresa Jessouroun e produzido pelo Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI), da PUC-Rio, em parceria com o Coletivo para os Direitos da Criança (CODENI), de Guadalajara, no México.

O estudo que originou o filme intitula-se “Transformando as vidas de crianças e adolescentes em situação de rua”, sendo coordenado por Rizzini e descrito no currículo lattes da professora da seguinte forma:

Pesquisa para a produção de um documentário com base em trajetórias de vida de crianças, adolescentes e jovens em situação de rua no Rio de Janeiro e cidade do México. O filme apresenta depoimentos de jovens e adultos que passaram diversos anos de suas vidas nas ruas e de profissionais que lidam em seu cotidiano com essa população. Os depoimentos desses personagens destacam experiências em que o amor fez uma diferença em suas vidas e possibilitou mudanças fundamentais para o presente e o futuro. Com o título *Quando a casa é a rua*, o filme tem legendas em espanhol e inglês. Pesquisa e vídeo-documentário com base em trajetórias de vida de crianças e adolescentes em situação de rua no Rio de Janeiro, Brasil e Guadalajara, México. Coordenação de Irene Rizzini, em parceria com CODENI (Colectivo Pro Derechos de la Niñez), Guadalajara, México. O projeto se insere nas atividades do acordo de cooperação científica estabelecido entre a PUC-Rio (departamento de Serviço Social), o CIESPI e a Universidade de Guadalajara (departamento de Ciências Sociais), México.¹⁴

É pertinente observar um dos trechos da descrição do projeto, o qual diz que “os depoimentos desses personagens destacam experiências em que o amor fez uma diferença em suas vidas e possibilitou mudanças fundamentais para o presente e o futuro”, que já nos fornece

¹⁴ Texto retirado do currículo lattes da professora Irene Rizzini. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4780223T2>>. Acesso em 12 dez. 2018.

uma base inicial para compreendermos o olhar que está por trás do enunciado, de qual perspectiva o filme partiu. Parece-nos que o objetivo era mostrar que o amor pode levar a transformações na vida dessas crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, seja o amor-próprio, o amor de familiares, de profissionais da assistência ou mesmo de outros indivíduos que se encontram na mesma situação. Em um primeiro momento, podemos dizer que há um certo olhar de esperança, mais positivo no documentário, mas como isso chega até o espectador? De que modo se articula o enunciado para que essa ideia seja passada? A obra consegue mobilizar o pensamento do espectador em torno dos problemas dessas crianças e adolescentes em situação de rua e de sua invisibilidade? Buscaremos essas respostas mais adiante, quando passaremos a analisar a obra conforme os eixos e questões de análise que compõem a nossa metodologia.

Antes de dar início à análise, é importante trazermos algumas informações também sobre a diretora do documentário, Theresa Jessouroun. Nascida no Rio de Janeiro, Jessouroun graduou-se em Geografia pela PUC-Rio em 1978, mas no ano seguinte já ingressou no cinema, atuando inicialmente como continuísta, fotógrafa de cena e assistente de montagem. Ao longo dos anos, trabalhou em quase todas as funções técnicas do cinema, tendo se destacado como Coordenadora de Produção. Trabalhou também como produtora do cineasta Eduardo Coutinho. Jessouroun fez cursos de roteiro com Orlando Senna e Jorge Duran, curso de documentário com João Moreira Salles, além de ter estudado na Escola Internacional de Cinema de Cuba em 1991.

Nos últimos anos, a cineasta tem se dedicado especialmente à produção e direção de documentários. Dentre as obras de sua direção, estão *Alma de Mulher* (1998), que aborda a vida de travestis do Rio de Janeiro; *Coração do Samba* (2001), que tematiza a escola de samba Mangueira, suas tradições e a paixão que move os integrantes; *Fim do Silêncio* (2008) que tem como tema central o aborto ilegal, tratando-o como um dos mais graves problemas de saúde pública no Brasil; *Vida Severina* (2005), *road-movie* que segue viagem por diversas paisagens do sertão e do semiárido nordestino, terminando na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, maior reduto dos nordestinos na cidade; *Clarita* (2007), curta de 15 minutos narrado em primeira pessoa e baseado na história da mãe da cineasta, portadora da Doença de Alzheimer; dentre outros. Destacamos, em especial, o último documentário de Jessouroun: *À queima roupa* (2014), documentário investigativo de 90 minutos que trata da violência e corrupção da polícia do Rio de Janeiro nos últimos 20 anos, que ganhou os prêmios de Melhor Direção e Melhor Documentário no Festival de Cinema do Rio 2014, e nosso objeto de análise, *Quando a casa é a rua* (2012), premiado como melhor documentário de Média Metragem na 8ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, em 2013.

4.3.1 O olhar do cinema sob o alicerce da Assistência Social

Narração de fatos de um passado não muito distante e de um presente que por vezes machuca aquele que o vive. Roteirização de traumas, sonhos e desejos. Percepção da vida através de uma construção fílmica que dá voz ao rejeitado e que tenta trazer um pouco do real para desnudar mazelas sociais. Como fazer um documentário tematizando um problema latente e ao mesmo tempo esquecido pela sociedade, com personagens rotineiramente relegados e cujos “gritos” são abafados? Essa é uma questão que também pode ser endereçada ao documentário *Quando a casa é a rua* (2012), que começa sem dizer exatamente do que se trata.

Na primeira cena, aparece um jovem moreno, bem penteado e com uma camisa social, porém com um semblante triste. A imagem traz um *close* no rosto do sujeito, ainda não identificado. Ele está de lado, não olha para a câmera. Parece estar conversando com alguém. O fundo da imagem está desfocado, mas percebe-se ser uma locação interna, talvez uma casa. O jovem retoma memórias da infância. Diz que a mãe trabalhava o dia todo para sustentar a família e o pai, alcoólatra, a violentava constantemente. Afirma que também sofria agressões do pai ao tentar defender a mãe. Esta, por sua vez, “descarregava a sua ira” nele, já ele que se parecia fisicamente com o pai. Diante dessa situação, relata que começou a fumar aos nove anos e aos dez já era usuário de maconha. “Querida chamar a atenção porque não tinha a atenção da minha família”, diz.

Figura 18 – Personagem (Javier) em fala sobre a sua infância



Fonte: Jessouroun, 2012.

Há, então, um *fade out*. Aparece o título em letras brancas com o fundo preto: Quando a casa é a rua. A imagem é acompanhada de um fundo musical, um trecho da canção *Mujer de la calle*, de El Haragan Y Compahia, a qual reproduzimos a tradução a seguir:

outra noite sozinha, mais uma noite
sem uma alma na dor na rua
sem um amigo para conversar
seu corpo estará vazio e você terá fome de amar
meus sentimentos precisarão de você

quantas vezes eu escutei
que você chora sozinha no seu quarto
no coração não há nada
não há mais princesas ou rosas

a chuva lava as ruas
minhas lágrimas vão evaporar
mulher de rua
que vende pedaços de pele
novamente me sinto solitário e frio
com as mãos feridas mais uma vez ...

Ainda com o fundo musical, aparecem cenas das ruas da Cidade do México – há uma legenda que indica a localização -, incluindo o trânsito, estátua na praça, meninos trabalhando no sinal, um casal andando nas ruas e pessoas entrando em um metrô. Na sequência, já sem a trilha, há o primeiro plano de uma adolescente mexicana dentro do metrô que diz:

Bom dia, senhores. Desculpe por eu e meu companheiro estar lhes atrapalhando. Como vocês veem, somos crianças de rua, mas não por isso ficamos roubando [...] Só viemos pedir um trocado honestamente [...]. E aqui vai um conselho para os pais de família: não batam nas suas crianças, não os maltratem. Dê-lhes amor e compreensão que a nós, crianças de rua não deram. Muito obrigada por sua atenção.

Corte para o primeiro plano do jovem que abriu o documentário. A legenda identifica seu nome: Javier. Ele relata que aos treze anos foi para o Conselho Tutelar por causa de roubos. A mãe o buscou e logo ele fugiu de casa para morar nas ruas e passou a usar drogas. Aos quatorze anos já estava em um centro de reabilitação. Quando ele diz isso, há o corte para a cena em que a câmera registra crianças e adolescentes nas ruas cheirando thinner. Volta para o *close* de Javier, que fala que cometeu outros vários delitos, usou crack e vendeu drogas. Mais uma vez, enquanto o jovem discursa, aparece a cena de jovens inalando o solvente de tintas em um local com várias barracas improvisadas na rua. Quando ele diz que era muito humilhado, a câmera foca em uma adolescente cabisbaixa sentada em um sofá nesse local. Tal sequência nos dá a percepção de que as cenas que são colocadas como pano de fundo para o depoimento buscam mostrar o que o jovem diz que vivenciou.

