

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JAUÁRA ICHÊ:
Notas sobre a adversidade no documentário.

Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

RECIFE
2014

MARCELO PEDROSO HOLANDA DE JESUS

JAUÁRA ICHÊ:

Notas sobre a adversidade no documentário.

Dissertação apresentada como conclusão do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Profa. Dra. Angela Prysthon.

RECIFE
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

J58j

Jesus, Marcelo Pedroso Holanda de

Jauara Ichê: notas sobre a adversidade no documentário / Marcelo Pedroso Holanda de Jesus. . Recife: O Autor, 2014.
94 p.: il.

Orientador: Angela Prysthon.
Dissertação (Mestrado) . Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2014.
Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Documentário (Cinema). 3. Cinema .
Montagem. 4. Filme cinematográfico. 5. Representação
cinematográfica. 6. Estética. 7. Política de comunicação de massa. 8.
Voz. I. Prysthon, Angela (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (23.ed.)

UFPE (CAC 2014-109)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

Título: Jauára Ichê: Notas sobre a adversidade no documentário

Defesa de dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como conclusão do Mestrado, sob a orientação da Profa. Dra. Angela Prysthon.

Banca Examinadora:

Angela Freire Prysthon

André Guimarães Brasil

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

24/02/2014

Data da aprovação do exame da dissertação

Dedicatória:

A Paulo de Jesus, primeiro e insuperável mestre.

A Jean-Claude Bernardet, um baluarte.

AGRADECIMENTOS

A Noam, razão primeira de tudo, que teve a paciência de, no mesmo ano, esperar seu pai fazer um “filme grande que não acaba nunca” e dedicar-se à escrita desta dissertação: “quantas páginas tu escreveu hoje?”.

A Paulo, o primeiro e insuperável mestre, exemplo, motivo, força, perseverança e modelo para a realização deste estudo.

A Inês e Poliana, apoio, segurança, estímulo e generosidade sem fim.

A Lara, companheira que viu esse trabalho germinar e, com carinho e incentivo, foi impulsionadora de sua realização.

A Juliano e Daniel, amigos e companheiros da Símio Filmes, assim como Gabriel, com quem dividi ao longo de uma jornada comum grande parte das inquietações aqui expostas.

A Angela, que me acolheu, incentivou, mostrou caminhos, foi parceira atenta e cuidadosa para a elaboração do estudo.

Aos professores que compuseram a banca da qualificação, Laécio Ricardo, Marcelo Coutinho e Paulo Cunha, que com sabedoria e generosidade souberam me dizer o que eu precisava ouvir.

A Amaranta e Ana Rosa, grandes entusiastas do documentário e curadoras do CachoeiraDoc, onde vi o filme de Avi Mograbi que me insuflou a realizar este trabalho.

A Rejane Medeiros pela ajuda na melhor compreensão e organização dos sentimentos.

À Facepe, pelo suporte à pesquisa.

A todos os muitos amigos e amigas que estiveram junto, colocando-se sempre como apoio seguro.

Finalmente, a Sophia, que, mesmo em outra cidade, me apoiou e me amparou, me ensinou que a escrita não é um ato, mas um processo, e tem me presenteado com tantas coisas boas e preciosas.

RESUMO

Esta dissertação propõe os conceitos de conformidade e adversidade para designar dois tipos específicos de inclinação que movem o documentarista no momento de realizar um filme e dizem respeito à forma como ele enxerga a perspectiva dos sujeitos filmados em relação a si próprio. Definidos enquanto sentimentos, os estados de conformidade e adversidade referem-se à particularidade convergente ou divergente em que o realizador do documentário se situa diante da racionalidade de ordem policial que o vincula às pessoas que filma. O conceito de adversidade é desenhado a partir do desejo que movia o autor da dissertação a se relacionar com as pessoas que fariam parte de um filme dirigido por ele próprio, o longa-metragem *Pacific* (2009). Os conceitos propõem a inauguração de uma categoria analítica que se aplica à observação de filmes documentários em geral e podem se relacionar por diferentes modos de agenciamento a dois fundamentos epistemológicos associados à tradição documental dominante: o da representação e o da reflexão. A partir da conceituação dos termos, são analisados dois filmes: *Jesus no mundo maravilha* (CANNITO, 2007) e *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (MOGRABI, 2004).

Palavras-chave: documentário, adversidade, conformidade, estética, política, voz, montagem, representação, reflexão, inimigo.

ABSTRACT

This dissertation proposes the concepts of compliance and adversity to designate two specific types of slope moving documentary filmmaker when making a movie and relate to their perspective regarding the filmed subject. Defined as a feeling, the states of compliance and adversity refer to convergent or divergent feature in which the director of the documentary lies on the rationality of police order that binds people to shoot. The concept of adversity is drawn from the desire that drove the author of the dissertation to relate to people who were part of a film directed by himself, the feature *Pacific* (2009). The concepts proposed the opening of an analytical category that applies to watching documentary films in general and can relate to different modes of agency two epistemological foundations associated with the dominant documentary tradition: that of representation and reflection. From the conceptualization of the terms are analyzed two films: *Jesus in the wonder world* (CANNITO, 2007) and *Avenge, but one of my two eyes* (MOGRABI, 2004) .

Key-words: documentary, adversity, compliance, esthetics, politic, voice, montage, representation, enemy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. DAR A VOZ, QUEBRÁ-LA OU DEIXAR-SE INTERCESSAR	13
2.1 Da voz do dono à voz do outro.....	20
2.2 Por um diferente agenciamento entre sujeito e objeto	25
3. ESBOÇO EM TORNO DOS CAMPOS DE CONFORMIDADE E ADVERSIDADE	33
3.1 Em busca de uma plataforma analítica	39
3.2 Um polo de poder antagonico aos sujeitos em adversidade	42
3.3 A adversidade confrontada à ética	45
3.4 Post-Scriptum à adversidade no documentário	50
4. PALESTINA E ISRAEL CONFRONTADOS AO TEMPO CRÍTICO	52
4.1 A subjetivação política através da montagem	55
4.2 O sujeito em face dos impasses históricos: crônicas de uma morte deliberada	60
4.3A formação do tempo crítico	66
5. FILMANDO O INIMIGO COMO UM AMIGO: OU A TRANSCORPORIFICAÇÃO DE UM SUJEITO CHAMADO LÚCIO CANNITO	68
5.1 Perspectivismo amazônico num parque de diversões em São Paulo.....	72
5.2Da despossessão xamânica à carnavalização da montagem	77
6. INTERLÚDIO: JAUÁRA ICHÊ, NOTAS SOBRE A ADVERSIDADE NO JAGUAR	81
7. CONCLUSÃO	87
8. REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Sangue, suor e lágrimas. Se a dissertação aparece limpinha aos olhos de quem a lê, é porque a brancura do papel tratou de apagar-lhe as secreções da gestação e a ABNT cumpriu seu papel de eliminar a desordem de sentimentos e angústias que a fizeram, assim como porque, para dar cabo dela, foi preciso ao autor se empoderar de um corpo que até então lhe era estranho.

Escrever é um tormento e uma felicidade, assim como a vida, assim como os filmes. É preciso indiferenciá-los: a vida, os filmes, a escrita, o tormento, a felicidade. Cada um se assenta sob uma forma específica, aquela que lhe é possível tomar em cada momento. Os sentimentos atravessam os múltiplos estados – da vida, dos filmes, da escrita –, na mesma medida em que estes são atravessados pelos múltiplos sentimentos – do tormento, da angústia, da felicidade.

Não sei se as palavras são capazes de preservar aquilo que a brancura do papel e as normas da ABNT apagaram, mas sei que o corpo do autor se constituiu a partir da contaminação dos estados com os sentimentos – e vice-versa.

Essa dissertação foi movida por um sentimento e a falta de uma nome que correspondesse a ele. O nome agora está dado. E, numa retribuição lógica, ele próprio emprestou-se ao título da dissertação e a seu capítulo capital, permitindo que o sentimento antes sem nome agora se assentasse no corpo de todos os nomes aqui contidos.

A correspondência de um nome a um sentimento só pode ser acessada a partir de outro sentimento. E esse sentimento, nós precisamos dividi-lo para que ele gere, por sua vez, mais sentimentos e mais nomes. É assim que espero que os nomes transcritos a seguir ajudem você que os vai ler a acessar o sentimento antes sem nome. E ao acessá-lo, acesse também a mim e quem sabe a você mesmo, constituindo-se-nos um comum.

* * *

Da primeira versão da introdução, escrita há alguns meses, sobraram apenas poucas linhas. As outras tantas páginas elaboradas e posteriormente apagadas foram importantes enquanto processo, ajudaram a iluminar o problema, fizeram sua parte no

cerceamento do sentimento que procurava um nome. Que lhes sirva de consolo o fato de não estarem sozinhas: dezenas e dezenas de páginas de capítulos tiveram o mesmo indesejado fim.

O importante é que elas ajudaram a que agora tenhamos um nome – e então é preciso dizê-lo: adversidade. Ou pelo menos, que assim seja em sua forma reduzida. Na versão expandida, dir-se-ia da *inclinação à adversidade do documentarista em face dos sujeitos filmados*. Ou ainda, da *racionalidade de ordem policial de natureza adversativa do documentarista diante dos sujeitos filmados*.

Como se vê, o sentimento não coube em apenas um nome – para que o fizesse, teria sido preciso talvez inventá-lo. Mas ainda: ele não veio só, e sim acompanhado de seu correlato inverso. Para conhecê-lo, basta substituir por *conformidade* e *conformativa* os espaços onde acima se leem adversidade e adversativa.

A chave para acessar esses nomes, que passam a sugerir e designar categorias de análise, está no capítulo II, o pilar central da edificação de todas as reflexões contidas neste estudo.

Mas agora que temos os nomes, voltemos ao sentimento.

* * *

Em sua gênese, esse trabalho de pesquisa propôs uma assertiva, expressa no projeto que a originou, mas que agora encontra-se superada: a de *dizer, através da voz do outro, aquilo que ao outro não seria próprio dizer*.

Percebo hoje, e como veremos a seguir, que ela tomou corpo para dar nome ao sentimento sem nome. Tratava-se – e eu já o presumia – de uma forma *provisória* de nomeá-lo, embora formulada em bases que me pareciam então um razoável ponto de partida. Mas, como se verá no primeiro capítulo, é um enunciado que esconde outro, talvez por pudor, e que não resistiu à diferenciação entre conhecimento e pensamento proposta por Marilena Chauí.

O sentimento a que me refiro atravessa e atravessou algumas de minhas experiências como documentarista. Em ordem cronológica: montador de *Um lugar ao sol* (MASCARO, 2008), diretor e montador de *Pacífic* (PEDROSO, 2009), diretor e montador do curta-metragem *Câmara escura* (PEDROSO, 2011), colaborador-realizador do site Vurto, ao lado de Felipe Peres Calheiros – espaço onde são postados vídeos de curta duração feitos para a internet. Mas é em torno da realização de *Pacífic* que eu diria ter experimentado o sentimento com maior intensidade – logo, a partir de

onde serão conduzidas as reflexões aqui apresentadas.

Pacific é para mim um filme de difícil circunscrição pois me afeta em diversos sentidos e me permite acessar sentimentos de ordens variadas em relação ao mundo, às pessoas, ao Brasil. O momento de sua concepção foi cercado de muitos desejos e interesses, mas para efeito desse estudo, restrinjo-me a abordar apenas um deles: sua inclinação a realizar uma abordagem *crítica* da classe média brasileira. Um desejo que, de um lado, procurava responder à constatação (não só minha) da pequena quantidade de documentários brasileiros que se voltavam para esse grupo social e que, de outro, correspondia a um sentimento pessoal de inadequação a alguns valores reproduzidos no horizonte deste modo de vida ao qual eu pertencço. O cruzeiro *Pacific* e todo o êxtase que ele prometia pareciam o cenário ideal para realizar o filme.

E com isso chego ao sentimento: o de uma inclinação à crítica dos sujeitos a serem filmados como motivadora do fazer-documentário. Trata-se de um sentimento, pois, que não permanece incólume: ele já nasce atravessado por uma série de problemas e conflitos que, no fim das contas, dizem respeito ao entendimento da própria natureza do filme documentário.

Algumas questões que dele decorrem: Como se relacionar com o outro se o desejo é de criticá-lo? Qual o limite ético para a empresa desse gesto? Como conceber uma autoridade que permita falar do outro a partir de uma perspectiva contrária? Ou, na verdade, como simplesmente conceber uma autoridade que fale sobre o outro, quaisquer que sejam os termos adotados?

São perguntas que refletem, no fundo, o mesmo problema de falar *do* outro – ainda que numa perspectiva favorável –, ou de falar *pelo* outro, ou *dedar voz ao outro*... Questões que caminham de mãos dadas com a própria história das práticas documentais. A maneira como alguns desses dilemas foram refletidos é comentada no capítulo I.

* * *

O primeiro filme que será analisado, de forma mais apurada, neste trabalho chama-se *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (MOGRABI, 2005). Ele é uma espécie de pedra fundadora do estudo porque foi a partir dele que se desenvolveu originalmente sua ideia. Quando assisti a ele, no festival de documentários CachoeiraDoc, senti-me conectado e transtornado. Eu reconheci no filme o tal sentimento de *adversidade* que conectava o diretor a alguns de seus personagens. E não só isso: tive também a

sensação de que o realizador havia lidado com os impasses da adversidade, embora em contextos e a partir de materiais completamente diferentes, de uma maneira de algum modo parecida à como eu os havia enfrentado em *Pacific*. O filme de Mograbi se tornou então um companheiro de jornada e sua análise se dá no capítulo III.

O segundo filme, *Jesus no mundo maravilha* (CANNITO, 2007), era um problema anterior. Eu já o havia visto e experimentado a desconfortável sensação de fascinação e horror que ele oferece. E, por ocasião do meu estágio de docência na graduação de cinema da UFPE¹, resolvi exibí-lo para a turma. A discussão foi calorosa e a retomada de diversos textos que se voltavam a sua análise me deixou a clara impressão de que, por mais desagradável e difícil que parecesse a ideia, eu teria que enfrentá-lo enquanto constitutivo do corpus da dissertação. Ele hoje é enfrentado no Capítulo IV.

* * *

E, finalmente, a conclusão.

Ela, possivelmente, só pode ser acessada enquanto resposta transubstanciada ao que foi sendo construído ao longo da dissertação. Somente assim o peito musculoso de Konyan-Bébe², temível guerreiro tupinambá do século XVI, pode se fundir ao peito-imenso do inimigo de Lúcio no Mundo Maravilha. Somente assim a subjetiva indireta livre de Pier Paolo Pasolini pode fazer sua própria antropofagia da *Imanência do inimigo* de Eduardo Viveiros de Castro. Somente assim o texto pode aderir ao tempo crítico e fazer colidir as partículas que compõem este estudo. E, fato extraordinário, elas se transformam ao se tocarem umas nas outras. Terá sido talvez porque tenhamos aderido ao princípio epistêmico do conhecimento enquanto personificação.

¹ A disciplina, que deveria se chamar “Filmar o inimigo – Documentário em atrito com o real” foi “censurada” pela reitoria da universidade, que achou a suposição de filmar o inimigo muito agressiva, fazendo com o que a atividade docente viesse a se chamar simplesmente “O documentário em atrito com o real”.

² Seu nome seria uma referência aos atributos físicos de sua proeminente caixa torácica: *kunhã* (mulher) *mbeba* (achatado). O líder guerreiro teria devorado, em rituais diversos ao longo de sua vida e junto com os seus, mais de 60 inimigos portugueses.

1. DAR A VOZ, QUEBRÁ-LA OU DEIXAR-SE INTERCESSAR

Ao anoitecer, o chefe Konyan-Bébe percorreu o acampamento na floresta, exortou os guerreiros à luta e disse que agora não estavam mais distantes do território do inimigo. Cada um deveria prestar atenção no sonho que teria à noite, e fazer com que o sonho fosse algo de feliz.

Hans Staden

Durante os momentos iniciais de minha formação enquanto documentarista, a leitura de *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003) foi determinante para moldar um tipo de pensamento sobre o documentário, aliado a um campo de práticas que precisam ser permanentemente revisitadas, colocadas em debate, problematizadas. A inquietação nascida a partir da leitura do livro se deve à contundência de suas análises, mas também ao espírito eminentemente crítico que o autor investe na observação dos filmes. Em *Cineastas e imagens do povo*, não há condescendência, Bernardet não elege seus objetos de análise por afinidade ou empatia. Ele o faz possivelmente mais em resposta aos problemas observados nos filmes do que por um sentimento de adesão ao universo estético apresentado pelas obras. E isso se faz sentir logo no primeiro capítulo, dedicado às reflexões em torno do média-metragem *Viramundo* (SARNO, 1965), que se tornou paradigmático do que Bernardet chamou de *modelo sociológico*.

Assim como faz ao longo de todo o livro, o autor parte dos filmes para chegar a categorias de análise. Trabalha com um corpus principal composto por trinta obras, a maioria curtas e média-metragens documentais produzidos no Brasil entre os anos 1960 e 1970. O foco prioritário de sua atenção diz respeito à linguagem dos filmes e seus efeitos, com particular ênfase no gerenciamento das *vozes* presentes nos documentários. Embora não se preocupe em definir claramente o conceito de *voz*, as análises que empreende deixam entender tratar-se do tipo de *enunciação* presente nos filmes, uma acepção portanto predominantemente verbal, ligada à linguística. A investigação de Bernardet diz respeito às relações que se estabelecem entre o documentarista e seus personagens, tendo em vista a maneira como suas diversas vozes são organizadas dentro do filme.