Figura 19 – Cena que ilustra relato de Javier



Fonte: Jessouroun, 2012.

Javier reaparece agora em *close* e diz que teve que se prostituir para sustentar o vício e que passava dias e dias consumindo drogas nas ruas. “Estava fedorento, imundo. Às vezes me urinava. E assim andava pelas ruas [...] Eu te conto porque vivi isso”, afirma. Mais um corte é feito. Na cena seguinte, há o plano fechado das mãos de dois meninos que passam moedas um para o outro. A câmera abre e mostra crianças no sinal, depois lavando para-brisas de carros no trânsito. Em seguida, há o registro de um homem sentado na escadaria fazendo artesanato com um saco de lixo e uma garrafa d’água ao lado. Há uma criança com ele, que brinca de carrinho e depois olha para o sujeito e diz: “papá”. O menino encara a câmera e sorri. Depois são inseridas imagens gravadas da janela de um carro em movimento, registrando uma praça com várias barracas de pessoas em situação de rua, seguido de crianças trabalhando no sinal. E uma *voz off* começa a contar: “uma noite, quando estávamos dando voltas nos diferentes acampamentos, achamos Javier e Aidé. Era muito tarde. Fazia muito frio e ia chover. Falaram que estavam com fome. Comemos juntos, conversamos [...]”. O homem que relata o fato diz que os convidaram a sair das ruas, afirmando “que podiam ter outra vida, cheia de valores e que isso era importante”.

Agora a câmera registra o primeiro plano de Eduardo, coordenador da associação mexicana *Ponte em Mi Lugar*. Era ele quem falava em *off*. Eduardo detalha a experiência de contato com Javier e a sua decisão por ir para a *Fundação Tlatilco*. Na sequência, Javier aparece em *close*, dizendo que a princípio não queria sair das ruas, mas depois acabou repensando e foi atrás de Eduardo. “Não posso acreditar que estou assim, que tenha perdido meus valores, que tenha me humilhado como pessoa, que tenha perdido a minha juventude dentro das cadeias, que tenha me deixado pisar por mim mesmo e pela sociedade”, afirmou o jovem.

A cena seguinte mostra adolescentes lavando roupas em um tanque. O local parece ser uma associação que acolhe menores em situação de rua. A mesma jovem que aparece no início do filme dentro do metrô pedindo ajuda, caminha com as roupas na mão e diz em *off*: “O melhor que tenho ganhado nas ruas é o apoio de outras pessoas”. Ela afirma que desde os 16 anos de idade a entidade tem lhe apoiado em todas as coisas. Depois são inseridas cenas de uma criança tendo o cabelo raspado por um adolescente dentro da associação. A percepção que se tem é que eles se ajudam mutuamente. Enquanto isso, uma outra voz, agora de um jovem, diz em *off*: “Me sinto bem quando vou pra lá. Me sinto feliz porque convivo com as crianças [...]”. Mais uma vez, as falas combinam-se às imagens que se sucedem no documentário.

Figura 20 – Cena da associação que acolhe crianças e adolescentes em situação de rua



Fonte: Jessouroun, 2012.

Corte para primeiro plano de Jonatan, identificado pela legenda no filme. Ele aparece de lado, como se estivesse conversando com alguém, enquadramento este que prevalece em todos os outros depoimentos no filme. Ao fundo, as ruas aparecem com efeito desfocado. “Me sinto sozinho nas ruas [...]. Quando acontece algo simplesmente me calo porque não tenho quem me ouça”, desabafa. Após sua fala são inseridas imagens de crianças e adolescentes nas barracas pelas ruas, junto a cachorros, com a sua voz em *off*: “Me sinto sozinho, ninguém me entende”. Volta para a imagem do jovem que relata que seus amigos não se importam com ele e com o que ele sente.

Até esse momento do filme, há um tom de lamento e tristeza relacionados à vida nas ruas. A violência parental, o abandono e o sofrimento são enaltecidos. As cenas que ilustram mostram uma realidade não muito distante. Isso nos remete a um trecho da obra de Fernão Ramos em que ele fala da crueldade de certas imagens e construções: “Costuma-se repetir-se e demorar-se na representação visual do degradante, geralmente acompanhados por depoimentos

ou vozes fora-de-campo que enfatizam a dimensão angustiante do que está sendo mostrado” (RAMOS, 2008, p. 215).

A cena seguinte é o primeiro plano de Silvestre, Educador do *Programa Niños de La Calle A.C.* Ele está de lado e o fundo é uma fachada de um imóvel desfocado – parece ser uma instituição. Diz que “a primeira coisa que eles recebem é um trato humano, mostrando-lhes que existe a oportunidade de uma vida diferente”. Essa é uma das frases que mais nos chamou a atenção em todo o documentário, pois embora venha com a intenção de mostrar a assistência, traz também um reforço de estereótipos, o que discutiremos melhor no tópico da análise. Silvestre fala do apoio que prestam e finaliza: “existe uma esperança para eles”. Volta para a imagem de Javier em *close* dizendo:

Quero ajudar outras pessoas que, assim como eu, estão em situação de rua. Dizer que sim, é possível, que podem conseguir [...], voltar a formar uma estrutura de vida, voltar a ser diferentes, a ser donos de si de novo [...]. Eu devo muitas coisas a este lugar. O desejo de viver, o de chorar, de rir...

Corte para o corredor de um vagão de metrô. Jonatan aparece de costas andando e falando com os passageiros. Pede desculpas e diz: “Como podem ver, somos simples crianças de rua, não temos emprego. Mas não estamos aqui para roubar. Se vocês têm crianças não batam nelas para que elas amanhã não vivam como nós, se cortando com vidros”. O adolescente que o acompanha deita-se sobre cacos de vidro sem camisa. Depois, Jonatan pega moedas com os passageiros – alguns encaram a câmera. Volta para primeiro plano de Jonatan com as ruas de fundo e ele diz que está cansado de se cortar: “É muito duro trabalhar nisso”.

Figura 21 – Jonatan fala das dificuldades da vida nas ruas



Fonte: Jessouroun, 2012.

Mais adiante, o mesmo jovem fala das dificuldades de viver na rua e aparece a voz de uma mulher – provavelmente Jessouroun – indagando-o: “O que você pensa em fazer da vida nos próximos anos? O que você quer atingir?”, ao que ele responde: “Quero sair das ruas e começar uma nova vida, uma vida diferente, sem drogas e maus tratos. Que comecem a me ver como outra pessoa e não como alguém esquisito, que não me desvalorizem e me deem o meu espaço”. Aqui vemos o próprio sujeito reconhecendo a sua condição de “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005) e demandando ocupar um novo lugar a partir de uma nova percepção das pessoas sobre si. Porém, é possível percebermos que ele só vislumbra essa mudança se já não estiver nas ruas, ou seja, reconhece e reforça a rua como um espaço sem legitimidade.

Na sequência, a câmera registra jovens perto das barracas nas ruas. Eles a encaram. A mesma jovem que já apareceu anteriormente está de costas conversando com um deles, vira-se, olha para a câmera e sorri. Já na cena subsequente, ela aparece dentro da barraca amarrando os sapatos. Seu nome é identificado na legenda: Carolina. Ela diz que considera a avó como sua mãe verdadeira, mas logo emenda: “eu gosto de ficar na rua, gosto da liberdade. Gostava mais de estar na rua do que na minha casa”. Esse é um dos momentos que também consideramos emblemáticos na obra e que discutiremos adiante, pois observamos uma quebra de expectativas e um discurso diferenciado em meio aos demais “gritos”.

A cena posterior é da avó da jovem, que também chama Carolina. Ela aparece em primeiro plano, às vezes de frente e às vezes de lado, o que nos dá a entender que há duas câmeras registrando o seu depoimento. O fundo é a rua, e assim como nas outras cenas de entrevistas, aparece desfocado. Ela afirma, em tom de consternação: “Para quê os acolhi? Para serem crianças de rua? Não é isso. [...] Onde foi que eu errei?”. Depois, a senhora diz que buscava a neta nas ruas e que ela voltava, e afirma que Carolina é muito preguiçosa. A câmera sai da avó em direção à esquerda, onde está a adolescente parada e pensativa. *Close* em seu rosto.

Volta para Carolina dentro da barraca dizendo: “Gostaria que o governo nos tratasse bem, que não nos discriminasse só porque somos crianças de rua. Se existem ladrões, bandidos, traficantes, não pensem que somos iguais”. Depois a jovem afirma que sempre precisam do apoio das pessoas. “Porque sozinhos não vamos conseguir”. A cena emenda com a de Javier em *close* dizendo: “Se você está me vendo, me ouvindo, mãe ou pai, amem seus filhos, beijem-nos, respeitem-los, deem-lhes boa educação [...]”. O jovem chora. E continua: “Incentivem-los a ir para frente, mandem-los para a escola, deem-lhe um abraço, um beijo [...] para que eles não passem o que eu passei”, desabafa chorando. Aqui vemos um forte apelo aos sentimentos e um certo endereçamento ao espectador, o que trataremos melhor no tópico da análise.

Figura 22 – Javier chora ao aconselhar pais e mães



Fonte: Jessouroun, 2012.

Eduardo aparece falando da família e da sociedade e diz que veria uma mudança: “[...] desde que a sociedade deixe de ignorá-las e comece a vê-las como seres humanos”. Tal frase reforça a ideia da divisão na partilha e da exclusão daqueles que estão em situação de rua, os quais não contam com *logos* e nem visibilidade. Eduardo continua sua argumentação: “Elas não têm voz nem voto, o governo prefere ignorá-las [...]. O que fazem é escondê-las, jogarem para os cantos [...]. É uma constante perseguição. Eu acho que é um problema de todos e que todos devíamos estar o atacando”. Reiteramos a força dessa cena e do discurso, na medida que alguém que possui voz e visibilidade traz algumas verdades à tona, chamando também o espectador a refletir.

Javier está na cena seguinte falando que sempre há uma esperança, mas reforça que as pessoas em situação de rua também precisam se esforçar, contando com o apoio da parcela da sociedade que quer tirá-las da rua. “Estamos no mesmo cenário, mas com diferentes papéis”, diz. E finaliza: “Custa muito trabalho, mas se quiser, se pode”. Na sequência, Carolina aparece caminhando pelas ruas à noite.

Figura 23 – Carolina caminha nas ruas da Cidade do México



Fonte: Jessouroun, 2012.

Ao fundo, a música *Y es por eso que me voy*, de El Haragán e Companhia, a qual trazemos a tradução do trecho utilizado na cena:

É por isso que vou embora
 Não tenho nem um cão fiel que lata para mim
 É por isso que vou embora
 Para o outro lado do mundo...

Neste momento, após a música dizer que “para o outro lado do mundo”, há o corte para um garoto caminhando de costas – parece madrugada – à beira-mar, com um lençol nas costas e papelão nas mãos. A legenda identifica o local: cidade do Rio de Janeiro e o nome do menino: Vanderlei. Ele agora é filmado de lado andando, depois estica o papelão em uma mureta, deita-se e coloca o lençol sobre sua cabeça e o corpo.

Figura 24 – Vanderlei caminha nas ruas do Rio de Janeiro



Fonte: Jessouroun, 2012.

Figura 25 – Vanderlei prepara para se deitar na mureta



Fonte: Jessouroun, 2012.

Corte para cena de crianças dormindo no chão de uma praça, seguida de imagens gravadas de dentro de um carro registrando a beira-mar. Mais um corte para imagens de crianças correndo e atravessando a rua, tendo como fundo o trecho da música que diz: “encontrei a liberdade que nunca tive em meu lar”. Depois aparecem se banhando em uma fonte em frente a um prédio público. A câmera registra um menino ensaboando-se e, ao fundo, carros passando e o som dos ruídos dos veículos. Enquanto aparecem meninos lavando o rosto e escovando os dentes na fonte, uma voz diz em *off*: “O meu pai não dava muita atenção para a minha mãe [...], então ela ficava puta do nada, me batia...”.

Corte para o primeiro plano de Fábio Mossca, com o fundo desfocado de uma praça. Ele aparece bem vestido e bem penteado. Conta que a mãe descobriu a traição do pai e se tornou alcoólatra e logo ele e ela estavam vivendo nas ruas. Quando Fábio cita os locais na cidade onde dormia, Vanderlei aparece dormindo na mureta à beira-mar com som de passarinhos ao fundo.

Figura 26 – Fábio Mossca relata como foi morar nas ruas



Fonte: Jessouroun, 2012.

Figura 27 – Cena de Vanderlei que ilustra a fala de Fábio



Fonte: Jessouroun, 2012.

Volta para Fábio que relata que acordou na rua, foi até a praia e quando voltou, a mãe não estava ao seu lado. Passou a viver sozinho nas ruas. “Eu senti muito medo, mas depois fui me adaptando”, diz. Mais um corte para a imagem de Vanderlei. Ele aparece sentado na mureta com o lençol nas costas e na cabeça. Ao fundo, somente o som do mar e dos pássaros.

Na sequência, Fábio reaparece, falando sobre o uso de drogas nas ruas e da relação com os outros garotos. A cena posterior é a da câmera passando por várias partes do corpo de Vanderlei sentado com o lençol à beira-mar, terminando com o *take* do menino sentado na mureta com o lençol nas costas olhando para o mar.

Figura 28 – Plano de detalhe: partes do corpo de Vanderlei



Fonte: Jessouroun, 2012.

Figura 29 – Vanderlei sentado olhando para o mar



Fonte: Jessouroun, 2012.

Volta para Fábio contando que pedia comida e roubava pertences das pessoas nas ruas. A imagem seguinte é a de um garoto de costas com uma caixa de chocolate nas mãos, indo em direção a uma mesa de um restaurante e abordando os clientes: “Aí, tio, o que sobrar o senhor pode botar na quentinha pra mim? Se o senhor não quiser mais. Obrigadão, fica com Deus”. Os homens na mesa quase não dão atenção – um deles está falando ao celular e mal olha para o garoto, que se afasta. Outros homens que estão em uma mesa ao lado observam a cena. Pessoas nas ruas encaram a câmera. Depois, o menino está diante do garçom pedindo que coloque o resto da farofa em suas mãos. Ele pega a comida e compartilha com um amigo e sai andando com outras meninas.

Figura 30 – Garoto (Carafina) pede restos de comida em um restaurante



Se o senhor não quiser mais.
Obrigadão, fica com Deus aí.

Fonte: Jessouroun, 2012.

Fábio vem em sequência e fala sobre a relação com os outros meninos que vivem nas ruas: “se cria uma amizade muito forte”. Enquanto ele fala, é inserida a cena de crianças de costas caminhando nas ruas e se abraçando, depois o garoto que tinha pedido a comida no restaurante aparece compartilhando um pedaço de carne com outras crianças que, assim como ele, parecem viver nas ruas. Volta para Fábio, que fala sobre as regras nas ruas, *take* que é sucedido da cena do garoto oferecendo a carne a uma menina, que diz: “Eu não quero, não sou obrigada”. Percebemos que a todo o tempo são inseridas imagens para ilustrar o que os personagens dizem.

Agora é Vanderlei quem aparece com o lençol na cabeça e nas costas e uma voz *off* afirma: “Tem um mês que eu não vejo ele. Sempre foram criados comigo, porque eu não confiava na mãe deles. Porque a mãe não sabia criar, então eu criei”. Tal cena traz um traço de indeterminação – não se sabe quem fala e se está se referindo a Vanderlei. Mas a imagem seguinte traz as respostas. É o primeiro plano de Wanda, uma senhora que relata que sofre com o neto. “O Vanderlei é a minha benção”, diz. A câmera faz um *close* no rosto da mulher: “O meu negócio é só o Vanderlei”. Uma voz de uma mulher – provavelmente Jessouroun – questiona: “Como assim?”. A mulher explica: “Que não quer me obedecer, não quer estudar, quer fazer o que ele quer [...] porque ele diz que na rua ele não precisava arrumar a cama [...]. Tem um ano que ele não vai à escola e a mochila dele tá aqui...”. Mais uma vez, uma voz aparece perguntando: “E por que a senhora acha que ele é assim?”. Wanda responde: “Cada um tem o seu jeito, né? Eu tenho que aceitar o jeito dos outros e os outros tem que aceitar o meu, né? Pra gente se dar bem, um não tem que aceitar o jeito do outro? [...]”

Corte para o *close* de Carafina – identificado pela legenda. É o garoto que estava pedindo a comida no restaurante. Ele diz que está nas ruas desde os 12 anos. A câmera abre e o registra em primeiro plano. O menino diz: “Encontrei a rua como um refúgio pra mim, entendeu? Aí eu não conseguia mais sair da rua [...]”. Quando a câmera volta ao *close* de seu rosto, ele fala que na rua sabe onde entrar e sair, sabe onde pode ir. Na cena seguinte, Vanderlei aparece levantando da mureta, pega o papelão e sai andando com a música *Esse filme eu já vi*, de Luiz Melodia, ao fundo.