A análise em particular de *Viramundo* teve grande efeito, acredito, não apenas sobre mim mas sobre grande parte das pessoas que se dedicam ao documentário no Brasil – e isso inclui o próprio realizador do filme, Geraldo Sarno, haja vista sua reação à

crítica de Bernardet, elaborando justificativas para suas escolhas no filme que acabaram mencionadas numa reedição do livro (2003, p. 209). Certamente, o impacto produzido pela crítica a *Viramundo* se deve ao fato de ela conseguir evidenciar o que seria tido hoje como uma espécie de *pecado capital* de qualquer documentário: sua incapacidade de escuta, de se abrir efetivamente para o mundo, de se deixartocar pelas pessoas e situações que filma.

Em *Viramundo*, desenvolve Bernardet, a voz do filme é a voz de seu dono, o cineasta. E essa voz se articula a partir da gestão de duas vozes de naturezas constitutivas distintas – mas similares no que diz respeito à enunciação de sentido, posto que se prestam a referendar uma ideia anteriormente concebida, uma espécie de *tese* (embora o autor não chegue a empregar o termo). No filme, essas duas vozes são qualificadas como *voz da experiência* e *voz do saber* (BERNARDET, 2003, p. 16 e 17).

A primeira diz respeito às entrevistas, realizadas em som direto, com retirantes nordestinos, operários e uma mãe-de-santo. Os personagens respondem a perguntas de um entrevistador – que não aparece no quadro – e versam sobre temas que conhecem: sua vida, as razões da migração, o trabalho cotidiano. Já a voz do saber é gravada em estúdio por um locutor, não responde a perguntas e não fala de si, mas dos outros, no caso, dos próprios personagens. Não apenas, porém, dos personagens particulares que o filme mostra, e sim dos grupos sociais a que eles pertencem de forma ampla: os migrantes nordestinos, os operários que trabalham em São Paulo, evidenciando assim uma das características assinaladas no filme, a de falar a partir do particular para comentar o geral.

Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não tem acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. [...] De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc. *Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor.* (BERNARDET, 2003, p. 17 e 18, grifo meu).

No *modelo sociológico*, categoria que Bernardet propôs enquanto “gênero” de documentário a partir das análises não só de *Viramundo*, mas também de *Maioria absoluta* (HIRSZMAN, 1964), *Subterrâneos do futebol* (CAPOVILLA, 1964/1965) e *Passe livre* (CALDEIRA, 1974), as falas dos personagens são associadas às falas do

locutor para legitimar as verdades que o filme quer postular. Trata-se de uma verdade que é exterior e mesmo anterior ao filme, uma verdade que parte de observações pré-existentes sobre o real, formulada por exemplo em meios científicos, e que serve como um roteiro pré-formatado no qual o realizador quer enquadrar os dados de realidade que observa, sejam as pessoas, os espaços ou o tempo, afim de referendar uma linha de pensamento composta de prerrogativas nascidas de categorias exógenas à própria circunscrição abordada pelo documentário.

Jean-Claude Bernardet não aponta uma justificativa concreta ao emprego do termo *sociológico* para designar a categoria de documentário observado. Uma primeira suposição poderia inferir que se trata da apropriação de uma informação apresentada na cartela de abertura de *Viramundo*, segundo a qual, para sua realização, o filme recebeu a colaboração de sociólogos, professores da Universidade de São Paulo. Além de conferir uma espécie de atestado de autenticidade e autoridade à perspectiva do filme, a cartela assinalava para o acionamento de uma chave de leitura da realidade vinda da sociologia, a partir da qual a obra realizaria suas asserções sobre o mundo. No entanto, as análises que Bernardet faz do corpus observado parecem conferir ao termo *sociológico* um fundamento mais amplo, que encontra suas bases epistêmicas na racionalidade positivista ligada à gênese do pensamento científico moderno e sua correlata concepção de agenciamentos possíveis entre sujeito e objeto.

Lancemos então um olhar sobre o contexto teórico que balizou as análises do livro. Numa disciplina oferecida por Bernardet em 1983 – portanto dois anos antes da publicação da obra – na ECA-USP e intitulada Documentário: saber, consciência e poder, o autor debruçou-se sobre os filmes que viriam a compor o seu corpus, adotando como pilares de análise quatro textos ³ : *O antidocumentário, provisoriamente* (OMAR, 1972), *A voz do dono: o conceito de dramaturgia natural no documentário* (SANTEIRO, 1974), *O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico* (ACIOLI, 1995) e *Em busca do espaço de reflexão* (CHAUÍ, 1978). Formando um conjunto multidisciplinar a partir do qual é possível estabelecer diálogos com a filosofia, a sociologia e mesmo a física, o recorte de textos oferecia instrumentos teóricos que foram aplicados às análises do autor. Interessa-me

³O relato de como a disciplina serviu como uma espécie de laboratório de análises para o livro vem do texto *Uma opinião, pública*, escrito por Tunico Amancio, professor da UFF e então aluno no curso, publicado no catálogo da mostra Cineastas e imagens do povo, realizada em 2010 com os filmes analisados por Bernardet.

aqui, em particular, a abordagem que Marilena Chauí faz dos princípios de conhecimento e de pensamento, tendo em vista a maneira como essas diferentes noções concebem a relação entre sujeito e objeto, que nos ajudam a lançar luz sobre a natureza das relações possíveis entre documentarista e sujeitos filmados.

Diferenciando conhecimento (ligado à representação) e pensamento (ligado à reflexão), a autora define o primeiro como a “apropriação intelectual de um campo empírico de fatos ou de um campo ideal de conceitos” que já estão determinados, circunscritos ou pensados, ou seja, são considerados *dados*. De seu lado, o pensamento ocorre por um “trabalho reflexivo de compreensão do real efetuando um movimento simultâneo de constituição do sujeito e do objeto do pensamento” – ele não opera a partir de dados, do que já está instituído, mas tenta se tornar “uma dimensão instituinte do próprio real” (CHAUÍ, 2010, p. 163).

A distinção aqui posta supõe portanto a existência, no campo do conhecimento, de uma *exterioridade* entre o sujeito e o objeto de análise. Eles não dividem, como ocorre no pensamento, um mesmo campo de pertencimento através do qual o sujeito se liga ao objeto. Pelo contrário, são exteriores um ao outro e se instituem a partir de naturezas também distintas. Logo,

não há como estabelecer uma relação entre ambos sem que essa relação seja causada pelo sujeito. O sujeito realiza uma atividade (a atividade da representação) através da qual anula o objeto como um objeto exterior e diferente dele, reduzindo-o a alguma coisa homogênea ao próprio sujeito. Isto é, o sujeito transforma a coisa externa na *ideia da coisa* externa. Ora, a *ideia* da coisa externa é um *ato* do sujeito (CHAUÍ, 2010, p. 163, grifos da autora).

Observando o sujeito descrito por Chauí como o documentarista e o objeto como o sujeito filmado, ou personagem, veremos que a natureza do problema exposto pelo modelo sociológico de Bernardet refere-se justamente a questões ligadas à exterioridade entre um e outro. A mesma determinaria, se trouxermos para nossos termos, a anulação do personagem ou subtração de sua voz – posto que falar do personagem enquanto instância externa é uma prerrogativa do próprio documentarista. Parafraseando a filósofa, o documentarista transformaria o personagem numa *ideia do personagem*, *asuaideia* do personagem, aquela que estaria em conformidade com a tese através da qual realiza sua leitura do mundo: o voz não é do personagem, mas do dono, do cineasta.

Avançando um pouco mais na questão, vê-se que se documentarista e personagens são colocados como pertencentes a naturezas distintas e exteriores uma à outra, eles

precisam de algo que os aproxime, que permita o contato entre os dois. Esse algo, em *Viramundo*, torna-se a própria sociologia, ciência que orienta as elaborações que o filme pretende fazer sobre o mundo e acaba determinando o que o personagem pode ou não pode dizer – tudo aquilo que eventualmente viesse do personagem e não estivesse em conformidade com o modelo de organização das ideias pretendido, segundo Bernardet, ficaria de fora (2005, p. 19). Neste caso, a sociologia surge como um *método*, instrumento, segundo Marilena Chauí, que permite ao sujeito saber que aquele conhecimento que está tendo do objeto (isto é, sua representação) é de fato um conhecimento verdadeiro, entendendo aqui a verdade como a adequação da representação à coisa representada (CHAUÍ, 2010, p. 164).

Ora, o advento do pensamento moderno, que começa a germinar ainda no século 17, estipula o *método* como procedimento central para a formulação das verdades: trata-se de uma “exigência obrigatória para o sujeito do conhecimento como consequência de sua separação com relação ao objeto, pois a ausência de uma garantia intrínseca ao conhecimento como verdadeiro obriga a criar tal garantia por intermédio das regras metodológicas” (idem). Em *Viramundo*, a sociologia tomada enquanto método oferece um sustentáculo ao filme cujo efeito é a adequação das falas dos entrevistados ao universo delimitado pela fala do locutor, de que resulta uma “limpeza do real” através da qual o filme estabelece suas relações entre particular e geral de forma convincente (BERNARDET, 2005, p. 19).

O que nos conduz a uma terceira implicação da noção de conhecimento aplicado ao documentário, ligada à eliminação da *contradição*. Seguindo o raciocínio de Chauí, o regime de representação se assenta sobre dois pressupostos. No primeiro, o conhecimento se atribui a faculdade de não corresponder a um ponto de vista parcial sobre o real (apanágio do sujeito ingênuo ou do senso comum), mas de se realizar a partir da purificação e totalização de todos os pontos de vista, efetuando um sobrevoo sobre o real, fazendo com que o sujeito se coloque exteriormente ao mesmo. No segundo pressuposto, a representação opera de acordo com um positivismo dissimulado, definindo a identidade como critério de realidade e inteligibilidade do real. O que se exprime segundo uma fórmula que, para a filósofa, atravessa toda a história do pensamento ocidental e afirma: “O que se contradiz não é nada; nada se contradiz”. Ou, em suma, que “só é real e inteligível o que permanece idêntico a si mesmo, sendo, portanto, irreal e ininteligível o contraditório” (CHAUÍ, 2010, p. 164-165).

Resumindo os pressupostos ligados ao conhecimento enquanto representação, a autora afirma que ele se dá quando o objeto encontra-se plenamente determinado, ou seja, quando

1) ele foi posto como objeto ideal que não se confunde com coisa empírica submetida a mudanças no espaço e no tempo; 2) o intelecto determinou exaustivamente todas as propriedades positivas e fixas que constituem essa idealidade; 3) o intelecto afastou todas aquelas propriedades negativas que destruiriam a positividade dessa idealidade [...], isto é foram afastadas as determinações contraditórias. O objeto completamente determinado é, pois, o objeto positivo e idêntico inteiramente dominado pela representação. É aquilo que o saber ocidental designa com o termo: objetividade. Esta é, portanto, uma representação inteiramente dominada pelo sujeito do conhecimento que pode, conseqüentemente, manipulá-la (CHAUÍ, 2010, p. 165).

Cercado dessa forma pela representação, o real no modelo sociológico torna-se objeto de manipulação pelo documentarista, que se coloca como exterior ao que documenta e afere suas verdades a partir do método. Esse modo de conceber o documentário parecia hegemônico até o início dos anos 1960 – pelo menos no Brasil –, definindo e determinando os modos de agenciamento possíveis entre sujeitos nesse conjunto de práticas. Bernardet atenta para o fato de que o contexto sociocultural dessa época era marcado por tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade (2005, p. 11). As práticas confluem portanto para a configuração de um modelo específico, que pretende responder a esses anseios políticos e ideológicos, e cuja linguagem encontra base numa tradição documentária que tem como espinha dorsal o ideário de documentário desenvolvido no cerne da chamada escola britânica, em vigor nos anos 1930, que pretendia atribuir ao “gênero” uma finalidade social, ligada de um lado à propaganda e de outro à educação.

Esse cenário começa a se desenhar no final dos anos 1920 quando, regresso de uma temporada nos Estados Unidos, o escocês John Grierson se empenhava em buscar apoio do governo inglês para a realização de filmes. Convencido de que os métodos educacionais vigentes eram insuficientes para enfrentar os desafios colocados pela sociedade de massa emergente, Grierson enxergava no cinema, com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das plateias, uma ferramenta com grande potencial a ser explorado no campo da difusão de valores cívicos e na formação da cidadania (DA-RIN, 2004, p. 56). Em sua cruzada para viabilizar financeiramente a produção dos filmes, Grierson, cuja formação era de pedagogo e que acreditava na importância de atribuir uma finalidade social ao cinema

(subtraindo-o de outras orientações como a artística ou de puro entretenimento), se tornou protagonista de uma articulação com o governo britânico envolvendo nomes de realizadores de expressão internacional como o americano Robert Flaherty e o brasileiro Alberto Cavalcanti. Os esforços se voltavam para a criação de um programa de financiamento e produção de filmes documentários orientados para a educação e formação cidadã dos espectadores.

Nesse conjunto de vontades, em que se misturavam ideais de propaganda e educação, uma linguagem clássica do documentário começava a se formar, amparada por um forte teor didático, solidamente assentado sobre as formas dos cine-jornais. Uma linguagem que tinha então como objetivo a transmissão de conhecimentos para a população. Não à toa, as primeiras realizações envolvendo a locução em off (a chamada *voz de Deus*, ou *voz do saber*, conforme Bernardet) datam do período – em parte pela limitação técnica da inexistência do som direto, mas também e principalmente por se tratar de uma modalidade enunciatória que atende com maior precisão à vocação pedagógica do modelo griersoniano⁴.

O próprio termo documentário data desse momento, tendo sido cunhado pelo próprio Grierson, como uma forma de sedimentar um campo semântico mais sedutor e atraente para o financiamento público, dado que a própria “raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, lhe conferia uma sobriedade muito conveniente para cancelar o trabalho propagandístico junto a uma agência governamental” (DA-RIN, 2004, p. 90).

Persistente até hoje, o termo *documentário* reverbera portanto ainda os interesses e propósitos que guiavam a necessidade de institucionalização do cinema voltado para o real, com seus *atores e cenários originais*, como os designou Grierson. Não só isso, ele parece também – e ainda hoje – profundamente afetado por um desejo esclarecido de transmissão de conhecimentos ou informações, atendendo a uma fórmula de interação tripolar envolvendo, segundo classificação de Bill Nichols, (1) cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores. Essa tríade seria articulada a partir de uma lógica de agenciamento cuja estrutura clássica é resumida pela frase: *Eu falo deles para você* (NICHOLS, 2008, p. 40, grifos do autor) – o que se insere plenamente no entendimento de representação e exterioridade entre sujeito e objeto apresentadas por Marilena Chauí.

⁴O caráter pedagógico não exclui a possibilidade de se realizar obras de inclinação poética e lírica, como por exemplo *Night mail* (WHITE e WRIGHT, 1936).

2.1 Da voz do dono à voz do outro

Partindo do horizonte da representação, observamos que se no modelo griersoniano a voz é assumidamente do cineasta, no modelo sociológico ela aparece sob uma *ilusão* de participação efetiva dos sujeitos filmados – dado que, ainda que falem, os personagens estão sujeitos a determinações do documentarista, que se coloca como polo esclarecido da significação da obra. Esse modelo sofre uma mudança estrutural – porém não sistêmica – a partir da tentativa levada a cabo por alguns filmes de delegar a voz aos personagens. Esse gesto é estudado por Bernardet no capítulo seis de *Cineastas e imagens dos povos*, intitulado A voz do outro, no qual ele se debruça sobre os filmes *Tarumã* (KUPERMAN, 1975) e *Jardim nova Bahia* (RAULINO, 1971).

Em *Tarumã*, filme com treze minutos e meio de duração composto por seis planos, a análise de Bernardet observa um fato inusitado: conforme explicitado no letreiro de abertura, o curta-metragem nasceu de forma não planejada. A equipe estava realizando um documentário sobre acidentes de trabalho na agricultura, em *Tarumã*, interior de São Paulo, quando uma camponesa, de identidade não informada, irrompeu em meio à filmagem e acabou se tornando, através da força de sua fala, protagonista de um filme inesperado. Um filme espantado, segundo Bernardet, pois ao contrário dos outros analisados, em que as pessoas eram procuradas e convidadas a participar, em *Tarumã*, a camponesa simplesmente se impõe ao cineasta e este baixa sua guarda para que a personagem tenha voz, “como se ela dominasse o filme e o cineasta se dobrasse” (BERNARDET, 2003, p. 122).

Ela quer falar, entrega-se o filme a ela, o cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. Por isso, o aproveitamento dos recursos da linguagem cinematográfica é reduzido ao mínimo. (BERNARDET, 2003, p. 123).

Trata-se de um gesto radical. A tentativa de auto-aniquilamento do cineasta com vistas a uma espécie de transferência de soberania ou empoderamento do espaço oferecido pelo corpo do documentário ao sujeito filmado corresponde ao que ficou conhecido como o ato de “dar a voz ao outro”. Seria como se o princípio do modelo sociológico sofresse uma tentativa de virada pelo avesso: o outro não seria mais objeto a serviço de uma tese do cineasta, ele emergiria na potência de sua fala para dizer o que bem quer, da forma como melhor entender – mas para que isso ocorresse, o cineasta

precisava desaparecer, suspender suas possíveis interferências sobre essa fala que considera legítima, grandiosa e única em sua espontaneidade. Para tomar corpo, a fala da personagem precisa de um campo inteiramente livre, isento de qualquer obstáculo eventualmente imposto, ainda que involuntariamente, pelo cineasta – de onde resulta um quadro de “magreza estética da obra” (BERNARDET, 2005, p. 127)

O caso de *Jardim Nova Bahia* é considerado por Bernardet como ainda mais extremo na tentativa de “dar a voz”, representando “provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe” na filmografia analisada (idem, p. 128). Esse agravamento da tensão é causado pelo gesto do diretor do filme, Aloysio Raulino, de entregar a câmera ao personagem Deutruedes Carlos da Rocha para que ele mesmo produza imagens para o documentário. Um gesto que é visto como um investimento na total transferência da voz do filme para o personagem, como se o fato de ele próprio filmar – e não o documentarista – o libertasse do jugo de uma imagem que ele antes não controlava. Se assim desejada, essa aparente emancipação pela imagem estaria levando, ainda segundo o autor, ao limite a “abdição do cineasta diante de seus meios de produção para que o outro de classe fale, até o impossível” (idem, p. 137).

Assim como *Tarumã*, criticado por dar a voz ao personagem mas preservar o “olhar” do filme nas mãos do cineasta, *Jardim Nova Bahia* é problematizado por Jean-Claude Bernardet. De acordo com o autor, o gesto de Raulino não se efetiva pois o cineasta preserva para si decisões estruturantes como o direcionamento do que Deutruedes iria filmar, a seleção e ordenamento dos planos, a faixa sonora e seu volume. O que leva Bernardet a concluir que:

O trabalho de Raulino, Deutruedes nunca poderia fazê-lo. Não basta ter a câmera na mão; Deutruedes não detém os conhecimentos técnicos e lingüísticos que lhe permitam trabalhar, e seu material tosco acaba sendo recuperado pelo talento, pela prática e pelo estilo de Raulino. [...] Esse é o primeiro obstáculo no qual esbarra o projeto de Raulino: mesmo segurando a câmera, Deutruedes não consegue se afirmar e se expressar. Na confrontação do saber cinematográfico de Deutruedes com o do cineasta, quem supera o outro? (BERNARDET, 2003, p. 132).

Atacada nos termos de uma espécie de falsa promessa, a tentativa de “dar a voz ao outro” parece, segundo as análises aqui apresentadas, impossível de se concretizar posto que, em *Tarumã*, o olhar continua sendo do cineasta e, em *Jardim Nova Bahia*, a transferência da possibilidade de o próprio personagem filmar não chega a lhe conferir meios efetivos de se expressar. Mas seria também preciso olhar para o problema a partir de suas bases epistêmicas afim de observar que o tipo de

conhecimento operado pela tentativa de “dar a voz” continua atrelado ao mesmo paradigma, o da representação, permanecendo portanto passível aos mesmo determinantes.

Senão, vejamos como outros autores se empenham em cercar o problema. Francisco Elinaldo Teixeira, em um artigo intitulado, justamente, *Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”*, argumenta que, embora se pretenda um ato libertador da fala do outro, muitas vezes investido de um espírito militante engajado numa política da representação voltada para os excluídos, pobres e oprimidos, o pressuposto de “dar a voz ao outro” permanece no mesmo solo da espoliação anterior (o da voz do saber, tida como um monólogo da razão sobre o outro), ao situar o discurso sob a modalidade de uma intervenção dominadora, onde a resposta à pergunta “quem é o dono do discurso?” continuaria remetendo ao mesmo sujeito, o cineasta (TEIXEIRA, 2003, p. 165). O autor situa o gesto como uma simples inversão de polaridade da enunciação esclarecida do cineasta arrazoado:

A dívida contraída quando da coisificação do outro num discurso onisciente, pagar-se-ia, agora, com o preço de uma escuta em que o outro – de classe, raça, gênero etc. – exercitaria sua incontinência oral, com histórias que jamais angariariam atenção fora da cidadela que o constitui como excluído. E é nesta reversibilidade consentida, doada, permitida, mas nunca resultado de uma transgressão, que mais se expõe a má-consciência aí ativada. Consciência da falta, da dívida para com o outro, a quem agora se acena com a boa ação da restituição da fala despojada (TEIXEIRA, 2003, p. 165).

Em face da problemática da “administração” das vozes no documentário dentro do modelo representativo, questão muito debatida na área, gostaria de apontar os efeitos que essas questões tiveram sobre mim num momento específico de minha atuação enquanto documentarista, que reverberou nas reflexões teóricas que conduzem, inclusive, à realização do presente estudo. Refiro-me ao período da concepção do longa-metragem *Pacific* e de seu desejo, à época, de empreender uma *representação* da classe média brasileira no documentário.

Fazendo um exercício de rememorar as bases de pensamento que serviam de bússola à concepção do filme⁵, posso dizer hoje que o enunciado formulado inicialmente enquanto campo gravitacional para este estudo, o de *dizer, através da voz do outro, aquilo que ao outro não seria próprio dizer*, pode ser visto como uma espécie de

⁵Prefiro me concentrar aqui em aspectos ligados ao desejo de *representação* da classe média pois trata-se da questão mais pertinente a esse estudo. Deixo de lado assim outras questões – não por isso menos importantes – que moviam a realização do filme, como por exemplo a natureza das imagens desejadas no projeto (feitas pelos próprios turistas) e as relações que elas encejavam.

elaboração mais sofisticada e complexa de uma possibilidade enunciativa um tanto mais grosseira e direta e que se reportaria de forma também mais explícita ao pressuposto do “dar a voz ao outro”. E este enunciado, ocultado por sua versão mais polida e sofisticada, poderia ser traduzido pela expressão de não mais *dar*, e sim de *quebrar a voz do outro*.

Quebrar, sim. Ou romper. Corromper. Combater: apropriar-se dela para combatê-la. Pois acontece que esse enunciado que não quis dizer seu nome nasceria, à época, de uma reorientação dos sujeitos para os quais se voltava a câmera. Não estaria mais em jogo a representação de um *outro de classe*, do *excluído*, do *injustiçado*, *marginalizado* a quem a tradição histórica quis, equivocadamente ou não, dar ou restituir a voz. Ao querer orientar a câmera para o *mesmo* de classe, para a classe média, o grupo dos economicamente favorecidos de onde, historicamente, saíram os cineastas brasileiros (e que eram justamente acusados de serem incapazes de problematizar sua própria origem e recair na má consciência ao filmar o outro de classe com a missão de dar-lhe voz⁶), era preciso repensar o modo ou sentido de gestão da voz.

Era necessário pois, e parecia natural então, quebrá-la, rompê-la ou corrompê-la, posto que se trata de uma classe reconhecidamente favorecida, com um direito já adquirido e mesmo sacramentado à voz. Uma classe, de fato, cuja voz, ainda segundo meu entendimento da época, ecoaria determinando os arranjos sociais vigentes, uma voz que poderia ser vista até como *culpada* pela injustiça desses arranjos, *culpada* da desigualdade já que beneficiada por ela e seguramente implicada na sórdida distribuição de poderes que resultam numa morfologia social excludente e perversa, material e simbolicamente.

Não parecia aceitável *dar voz* à classe média ou à elite, e filmá-la seria um gesto dos mais arriscados por aproximar-se justamente dessa possibilidade assombrosa. Filmá-la então, não para aderir a ela: filmá-la para criticá-la. Filmá-la, não para, gesto quase obsceno, dar-lhe voz, mas para subtraí-lha, escancarando seus mecanismos perversos e silenciosos de dominação.

Esse pensamento, exposto aqui de forma livremente caricata, passou por várias transformações ao longo de um caminho de práticas e reflexões no campo do documentário, que se tornaram determinantes para a forma final do filme *Pacific*.

⁶Essa crítica encontra corpo em reflexões do próprio Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* e também em *Brasil em tempo de cinema* (2007).

Mas, escrevendo agora essas linhas, percebo o quanto o pensamento em que germinou o projeto do filme é análogo ao que movia o gesto do documentário sociológico e seu avesso correlato, a tradição de “dar a voz ao outro”. À mudança de foco da câmera, orientada para outra classe – ou grupo – de sujeitos filmados, devia se operar uma mudança de perspectiva da voz: buscava-se a quebra, ao invés da dádiva. Mas permanecia-se preso ao mesmo paradigma.

O material fílmico de *Pacific* mostrou-me outros caminhos. Foi preciso olhar para as imagens brutas, senti-las e perceber que elas me instavam a um tipo de reconhecimento através do qual eu me projetava nelas. Projetava-me no navio e em Fernando de Noronha, chegando a quase me ver nas imagens: as imagens de uma classe média que eu queria criticar, a quem queria atacar a voz, rompê-la, pareciam então me dizer respeito diretamente.

Instalou-se aí uma espécie de comum, um campo de pertencimento inesperado (mas como inesperado?), em que eu já não me sentia *soberano* àquele mundo, àquelas pessoas. Sentia-me conectado a elas, por mais que acreditasse haver construído para mim uma redoma de identificação pessoal que me apartasse daquele modo de vida em que eu não me reconhecia – ou não me queria reconhecer. No entanto, era como se tivesse estado ali durante minha vida inteira, tomando caipirinha ao som do axé music na festa tropical, tirando fotos com o comandante do navio durante o jantar de gala, escolhendo pratos suculentos de um cardápio sem preços.

Eu, que havia metodicamente me recusado a pisar no navio durante a etapa de obtenção das imagens, que havia preferido contar com a colaboração de uma equipe de produção para estabelecer a relação com os turistas, que acreditava assim estar criando para mim um espaço privilegiado de “não-contaminação” que me permitiria estabelecer uma relação com as imagens livre de qualquer apreciação externa a elas, de qualquer empatia ou indisposição que eu houvesse eventualmente experimentado se tivesse ido ao navio – eu, que havia até então me recusado a participar do mundo que pretendia abordar no documentário para poder gozar de mais autonomia na hora de criticá-lo, eu que me achava tão seguro e empoderado para finalmente poder realizar com o filme uma crítica mordaz e bem fundamentada ao espetáculo e aos costumes da classe média – eu me via ali tocado de forma irremediável por uma vulnerabilidade insuspeita e me descobria então indissociavelmente parte daquele mundo. E, ao mesmo tempo, a classe média que eu acreditava tão bem conhecer e sobre a qual eu imaginava poder argumentar criticamente com legítima autoridade –

afinal, eu vinha dali – se me revelava então não mais como um mundo sobre o qual eu achava ter autoridade, mas como um mundo ao qual eu pertencia.

Quebrar a voz então, mas como? Como fazê-lo depois de ver-se, reconhecer-se, sentir-se (sentir-me!) comum àquilo que queria criticar? Dar a voz se tornaria então uma solução mais honesta? Como agir para equacionar os dois gestos em face de um material que enseja a crítica e o reconhecimento ao mesmo tempo? Seria possível dar e, ao mesmo tempo, quebrar a voz? A resposta veio no filme, nos arranjos que encontrei para buscar uma posição dentro do material e que não cabe aqui analisar. Mas a *busca* por essa resposta volta a ecoar em meio às reflexões teóricas desenvolvidas nesta dissertação, motivada por um desejo de cercar a natureza desse sentimento que me conectava aos personagens do filme.

2.2 Por um diferente agenciamento entre sujeito e objeto

Tento desenhar agora, em termos teóricos, um campo de definições em que as noções de *dar* ou *romper* a voz de personagens se tornam frágeis, a partir de um paradigma que propõe contornos de outra natureza para o agenciamento entre os sujeitos.

Foi definida no início a perspectiva do conhecimento enquanto representação a partir de Marilena Chauí. Vejamos agora como a autora situa a modalidade do pensamento, que, em oposição ao conhecimento, não funciona a partir da representação mas da *reflexão*. Enquanto tal, ele não é entendido mais como uma relação intelectual entre um sujeito e um objeto exteriores um ao outro, mas concebido como trabalho (CHAUÍ, 2010, p. 166). Elaborado a partir de bases *processuais*, o pensamento parte de uma experiência, que não pode ser imediata nem abstrata e deve se determinar a partir da compreensão de sua origem e seu sentido. O movimento pelo qual ela é compreendida se dá a partir da constituição do objeto de saber *simultaneamente* à constituição do sujeito do saber, ou seja, “o sujeito não existe antes desse trabalho, como ocorria na representação, mas vai se efetuando com seu objeto”. Ou, de forma muito clara: sujeito e objeto passam a se constituir *reciprocamente* (p. 167).

Sendo assim, o pensamento prescinde do *método* enquanto instância verificadora das verdades que institui. Ele vai produzindo sua própria verdade à medida que vai se realizando porque, sendo o sujeito do conhecimento constituído ao mesmo tempo que seu objeto, “o movimento de compreensão da produção desse objeto é simultaneamente o de autocompreensão do sujeito. A reflexão não é apenas o pensamento acerca do objeto, mas é, a cada passo, um pensamento acerca de si

mesma” (idem).

Segundo esse modelo, se esvaem as bases positivistas sobre as quais se funda o real no conhecimento: para o pensamento, o real é concebido como um campo de significações práticas e simbólicas constituintes do sujeito e do objeto e ao mesmo tempo constituídas por eles. Esse pressuposto torna-se particularmente interessante para o documentário pois aqui o real, livre de suas determinações de base, passa a admitir a contradição e se torna “um processo, histórico, o vir-se-a-ser do possível” (idem, p. 168). O que leva ao último pressuposto da reflexão ou do pensamento enquanto oposto à representação, em que Marilena Chauí propõe a “recusa da espacialidade e da temporalidade como exteriores ao sujeito e ao objeto. Sujeito e objeto não *estão* no espaço e no tempo: *são* espaço e tempo” (idem, grifos da autora). Os princípios aqui expostos servem de base para uma compreensão radicalmente distinta das formas de, no documentário, sujeito e objeto se relacionarem entre si e com o próprio real. Os princípios positivistas do modelo sociológico, assim como da tentativa de “dar a voz ao outro” e do análogo invertido que arriscamos chamar aqui de “quebrar a voz do outro”, são implodidos por um paradigma que substitui a representação pela reflexão, instalando uma dinâmica processual e reciprocamente determinada para a relação entre documentarista e o real, seja ele constituído pelos personagens, pelo espaço ou pelo tempo. A instituição dessa nova episteme comporta mudanças significativas no entendimento do documentário, vejamos como alguns autores as abordam.

No texto *As potências do falso*, o filósofo francês Gilles Deleuze versa sobre o princípio do “discurso indireto livre”, modalidade proposta pela literatura moderna e transporta para o cinema pelo italiano Pier Paolo Pasolini sob a forma de uma “subjéitiva indireta livre”. No que se configura como um procedimento reformulador do modo de organização dos pontos de vistas – objetivo e subjéitivo – dentro do filme, a subjéitiva indireta livre opera a partir do estabelecimento de uma indiscernibilidade entre o que vê a câmara (objetividade) e o que vê o personagem (subjétividade). Trata-se de um mecanismo que relativiza a centralidade enunciativa da câmara (e logo do sujeito que a comanda, o cineasta), colocando-a numa espécie de patamar de igualdade com a perspectiva do próprio personagem, resultando num grau de entrelaçamento entre as duas ordens que tem como efeito direto a perda de primazia de uma sobre a outra. Aquilo que o personagem vê (e por conseguinte sente, ouve, experiência, vive enfim) liberta-se da condição de objeto da razão e do desejo de uma

instância controladora superior (da câmera, do cineasta), ascendendo a um novo estágio da distribuição de forças dentro do filme – um embaralhamento dos regimes de vidência que atua no combate a uma compreensão da verdade do cinema enquanto categoria rígida e monolítica.

Para Deleuze, a narrativa passa então a se desvincular de um ideal de verdade em que constituía sua veracidade, tornando-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. “As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem” (DELEUZE, 2005, p. 181). Aplicando esses conceitos ao campo do documentário, o autor francês propõe a instituição de novas coordenadas para entender o diálogo entre ficção e realidade, documentaristas e personagens, advogando por uma cartografia em que essas categorias deixam de ser concebidas como objetos sólidos, impermeáveis e quase excludentes entre si, e passam a operar num regime de mútua contaminação e reciprocidade.

Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção (DELEUZE, 2005, p. 182).

A partir das palavras de Deleuze, somos levados à tentativa de cercar a crise posta: a impermeabilidade entre os sujeitos (documentarista e personagens) parte de um estatuto de exatidão e controle que, poderíamos arriscar aqui, se filia ao princípio da representação enquanto conhecimento e se investe do desejo de proferir verdades incontestes, verificadas a partir de um método, usualmente uma forma de saber externo ao filme, acionado para conectar sujeito e objeto assim como para referendar e verificar a procedência da tese. Em resposta a esse documentário de cunho assertivo inviolável, Deleuze advoga pelo princípio do dialogismo entre cineastas e pessoas filmadas, entre as tradições do documentário e da ficção, recorrendo aos exemplos de como se concebem essas relações nos filmes do canadense Pierre Perrault e do francês Jean Rouch.

Em ambos os cineastas, a decisão de se dirigir a personagens reais estaria ligada ao desejo de atacar verdades preestabelecidas, ideias dominantes. Mas esse gesto não podia se dar, curiosamente, através da tentativa de *eliminar* a ficção e sim de aceitá-la,

libertando-a do modelo de verdade que a penetra, buscando na função de *fabulação* a forma de antagonizar este modelo (DELEUZE, 2005, p. 182, grifos meus). Para o autor, o que se opõe à ficção não é o *real* ou a *verdade*, já que esta pertence aos dominadores, mas efetivamente a *função fabuladora* dos pobres, “na medida em que dá ao falso a potência que faz desde uma memória, uma lenda, um monstro” (Idem).

Através da noção de *fabulação*, Deleuze passa a explorar um entendimento em torno dos papéis possíveis e dizíveis de cada sujeito, documentaristas e pessoas filmadas, que extrapola a unicidade de categorias estanques. Os corpos passam a vibrar e a reagir à vibração do outro, criam-se campos de força através dos quais os sujeitos se interpenetram, afetam e deixam-se afetar pela presença alheia, inspiram e expiram de um mesmo ar que forma a atmosfera comum que os envolve e os conecta. Nesse sentido, as noções de “dar a voz ao outro” ou sua corruptela invertida, de “quebrar a voz do outro”, tornam-se inconcebíveis pois partem de uma localização hierárquica centrada no sujeito do conhecimento. Supõem uma soberania ou assujeitamento radicais das partes, um regime de exclusão em que uma se colocaria necessariamente como polo oposto da outra, desaparecendo ou fazendo-o à outra para que o sistema aconteça. A partir de uma diferenciação clássica e retomando a crítica realizada pela “subjetiva indireta livre”, tais postulados deixariam bem claro quem vê e quem é visto, quem fala e quem escuta, quem pode e quem não pode.