Tô na rua fim de semana
 Não venha me por medo
 Eu já saio um rochedo
 Não te vi, não te conheço
 Você tá falando grego
 Esse filme eu já vi [...]
 Tô na rua (bis) [...]
 Me deixe ficar, me deixe, me deixe
 Não posso falar
 Não posso ficar, eu tô [...]
 Tô na rua, me deixa, me deixa
 Me deixa, tô na rua (bis)

Enquanto toca a música, são inseridas cenas de crianças e adolescentes nas ruas, dormindo no chão, nos viadutos, próximos a um ponto de ônibus circular por onde as pessoas passam e não olham para eles. Um casal se beija e atravessa a rua abraçado.

Figura 31 – Garotos dormem na calçada ao lado de um ponto de ônibus



Fonte: Jessouroun, 2012.

Volta para Fábio, que diz: “Tô nisso foi sete anos”. A voz da entrevistadora – provavelmente Jessouroun – pergunta: “Sete anos o que?”. “Sem ver a minha mãe”. Fábio diz que a mãe foi recolhida nas ruas – o que chama de “choque de ordem” e “cata mendigo” - e

levada para a Fazenda Modelo Leão XIII. E que ele a encontrou depois que ela foi pra lá. O jovem conta que descobriu porque eles tinham se perdido e que a mãe também o procurou. Logo na sequência, a câmera registra funcionários da prefeitura, da Secretaria Municipal de Assistência Social (SMAS), com coletes e luvas recolhendo compulsoriamente crianças e jovens nas ruas e colocando-os em uma van. Um dos garotos reluta: “Sou maior, p...!”. “Vamos saber agora, valeu?”, diz um dos funcionários. O garoto rebate, preso entre as mãos de um dos homens que faz o recolhimento. O homem diz: “Não tem importância, valeu?”.

E, então, uma voz *off* diz: “Recolhimento eu vi desde 90. Era em miniatura aquilo que a gente tá vivendo hoje. Era focado e pontual”. Enquanto o homem fala, aparecem cenas dos funcionários da SMAS recolhendo garotos em situação de rua – todos negros - e colocando-os em uma van. Há um corte para a imagem que traz o oposto do que se via antes: trabalhadores do SMAS em um viaduto sorrindo e cumprimentando meninos em situação de rua.

Na sequência, aparece o primeiro plano do homem que falava em *off*. É Tião, coordenador da Associação Beneficente AMAR, organização sem fins lucrativos que auxilia crianças, adolescentes e jovens em situação de risco pessoal e social. Ele diz:

Você pega uma pulga que tem a liberdade de pular e coloca ela dentro de um troço transparente, cobre, ela pula, pula, pula, pula... E quando ela não aguentar mais, ela se rende, fica quietinha. Você bota ela onde quiser. É isso que está acontecendo com os meninos de rua. É isso que o poder público está fazendo e chama de política de acolhimento. E de tanto dizer na mídia que não é recolhimento, é acolhimento, muita gente começa a dizer que é acolhimento.

Enquanto Tião fala, são mostradas novamente imagens de funcionários do SMAS recolhendo coercitivamente crianças e adolescentes em situação de rua.

Figura 32 – Funcionários do SMAS recolhem adolescente em situação de rua



Fonte: Jessouroun, 2012.

Tião continua a falar:

A diferença entre o nosso trabalho e o da prefeitura... Os educadores vão ao encontro das crianças de rua, conversam, brincam, rezam, lancham e convidam para vir a um espaço diferente da rua passar o dia [...]. É a partir da necessidade do menino, de um diálogo e de uma escuta respeitosa e sincera que cria esse vínculo que hoje eu encontro com ele, amanhã ele vem comigo [...]. Eu crio um laço de confiabilidade olhando pra ele e ele percebendo que eu não estou impondo nada, eu estou propondo pra ele [...].

Já nessa segunda parte de sua fala, são mostradas imagens de integrantes da AMAR em contato com os meninos nas ruas, oferecendo-lhes biscoito, acariciando suas cabeças enquanto dormem no chão e conversando com eles.

Figura 33 – Integrante da AMAR aborda de criança em situação de rua



Fonte: Jessouroun, 2012.

Há, então, um corte para Fábio dizendo que havia se cansado da vida nas ruas e da discriminação que sofria, que tinha percebido que estava correndo risco de vida e não queria morrer. E diz: “é fácil você tirar uma pessoa da rua. Difícil é tirar a rua de dentro da pessoa”, referindo-se à mãe que acabou morrendo nas ruas. Enquanto o jovem fala, entram cenas em plano geral de crianças e adultos em situação de rua em uma praça. Fábio diz em *off*: “eu vou culpar ela por que?”

Quando a imagem volta para o jovem, ele diz: “as coisas que aconteceram também na vida dela fizeram com que ela aceitasse a rua como um lugar melhor, entendeu? Tem pessoas que fazem isso [...]. E eu respeito isso, é um direito de cada um”. Logo em seguida, aparece a cena de Vanderlei caminhando em direção à câmera – agora de frente, sendo possível ver parte do seu rosto, embora esteja um pouco cabisbaixo – sobre trilhos de trem.

Vem a voz de Fábio em *off*: “O incentivo é o principal fator que ajuda qualquer pessoa a sair daquela rua. Assim, a oportunidade, a chance que ela vai ter e uma coisa que faça

com que ela enxergue que tem uma porta, que vai abrir outra porta, e outra porta [...]”. Vanderlei agora aparece encarando a câmera e se aproximando. Seu nome surge novamente na legenda. Ao fundo o trecho da música *Hoje e amanhã não saio de casa*, de Luiz Melodia.

É tão emocional lá na rua
O couro tá comendo nas ruas
As luzes se apagaram nas ruas
Hoje não tem sol na varanda...

Figura 34 – Vanderlei caminha em direção à câmera



Fonte: Jessouroun, 2012.

Fade out. Vem, então, uma tela preta com os nomes dos personagens e da equipe de produção e, na sequência os dizeres: “Milhões de crianças passam por experiências de vida semelhantes às deste filme. Essas vidas podem ser diferentes. Depende de nós”. Sobe ficha técnica completa.

4.3.2 Quebra de expectativas e conflito no espectador

Assim como procedemos em *À margem da imagem* (2003), partiremos agora para uma avaliação do documentário de Jessouroun tomando como referência os eixos centrais propostos em nossa metodologia para verificar os mecanismos que permitem a política nos moldes de Rancière (2005), a abertura para a indeterminação e a inserção do espectador no risco. Em alguns momentos, retomaremos a obra de Mocarzel para que possamos fazer um paralelo que nos permita compreender melhor os filmes, os quais, embora tratem de uma temática semelhante, constroem-se de modo bastante distinto e, portanto, revelam a importância de olharmos para o fazer política e não somente para o tema político.

Em *Quando a casa é a rua* (2012) percebemos que o encontro se dá de modo unilateral, na medida em que a figura da documentarista não aparece em nenhum momento e, quando há a inserção de uma voz feminina questionando os personagens, não sabemos exatamente se se trata de Jessouroun ou outra pessoa da produção. Somente as imagens dos entrevistados aparecem e todos são nomeados com legendas – um ponto diferente de *À margem da imagem* (2003), em que quase nenhum personagem é identificado. No entanto, é possível ao espectador saber que há uma conversa, pois na maior parte das cenas, os sujeitos filmados aparecem de lado, como se estivessem dialogando com alguém. Eles não falam olhando direto para a câmera, mas para essa direção que sinaliza a existência de uma pessoa em contato com eles. Podemos dizer que eles assumem o protagonismo da obra, mas é importante questionarmos de que maneira isso se dá, se estão ali para responder o que lhe é indagado ou se têm alguma liberdade para discursarem. Como as poucas perguntas da cineasta que aparecem revelam uma condução do assunto (ex: “O que você pensa da vida para os próximos anos?”; “E por que a senhora acha que ele é assim?”), percebemos que se trata de um encontro assimétrico e com poucas aberturas para o risco do personagem.

Em relação à omissão das perguntas, Coutinho (1997, p. 168) ressalta que as mesmas são fundamentais “como demonstrativas de uma voz que vem de fora”. Ele afirma também que a assimetria sempre existirá no encontro e que inserir as perguntas do documentarista na obra é uma forma de compensá-la. Para ele, o diálogo é entre dois lados e, portanto, deve aparecer, o que não acontece na maioria das cenas de *Quando a casa é a rua* (2012).