Em seu livro *O espectador emancipado* (2012), Jacques Rancière realiza um belo e sincero relato pessoal que, trazendo para o cenário do presente estudo, parece dialogar com as questões em volta da relação entre documentarista e pessoas filmadas – mas com a instituição de um vértice onde até aqui alinhavam-se apenas esses dois polos subjetivos (o que transforma nossa linha reta num triângulo). Este vértice se refere ao espectador (RANCIÈRE, 2012, p. 20 a 23).

Rancière afirma pertencer a uma geração à qual recaiam sobre os intelectuais duas exigências opostas: de um lado, aqueles supostamente portadores de um entendimento sobre o sistema social deveriam ensiná-lo aos que eram vítimas desse mesmo sistema, afim de armá-los para a luta; de outro, os intelectuais deveriam reconhecer sua ignorância sobre a exploração e a rebelião e se juntar aos trabalhadores para de fato aprender com eles. Após tentar atender às demandas de cada uma das posições a que era intimado, o autor francês chegou à conclusão de que nenhum delas lhe ofereceu respostas convincentes: “foi-me possível compreender que a questão não estava entre ignorância e saber, nem entre atividade e passividade,

individualidade e comunidade”.

E um fator decisivo para esta compreensão foi a leitura de uma correspondência mantida entre operários durante os anos 1830. Um deles, ao descrever um passeio dominical que realizara com amigos no campo, fez parte em sua carta de uma percepção de mundo que parecia completamente estrangeira ao que se esperaria de um trabalhador que “restaura as forças físicas e mentais para o trabalho da semana entrante. Era uma intrusão em outra espécie totalmente diferente de lazer: o lazer de estetas que fruem formas, luzes e sombras da paisagem, de filósofos que se instalam numa hospedaria para desenvolver hipóteses metafísicas e de apóstolos que se empenham em comunicar sua fé a todos seus companheiros” (idem, p. 22).

Havia algo de desconcertante e relevador na escrita do operário. Ali, nas aspirações e encantos que ele relata a seu correspondente, algo escapava à categoria de análise dentro qual Rancière esperaria reconhecê-lo:

Aqueles trabalhadores, que deveriam dar-me informações sobre as condições de trabalho e as formas de consciência de classe, davam-se outra coisa: a sensação de semelhança, a demonstração de igualdade. Eles também eram espectadores e visitantes dentro de sua própria classe. (...) A simples crônica de seu lazer obrigava a reformular as relações estabelecidas entre *ver*, *fazer* e *falar*. Ao se tornarem espectadores e visitantes, eles subvertiam a divisão do sensível segundo a qual os que trabalham não têm tempo de deixar que seus passos e olhares errem ao acaso, e os membros de um corpo coletivo não têm tempo para dedicar às formas e às marcas da individualidade (RANCIÈRE, 2012, p. 23, grifos do autor).

Para o filósofo francês, a passagem ilustra a noção de emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, a reconfiguração da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer (idem). Essa desorganização dos lugares e suas especificidades reporta-se ao que é, em suma, o tema principal do livro em questão, a relação do espectador com a arte. Valendo-se do exemplo do teatro, Rancière faz uma analogia entre os diferentes modos de relação a que o gênero em sua versão moderna convidou o espectador e a lógica da relação pedagógica clássica, onde “o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante” (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Em ambos os casos – no teatro e na pedagogia –, existe uma distância que separa as partes e o modo de agenciamento entre elas pressupõe que o lado mais forte – ou mais esclarecido, mais conhecedor – vai realizar o gesto de estender a mão para o lado mais frágil – menos esclarecido, menos conhecedor. Desta maneira operar-se-ia o milagre da emancipação, em que os sujeitos ignorantes ascenderiam à condição de

conhecedores por essa delgada interseção entre dois mundos que se excluem e se repelem. Mas os fatos não são bem assim, responde Rancière, para quem é embrutecedora uma pedagogia que concebe uma lógica de transmissão direta e fiel de um saber (ou capacidade) de um lado para outro, onde o aluno deve aprender *aquilo que o mestre o faz aprender*, assim como o espectador deve ver *aquilo que o diretor o faz ver* (RANCIÈRE, 2012, p. 18). O sentido do paradoxo do mestre ignorante está, afirma o autor, em que o aluno aprende do mestre algo que o mestre mesmo não sabe:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista aos espectadores. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Esse pensamento pode reverberar no documentário: ele não é aquilo que o documentarista deseja, tampouco o que o personagem deseja dele. Para se constituir, o documentário supõe um regime de compartilhamento dos desejos, sem que um sufoque o outro. O filme nasce enquanto um corpo estranho que não pertence com exclusividade a nenhum dos dois polos, mas que nasceu *junto* com eles, que pertence aos dois simultaneamente pois foi gerado a partir do encontro dos desejos que moviam as duas partes. É da reconfiguração do documentarista e do sujeito filmado, operada durante a realização da obra, que se alimenta o tecido do documentário. Um tecido que, por sua vez, será revestido sobre o corpo do espectador, que o vai moldar para que caiba nele, fazendo ajustes necessários no tamanho, nas dobras, no comprimento das mangas, adequando-o, finalmente, ao modo como quiser vesti-lo.

O que nos traz de volta ao princípio de fabulação que iniciamos a desenvolver a partir de Deleuze, salientando sua importância para o entendimento do documentário contemporâneo. O autor afirma que o cinema não deve tentar apreender a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. Mas sim o “devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2005, p. 185). Para Deleuze, a personagem não é separável de um antes e de um depois, mas ela os reúne na passagem de um estado a outro quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. O mesmo vale para o cineasta, que também precisa se tornar *outro*, agenciar estados emocionais e corpóreos que se modificam

diante das pessoas que filma e das condições em que se dá o encontro.

Seria, portanto, a noção de *intercessão*, de sujeitos que se *intercedem*, ou seja, que deixam-se atravessar um pelo outro, que nos ofereceria a possibilidade de superar o paradigma do *dar* ou *quebrar* a voz. A partir da intercessão, os personagens, documentarista e sujeitos filmados, já não ocupam lugares sólidos e definidos, hierarquicamente localizados, mas se deixam transitar em meio ao outro. Não se fixam, mas vibram, não dão ou quebram a voz, mas compartilham de espaço e tempo comuns onde se travam encontros intersubjetivos.

Desfaz-se assim o local hierarquizado do sujeito do conhecimento que olha para o objeto da partir de uma distância metodologicamente instituída. Nesta cartografia, as coordenadas constituídas pelos sujeitos, espaços e tempos estão mutuamente conectadas e dependem uma da outra para se estabelecer – não existe um elemento que se coloque de forma externa ao sistema, não existe a possibilidade de um “sobrevoo do real”. O cineasta, de fato, constitui o real, numa mesma perspectiva em que o fazem a pessoa a quem ele filma, o espaço em que ambos se inserem e o tempo que atua sobre todos.

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção enquanto potência e não como modelo: é preciso que ela comece a falar para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. Mas o que dizemos da personagem vale, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles. (DELEUZE, p. 2005, p. 185).

Trata-se, ainda nas palavras de Deleuze, da superação de uma célebre fórmula que afirma que “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos”. No horizonte da reflexão, já não o sabemos de fato: estamos a aprendê-lo – ou apreendê-lo – enquanto filmamos e somos filmados, a partir de uma interposição dos desejos e subjetividades. Aqui, afirma o autor, o entendimento da identidade pressuposto no esquema do Eu=Eu (ou sua outra forma Eles=Eles) é suplantado para se chegar à formulação, com gênese em Arthur Rimbaud, do Eu=Outro (idem, p. 186).

No âmbito pessoal, esse percurso teórico ajuda a esclarecer algumas transformações que se operaram em minha própria concepção de documentário a partir e durante a realização do longa-metragem *Pacific*. Mas não é suficiente, ainda, para responder ao sentimento descrito na introdução, que corresponderia a uma tentativa de estabelecer,

em termos teóricos, parâmetros para designar o sentimento – ou inclinação – para uma relação *adversativa* do documentarista com aqueles que filma. É o que pretendo abordar no próximo capítulo.

3. ESBOÇO EM TORNO DOS CAMPOS DE CONFORMIDADE E ADVERSIDADE

Ao avançarmos ao longo da costa, vimos realmente barcos atrás de uma ilha, que estavam em nossa direção. Os selvagens gritaram: ‘Lá vêm nossos inimigos, os Tupiniquins!’

Hans Staden

É bem provável que a resposta mais ecoante aos problemas da representação no documentário discutidos no capítulo anterior desta dissertação tenha, no âmbito da produção brasileira que se inicia a partir dos anos 1980, ganhado corpo na obra do cineasta Eduardo Coutinho. Autor de um conjunto expressivo de filmes, seu nome se tornou sinônimo de um modo de realização pautado pela busca da singularidade dos personagens, que tem como determinante dessa possibilidade o encontro entre as pessoas filmadas e o próprio documentarista. Os filmes de Coutinho concentram-se nos sujeitos e sua capacidade de “contar boas histórias” a partir de uma performance de fala em que, notavelmente, entregam-se a um regime de fabulação, acionando identidades e narrativas que se materializam num fluxo de oralidade e corporalidade operados dialogicamente entre elas e o diretor, levando em conta a incorporação das determinações do tempo e do espaço como elementos constitutivos do filme.

Ismail Xavier descreve a estratégia do cineasta de compor um cenário de empatia e inclusão como uma “filosofia do encontro”, ressaltando que cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e teatro, autenticidade e exibicionismo, fazer-se imagem e ser verdadeiro (XAVIER, 2010, p. 66). O autor associa o cinema de Coutinho à tradição moderna, responsável pela recusa da representação em que as personagens seriam mais próximas de um tipo ideal do que indivíduos, tratados dentro de regras de coerência interna e verossimilhança (p. 69) e enfatiza a primazia do encontro como deflagrador de sentidos:

A composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato – única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados (XAVIER, 2010, p. 71).

Se em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet já considera o seminal *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1985) como um divisor de águas na

filmografia documental brasileira, o conjunto de documentários realizados posteriormente pelo diretor demonstra o amadurecimento de um estilo e de escolhas que se tornaram referências. Com amplo reconhecimento institucional (prêmios em festivais, grande fortuna crítica na academia e na imprensa, bons números de público no cinema – principalmente se levarmos em conta os parâmetros do mercado exibidor de documentários no Brasil), os filmes de Coutinho se legitimaram como um polo de procedimentos que geram uma espécie de terreno seguro e desejado para a produção documentária no país. Apesar de qualquer intenção manifesta do realizador, os filmes passaram a funcionar como um campo ideal de práticas ou um tipo de farol que atraía intenções de outros diretores, sacramentando escolhas como a entrevista, o registro do processo, a demarcação do espaço do próprio cineasta e da equipe no filme, a eleição de recortes espaço-temporais a partir da implementação de dispositivos.

Trata-se de elementos bastante estudados em reflexões que se voltam para o documentário no Brasil (LINS, 2007; XAVIER, 2010), mas que nos interessam aqui justamente pela configuração desse horizonte desejado de práticas documentais em que resultaram. Assumindo novamente um lugar de fala de documentarista, já senti por diversas vezes uma força quase dogmatizadora advinda da matriz de escolhas estéticas e políticas de Eduardo Coutinho. Trata-se de um dogma que não está necessariamente ligado à obra do cineasta em si, mas à forma como ela foi recebida e aclamada na nossa tradição documental. Acredito que o peso que os filmes de Coutinho tem nessa tradição assume por vezes o aspecto de uma camisa-de-força em que devem caber as ações e opções das pessoas que se dedicam à produção de documentário no Brasil.

Mas para além desse sentimento pessoal, existe uma característica que salta da obra do cineasta que talvez explique o fato de ele aparecer aqui como um paradigma do qual se buscam linhas de fuga. E essa característica diz respeito às escolhas dos sujeitos que Coutinho decide filmar. Refiro-me a uma propensão do documentarista a, em sua obra, localizar quase sempre na *alteridade de classe* as pessoas com as quais se relaciona para fazer filmes. Essa inclinação me parece um aspecto evidente da filmografia do diretor e afim de apontar algumas razões que, acredito, a motivam, evoco uma entrevista do próprio cineasta sobre o filme *Peões* (COUTINHO, 2004) – um recorte, reconheço, demasiado específico mas que pode lançar luz sobre prerrogativas mais amplas. Questionado sobre a motivação do projeto, Coutinho

responde:

Era saber que fim levaram aquelas *peças comuns*, até certo ponto *anônimas*, que haviam participado dos movimentos sindicais do ABC nas décadas de 1970 e 1980. É uma coisa simples: nas imagens dos grandes eventos de massa da história do século 20 – seja o fim da Segunda Guerra na Times Square de Nova York, sejam os comícios de Getúlio Vargas ou de Fidel Castro –, o que sempre me interessou não foi o ponto de vista do palanque, mas *aquelas carinhas que estão lá aplaudindo*. De onde elas vieram? O que houve com elas depois? (COUTINHO, 2004, grifos meus).

A resposta me parece uma carta de intenções em torno de toda uma filmografia. Remete de imediato às *Perguntas de um operário que lê*, de Bertold Brecht, com quem guarda a prerrogativa comum de questionar o protagonismo normalmente atribuído às elites econômicas e políticas e redistribuí-lo às pessoas comuns que, segundo essa concepção, efetivamente fazem a história mas não são inscritas em suas grandes narrativas. Os filmes de Coutinho alinham-se a esse entendimento e o ampliam para além dos próprios sujeitos, estendendo-o a espaços e acontecimentos normalmente colocados à margem ou invisibilizados.

Logo, escapando ao contexto do documentário *Peões* (um filme sobre os “Lulas” que não ascenderam à presidência), o pressuposto aqui expresso por Coutinho ilumina a perspectiva de uma obra inteira que se volta a fazer história a partir de coordenadas espaço-temporais não assimiladas pela própria história. A história do cabra marcado para morrer, a história do lixão de São Gonçalo, a história do morro de Dona Marta, a história dos moradores da Vila Parque da Cidade que tem fé, a história das promessas de um novo milênio no morro da Babilônia, a história de um princípio e um fim que levaram o cineasta de volta à Paraíba...

A parte da história, em suma, dos que não tomaram parte dela. Uma espécie de reescritura da história, ou melhor, uma *reinscrição* das pessoas nas narrativas históricas a partir justamente de suas singularidades, da força extraordinária que elas adquirem na condição de *sujeitos ordinários*. Trata-se de um tipo de documentário, então, voltado para essas diferentes formas de manifestação da alteridade que se agrupam em torno de termos como “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalterno” (GUIMARÃES, 2005, p. 71).

Mas não desejo falar do interesse apenas de Eduardo Coutinho por essa especificação da alteridade. Parto de sua filmografia pelo sentimento de, conforme exposto acima, vê-la alçada à ordem de um cânone do documentário brasileiro a partir dos anos

2000⁷. Em termos amplos, porém, eu diria que essa tendência a buscar no outro de classe o interlocutor para a realização dos filmes se manifesta quase como uma pré-disposição histórica do documentário brasileiro.

É talvez porque o cinema seja tradicionalmente visto, a partir da sacramentação de seu modelo industrial voltado para o entretenimento, como um instrumento de poder – logo, de preservação de poder nas mãos dos que o detém – que um determinado tipo de documentário passou a se reconhecer enquanto uma tradição disruptiva que se volta justamente para aqueles que não detém poder, estando normalmente à margem das grandes narrativas históricas – e cinematográficas. Refiro-me aqui a um entendimento moderno do termo poder, que será retomado e desenvolvido num momento posterior do capítulo, associando suas prerrogativas ao delineamento espitêmico da representação no documentário. Mas por ora, faz-se necessário ampliar as impressões em torno do documentário que se volta para aquela “parte dos que não tem parte”, usando aqui expressão de Jacques Rancière (2009) – autor cujo pensamento também será evocado adiante.

Ao circunscrever essa tendência a eleger uma condição específica de alteridade para travar a interlocução, não a estou associando a práticas e concepções políticas homogêneas. Há, conforme visto no capítulo anterior, diferentes modos de se entender a relação entre o documentarista e os sujeitos filmados. O próprio Coutinho, para voltarmos ao exemplo, ao se auto-definir como um “materialista mágico” (FELDMAN, 2012, p. 291), adere a uma compreensão de sociedade que se institui a partir da clivagem, de uma espécie de separação primordial definidora de espaços onde se localizam os sujeitos. Trata-se, acredito, para Coutinho, de realizar filmes sabendo se situar em meio a essa clivagem. Ou, em outros termos e compreendendo a própria lógica de distribuição dos poderes no mundo social, de responder a uma pergunta que a clivagem impõe: afinal, de que lado você está?