No que tange ao lugar ocupado pelos sujeitos filmados, embora estejam ligados à condição de rua, seja por já terem vivido ou por ainda estarem lá, é importante atentarmos para a estética construída e para o conteúdo de suas falas. Observamos que, diferentemente da obra de Mocarzel, os sujeitos não aparecem com uma vestimenta maltrapilha ou aparência que automaticamente se liga a uma pessoa que vive nas ruas. Pelo contrário. Se não dissessem de suas realidades, não contassem suas histórias, não seria tão fácil ligá-los à essa condição pela sua aparência física. E, embora a grande maioria – em especial, Javier e Fábio, os que mais aparecem na obra – revelem um conhecimento de mundo, uma maturidade e firmeza não esperada para jovens que cresceram nas ruas, há trechos nas suas falas e na de alguns personagens que acabam reforçando a deslegitimidade do espaço rua enquanto local de moradia e da pessoa que lá se situa. Listamos exemplos a seguir:

- “Que podiam ter outra vida, cheia de valores” (Eduardo – coordenador associação Ponte em mi lugar)

- “A primeira coisa que eles recebem é um trato humano, mostrando-lhes que existe a oportunidade de uma vida diferente” (Silvestre, educador do programa Niños de la calle A.C.)
- “Para que os acolhi? Para serem crianças de rua. Não é isso. [...] Onde foi que eu errei?” (Carolina, avó de jovem que vive nas ruas da Cidade do México)
- “O triunfo não se chega, o trinfo se atinge, com esforço e sofrimento, baseado em querer ser uma pessoa diferente, de querer se integrar na sociedade” (Javier, jovem que passou a infância e parte da adolescência nas ruas).

Esses trechos mostram que os próprios meninos que experimentam as ruas, seus familiares e as pessoas que trabalham com esse público veem a vida na rua como algo lastimoso e sem valor, ou seja, acabam por desumanizar aquele espaço e as pessoas que estão naquela condição. Quando se diz que em outro tipo de vida se tem valores, que ao tirar da rua dá-se um “trato humano”, que é um erro deixar alguém ir morar na rua e que quando se está na rua está fora da sociedade, essas ideias acabam por ser naturalizadas em quem assiste, ainda que o objetivo de quem as profira não seja esse. Chegamos a essa conclusão a partir das próprias ideias de Rancière (2005) a respeito do baralhamento de posições, de dar *logos* e visibilidade aos “sem-parte”. Se se reforça que esses somente farão parte da partilha quando estiverem fora das ruas, aqueles que permanecerão nela continuarão a ser discriminados e invisibilizados, pois não se olha para a rua e se enxerga humanidade ali. É como se as pessoas que vivem ou viveram nas ruas precisassem se adequar às normas do poder, que só reconhece na partilha aqueles que têm um lar. Assim, podemos reconhecer esses discursos como uma forma de reforçar as verdades naturalizadas pela lógica policial, que exclui da partilha, por exemplo, pessoas que moram nas ruas.

Contudo, quando Carolina, Carafina e Vanderlei se colocam como pessoas que escolheram viver nas ruas por motivos familiares ou pessoais, há um certo embate a esse jogo de poder. Afinal, por que eles não podem viver nas ruas se não fazem mal a ninguém? Talvez essa seja a mensagem que queiram transmitir, de que a sociedade lhes permita que sejam livres como queiram e que para isso não tenham que ser invisibilizados e discriminados.

Nesse sentido, podemos dizer que a obra oscila entre enquadrar os personagens na mesma posição que ocupam na esfera social e na tentativa de fazê-los serem vistos de outra forma, a começar pelo visual com que se apresentam e passando pelas histórias dos personagens que demonstram preferir viver nas ruas. Percebemos aí uma tentativa de reinvenção estética para dar voz ao grito. Há também um conflito no espectador, que pensa que uma criança está na rua por ser abandonada. Ao ter contato com a obra e os discursos desses personagens, é possível perceber que há muitas outras questões envolvidas, destacando-se os problemas

familiares, assunto que Jessouroun fomenta bastante no início do filme quando, Carolina e Jonatan dizem aos passageiros para que os pais de família não violentem seus filhos, questão também abordada Javier. A complexidade do tratamento do tema, destacando alguns dos pontos que podem levar a criança a viver nas ruas, pode ter relação até com a origem do documentário, pelo fato de o mesmo ser resultado de uma pesquisa de uma socióloga, que investiga a fundo as várias vulnerabilidades a que esse grupo está sujeito.

Ao nos questionarmos se *Quando a casa é a rua* (2012) está mais para tema político ou forma política entramos nesse embate de ideias apresentado anteriormente, na medida em que há discursos que reforçam estereótipos, mas também outras operações, como a escolha por inserir três personagens que preferem viver nas ruas, destacando-se as cenas de Vanderlei, carregadas de uma poética e de uma carga de incerteza quanto à sua história, que quebram as expectativas do espectador e conseguem mobilizar o seu pensamento. Vanderlei, diferentemente dos outros personagens, é o que mais figura em um espaço de potência e indeterminação. Nas imagens em que aparece à beira-mar, há toda uma abertura para que o espectador fabule, pois somente no final do filme é que a sua avó discursa e sabemos mais sobre o menino. O som dos pássaros e a delicadeza com que as cenas são gravadas enriquecem as imagens com um afeto diferenciado, que foge da frieza com que pessoas em situação de rua costumam ser registradas. Há um apelo à experiência e não apenas ao registro objetivo da realidade. Além disso, essas cenas aparecem como um “furo” no meio da narrativa que deixa o espectador em suspenso, o que poderíamos chamar de “situação ótico sonora pura”. Por isso, percebemos uma potência política muito grande na escolha por diluir essas imagens de Vanderlei ao longo do filme, assim como na história de Carolina e Carafina, pois eles quebram a lógica de que essas crianças não podem desfrutar de liberdade e autonomia. Na verdade, a liberdade deles está exatamente em preferir as ruas às suas casas.

Javier e Fábio, os personagens que mais discursam na obra, poderiam estar em um lugar de potência pela qualidade do conteúdo de suas falas e por quebrar vários estigmas em relação a quem experimentou as ruas: se eles não contassem seu passado, dificilmente saberíamos que eles viveram tantos anos sem um lar. No entanto, há momentos em que Javier reforça estigmas sobre a população de rua, minando a potência de sua fala. Fábio, por sua vez, ao falar da mãe, do fato de a rua não sair da pessoa e por dizer que a entende e não a culpa, quebra expectativas e abre espaço para a mobilização do pensamento do espectador em relação ao tema. Afinal, será que aqueles que estão na rua não saem porque são “vagabundos”? Ali percebe-se que se trata de uma questão extremamente delicada e que não é possível julgá-los. Acrescentamos ainda que Fábio e Javier se colocam como pessoas que conseguiram sair das

ruas a partir da ajuda de terceiros, mas também de um esforço pessoal. Isso pode levar o espectador a colocar a culpa no indivíduo que está na rua, eximindo-se de qualquer responsabilidade, já que o empenho de cada um seria necessário. Mais uma vez, podemos ter um reforço de estigmas nesse caso.

As falas de Eduardo, Silvestre e Tião, por não pertencerem ao grupo dos “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005), têm mais força naturalmente, e destacamos aqui o discurso de Tião, que avalia de forma bastante ilustrativa e didática a repressão sofrida pelos meninos e meninas que vivem nas ruas, protagonizada pelo poder público e apoiada pela mídia que legitima a ideia de que o governo os acolhe. Aqui vemos a questão das verdades que se naturalizam para perpetuar o poder e o controle sobre a parcela que não participa da partilha. Entretanto, é mister destacarmos a força do discurso de Fábio, pela clareza com que coloca suas ideias e pela forma com que se comunica e avalia sua própria situação. Embora ele já tenha saído das ruas, o jovem demonstra uma compreensão com quem ainda permanece na situação e interpreta a atuação do poder público de forma semelhante à Tião, como repressiva e sem resultados efetivos. Tudo isso lhe confere uma maior escuta e espaço de visibilidade.

Em relação aos efeitos sensoriais, eles são bastante nítidos nas cenas de Vanderlei, onde há um apelo maior à experiência. Também há esse apelo na cena em que Carafina pede a comida aos clientes no restaurante e quase não recebe atenção. Ali, uma cena gravada no risco, pois não se sabia qual seria a reação dos clientes e, por isso, a câmera estava mais distante, o espectador consegue experimentar a discriminação sofrida pelos meninos e meninas que vivem nas ruas, a sensação de ser invisível. Tal cena mostra uma demanda requerida pelos personagens de *À margem da imagem* (2003), que alegaram a Mocarzel que faltou ele filmar as pessoas ignorando-os nas ruas. Pela redução da distância entre o espectador e os clientes do restaurante – o espectador poderia ser um deles – o mesmo consegue experimentar o efeito da falta de atenção dada a esses meninos; ele se vê ali, se vê no homem que fala ao celular e quase não olha para o garoto ou nos demais que conversam entre si e não lhe dão muita atenção. Outro momento em que o espectador pode se ver é em uma imagem que ilustra um dos depoimentos, quando são mostrados meninos dormindo ao lado de um ponto de ônibus e as pessoas entrando sem ao menos olhar para o chão, revelando o quanto nós os invisibilizamos. Entendemos que tais cenas são potentes porque chamam o espectador para dentro do filme, inserindo-o naquele contexto e convidando-o a repensar a partilha.

Uma outra operação de Jessouroun que demonstra um apelo à subjetividade dos personagens é a sua escolha por usar o primeiro plano e o *close*, sempre com o fundo desfocado. O que importa é a figura humana, o sujeito que tem identidade no filme – seu nome aparece nas

legendas – e que possui sentimentos que a câmera tenta captar toda vez que usa o plano detalhe. Ainda que os personagens pertençam a mundos distantes dos espectadores, esses enquadramentos tentam aproximá-los.

De um modo geral, há uma maior valorização do verbal no documentário de Jessouroun, embora a cineasta faça uso de muitas cenas que ilustram a fala dos personagens, numa perspectiva de um real como objeto de referência. Há também as cenas de Vanderlei, que trazem o real como objeto de experiência. Contudo, o verbal é o que predomina, até pelo fato de a diretora usar três músicas que falam da vida nas ruas e colocar a letra dessas canções como legenda nas cenas.

Podemos dizer que as incertezas na imagem estão presentes no início do filme, quando Javier discursa e não se sabe se ele vive ou viveu nas ruas, e nas cenas de Vanderlei, em que o espectador precisa “abrir” para entendê-la, pois num primeiro momento elas parecem ilustrar o que um sujeito filmado diz e depois percebemos que se trata de outra pessoa, com uma história ainda desconhecida e que vai se revelar bem diferente dos demais personagens. São nesses momentos que identificamos o jogo determinação x indeterminação. O espectador, em contato com essas imagens pode se perguntar: “quem é esse menino? Essas imagens estão para ilustrar o que os outros dizem? É uma encenação ou é real?”. Tais questões ajudam a engajar o espectador na obra.

Salientamos, ainda, que algumas imagens que revelam fatos acobertados pela mídia, como a do recolhimento compulsório dos meninos pela equipe da SMAS do Rio de Janeiro, também têm a sua potência, pois o espectador está diante de uma realidade que vai de encontro às verdades naturalizadas pelos veículos de comunicação e pelo governo. É, portanto, um momento em que ele é colocado em conflito, repensando as ideias e julgamentos que tem a respeito da vida das crianças e adolescentes em situação de rua.

Analisando a composição das imagens de maneira individual, podemos dizer que a aparência dos personagens produz certa incerteza na imagem, uma vez que os mesmos não se apresentam como senso comum os identifica, ou seja, sujos, despenteados ou maltrapilhos. Além disso, a sua própria eloquência nas falas também traz uma potência, pois há uma quebra de expectativas. E ressaltamos mais uma vez as cenas de Vanderlei, as quais carregam vários elementos que geram essa incerteza e que colocam o espectador em um estado de suspensão. No caso dessas cenas, podemos dizer que há uma certa abertura de sentidos, pois como não sabemos a princípio se é real ou encenação, nem quem é o menino retratado e sua história, a fabulação permite uma ampliação de significados que possam ser dados às imagens. Além

disso, a sua repetição ao longo do filme também endossa essa pluralidade de sentidos que possam ser atribuídos à mesma, de acordo com cada momento em que é inserida na montagem.

Em relação à diversidade no tratamento do tema, por conter depoimentos de pessoas que vivem e de outras que já viveram e não estão mais nas ruas, observamos uma diversificação maior na escolha dos personagens do que no documentário de Mocarzel. Além das crianças e adolescentes, falam também três adultos que trabalham com a assistência a esse público. Contudo, observamos que a obra cita a atuação da Assistência Social do Rio de Janeiro, mas nenhum membro do órgão é chamado a discursar. Nesse sentido, percebemos que há uma condução da narrativa para uma angulação específica que caminha mais no sentido de enaltecer o apoio de organizações sem fins lucrativos e criticar a atuação dos governos que deveriam prestar uma assistência de qualidade a essas crianças e suas famílias, mas falha em vários quesitos. Podemos dizer, ainda, que alguns discursos reforçam a generalização, mas a diversidade dos personagens faz uma quebra, pois há os que já saíram das ruas e estão satisfeitos por não estarem mais nessa condição, há os que estão nas ruas e querem sair e os que estão e querem permanecer. Isso mostra que não dá para generalizar a situação dessas crianças e adolescentes.

As músicas utilizadas na sonoplastia do documentário ajudam a manipular os afetos do espectador e a sensorialidade da cena. Todas falam da vida nas ruas e trazem um tom de solidão ou de liberdade. O espectador é chamado, pelas músicas, a adentrar naquele mundo, a entender a realidade dos personagens e isso é endossado também pelas imagens que acompanham as canções.

Diante disso e dos outros argumentos já apresentados, podemos dizer que em *Quando a casa é a rua* (2012) há um foco tanto na narrativa quanto na experiência. A montagem segue uma narrativa, com fragmentos de imagens e entrevistas que são justapostos de acordo com o assunto tratado, mas há operações acionadas pela cineasta, como as já citadas enquanto potentes, que trazem o espectador para a experiência.

Ao olharmos o filme como um todo, especialmente na parte final, quando Vanderlei aparece caminhando em direção à câmera, deduziríamos que a obra dá um espaço de liberdade aos sujeitos, tentando tirá-los do seu lugar fixo como “sem-parte” (RANCIÈRE, 2005). A autonomia de alguns é enaltecida e isso promove um certo baralhamento. Contudo, a mensagem inserida no final do filme, dizendo que a vida dessas crianças e adolescentes que vivem nas ruas “pode ser diferente” e que isso “depende de nós”, quebra toda essa construção, pois mais uma vez reforça a lógica policial que quer normalizar as pessoas e joga a culpa no espectador, o que nos faz lembrar Ramos (2008), quando diz que a exploração do miserabilismo e da

criminalidade gera um sentimento dúbio no espectador, piedade e dolo, entretanto, isso dificilmente gera um engajamento social efetivo e um posicionamento crítico. Hoje ele se sente culpado, amanhã, ao voltar para as ruas e olhar para esses meninos e meninas que lá vivem, percebe-se incapaz de transformar suas vidas e tudo volta ao normal. Talvez a mudança principal deveria estar na repartilha do sensível, para que essas crianças sejam vistas com um olhar humano independente de onde estão, o que abriria espaço para que se pensem ações que as auxiliariam efetivamente.

Nesse sentido, não podemos afirmar que o risco permanece na montagem, pois essa mensagem final rompe com algumas tensões no campo da lógica do poder que estavam abertas até então.

Em síntese, destacamos as operações de Jessouroun que caminham para uma forma mais política e para gerar um conflito no espectador, inserindo-o no risco: o uso das imagens de Vanderlei explorando bastante a fabulação e a poética das imagens, a estética empregada, fugindo do senso comum, o uso de imagens que fazem um contraponto às verdades naturalizadas pela mídia e pelos governos e a inserção, na obra, de personagens que escolheram viver nas ruas, desfrutar de sua autonomia e liberdade. Quando dizemos que o espectador se inquieta quando vê as suas ideias e julgamentos sendo contestados, é porque ele está acostumado com construções que confirmam suas certezas, convicções estas construídas pela lógica do poder. Por isso a importância de se buscar meios que minar essa força através das operações da arte.

É possível dizer que *Quando a casa é a rua* (2012) busca, através da montagem, conjugar “efeitos de verdade”. Não se trata de um real que atravessa a cena, o que, possivelmente, poderia conceder mais primor à obra, mas de uma busca da realidade através de escolhas que privilegiam a indicialidade e a composição dramática. Jessouroun insere o seu filtro na visão deste mundo específico da vida de crianças e adolescentes nas ruas, porém, suas estratégias vão além da solidificação de estratificações sociais, da manutenção das forças políticas e do jogo de interesses. Há uma tentativa de desconcertar as visões estereotipadas e midiáticas e de explorar certos limites de tematização desse nicho social. São, portanto, táticas de produção de novos sentidos, novas formas de registrar subjetividades e de provocar o olhar do espectador.