A clivagem intimaria, portanto, a um *alinhamento*, uma espécie de comunhão, com uma das partes – a parte, naturalmente, dos sem parte. Esse alinhamento permite que se opere uma inversão de regência na forma como o documentarista se vê vinculado aos sujeitos que filma. Dir-se-ia, por exemplo, a partir da noção de alinhamento e no

⁷Existem naturalmente outras vertentes no documentário brasileiro hoje, como por exemplo a tendência que busca a incorporação de elementos das artes visuais às narrativas ou aquela constituída em torno da premissa de trabalhar *mise-en-scènes* documentais a partir de um aparato tributário do cinema de ficção. Nos dois casos, no entanto, e em tantos outros que poderiam ser evocados, prefigura-se a mesma inclinação para o outro de classe.

horizonte da suplantação do regime representativo pelo reflexivo, que o realizador não faz filmes *sobre* um morador do morro Dona Marta, mas *comeste* morador. Trata-se bem da forma como Coutinho se relaciona com as pessoas que filma: ao assumir-se como materialista mágico – onde o *mágico* me parece anunciar o sujeito da interação a partir de suas faculdades sensíveis e subjetivas, recusando-o enquanto objeto de representação—ele dá conta da clivagem dentro de uma perspectiva de alinhamento, mas rompendo com um ideal ortodoxo de emancipação, ligado à tradição marxista moderna, e passando a se relacionar com as pessoas que filma dentro de uma compreensão eminentemente *estética* da política. O alinhamento, no entanto, continua lá.

Mas além dessa compreensão da história a partir de uma tentativa de instituir protagonismo a sujeitos sem parte nela, há outra razão – possivelmente entre tantas mais – que acredito contribuir para a tendência à escolha, pela tradição documental brasileira, de determinada condição de alteridade e seu alinhamento a ela. No texto *Antidocumentário, provisoriamente* (1972), um dos primeiros a problematizar a representação no documentário brasileiro, Arthur Omar aponta a *nostalgia* como fundadora do gesto de “documentar”: um sentimento que se volta para algo que está irremediavelmente perdido, do outro lado da fronteira, algo que não é mais expressão imediata de nosso estar no mundo (OMAR, 2010, p. 152).

Um sentimento que voltar-se-ia então para um mundo que nos é externo e nos atrai pela possibilidade de sua constituição – ao menos aos nossos olhos – enquanto forma de resistência frente ao crescente desencantamento do nosso próprio mundo, cada vez mais determinado pelas imposições, quando não da ciência, do espetáculo ou do capital em suas diversas transformações históricas. O documentário se fundaria portanto por sobre um desejo de tomar parte num mundo em que as relações sociais são atravessadas por uma racionalidade ainda não-normatizada à nossa. Um mundo de cosmologias constituídas por princípios aparentemente mais harmônicos nas formas de se conceber a interação entre as pessoas e sua relação com o meio e a natureza. Um mundo *mágico*⁸, verdadeiro *altermundo*, e que seria povoado por alteridades desejadas (ou idealizadas).

⁸Da magia enquanto constituidora de rituais que determinam relações sociais como observada por exemplo em Walter Benjamin (1987, p. 172 a 174).

Observando os filmes da caravana Farkas⁹, Omar diagnostica-lhes uma tristeza inerente, inteiramente originada no sentimento de nostalgia. “A série Farkas (nordeste, cultura popular, artesanato, campo), se volta sobre o que está em vias de desaparecimento. O que nunca foi nosso, classe média urbana, e nunca será, nem nosso, nem (jamais) visto outra vez, porque está em vias de desaparecimento” (OMAR, 2010, p. 152). Se a desaparecimento é mesmo inexorável como aponta Omar, ela significa que todas essas formas de vida serão conformadas a uma forma hegemônica – a do cineasta, a nossa em suma – e, por isso, seria urgente “documentá-las”. Ou, mais grave: que nossa própria vida já desapareceu ela mesma, que nós perdemos alguma capacidade sensível essencial diante da funcionalização em que o mundo racionalista ocidental nos colocou. Logo, o contato com o *altermundo* ainda encantado, mais do que atender a um desejo de preservá-lo, estaria movido por uma vontade de nos lho restituir, de devorá-lo, de incorporar utopicamente aquela forma de vida ao nosso corpo social. Afinal, a pergunta ecoa: por que engenheiros brasileiros de classe média não costumam ser tomados enquanto possíveis personagens dos nossos documentários? Por que não vemos advogados, dentistas, contadores, pilotos de avião ou empresários do ramo alimentício sendo eleitos pelos documentaristas enquanto agentes de interlocução para a realização dos filmes? Será por não acreditarmos em sua faculdade de se constituir enquanto personagens interessantes já que possivelmente duvidamos de sua capacidade de fabulação, estando seus corpos, em regime análogo aos nossos próprios, determinados por uma funcionalidade racional que é a mesma que vem tirando do nosso corpo social a capacidade de narrar “intercambiando experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197)? Ou seria porque juizes, cirurgiões, administradores e psicólogos já tem – ou disporiam dos instrumentos para mais facilmente alcançar – sua parte na história, não exercendo portanto atração sobre nós que somos sensíveis à clivagem social e estamos interessados, dentro de uma perspectiva de reconstrução da história, de tomar parte justamente daqueles que dela não tomaram parte?

Essa análise seguramente não se esgota aqui e precisaria levar em conta ainda muitos fatores para cercar e dar conta de maneira mais precisa da propensão que move o documentário a procurar predominantemente interação com uma determinada configuração da alteridade. Mas não sendo este o objetivo do estudo, contento-me em

⁹Conjunto de dezenove filmes realizados por um grupo de cineastas organizado pelo fotógrafo e produtor Thomaz Farkas a partir de 1968 em torno de temas da cultura popular do Nordeste brasileiro.

apontar essa tendência e sugerir o caminho do alinhamento como forma de interação do documentarista com as pessoas localizadas nessa posição. Assim sendo, passo tentar a definir o sentimento que se estabelece a partir de um regime de não-alinhamento.

3.1 Em busca de uma plataforma analítica

Volto a focar aqui num aspecto bem específico – em detrimento de outros não menos importantes – ligado à concepção do documentário *Pacific*: o seu recorte, a partir do cruzeiro, sobre uma parcela da classe média brasileira. Havia dois movimentos que eu enxergava à época como tentativas de desgarramento de uma certa órbita do documentário brasileiro que eu via como dominante. De um lado, a eleição do *mesmo* de classe como sujeito relacional e, de outro, o desejo de não fazer um filme em *comunhão* com os personagens mas um filme em que se lhes fosse, como já dito no capítulo anterior, *quebrada* a voz.

Não interessa muito aqui entrar no mérito do quanto essas pressuposições eram imaturas ou não: elas correspondiam a um desejo e uma leitura particular de mundo que nortearam a gênese do filme, tendo passado por várias revisões depois deste momento. O fato é que, ao iniciar a presente pesquisa, faltava-me o que seria um *vocabulário* adequado para designar o sentimento específico que me ligava, à ocasião da concepção de *Pacific*, aos personagens do filme e que eu acreditava se diferenciar do sentimento que movia, por exemplo, Eduardo Coutinho a querer se relacionar com os sujeitos que, juntos com ele, fizeram filmes como *Babilônia 2000* (COUTINHO, 2000) ou *Santo forte* (COUTINHO, 1999). Essa diferença entre os desejos, eu a localizo hoje dentro da perspectiva do alinhamento e do não-alinhamento e é através dela que apresento a categoria de análise desenhada a seguir.

Antes de chegar a sua exposição, porém, é importante frisar que a busca por esse vocabulário foi a parte mais desgastante da pesquisa (ao lado da análise de *Jesus no mundo maravilha*), consumindo meses de inquietação e originando uma série de termos que pareciam adequados num momento e se revelavam impróprios pouco tempo depois. A fragilidade – e efemeridade – que assombraram os conceitos anteriormente eleitos me fazem desconfiar da consistência e permanência do que será apresentado. Proponho, portanto, que os termos se assumam como uma possibilidade de reflexão presente, ainda que o façam apenas nos termos do antidocumentário proposto por Arthur Omar, ou seja, em termos de uma *provisoriedade*.

É assim então que chego ao horizonte em que sugiro que documentários podem ser realizados em regime de *conformidade* ou de *adversidade* com o outro: não importa quem seja o outro, ao iniciar o filme, o documentarista é movido por uma *inclinação* de conformidade ou de adversidade em relação a ele. Trata-se de uma espécie de *propensão* do ânimo do realizador, que pode ter efeito momentâneo ou duradouro, mas que o guia em geral no gesto fundador do filme, podendo ou não sofrer modificações ao longo de seu processo.

Por conformidade ou adversidade, eu não entendo uma disposição de *simpatia* ou *antipatia* do documentarista em relação aos sujeitos filmados. Não se trata de *gostar* ou *não gostar* da pessoa com a qual o realizador vai se relacionar. É preciso olhar para os conceitos a partir da proposição de uma zona de *convergência* ou *divergência* que envolveria as subjetividades das partes ligadas pela realização do filme – o documentarista e as pessoas filmadas. Essa zona de convergência ou divergência cria um campo de identificação entre as partes que se inscreve dentro de uma *racionalidade de ordem policial*.

Afim de designar a racionalidade de ordem policial, eu tomo emprestado a Jacques Rancière (1995) o conceito de *polícia* para me referir à distribuição, dentro do tecido social, daquilo que é dado à experiência dos sujeitos, do que se lhes torna possível dizer, ver e fazer a partir das coordenadas sensórias consensualmente experimentadas em que se situam os corpos. Proponho que, agindo dentro da mesma racionalidade de ordem policial em relação às pessoas que vai filmar, o realizador pode desenvolver o documentário a partir de um sentimento de conformidade ou de adversidade para com elas.

Os ânimos de conformidade ou adversidade dizem respeito, portanto, à disposição observada estritamente no âmbito do espírito do *documentarista* – pois é dele, em geral, que parte o desejo de realizar o filme. Trata-se de uma *propensão dele* em relação aos sujeitos filmados, de como *ele* é inicialmente movido a se relacionar com o outro – e não de como o outro se entende em relação a ele. Ao estado de conformidade, ligam-se sentimentos de afinidade referencial: embora o realizador possa se localizar num contexto completamente *adverso* ao do sujeito filmado, ele nutre em relação ao outro um sentimento afim, de alinhamento, eles pertencem a uma racionalidade de ordem policial de natureza *convergente*. Já no estado de adversidade, instituem-se sentimentos contrários, de não afinidade, de discordância: o documentarista se situa, com relação àquele que vai filmar, numa racionalidade de

ordem policial de natureza *divergente*.

Não se pode, no entanto, confundir conformidade com *cumplicidade*. Entendo que cumplicidade refira-se a um estado de *colaboração* que se institui entre documentarista e sujeitos filmados e que é imprescindível à maioria dos filmes. A cumplicidade entre as partes, em menor ou maior grau, é condição para a realização de praticamente todo documentário. Na maioria deles, o desejo do diretor de fazer um filme precisa encontrar o desejo dos futuros personagens de se tornar parte do mesmo. Esse princípio é responsável pelo surgimento de um *pacto* entre as partes, que institui um terreno de cumplicidade entre elas.

A cumplicidade é um estado de *estar-junto* para fazer o filme. Trata-se de um envolvimento de natureza intersubjetiva que se manifesta afetivamente e que é posto em prática voluntária e reciprocamente entre as partes durante a produção do documentário (podendo ou não estender-se para além dela). A cumplicidade se constrói *processualmente*. Ela vai se afirmando, em geral, ao longo de um convívio que se inicia na pré-produção (pesquisa) e se intensifica na produção propriamente dita (filmagem). Em algumas concepções de documentário, o sucesso da filmagem é aferido pelo grau de cumplicidade que ela consegue instalar entre o documentarista e as pessoas filmadas: tanto maior for a cumplicidade, maior será a *naturalidade* da cena e, logo, melhor resultado terá o filme (segundo esse pensamento, a cumplicidade atua na redução da distância entre sujeito e objeto).

Curiosamente, a cumplicidade – ao menos presencial – não costuma ser cultivada na etapa de finalização (montagem) dos documentários. Esse é um espaço, segundo entendimento majoritário, reservado ao diretor e seu colaborador imediato, o montador. Logo, a colaboração (ou *cooperação*), instituída e desejada ao longo da pesquisa e da filmagem, sofre uma breve interrupção no período da montagem, e volta a ser alimentada (quando o é) na ocasião do lançamento do filme, momento em que as pessoas que geraram seus personagens são convidadas a ver o resultado no cinema.

Mas se a cumplicidade é *condição* para a realização da maioria dos documentários, ela não deve ser confundida com um regime de *conformidade* entre o documentarista e os sujeitos filmados. Conformidade e cumplicidade não são a mesma coisa: o diretor pode estabelecer uma relação de cumplicidade com os sujeitos filmados, sem estar necessariamente associado a uma racionalidade de ordem policial de natureza convergente para com eles. Isso leva à natureza paradoxal do documentário que tento definir, aquele feito em regime de *adversidade* entre as partes. O paradoxo deste tipo

de filme consiste exatamente no imperativo de encontrar um *arranjo conciliável* entre duas forças opostas: de um lado, a propensão do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e, de outro, a condição de cumplicidade que precisa haver entre as partes para que haja filme.

O que me leva a uma primeira suposição: o documentário realizado a partir de uma inclinação adversativa do realizador para com os sujeitos que vai filmar é um ponto fora da curva dentro de uma tradição documental predominantemente ligada à conformidade (também) porque a condição de cumplicidade implica numa determinação conformativa do documentarista à racionalidade de ordem policial do sujeito filmado.

Senão, vejamos:

3.2 Um polo de poder antagônico aos sujeitos em adversidade

Evoco aqui o exemplo de um documentarista americano que costumar escolher filmar pessoas que localiza em área de adversidade. Consagrado pela obtenção de prêmios como Oscar de Melhor Documentário (*Tiros em Coloumbine*, 2002) e Palma de Ouro no Festival de Cannes (*Fahrenheit 11 de setembro*, 2004), Michael Moore aparece comumente como protagonista de seus próprios filmes, nos quais levanta a agenda de grandes temas da sociedade americana: o funcionamento do sistema de saúde, a cultura disseminada do porte doméstico de armas, os atentados do 11 de Setembro etc. Os filmes tomam partido em causas coletivas, posicionando-se contra injustiças atribuídas a grandes corporações, grupos econômicos ou governos. Enquanto tal, são documentários que estruturam hipóteses para servir de mote a uma filmagem que se lança no mundo histórico para realizar uma investigação sobre os temas escolhidos – mas que acaba obtendo como resultado investigativo, quase invariavelmente, a confirmação da suspeita inicialmente estabelecida. Essa suspeita aponta normalmente para um funcionamento inadequado das instituições, públicas ou privadas, que seria causado pela perversidade, egoísmo ou mau-caratismo de seus controladores, sejam dirigentes de empresas, líderes partidários ou políticos. São essas, afinal, as pessoas que Michael Moore situa numa zona de adversidade.

Uma estratégia performativa muito comum ao diretor consiste em criar situações de humor a partir da recusa em participar do documentário das pessoas que ele localiza na área de adversidade. Se elas se recusam a participar, é porque reconhecem a pré-disposição adversativa que o documentarista alimenta em relação a elas próprias, o que

as leva a não aderir ao território de *cumplicidade*. O reconhecimento que essas pessoas são capazes de realizar da inclinação adversativa do realizador se deve ao fato dele assumir, no momento da *inscrição verdadeira*¹⁰ ou em circunstâncias que lhes são anteriores, uma postura de *hostilidade* em relação a elas – mas uma hostilidade cínica, travestida de polidez.

Para ilustrar, cito dois exemplos tirados do filme *Fahrenheit 11 de setembro*. No primeiro deles, Michael Moore persegue insistentemente o então presidente americano George W. Bush para tentar conversar com ele. Claramente localizado na área de adversidade, o ex-chefe de Estado é tido no filme como despreparado, irresponsável e até mesmo cruel, se deixando levar por interesses particulares na hora de tomar decisões que dizem respeito à vida de milhões de pessoas – como, por exemplo, declarar guerra ao Iraque. Numa cena em que Moore tenta a todo custo, e em meio a uma multidão de jornalistas, se aproximar do ex-presidente, o mesmo se esquivava, recusando-se a colaborar com o filme e aconselhando o documentarista a conseguir um “emprego decente”.

Em outra cena, Moore se posta em frente ao Congresso americano com um alto-falante em mãos e passa a convidar os congressistas a ler a Lei Patriótica, responsável pela limitação dos direitos civis em função do combate ao terrorismo. Movido pela hipótese de que os parlamentares haviam assinado a lei sem sequer conhecê-la direito, o documentarista aborda os congressistas indagando-lhes: “Por que tão poucos membros do Congresso – na realidade apenas um – tem seus filhos no Iraque? O senhor enviaria os seus para combater?”. Como resposta, os congressistas abordados apenas se afastam sem sequer falar com o cineasta.

A recusa das pessoas localizadas na área de adversidade em participar dos filmes é filmada e capitalizada por Michael Moore como uma confirmação de sua tese – a de que suas atitudes são inadequadas às funções que desempenham, ou de que suas posições são nocivas ao interesse coletivo – e não refletida como resultante da inclinação adversativa que ele deposita sobre elas. No caso do cineasta americano, a adversidade é intransigente, não se deixa transformar durante o processo do filme porque o diretor se coloca como enunciador esclarecido: embora assuma a aparência de uma investigação, a filmagem não passa, na verdade, de um processo em que o

¹⁰Definida como o momento específico em que câmera e corpo filmado dividem uma mesma duração (COMOLLI, 2008, p. 224-230)

cineasta vai confirmar o saber que acredita deter sobre aqueles que deseja filmar. A recusa a participar do filme daqueles cuja racionalidade de ordem policial é divergente da dele torna-se então uma condição para que o filme exista – e que só pode ser alcançada a partir do cultivo da postura adversativa.

O caráter declaradamente militante de Michael Moore em seus filmes, cujo horizonte político se configura pelo confronto a personagens que ocupam espaços referendados de poder através de uma inclinação adversativa, conduz justamente ao conceito de *poder* tal como está sendo tratado neste estudo. Partindo de um ideário que institui a divisão do social como “constitutiva do próprio *político*, o poder surge como um polo simbólico que transcende a sociedade e no qual ela não aparece como unificada nem como indivisa, mas como *resolvendo* suas divisões” (CHAUÍ, 2010, p. 170, grifo meu).