Para finalizar, trazemos Coutinho (1997), quando ele diz que o filme dá certo quando não termina com uma resposta-síntese. Ele afirma que seus filmes se encerram com perguntas e reflexões e que prefere estar aberto, ser surpreendido pelos personagens. No caso de *Quando a casa é a rua* (2012), a mensagem no final retira toda a potência de se finalizar o documentário com questões em suspenso. Já na obra de Mocarzel, permanecem questões não

resolvidas, na medida em que, ao se abrir para a autocrítica no final, o cineasta corre certo risco e deixa que o espectador também se surpreenda com as respostas dadas pelos personagens. A partir daí, o mesmo espectador passará a refletir sobre tudo o que viu e até que ponto vale a pena explorar as imagens desses sujeitos. Quem traz a resposta não é o documentarista, mas aquele que teve contato com o filme e que imergiu no risco.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das discussões que se iniciou séculos atrás e que permanece em voga até os dias atuais é sobre o papel da arte na sociedade. Seria ela um objeto descolado do seio social ou parte intrínseca que muito revela sobre a cultura, os modos de pensar, interpretar e ver de uma época? Por acreditarmos na segunda premissa é que buscamos entender como é possível que a mesma opere politicamente, no sentido de promover uma repartilha do sensível, um novo modo de enxergar grupos marginalizados e de dar espaço aos “sem-parte”. Por isso, escolhemos como objeto de estudo o documentário, uma modalidade de cinema que tem uma ligação muito forte com a realidade, muito embora não signifique a sua cópia fiel. Sabemos que se trata de um ponto de vista, de um olhar mediado, mas queremos entender como esse tipo de arte seria capaz de abrir espaço para uma repartilha que fosse capaz de mobilizar o pensamento do espectador.

Tal investigação foi motivada a partir da ideia do filósofo Jaques Rancière sobre a “arte política”, a qual faz uma ruptura em relação noções tradicionais. Para ele, a política está exatamente naquilo que vai de encontro ao *status quo*, ou seja, sua premissa central está na reorganização da partilha, de modo que aqueles que não são vistos alcancem um espaço de visibilidade, tendo suas vozes transformadas de ruídos em discursos audíveis. Em tempos em que os poderes buscam reforçar e naturalizar suas verdades, de modo que as separações continuem sendo legitimadas, a arte política vem exatamente para propor uma nova forma de pensar e olhar para os indivíduos “sem-parte”. Nesse sentido, encontramos a atualização e a pertinência de nosso trabalho nessa importância de se pensar o cinema, em especial o documentário, enquanto ferramenta capaz de mobilizar novos sentidos e romper com as ordens vigentes que reforçam a discriminação.

No caso do Brasil, desde a década de 1960 vêm se tematizando as classes populares, sendo que a forma de aproximação com esses grupos – encontro cineasta/sujeito filmado – e de construir o enunciado tem se modificado bastante. Na contemporaneidade, conforme pontua Ramos (2008), tem sido produzidos muitos filmes que endossam o horror, sob o viés da criminalidade e do miserabilismo. Em outras palavras, são obras que acreditam que o realismo é a melhor estratégia para engajar o espectador, contudo, muitas delas acabam embarcando na estetização da miséria, o que para Bentes (2007) mina as possibilidades de uma real intervenção.

Isso posto, traçamos ao longo desse estudo um caminho que buscou entender primeiro como o poder se dissemina na sociedade, chegando também às artes e como seria possível que as mesmas alcançassem o seu rompimento. Conseguimos concluir que a imagem

tem uma potência de promover uma ruptura, mas não a imagem que entrega tudo aquele que à observa, e sim a que deixa espaços para que o mesmo faça as suas asserções. Imagem potente é a que carrega um “sintoma”, algo que afeta o observador de modo instigante, que requer do mesmo um tempo maior de leitura. Somando essa ideia ao que Rancière (2012a) propõe para o espectador emancipado, como sendo aquele que compõe o seu próprio poema, ou seja, que percorre vários lugares na percepção, estando atento à partilha e olhando-a de modo crítico, passamos ao desafio de identificar quais mecanismos no documentário poderiam promover esse baralhamento também no espaço da espectralidade.

Uma vez que o documentário conta com uma grande liberdade criativa e uma variedade de formas de fazer, selecionamos dois filmes que tratam da mesma temática, mas que se constroem de formas distintas, de forma a responder à questão: como desafiar a estética e a política no documentário para inserir o espectador no risco, ou seja, mobilizar o seu pensamento em torno da temática apresentada? Nosso objetivo era identificar mecanismos capazes de alcançar essa potência no gênero documental.

Ao analisarmos as obras *À margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel, e *Quando a casa é a rua* (2012), de Thereza Jessouroun, identificamos operações específicas em cada um dos documentários que conseguem levar o espectador a um certo estágio de emancipação, de fazê-lo questionar o que vê ou refletir sobre a situação tematizada. Contudo, vale a ressalva de que nenhum dos dois filmes são totalmente políticos nos moldes propostos por Rancière e talvez o exercício de análise que fizemos neste trabalho nos dê pistas de que olhar para o micro, ou seja, para cada mecanismo acionado em cada cena, traga mais respostas e asserções para uma discussão permanente do que buscar um filme que seja integralmente político. O que se tem são momentos nos documentários, frutos de escolhas dos cineastas, que trouxeram uma carga de incerteza seja para a imagem ou para a montagem como um todo, gerando uma inquietação no espectador. Isso nos leva a perceber que, na verdade, a política não está no todo, mas em estratégias específicas que rompem padrões e trazem uma ideia de repartilha.

No caso da obra de Mocarzel, destacamos especialmente a sua tentativa de promover uma autocrítica, tendo como foco a questão da estetização da miséria. O uso das cenas de bastidores teve uma relevância para se chegar a esse objetivo e trazem uma potência na medida em que desconcertam o espectador não acostumado com certas revelações feitas e que demonstram a crueza com que se explora as imagens alheias. Por finalizar com os próprios personagens julgando o documentário, Mocarzel acaba promovendo um baralhamento de posições e mais ainda: termina a sua obra sem resposta, mas cheia de questionamentos que

permanecem com o espectador. Afinal, ele colabora com essa espetacularização da miséria ao consumir imagens de indivíduos marginalizados? Por que as coisas não mudam, como diz um dos personagens ao final? Será que o problema está na mídia, no governo, nos próprios indivíduos em situação de rua ou no espectador? Quem é o responsável por aquela situação (se existir algum)? Essas são questões que ficam após a obra e que prologam a experiência e ampliam os seus sentidos.

Por outro lado, o documentário de Jessouroun faz o baralhamento em uma perspectiva diferente, já na esfera da estética, colocando os sujeitos filmados em condição de igualdade – ainda que apenas na aparência – com o espectador. Eles não aparecem sujos ou maltrapilhos e não demonstram desconhecimento do mundo e de sua realidade. Dissemos que se não revelassem seus passados ou suas histórias, não seria possível afirmar com certeza a que grupo pertencem. Mas, ainda que esse mecanismo seja utilizado, muitas falas acabam por reforçar os estereótipos, por naturalizar a condição de exclusão sofrida pelas crianças e adolescentes que vivem nas ruas. Ainda que o objetivo da cineasta tenha sido o de chamar a atenção para esse problema, acaba acontecendo o que Ramos (2008) defende: a culpa no espectador não o leva à reflexão ou mudança. Por isso, falar sobre os estigmas não necessariamente os eliminarão.

Apesar disso, podemos destacar as cenas de Vanderlei, carregadas de afetos, poética e de uma carga de incertezas, como potentes, assim como a escolha por personagens que estão na rua porque preferem viver lá, buscando a sua liberdade. Aqui há uma quebra total de padrões, sejam estéticos, nos casos das cenas de Vanderlei, como também no nível do discurso, quando se descobre que a vida nas ruas pode ser uma escolha pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que essas operações da cineasta trazem um viés político.

Uma conclusão relevante que conseguimos chegar através desse exercício de análise refere-se à importância da montagem em manter ou não a potência política do filme. Em determinando momento deste estudo afirmamos que ao explorar a potência da imagem, estamos dinamizando-a, ampliando os seus sentidos e experiências. Contudo, após este estudo, percebemos que a dinamização está, em última instância, na própria montagem do filme. A montagem pode tanto amplificar o viés político de uma obra, como também reduzi-lo. Se nos questionarmos, por exemplo, se a decisão final é da montagem ou se o encontro e a imagem em si não são suficientes, tenderíamos a responder que sim. A montagem é, por si só, uma repartilha. O encontro pode se dar de forma mais política, mas o modo de encadear as cenas gravadas é capaz de minar essa potência. As imagens, por si só, podem ter uma força política,

entretanto, a mesma é aumentada ou diminuída dependendo de como os registros são ordenados.

No caso de nosso trabalho, é possível percebermos que Mocarzel foi mais perspicaz em utilizar esse recurso, ou seja, um dos grandes trunfos políticos de sua obra está exatamente na forma com que ele montou o filme, optando, por exemplo, por incluir as cenas de bastidores e por finalizá-lo não com respostas, mas com dúvidas que chegam ao espectador e buscam tirá-lo de sua zona de conforto. O cineasta assume que mesmo quebrando as regras através do metacinema, o documentário não é capaz de mudar as vidas dos indivíduos que tematiza, ou seja, ele não aponta uma solução, o que gera uma inquietação no espectador.

Por outro lado, Jessouroun, encadeou as cenas de *Quando a casa é a rua (2012)* deixando subentendida, especialmente depois do letreiro final, a ideia de que a solução do problema de crianças e adolescentes em situação de rua estaria na Assistência Social, ou seja, reduziu-se o espaço de reflexão para o espectador. Contudo, não podemos reduzir o seu mérito de incluir personagens que optam por viver nas ruas, os quais ajudam a deixar uma dúvida: afinal, viver nas ruas é uma escolha ou não? Talvez a montagem do filme poderia ter uma potência maior se o mesmo se encerrasse retomando essa dúvida, o que levaria o espectador a resgatar a obra e reconectá-la à partilha social em busca de respostas.

Nesta sessão apontamos apenas algumas estratégias, embora existam outras destacadas na análise que também mereçam um estudo mais aprofundado. Contudo, nosso objetivo central é mostrar que cada filme, ao seu modo, pode trazer mecanismos de ruptura e, para isso, é fundamental que o cineasta entenda que o poder também está em jogo na arte e que reproduzir fielmente a partilha pode apenas reforçá-la. Através das discussões que fizemos ao longo deste trabalho, bem como das análises, almejamos mostrar há caminhos para contornar ou desafiar esse poder. No entanto, vale destacarmos que não conseguimos identificar nos dois filmes uma grande potência política, o que nos mostra que há muito o que se pensar e discutir sobre as obras que tematizam grupos populares ou marginalizados. E com este trabalho, ressaltamos o quanto é essencial pensar na forma e na estética.

Em suma, podemos dizer que nossa hipótese de que há mecanismos específicos para se alcançar a política da arte e para inserir o espectador no risco se confirma. Também acreditamos serem plausíveis as premissas de que o encontro entre o cineasta e o sujeito filmado tem uma relevância na partilha, apesar de ressalvamos que a montagem é a operação que dita se a potência permanece ou não, e de que inserir o espectador em um universo de incertezas, suscitando o conflito entre suas crenças, é um modo eficaz de mobilizar o seu pensamento em torno da questão apresentada.

Este é um estudo inicial, a partir de um embasamento teórico que abre inúmeras possibilidades de investigação e discussão. Buscamos tal rota porque entendemos ser fundamental questionar obras que dizem carregar uma “função social” apenas por dar voz e imagem aos sujeitos marginalizados. O que descobrimos neste trabalho é que é preciso ir muito além. Olhar para a construção de documentários, embora não seja uma tarefa simples, pode nos trazer asserções importantes para compreender o contexto em que estamos inseridos, questionando se a direção tomada pelos documentaristas abre espaço para outras repartilhas e modos de dizer operantes no mundo ou reforça os ordenamentos sociais dominantes. E, ao proceder à análise fílmica, percebemos que é importante fazer um estudo comparativo das partilhas vigentes, pensando, por exemplo, em como o documentário poderia quebrar padrões, abrindo espaço para novas reflexões sobre temas como a marginalização social.

Por fim, destacamos que a arte abre a possibilidade para que novas partilhas do sensível sejam criadas, e mais ainda: para que a partir desses novos desenhos o espectador seja levado a transitar de posições, experimentando efetivamente o que vê e estendendo essa experiência para a sua vida. É nisso que enxergamos a verdadeira potência de transformação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o Poder Soberano e Vida Nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. A potência do pensamento. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. **Revista do Departamento de Psicologia da UFF**, Niterói, v.18, n.1, p.11-28, jun.2006.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: _____. (org). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

AMADO, Ana. Michel Moore e uma narrativa do mal. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 216-233.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

AVELLAR, José Carlos. A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 122-147.

ARISTÓTELES. **A Política**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

_____. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 44-63.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-157.

BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus, 2014.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía - Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. 3. ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 69-104.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão e documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História**, São Paulo, n.15, p. 165-191, abr. 1997. Conferência proferida no evento Ética e História Oral.

_____.; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____.; GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34: 1998.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Pós**. Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-209, nov. 2012.

_____. **Diante da Imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.
FALCON, Francisco José Calazans. História e Representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. **Representações:** contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000. p. 41-63.

FELDMAN, Ilana. **O apelo realista.** Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, p.61-8, ago. 2008. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo:** a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **As Palavras e as coisas:** uma arqueologia das Ciências Humanas. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2005.

FRANÇA, Andréa. Cinema documentário e efeitos de real na arte. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 80-95.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 181-198.

_____.; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. **Contracampo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 17, p. 145-162, 2007. Disponível em:
<<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17247>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

_____.; 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. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/7050/6054>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

_____. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v.18, n. 1, p. 45-56, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1955/2026>. Acesso em: 17 jul. 2018.

HURTADO, Jorgi Carmona. A imagem como potência de reflexão. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 99-113, jan-jun/2017, Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_20_JordiCarmonaHurtado.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2018.

JESSOUROUN, Thereza. **Quando a casa é a rua**. [Filme-vídeo]. Produção: Kino Filmes. Direção: Thereza.Jessouroun. Roteiro: Thereza.Jessouroun. Coordenação geral: Projeto “Transforming lives of street children”, CIESPI: Irene Rizzini e Maria Cristina Bó, CODENI: Danielle Strickland. Edição: Thereza.Jessouroun e Luiz Guimarães de Castro. Fotografia: Alberto Belezia e Luiz Abramo (Rio de Janeiro), Pedro Urano (Cidade do México). Som: Damião Lopes, Paulo Henrique da Silva (PH), Carlos (Mano), Marcos Cantanhede. Colorista: Gerson Silva. Assistente de Direção e Produção: Juliana Chagas. Assistente de Produção: Ana Gabriela Ribeiro. Arte: Luiz Felipe Thomé. Pesquisa: CIESPI, PUC-Rio, Marcelo Princeswal, Paula Vargens, Juliana Batistuta do Vale. 2012, 35’20”, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S4hYDRE-4qw>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

MARCO, Giovanna De; ANDRADE, Ana Lorena Oliveira de; SANTO, Cíntia Sacramento do Espírito. Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 13, n.3, p. 275-284, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n3/a10v13n3.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; SENNA, Gustavo. Arte e política, estética e ética no documentário Lixo Extraordinário. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, v. 9, n.1, p. 174-196, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/452/258>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

MATTOS, Ricardo Mendes; Ferreira, Ricardo Franklin. Quem vocês pensam que (elas) são? Representações sobre as pessoas em situação de rua. **Psicologia & Sociedade**, v. 16, n.2, p. 47-58, maio/ago.2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/psoc/v16n2/a07v16n2.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

MESQUITA, Claudia. **A superfície do cotidiano**: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 199-215.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: _____. (org). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 8-25.

_____. et al. **Cadernos do inventar**: cinema, educação e direitos humanos. Niterói: EDG, 2016.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emanuel (org). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-189.

MOCARZEL, Evaldo. **À margem da imagem**. [Filme-vídeo]. Produção de: SP Filmes de São Paulo. Direção: Evaldo Mocarzel. Roteiro: Evaldo Mocarzel e Maria Cecília Loschiavo dos Santos. Fotografia: Carlos Ebert, ABC. Câmera adicional: João Pedro Hirszman. Montagem: Marcelo Moraes. Som: Jorge A. Vaz. Produção: Ugo Giorgetti. Edição: Marcelo Moraes. Direção de Produção: Afonso Coaracy. 2003, 73', color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EB7A__uVQ9E>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v.8, n.2, dez. 2014. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/323>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

MONDZAIN, Marie-José. Nada, tudo, qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). **A república por vir**. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. **Film Quartely**, v.36, n.3, primavera de 1983, p. 259-273.

_____. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PEREIRA, Miguel. A política no documentário brasileiro contemporâneo. **Alceu**: Revista de Comunicação, Cultura e Política do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v.6 - n.11 - p. 185 a 194, jul./dez. 2005

PORTER, Russel. Sobre documentários e sapatos. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 42-51.

RABIGER, Michael. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 52-67.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-97.

_____. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 1, n.1, p. 16-53, 2012. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8/2>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

RANCIÈRE, Jaques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

_____. Política da arte. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/ CEART; v. 1, nº 15, out. 2010.

_____. **O que significa "Estética"**. Trad. de R. P. Cabral, 2011a. Disponível em: <<http://cargocollective.com/y-mago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

_____. **A autonomia das imagens**. Comunicação proferida em 14 de março de 2011 no Culturgest, em Lisboa. 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6OwVuF3zam0>>. Acesso em 5 fev. 2018.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012a.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

RENOV, Michel. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 234-255.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Cosac Naify, 2004.

ROUTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 26-41.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005a. p.57-71.

_____. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005b. p. 82-95.

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 96-121.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 64-79.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2006.