O poder seria esse polo no qual a sociedade simboliza para si mesma o modo como trabalha com suas divisões internas. Ora, esse caráter transcendente do poder vai ser representado imaginariamente: em vez de aparecer como transcendente e como campo simbólico (no qual a sociedade mostra para si mesma sua maneira de trabalhar com os conflitos internos) o poder vai aparecer como um polo (externo e *não transcendente*). O lugar da exterioridade aparece, então como o lugar do poder. Por quê? Se o poder se confundir com a sociedade, se fizer parte dela, não poderá realizar a tarefa que lhe incumbe, isto é, oferecer à sociedade uma visão unificada de si mesma (CHAUÍ, 2010, p. 170).

Para que o poder possa dar à sociedade essa visão de si unificada, prossegue a autora, ele aparecerá identificado com certas imagens encarregadas de produzir a unificação do social a despeito da sua divisão real: formam-se então as imagens do *Estado*, dos *governantes*, dos *dirigentes* como polos exteriores à sociedade e que, pela virtude dessa exterioridade, podem dominá-la inteiramente e unificá-la (idem, grifos meus). É por isso que, ainda de acordo com Chauí, quando o sujeito de conhecimento pretende que para conhecer o objeto, ele precisa estar separado deste, ser-lhe externo, o que está pretendendo não é uma posição de conhecimento, mas uma posição de *poder* (idem, grifo meu).

Em seus filmes, Michael Moore se coloca como sujeito externo e separado daqueles que elege para seu regime de adversidade: não por acaso, trata-se de pessoas que coincidem com as imagens que encarnam o poder na sociedade moderna, os governantes, dirigentes, lobistas. Em suas investidas sobre o mundo, o documentarista apenas *pretende* se relacionar com essas pessoas, mas não busca fazê-lo de fato: ele não opera em termos reflexivos ou dialógicos com as figuras de alteridade em zona

adversativa. Mas, pelo contrário, cultiva a não-cumplicidade delas a partir de sua própria propensão adversativa como forma de instituir para si mesmo um lugar de poder – um poder que se constitui pela mesma natureza estrutural daquele que deseja combater. Trata-se de um poder paralelo e auto-proclamado, que se subleva contra o poder instituído – mas dentro de sua mesma lógica.

Sem operar deslocamentos efetivos, o documentário agencia sujeitos em adversidade que se agridem na mesma medida em que se repelem. Michael Moore responde ao poder socialmente atribuído aos governantes e dirigentes empresariais a partir de um poder que ele mesmo investe em seu próprio cinema, localizando-se enquanto polo externo e esclarecido sobre a alteridade em zona adversativa. Não há relações dialógicas, o conhecimento é da ordem da representação – ou talvez da não-representação enquanto caminho de representação da alteridade adversa. A ausência de cumplicidade em decorrência da adversidade, no lugar de inviabilizar o documentário, torna-se-lhe fundadora.

3.3 A adversidade confrontada à ética

Para muitos autores, a ética se constitui enquanto elemento determinante no campo do documentário (NICHOLS, 2005; SALLES, 2005; RAMOS, 2004). Por ética, Ramos entende um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. Segundo o autor, a ética compõe “o horizonte a partir do qual o cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008, p. 33).

A ética do documentário, afirma Ramos, não é algo estático, que pode ser definido dentro de um panorama valorativo, mas se estabelece a partir de um modo de enunciar que varia em pelo menos quatro grandes formações do século 20. São elas: a ética educativa (ligada à voz do saber), a ética da imparcialidade (associada ao cinema direto americano e seu princípio observacional), a ética interativa (que admite e assume a intervenção do documentarista e equipe no mundo) e, finalmente, a ética modesta (fundada numa retração do campo do saber à própria experiência do documentarista, como por exemplo nos filmes em primeira pessoa) (idem, p. 35 a 39). Ramos insiste na necessidade de frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, afirmando que, por exemplo, a ética que norteou

Robert Flaherty a realizar *Man of Aran*(FLAHERTY, 1934) esbarraria em pressupostos éticos dominantes hoje, que não aceitariam facilmente as encenações operacionalizadas pelo diretor, mas configurava um horizonte de práticas plenamente adequado ao contexto em que foi feito o filme.

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da verdade, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo (RAMOS, 2008, p. 34, grifos do autor).

De seu lado, Nichols estima que a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Como exemplo, ele se pergunta se deveria Jean Rouch ter advertido os membros da tribo hausa, filmados durante cerimônia de posse em *Os mestres loucos* (ROUCH, 1955), de que suas atitudes poderiam parecer bizarras, senão bárbaras, àqueles que não estivessem familiarizados com seus costumes e práticas, a despeito da interpretação que a voz-over proporciona. Ou ainda se deveria Michael Moore ter dito aos habitantes de Flint, em Michigan, entrevistados por ele em *Roger e eu* (MOORE, 1989), que talvez os fizesse parecer tolos, no intuito de fazer com que a General Motors parecesse ainda pior (NICHOLS, 2008, p. 35).

O autor é particularmente sensível aos “efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele” e afirma que as questões éticas se impõem justamente para tentar minimizar esses efeitos. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema tem consequências tanto para os que estão representados no filme como para os espectadores” (idem, p. 36). Nichols propõe o princípio do “consentimento informado” como forma de o cineasta lidar com essas questões. Embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, o “consentimento informado” sugere que “se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação”, mas o próprio autor admite que há casos em que esse pacto torna-se insuficiente. “Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?” ou “que obrigação tem os documentaristas com as pessoas que são tema de seus filmes, no que diz respeito ao público ou à própria concepção de verdade?” são questões que Nichols coloca (idem, p. 37).

A preocupação ética circunscrita pelo autor se define portanto como uma tentativa de *protegero* sujeito filmado de possíveis efeitos negativos que a exposição de sua imagem e sua fala possam vir a ter depois do filme pronto. Em face a essa perspectiva, eu gostaria de abordar o problema da ética a partir da questão da montagem. Trata-se de uma etapa da realização do filme em que, conforme dito antes, é suspenso, ao menos em sua dimensão presencial, o processo de cumplicidade entre documentarista e sujeito filmado. Ficando o documentarista a sós com o material filmado, instala-se um distanciamento dele com aquele com quem vinha firmando um pacto de cumplicidade: o diretor passa a gozar de soberania para organizar as imagens e sons da maneira como bem entender, restando ao sujeito filmado apenas a *confiança* que deposita sobre o realizador – mas raramente algum espaço de decisão sobre como será construída a narrativa do filme ou como será ele próprio inserido no mesmo.

Essa separação opera a partir da mesma lógica de *poder* definida por Marilena Chauí e aqui aplicada por analogia ao funcionamento do documentário. O poder exercido pelo documentarista na montagem, momento em que deliberadamente se separa do sujeito filmado para organizar narrativamente o filme, se estabelece como uma dimensão exterior à tomada – instância constituidora das imagens e dos próprios personagens que protagonizam o documentário – e enquanto um recurso que promove a unificação da obra a despeito da própria fragmentação do processo de sua realização, submetendo-a à ilusão da continuidade espaço-temporal através do fluxo narrativo. Através do poder de que se investe na montagem, o documentarista se coloca como um polo exterior ao filme, passando, através da própria separação, a dominar inteiramente sua narrativa e unificar seus fragmentos¹¹.

É portanto sobre o realizador e nesse momento específico da produção do documentário que mais deve pesar o senso de responsabilidade e cuidado em relação aos personagens. Gozando do poder trazido pela separação, o realizador precisa manter-se fiel àqueles (sujeitos filmados) que não estão mais ao seu lado e lhe creditaram confiança num regime que poderia ser visto como uma estranha manifestação de democracia representativa, em que os representados não elegeram

¹¹Assim como ao diretor é demandado que se aproxime ao máximo dos sujeitos filmados durante a produção afim de estreitar a cumplicidade e diminuir sua distância em relação a eles, naturalizando o quanto possível a relação, ao montador é prescrito exatamente o contrário: que não participe das filmagens, que não conheça as pessoas, que não visite as locações, que permaneça o mais distante possível do processo do filme, pois é justamente através de sua “não-contaminação” que o diretor poderá voltar a assumir uma posição de exterioridade em relação às experiências vividas na filmagem.

seu representante mas foram eleitos por ele – e agora precisam acreditar que ele lhes retribuirá a confiança e dedicação com lealdade na organização narrativa do filme. O princípio ético de um documentário poderia então ser mensurado pelo grau de restrição que consegue impor ao poder do documentarista durante a montagem: a ética atuária, segundo esses termos, como um *mecanismo invisível de preservação* da cumplicidade estabelecida entre o realizador e os sujeitos filmados durante a tomada, tentando eliminar ou diminuir a separação que se determina entre eles durante a montagem e que configura o campo de poder do cineasta¹².

E aqui consigo chegar ao ponto em que a ética toca a adversidade. Ora, se agir eticamente com relação aos personagens se baseia no quanto o realizador é capaz de, embora numa posição de poder, restituir uma dimensão de cumplicidade com aqueles com quem interagiu durante a filmagem, a configuração de um campo ético no regime adversativo vai sempre estar condicionado ao paradoxo da própria definição deste tipo de documentário, que reside, conforme exposto anteriormente, na busca de uma conciliação entre duas forças em princípio opostas: a propensão mesma do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e o imperativo da cumplicidade enquanto constituidor do mote relacional que origina o filme.

O que leva a uma segunda suposição em torno da adversidade: os filmes realizados neste regime não são, como poderia parecer, anti-éticos em princípio, mas a ética em que são produzidos deve ser observada em função não apenas da normatividade ética que se impõe em cada contexto histórico aos documentários realizados em conformidade, mas também a partir dos termos do arranjo que o diretor deve executar para superar o paradoxo da natureza constitutiva do próprio filme e que reside na necessidade de conciliar sua inclinação mesma à adversidade com o imperativo da cumplicidade enquanto agenciadora das relações no documentário.

Se cada filme convoca a um exame específico dos arranjos postos em prática para superar o paradoxo, é no entanto necessário delimitar dois campos extremos que acredito determinarem a forma como o realizador concebe sua relação com os sujeitos que coloca em regime adversativo. Num primeiro cenário, típico do regime

¹²A separação ocorre (também) porque vinculada ao modelo industrial de compreensão da autoria que estabelece que os méritos artísticos do filme assim como o sucesso ou fracasso comercial do mesmo são atributos do diretor: ele pode fazer um filme *com* (e não *sobre*) os moradores de determinada comunidade, mas a autoria do documentário – e logo seus direitos comerciais – continuam dele, em partilha com a instituição produtora ou financiadora. Segundo esse modelo, dificilmente um documentarista vai concordar em dividir a montagem do filme com os personagens que participaram do mesmo, o que afetaria essa noção de autoria centralizada no diretor.

representativo, o documentarista é movido por um desejo de *combater o adversário*: ele assume-se enquanto polo positivo e coloca o outro como polo negativo da relação. Embora possam se atrair, os dois polos são constituídos, segundo a concepção do documentarista, a partir de naturezas essencialmente diferentes, um positivo e outro negativo, não havendo qualquer indício de semelhança ou igualdade entre eles. O cineasta não se interessa em estabelecer relações dialógicas com o sujeito que coloca em adversidade porque não abre mão de seu próprio saber a respeito dele. Não há intercessão, não há subjetivação pois o realizador concebe o outro em termos objetificantes: o que prevalece é sua ideia sobre o outro e não a forma que o outro seria capaz de assumir numa relação dialógica.

Os filmes de Michael Moore foram evocados acima na qualidade de obras orientadas por esses pressupostos. Cabe aqui, no entanto, outro exemplo, que vem de um período em que os ânimos adversativos – não apenas no documentário – chegaram a termos destrutivos. Durante a segunda Guerra Mundial (1939-1945), aliás como em qualquer outra guerra, as partes beligerantes se empenharam em transformar o cinema em grandes máquinas propagandísticas que defendessem sua causa – e, naturalmente, desqualificassem a causa inimiga. Nesse cenário, a série *Why we fight* é encerrada com o episódio *Know your enemy: Japan* (CAPRA, IVENS, 1945), exemplo “canônico” de um método “xenófobo” e “catártico” de apresentar a alteridade em adversidade como um “inimigo desumanizado” (NINEY, 1995, p. 28), tentando portanto incitar no público o ódio e desejo de destruição.

O segundo cenário se estabelece a partir do regime reflexivo e se baseia na reciprocidade da condição adversativa. Significa que o sujeito a ser filmado só pode ser visto pelo cineasta na qualidade de adversário se o próprio cineasta reconhecer-se enquanto adversário daquele que coloca em condição adversativa. O postulado da adversidade, neste caso, torna-se reverso e comum aos dois: o documentarista precisa partir do princípio de que o adversário lhe é, em alguma medida, semelhante, e de que ambos se constituem a partir de uma natureza que é comum aos dois. Somente assim, pode se estabelecer uma relação de reciprocidade ou intercessão entre eles. O adversário, segundo esses termos, não é objetificado como algo que se deseja apenas combater, mas também humanizado ou subjetivado como alguém que se deseja conhecer.

Para ilustrar essa segunda condição, cito o documentário *Sob a névoa da guerra* (MORRIS, 2003) como exemplo. Nele, o diretor Errol Morris, que tem um passado de

militante pacifista, apresenta um retrato do ex-secretário de defesa dos EUA, Robert McNamara, responsável pela condução da guerra do Vietnã e pela administração de outros momentos delicados da história americana, como a crise dos mísseis em Cuba. O documentário se estrutura a partir de um equilíbrio delicado em que o entrevistado é confrontado às escolhas que teve que fazer no exercício de sua função, muitas das quais resultando em milhões de mortes, e um esforço em compreender os motivos e sentimentos ligados a cada uma dessas decisões. O antigo secretário de defesa americano, ao ser posto em adversidade, não é embrutecido ou bestializado como os japoneses no filme da guerra, mas complexificado dentro de uma abordagem ampla que tenta dar conta dos sentimentos ou razões que o moveram nas decisões as mais passíveis de críticas.

Para concluir, e talvez movido pelo exemplo acima, chego a uma terceira suposição em torno do documentário em regime adversativo, que eu gostaria de abordar sob os termos do *princípio da polarização homogênea*. Este princípio propõe que: ao colocar-se, num regime de interação reflexiva, enquanto polo positivo da relação com aquele que localiza em situação de adversidade, o documentarista deve necessariamente supor a também positividade do polo que lhe é adverso pois ambos se fundam sobre o princípio da reciprocidade da condição adversativa, de onde decorre que os dois se constituem num princípio de igualdade. Logo, é justamente por funcionar a partir de uma polarização homogênea que eles continuam a se repelir exatamente na mesma medida em que se admitem iguais – o que, portanto, não exclui necessariamente a natureza adversativa do documentário em questão.

3.4 Post-Scriptum à adversidade no documentário

As causas que levam à tradição dominante do documentário se constituem em torno da propensão à conformidade não foram – e nem poderiam ser aqui – exaustivamente levantadas. Gostaria, no entanto, de delimitar a questão da inclinação à conformidade do documentário brasileiro em torno do “outro de classe” para, observando novamente minha própria experiência com o documentário *Pacific* e o desejo de filmar o “mesmo de classe”, chegar a uma quarta e última suposição em torno da adversidade no documentário.

Esta última suposição estabelece que: adversidade e conformidade se originam, neste caso específico, em pressupostos análogos e que dizem respeito a um certo desejo de negação da própria determinação do lugar do documentarista (a classe média), se

manifestando no regime conformativo pela conformidade a um campo adverso, e, no regime adversativo, pela adversidade a um campo conforme, levando em conta que essas inclinações podem ser também expressas em sua mútua complementaridade pela imposição do que é dado ou subtraído à vista nas composições do quadro e do fora-de-quadro, dentro das coordenadas estabelecidas em cada regime.

4. PALESTINA E ISRAEL CONFRONTADOS AO TEMPO CRÍTICO

Os prisioneiros tiveram de cantar todos juntos e agitar os ídolos, os maracás. Em seguida, um após o outro falou destemidamente: “Sim, nós saímos, como fazem os homens corajosos, para capturá-los e comê-los, a vocês, nossos inimigos. Mas vocês foram mais fortes e nos capturaram. Não pedimos nada. Os combatentes valorosos morrem nas terras de seus inimigos. E nossa terra ainda é grande. Os nossos ainda se vingarão em vocês”.

Hans Staden

Para a análise do documentário *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (MOGRABI, 2005) pretendida no âmbito deste estudo, é preciso levar em conta as pressuposições expressas no capítulo anterior. Em face delas, gostaria de antecipar três propostas que servirão de base para as reflexões desenvolvidas a seguir. Proponho inicialmente que, no filme de Avi Mograbi, instalou-se um modo de subjetivação em regime excepcional que se dá, não no âmbito da inscrição verdadeira, como é comum à maioria dos documentários, mas essencialmente através da montagem do filme. Proponho igualmente que o caráter excepcional deste modo de subjetivação resulta do arranjo específico encontrado pelo diretor para lidar com o paradoxo constituinte da adversidade no documentário, que diz respeito à conciliação entre sua própria inclinação adversativa e o imperativo da cumplicidade relacional. Proponho, por fim, que o arranjo específico posto em prática para se lidar com o paradoxo da adversidade foi de tal modo resolvido pela própria montagem do documentário que deu origem a um quadro ético estável para sua realização.

Antes, porém, de desenvolver as três propostas, teço algumas considerações acerca do filme, situando inicialmente a especificação do lugar de fala do diretor Avi Mograbi. Judeu israelense, Mograbi se vale desta condição para transitar por entre espaços onde é restrita a circulação de palestinos. Mais do que isso, sua identidade judaico-israelense lhe permite *filmar* locais e situações onde a simples presença de palestinos fosse talvez impensável. Estando de um lado e de outro de uma fronteira ora física, ora simbólica, que determina, entre israelenses e palestinos, uma distribuição dos corpos entre quem pode ocupar tal ou qual espaço e como pode fazê-lo, Mograbi se torna, através da própria presença – logo, do próprio *corpo* –, catalisador de uma série de colisões entre as noções de território e de história, instalando um princípio de ambigüidade nas coordenadas identitárias locais que resulta na polemização e desestabilização do sentido usual da disputa entre as partes.

Sua dupla inscrição entre os espaços palestinos e israelenses se dá através do agenciamento de diferentes posturas frente a cada uma das situações. Como se seu corpo se modificasse ao contato dos dois ambientes, Mograbi se reveste de flexibilidade na condução das diferentes relações como uma forma de cultivar uma posição que permita o fluxo de trocas nas diversas condições de filmagem. Em meio a essa dualidade, Mograbi situa a zona de *adversidade* justamente naquela que lhe poderia ser de *conformidade*: os espaços majoritariamente ocupados por judeus.

Seu recorte na adversidade é preciso: as situações que escolhe filmar referem-se à celebração de elementos constitutivos da identidade judaica, que se apresentam essencialmente através de duas matrizes, a *histórica* e a *mítica*. A história se corporifica no filme através do registro de visitas guiadas de grupos de turistas judeus às ruínas da Fortaleza da Massada. Trata-se de uma edificação militar que serviu de foco à resistência hebraica antes da conquista do território pelos romanos, no ano de 72 A.C. No local, os turistas recebem informações dos guias sobre o suicídio coletivo cometido pelos judeus zelotas diante do cerco inimigo e participam de dinâmicas de grupo em que rememoram e até reencenam os eventos.

A parte mítica é evocada pela narrativa bíblica de Sansão, o herói de força sobrenatural que, traído por Dalila, acabou entregue aos filisteus. Aqui, o suicídio volta a aparecer: humilhado no castelo dos inimigos, Sansão consegue, depois de uma última súplica a seu deus, destruir os pilares que sustentavam o palácio e morrer matando ao mesmo tempo os milhares de filisteus que estavam no local. O mito é revisitado em diversos momentos do filme: em escolas onde ele é ensinado a crianças, na passagem de um rabino pela caverna onde teria morado o herói e até num show de rock com letras glorificando os feitos de Sansão.

As situações em que Mograbi registra o relato histórico e a rememoração do mito são aquelas que dificilmente poderiam ser filmadas por palestinos – para não dizer que em circunstância alguma o poderiam ser. É apenas na condição de judeu que o documentarista pode ter acesso a elas. E para isso, a adversidade não é manifesta durante a tomada: se o fosse, Mograbi possivelmente enfrentaria dificuldades para realizar as cenas. Sem a expressão da adversidade, sua identidade judaica instala um *comum* entre ele e aqueles que filma. Esse comum é responsável pela *cumplicidade* que se instala na cena e o credencia a registrar situações em que o que está em jogo é justamente o culto de um estado de pertencimento através de narrativas fundadoras da identidade judaica. Logo, parto da constatação de que o diretor se vale

de uma identificação comum para filmar as pessoas que localiza em área de adversidade, sem no entanto, manifestá-la em cena, conseguindo assim cultivar uma relação de cumplicidade.

As situações filmadas em adversidade provocam uma espécie de retração do documentarista na cena. A câmera se torna observadora, adere a um tipo de interação passiva ou ao modo que Fernão Pessoa Ramos delimitou como da ética modesta (RAMOS, 2008, p. 39). Não se trata de um estado de anulação do cineasta para “dar voz” ao mito ou à história judaica, tampouco uma adesão ao regime observativo com presunção à objetivação dos fatos ou uma busca de naturalismo pela não-intervenção. Eu diria que o cineasta se retrai para demarcar uma *distância não obstante o pertencimento*, estabelecendo assim um estado flutuante de *fazer* mas não *tomar* parte do que observa na zona adversativa.

Já a área de *conformidade* do filme pode ser localizada nas relações que o documentarista estabelece com a população palestina. São imagens que fazem parte de um certo código reconhecível do sofrimento observado no conflito em questão: aqui, o cineasta se aproxima das pessoas, interage com elas, escuta suas queixas, seu choro, a câmera torna-se uma espécie de amparo para a aflição de quem experimenta a repressão estatal e militar. Contrariamente a Mograbi, que tem livre trânsito pelos espaços do território, os palestinos filmados tem sua mobilidade interdita. São cercas, torres de controle, veículos militares, checkpoints: todo um aparato físico e logístico que se ergue para restringir o direito de passagem da população cuja vida se torna um inegociável estado de confinamento. Assim como ocorre entre os personagens colocados em adversidade, que rememoram o mito de Sansão ou o episódio histórico da Massada, entre estes assumidos enquanto interlocutores em conformidade o suicídio também emerge como remédio a uma situação de impasse, o que se nota em depoimentos de palestino que afirmam, recorrentemente, ser “melhor morrer do que viver daquele jeito”.

Existe, finalmente e para encerrar essa descrição inicial do documentário, uma terceira modalidade interativa em que o cineasta se coloca e que se localiza também no regime de conformidade. Sentado numa espécie de escritório que aparenta localizar-se em sua própria casa, Mograbi conversa ao telefone com um interlocutor oculto, que adivinhamos tratar-se de um palestino vivendo em território ocupado. O diálogo versa sobre a violência da ocupação e as sofríveis condições de vida experimentadas pelo árabe. Juntos, os dois refletem sobre as possibilidades de saída

ao conflito, esforçam-se em apontar perspectivas para algo que lhes parece cada vez mais irremediável. Após intenso debate, a conversa desemboca no que parece o lugar comum de chegada ou partida das situações relatadas no filme, o suicídio: “Acredite-me, eu não me importo em morrer. Meu problema é como estou vivendo”, desabafa o interlocutor de Mograbi na última conversa que tem juntos.

Posto isso, passo ao desenvolvimento das proposições inicialmente estabelecidas.

4.1 A subjetivação política através da montagem

Subjetivação, segundo Jacques Rancière, não é uma forma de cultura ou um ethos coletivo que ganha voz. Para o autor, não se trata de uma afirmação identitária através de uma experiência de fala. Pelo contrário, pressupõe uma multiplicidade de fraturas que separam os corpos de seu ethos, um distanciamento que coloca as experiências singulares em litígio na divisão do sensível. O autor defende que toda subjetivação é, na verdade, uma “desidentificação” (1995, p. 56), que se relaciona à emergência de uma cena *política*, desfazendo e recompondo as relações entre os modos do fazer, do ser e do dizer que definem a organização sensível da comunidade (idem, p. 65).

Um sujeito político não é um grupo que toma consciência de si mesmo, atribuindo-se uma voz, impondo seu peso à sociedade. É um operador que junta e separa as regiões, as identidades, as funções, as capacidades existentes dentro da configuração da experiência dada, ou seja, no nó entre as partilhas da ordem policial e aquilo que já está inscrito em termos de igualdade, por mais frágeis e fugazes que possam ser essas inscrições (RANCIÈRE, 1995, p. 65).

Existe aqui uma evidente aproximação entre a subjetivação de Rancière e a fabulação de Deleuze (2005, p. 182) descrita no primeiro capítulo. Trata-se de fenômenos segundo os quais os sujeitos assumem deslocamentos em seus regimes identitários, movidos por oralidades e corporalidades cambiáveis que os fazem escapar ao determinismo da distribuição de funcionalidades estabelecida pela ordem policial. A concepção de polícia, evocada no capítulo anterior e aqui ampliada, é estabelecida por Rancière (1995, p. 51) e se refere à lei, em geral implícita, que define a parte ou a ausência de parte das partes. “A polícia é assim uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que tais corpos sejam condicionados por seus nomes a tal lugar e a tal tarefa”. Diferente de uma “disciplinarização” dos corpos, a polícia é “uma ordem do visível e do dizível que faz com que uma atividade seja e outra não, que determinada palavra seja entendida como discurso e outra como barulho” (RANCIÈRE, 1995, p. 52).

A forma mais comum de entender a subjetivação – ou fabulação – no documentário está associada à interação – que se estabelece necessariamente no regime reflexivo – envolvendo documentarista e sujeitos filmados no momento específico da tomada ou inscrição verdadeira, entendida como o instante em que câmera e corpos dividem a mesma duração (COMOLLI, 2008, p. 224 a 230). Trata-se efetivamente de um compartilhamento de experiência em que os agenciamentos inter-subjetivos se operam a partir de uma relação horizontalizada onde o documentarista, encontrando uma espécie de medida de *igualdade apesar da diferença*, torna-se personagem de si mesmo em contato com a subjetividade do outro, também por sua vez transformado em personagem de si. Juntos, os dois realizam um deslocamento de falas e corpos dos locais que lhes são determinados pela ordem policial.

Entendo o acento que se dá à localidade da subjetivação na tomada em virtude de um amadurecimento histórico do documentário que tem caminhado paulatinamente para adesconstrução do documentarista enquanto sujeito do conhecimento e detentor da voz do saber ligado à tradição da representação. A introdução da episteme reflexiva é, neste sentido, uma forma de readequação mais equânime da distribuição de forças envolvidas na realização do filme, desobjetificando o sujeito da interlocução do cineasta, que deixa de ser enunciador esclarecido para entrar em intercessão com as pessoas filmadas. Este paradigma, no entanto, enfrenta uma contradição que reside no poder que exerce o documentarista no momento da montagem, quando realiza-se uma separação entre as partes e o cineasta passa a gozar de autonomia para organizar narrativamente o material obtido durante a tomada. Esse contradição é resolvida, dentro desse modelo, a partir da emergência de uma ética que orienta as decisões do cineasta em conformidade com a cumplicidade estabelecida durante a filmagem.

Retomo esse horizonte de práticas já observado no capítulo anterior para postular que esse modelo, por determinações que lhes são constitutivas, aconselha à subjetivação na tomada e repreende maiores operações de deslocamento de sentido na montagem. No conjunto de práticas comumente observado em regimes de inclinação conformativa do documentarista em relação aos sujeitos filmados, agenciamentos desta natureza tendem a ser visto como uma atitude anti-ética do realizador posto que não estaria sendo fiel às circunstâncias determinadas pela inscrição verdadeira. No regime da adversidade, no entanto, defendo que a ética precisa ser observada em função do arranjo encontrado pelo realizador para lidar com o paradoxo da própria adversidade e que, no caso do filme de Avi Mograbi, o caráter *político* do modo de

subjetivação excepcional realizado na montagem cria um campo ético de estabilidade em que se inscreve o filme.

Antes de chegar à definição, via novamente Jacques Rancière, do que entendo por *políticaneste* contexto, é preciso voltar a cercar a natureza do tipo de interação que Avi Mograbi estabelece com os outros sujeitos do filme no momento mesmo da tomada. Defendo que o tipo de relação estabelecida pelo diretor com palestinos e israelenses corresponde a inscrições que se realizam dentro da ordem policial. Na há, na forma como ele conduz as filmagens, espaço para deslocamentos funcionais e sensíveis dos corpos dentro dos espaços que eles ocupam. Palestinos e israelenses são observados a partir das determinações presentes em cada horizonte de espaços e tempos que o diretor recorta através das tomadas. Ele não busca, de fato, a subjetivação dos sujeitos, mas, pelo contrário, sua identificação mesma em função do que lhes é dado a sentir, dizer e fazer dentro dos espaços que lhes são permitidos ocupar. Trata-se, portanto, de um gesto de filmagem que se filia à representação e visa mais a fundar identidades e reiterar os lugares determinados de fala, do que a buscar a *desidentificação* pressuposta por Rancière na subjetivação.

Assim, pertencem por exemplo à ordem policial as imagens de turistas judeus rememorando o sacrifício dos zelotas na Fortaleza da Massada, do mesmo modo como aquelas de crianças aprendendo o mito de Sansão na escola e as de palestinos detidos em bloqueios militares reivindicando seu direito de ir e vir e afirmando que aquela vida não vale a pena. São imagens que dizem respeito a experiências em que os corpos estão conformados aos lugares que lhes são cabíveis dentro de funções específicas a eles designadas. Eles atuam dentro de um espectro de possíveis que reitera uma construção comunitária sensível baseada numa distribuição particular dos lugares que determinam que as falas dos judeus *são* e que as falas dos palestinos não passam de *ruído*, de *protesto*, de *revolta*.

Os regimes de identificação observados por Mograbi, tanto em sua inclinação conformativa quanto adversativa, dizem ambos respeito a situações que tem como pano de fundo o gesto extremo do suicídio. Não se trata de um suicídio patológico ou existencialista, mas político: a resolução de pôr fim à vida, tanto do lado israelense quanto palestino, aparece enquanto determinação individual ou coletiva, mas sempre como arma de enfrentamento de uma situação insustentável. Os dois campos de identificação expressam portanto uma condição em que o suicídio surge como saída – mas o fazem em regimes de *isolamento recíproco*. Apesar de se localizarem na mesma

extensão territorial, as expressões do suicídio do lado palestino e israelense *ignoram* mutuamente: não há qualquer zona de contato entre elas pois existem barreiras que se encarregam de apartá-las. “Os guias turísticos comentam o suicídio coletivo de Massada ou o ato heróico de Sansão que se mata levando junto os filisteus, sem perceber o quanto esses gestos remetem, queiramos ou não, aos atentados suicidas” (COMOLLI, 2005). No filme, cada sujeito da ação aparece isolado e determinado pela circunscrição de sua própria experiência: ele é incapaz de ver além, de olhar para o lado. E Mograbi, enquanto documentarista, opta por coletar esses fragmentos da ordem policial dentro de uma perspectiva representativa para fazê-los colidir depois, na etapa da montagem, onde se opera a instância de subjetivação excepcional do filme.

Recapitulando, advogo por que: o paradoxo da adversidade determinou em *Vinguetudo mas deixe um de meus olhos* uma condição em que documentarista optou por não relevar a adversidade na tomada, permitindo que assim se estabelecesse uma relação de cumplicidade com os sujeitos filmados na área adversativa. Mas trata-se de uma cumplicidade condicionada a uma perspectiva de representação em que as noções identitárias se assentam pelo princípio da inscrição na ordem policial, dando origem a um cenário em que um modo de subjetivação excepcional de natureza política se impôs à etapa de montagem do filme – e não à tomada, como normalmente ocorre nos documentários –, criando, a partir de sua própria especificidade, um quadro ético de estabilidade para a realização da obra. Mas antes de chegar à especificação de como a montagem, através da subjetivação, contornou problemas éticos ligados ao quadro de uma tomada realizada no regime representativo, pretendo descrever a emergência de uma cena propriamente política no documentário analisado.

O entendimento de política apresentado por Rancière se diferencia daquele esboçado por Marilena Chauí no capítulo anterior, que estabelece a compreensão do termo a partir da divisão do social e da disputa entre as partes (CHAUÍ, 2010, p. 170). Para Rancière, no entanto, os postulados do que normalmente atribuímos à política correspondem, justamente, ao que ele sugere pertencer à ordem policial. De acordo com essa compreensão, não seria de natureza política, mas policial, o conflito entre os poderes e suas determinações que se distribuem no corpo social em funções específicas e nas experiências sensíveis que se lhes correspondem.

Por política, o autor entende uma operação *dissensual* que realiza rupturas nas relações entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que

elas podem produzir (RANCIÈRE, 2012, p. 59). Ou seja, o surgimento de uma cena política não está ligada ao conflito de ideias ou sentimentos, mas à eminência de um princípio de dissenso que é capaz de colocar em conflito os “vários regimes de sensorialidade”.

É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e discuti-los. *A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.* Ela rompe a *evidência sensível da ordem ‘natural’* que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e sentir (RANCIÈRE, 2012, p. 59, grifos meus).

A experiência estética toca a política, segundo o autor, porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais (idem, p. 60). “As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensorio-motor definido” (idem).

A atividade política, afirma ainda Rancière, é aquela que rompe a configuração do sensível onde se definem as partes, que desloca um corpo do lugar que lhe era designado, fazendo ver aquilo que não tinha lugar de ser visto, permitindo ouvir discurso lá onde antes só havia barulho (RANCIÈRE, 1995, p. 53). A instituição de uma cena política, portanto, só emerge, de acordo com o pensamento do autor, quando os lugares de fala atribuídos a cada corpo são desorganizados a partir da instalação de um princípio de *igualdade* que interrompe a distribuição das funções e fazeres no âmbito das expressões sensíveis que lhes correspondem dentro das determinações associadas à ordem policial.

Para ilustrar o conceito de igualdade, o autor francês recorre, curiosamente, ao exemplo de uma situação de dominação – logo, de aparente desigualdade entre as partes. Trata-se de uma cena bastante comum na divisão de tarefas das sociedades: alguém dá um comando e outro alguém obedece a ele. Desde que uma ordem é compreendida por um inferior, afirma Rancière, “pode-se deduzir simplesmente que a ordem foi bem dada, que aquele que ordena foi exitoso no trabalho que lhe é próprio e

que, por consequência, aquele que recebe a ordem também executará bem seu trabalho”. Porém, acrescenta, pode-se também inferir algo radicalmente transformador: “o fato de o inferior compreender a ordem do superior faz do primeiro um participante da mesma comunidade de seres falantes, tornando-o igual ao segundo”, de onde se deduz, em suma, “que a desigualdade das faixas sociais só funciona em função da igualdade dos seres falantes” (RANCIÈRE, 1995, p. 78).

A atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as partilhas sensíveis da ordem policial pelo estabelecimento de uma pressuposição que lhe é em princípio heterogênea, a de uma parte dos sem parte que manifesta, em última instância, a pura contingência da ordem, a *igualdade* de qualquer ser falante com qualquer ser falante (RANCIÈRE, 1995, p. 53, grifo meu).

A política, resume o autor, ocorre quando há o encontro entre dois processos heterogêneos, o da ordem policial e o do princípio da igualdade (idem). A partir disso, proponho que se no filme de Mograbi os registros imagéticos de israelenses e palestinos correspondem a uma distribuição de possíveis específica da ordem policial, é na *associação* das duas experiências sensíveis que elas se igualam: no ponto preciso em que o suicídio cria uma zona de convergência entre os dois regimes identitários. O suicídio torna-se portanto um fator de igualdade entre as partes, um elemento comum a dois campos separados e visitados através da própria separação imposta pela ordem policial. O surgimento desse fator de igualdade é responsável por um deslocamento dos lugares onde as falas dos palestinos deixam de ser ruídos e passam a se fazer ouvir enquanto discurso, igualando-se às falas dos israelenses. E essa operação de sentidos é alcançada no filme essencialmente através da *montagem*.

4.2 O sujeito em face dos impasses históricos: crônicas de uma morte deliberada

A tessitura sensível sugerida pelo diretor institui o suicídio como área de convergência entre a história – passada – dos judeus e a história – presente – dos palestinos. Em ambos os casos, do suicídio judeu e do suicídio palestino, o recurso à morte deliberada ocorre em situações onde os indivíduos se veem sem saída, diante de um impasse e numa condição de imobilidade.

Assim ocorre aos 960 judeus zelotas que se matam na Fortaleza da Massada: cercados por um exército de dez mil romanos, eles não tem aonde ir. De seu lado, Sansão decide pôr fim à vida quando se vê imobilizado por correntes que o prendem às pilastras do palácio onde é humilhado pelos filisteus. E, nos dias de hoje, os palestinos filmados pelo diretor evocam a possibilidade do suicídio quando cerceados em seu

próprio direito de movimentar-se pelos constantes bloqueios e postos de controle israelenses.

O suicídio se torna então um ponto de fuga entre dois povos que, deixa ver Mograbi, não dividem apenas um território em litígio, mas também uma compreensão historicamente fundamentada do corpo – e da própria vida – enquanto armas de luta diante de estados de dominação e perseguição. Essa aproximação tem efeito desestabilizador sobre duas identidades que são usualmente colocadas em termos de polos repelentes, se constituindo uma pela negação da outra.

Em seu texto *Taboo memories, diasporic visions*, Ella Shohat (2006) procura refletir sobre as contradições produzidas pelo conflito em torno da cultura árabe-judaica. Ela afirma que o discurso sionista dominante, de origem europeia, foi responsável pela polarização dicotômica entre as duas identidades, não obstante suas afinidades históricas e pontos comuns, como por exemplo, o momento em que, no século 15, muçulmanos e judeus foram maciçamente expulsos do continente europeu, constituindo-se cada grupo como um *outro* que deveria ser negado para a afirmação da identidade cristã de maneira análoga a como eram perseguidos africanos e ameríndios nos territórios em colonização (SHOHAT, 2006, p. 209 a 211).

O Sionismo Eurocêntrico, afirma Shohat, institui o árabe muçulmano como inimigo histórico (p. 215) e associa, de maneira contraditória, Israel ao Ocidente e Palestina ao Oriente, a partir de elaboração de pressupostos dicotômicos, como civilização e barbárie, progresso e atraso, que também atuam para colocar as duas identidades em regime conflitivo (p. 218), resultando num campo de identificações complexo e paradoxal.

No filme de Mograbi, o antagonismo entre as partes encontra elo comum numa evidência que parece incômoda: o suicídio como arma de resistência. Aquilo que é tratado em termos excludentes, que atuaria justamente no sentido de diferenciar uma parte da outra, assinalando uma distinção nítida entre a natureza constitutiva de cada lado, torna-se então um ponto de convergência e um fator de igualdade. Enquanto tal, identifiquei dois campos para compreensão do suicídio no documentário. No primeiro, encontra-se o suicídio que surge como desalento: ele é reativo a uma situação de impasse e prefere a morte à vida em geral pela desesperança, para evitar a desonra, a falta de dignidade, seja na vida que se está vivendo ou na que se iria viver. Trata-se de um suicídio que se encerra em si e se realiza, paradoxalmente, enquanto um mecanismo de defesa. Associe essa modalidade à expressão que o suicídio encontra

entre os palestinos filmados em meio aos bloqueios militares e entre os judeus que visitam a Massada para rememorar o episódio histórico da morte coletiva dos zelotas. A segunda forma como o filme trabalha o suicídio não está ligado somente à defesa, mas também ao ataque. Ele parte igualmente de uma situação de desonra mas, contrariamente à primeira modalidade, não se encerra em si e traz danos ao campo adversário. Do lado palestino, essa forma de suicídio paira como uma presença oculta ao longo de todo o filme, povoando seu extra-campo com a insinuação permanente dos homens-bombas (que são mencionados uma única vez ao longo da narrativa). A morte aqui é vista como uma contra-ofensiva: se a vida não vale a pena de ser vivida, que ela seja sacrificada para atingir aqueles a quem se atribui a culpa pela opressão. Do lado israelense, essa morte aparece no gesto derradeiro do herói Sansão que, acorrentado e cego no palácio dos inimigos filisteus, invoca Deus por uma última vez para lhe pedir forças – uma passagem que não pode deixar de ser citada pela força de suas palavras, pela importância do mito e pelo próprio fato de ela dar nome ao documentário aqui analisado.

Então, Sansão clamou ao Senhor e disse: Senhor Jeová, peço-te que te lembres de mim e esforça-me agora, só esta vez, ó Deus, para que de uma vez me vingue dos filisteus, pelos meus dois olhos. Abraçou-se, pois, Sansão com as duas colunas do meio, em que se sustinha a casa, e arrimou-se sobre elas, com a sua mão direita numa e com a sua esquerda na outra. E disse Sansão: Morra eu com os filisteus! E inclinou-se com força, e a casa caiu sobre os príncipes e sobre todo o povo que nela havia; e foram mais os mortos que matou na sua morte do que os que matara em sua vida (JUÍZES 16, 1995, p. 283).

Se nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 2011, p. 225), estamos diante de uma articulação fílmica que torna visíveis os dois polos para, através de sua intercessão, compor um mesmo determinante histórico: a condição de barbárie atribuída ao povo palestino cujos militantes extremados carregam seus corpos de explosivos para se matar exterminando seus inimigos é também constituidora do passado histórico e mítico da cultura israelense que reivindica para si a posição de civilização. Ou ainda: o passado de resistência via “barbárie” do sacrifício homicida é celebrado como elemento agregador da identidade civilizatória israelense de hoje. Aquilo que em princípio se repele passa então a se atrair, habita o mesmo espaço com um denominador comum. A fim de melhor delimitar o caráter subjetivador em modo excepcional da montagem realizada no filme *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, passo à descrição de seu funcionamento a partir da ilustração de duas cenas. A primeira delas se passa em cima

da colina onde se situam as ruínas da Massada: observado por um grupo de turistas, um guia aponta para a ampla paisagem desértica, sinalizando com o dedo o local onde foi levantado o cerco dos romanos. Ele explica que a fortificação, com um metro de largura por dois de altura, se erguia em torno de torres de observação colocadas a intervalos regulares ao longo de toda sua extensão. “Não era apenas um muro de separação, como chamamos hoje em dia. Era um recado direto dos romanos que diziam explicitamente que estavam ali para ficar”, afirma enfaticamente o guia.

A sentença pronunciada pelo personagem serve como uma espécie de disparador para que o documentarista corte da imagem do grupo de turistas que escutava atentamente as explicações para o plano de um portão fortificado construído nos dias atuais pelo governo israelense para controlar o trânsito de palestinos no local. Trata-se de um corte seco que, através de um curtíssimo intervalo, põe em contato um passado histórico em que judeus eram vítimas de opressão militar com a realidade atual, em que palestinos enfrentam restrições à sua circulação por conta da presença militar judaica.

Neste único corte, duas temporalidades distintas e separadas por milhares de anos se fundem no mesmo território, hoje reconfigurado numa diferente interpolação de poderes. Trata-se de um gesto de montagem violento, que assume e busca o confronto entre realidades distintas, investigando e sugerindo relações comuns entre elas. Um gesto ligado à produção de sentidos conotados, que ocorre quando “a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de casualidade, de paralelismo, de comparação etc” (AUMONT, 1995, p. 68).

A montagem é tida como uma das operações mais determinantes para o sentido no cinema. Em alguns paradigmas, como por exemplo entre a vanguarda russa, ela se sobrepõe a recursos como o da própria *mise-en-scène*. A montagem, para os soviéticos, institui o *choque* como princípio para a articulação entre as unidades que compõem a narrativa. Trata-se de uma compreensão em parte tributária do ideário marxista adotado pela revolução russa, que enxergava na luta de classes, ou seja na oposição entre burguesia e proletariado, o princípio fundador da própria história. Nesse contexto, Serguei Eisenstein elege o *conflito*, uma espécie de transformação “imagística” do movimento dialético (EISENSTEIN, 2002, p. 43), como elemento básico da operação.

Os ideais bolcheviques convocavam a uma arte engajada na crença da emancipação dos trabalhadores através da coletivização dos meios de produção. Segundo essa

lógica, o cinema se colocaria como ferramenta revolucionária por incitar no espectador uma revolta que se converteria em ação. Os “signos sensíveis dispostos pela vontade de um autor” seriam responsáveis por engendrar um “sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor” (RANCIÈRE, 2012, p. 53).

Definindo sob esses termos o modelo pedagógico da eficácia da arte, Jacques Rancière o opõe a um entendimento em que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar suas representações. “Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (idem, p. 55). Nesse outro regime da arte, denominado estético, sua eficácia opera a partir da suspensão de qualquer relação determinável entre intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade (p. 57).

Assim, a montagem em *Vingue tudo mas deixe um de meus olhos* também funciona a partir do conflito de imagens, dos mundos que ela coloca em contato, mas sua eficácia não pode ser tomada em termos de uma intenção de resposta a partir de uma significação calculada. O filme não tem propriamente uma tese ou uma mensagem que articule ou mesmo sugira formalmente. Para tentar melhor dar conta do que acredito ser o caráter político e subjetivador em modo excepcional da montagem de Avi Mograbi, proponho uma analogia com o gesto realizado pelo dramaturgo Bertold Brecht na edição do *Arbeitsjournal*, elaborado entre 1938 e 1955, e analisado por Georges Didi-Huberman no texto *Quando as imagens tomam posição* (2009).

Obra de difícil classificação, o “jornal de trabalho” (numa tradução livre), reúne elementos de fotomontagem, literatura e jornalismo. Trata-se da reunião de placas com fundo preto sobre as quais Brecht colava fotografias (retiradas do noticiário da época ou oriundas de acervo histórico), associando-as livremente entre si e adicionando a elas legendas sintéticas. Uma espécie de diário continuado para refletir os acontecimentos de sua época, ou um “*work in progress* permanente da reflexão e da imaginação, da pesquisa e dos achados, da escrita e das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 26).

A partir da recusa do historicismo e da representação, o *Arbeitsjournal* oferece uma leitura particular da história, colocando em curso agenciamentos entre fatos, falas, imagens e impressões do real para, assim como faz a montagem do filme de Avi

Mograbi, se afastar de uma tentativa de restituição da totalidade histórica ligada ao realismo.

A exposição pela montagem renuncia de antemão à compreensão global assim como ao reflexo objetivo. Ela *dys-põe* e recompõe, portanto, interpreta através de fragmentos ao invés de acreditar explicar a totalidade. Ela aponta as falhas profundas ao invés de investigar a coerência das superfícies, de maneira que a desarrumação, o “caos”, constitui seu princípio formal de partida. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.68, grifo meu)

Dys-por, jogo semântico proposto por Didi-Huberman para se referir à montagem empregada por Brecht, acentua a presença do prefixo grego *dys* presente no verbo *dispor*. Ligado à negação, separação ou anúncio de um contrário, o prefixo ressaltado serve para reforçar o caráter heterodoxo do tipo de combinação presente na montagem observada. Mais do que mostrar ou expor, trata-se de *dys-por*: separar ao mesmo tempo que unir, unir ao mesmo tempo que separar, como partículas agitando-se em múltiplas rotas de colisão.

O jornal de trabalho “não toma exatamente um partido, não se detém a um julgamento definitivo, não fornece uma apologia unívoca, nem constrói um quadro teleológico”. Trata-se de uma forma particular de organização dos signos sensíveis que “torna equivocada, improvável quiçá impossível, qualquer autoridade de mensagem ou de programa”. Nesse contexto, o jornal – assim como o filme de Mograbi – *adotaposição* ao invés de se constituir em discurso e *tomar partido*, chegando a um estado de *julgar sem pretender excluir a alteridade*, sem ignorar que outras combinações sempre teriam sido possíveis (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 118, grifos meus).

A diferença entre *tomar um partido* e *adotar uma posição* me parece importante para entender o papel atribuído à montagem no filme de Mograbi. O diretor não está interessado na subjetivação da tomada mas na possibilidade de identificação estável, via representação, dos sujeitos que filma, tanto nas áreas de inclinação conformativa quanto adversativa. Em sua lógica de *dys-posição* dos lugares traçados, ele transfere para a montagem do filme a faculdade de desarranjar as coordenadas sensórias ligadas a cada campo identitário, estabelecendo nela uma instância de subjetivação de caráter excepcional, ligado não a cada sujeito individualmente mas ao encontro e desencontro entre as experiências sensíveis determinadas pelos agenciamentos operados dentro da própria ordem policial, impregnando-a de um fator de igualdade assinalado pela expressão do suicídio e deflagrando assim uma cena política no interior do filme.

4.3 A formação do tempo crítico

Na montagem de *Vingue tudo...* Mograbi age como um agente distanciado que procede por colisão de tempos, espaços, imagens. Um operador de nuances empenhado em vê-las desorganizadas, polemizadas, embaralhando os tempos e experiências numa mesma duração fílmica. Condensação e expansão num movimento simultâneo. Enquanto tal, sobre que compreensão de tempo se assenta esse sujeito-disjuntivo?

Em sendo a história o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 2011, p. 229), Mograbi só pode habitar um desses “agoras” que lhe conceda a distância necessária para fazer a alquimia dos outros “agoras” que reprocessa no filme.

Vem de uma análise de *Noite e neblina* (RESNAIS, 1955) a noção elaborada por Didi-Huberman do *tempo crítico*. Um tempo que não é presente, passado ou futuro, mas uma *reserva* onde se situa a montagem das imagens de arquivo do filme de Resnais confrontadas aos planos dos campos de concentração vazios gravados pelo diretor. Esse tempo crítico seria propício não à identificação, mas à reflexão política. “Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de trazer à tona os hiatos e as analogias, as indeterminações e sobredeterminações que pesam sobre a obra” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 151).

Um tempo crítico que se presta à confrontação da história sugere a existência de uma distância, um recuo para a observação crítica. Algo como interromper a continuidade das narrativas para introduzir nelas a diferença, porque a distância é capaz de criar intervalos onde só víamos a unidade, assim como constrói ligações entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como coisas bem diferentes: tudo isso é necessário para desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas e as situações (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 68).

O cineasta Robert Bresson chegou a uma bela formulação sobre o princípio da montagem a partir de uma analogia cromática. Ele fala de uma arte graças à qual “uma imagem se transforma ao contato de outra, como uma cor quando em contato com outras cores”. No caso da montagem no filme de Mograbi, dir-se-ia dela que um *agora* se transforma ao contato de outro *agora* para formar o *tempo crítico*.

É, pois, enquanto habitante desse tempo que não é passado, presente ou futuro que Mograbi reescreve a história de um conflito, tornando-se um livre agenciador de sentidos não determinados na etapa de montagem do documentário. É apenas assim

que o diretor se permite o gesto soberano assentado sobre o poder da montagem: ele não se deixa implicar apenas pela ética da cumplicidade com os sujeitos filmados pois a cumplicidade cultivada na adversidade estabelece que o realizador precisa encontrar outros limites, outros arranjos, outros modos de conjugação das ações do filme para entender os contornos de sua expressão. A experiência (ou, se quisermos, a *enunciação*) dos sujeitos filmados na área de adversidade não é confrontada à experiência (ou *enunciação*) dos palestinos como uma forma de desmenti-la, negá-la ou deslegitimá-la. Trata-se de colocar as duas experiências, ou regimes enunciatórios, em conflito para tornar visível aquilo que permanecia oculto, para fazer ouvir o que era silêncio ou ruído, para fazer estremecer, através da subjetivação política, a segurança estável da polícia.

5. FILMANDO O INIMIGO COMO UM AMIGO: A TRANSCORPORIFICAÇÃO DE UM SUJEITO CHAMADO LÚCIO CANNITO

Os dois irmãos ainda me perguntaram como estava Jerônimo, o primo deles. Disse-lhes que estava sobre o fogo e assava, e que eu já vira como tinham comido um pedaço do filho do capitão Ferreira. Neste momento choraram. Tratei de consolá-los e disse-lhes que eles bem sabiam que eu já estava mais ou menos no oitavo mês entre os selvagens e que Deus me tinha poupado. ‘Ele fará o mesmo com vocês. Tenham confiança nele.’

Hans Staden

Desde que foi lançado, o documentário *Jesus no mundo maravilha* (CANNITO, 2007) se tornou objeto de intensos debates, gerando um grande volume de textos que se dedicaram a refletir sobre sua estrutura absolutamente incomum ao panorama da produção documental brasileira¹³. Na análise aqui desenvolvida, proponho a abordagem de um aspecto específico do filme a fim de, através dele, delimitar elementos que, acredito, se tornam determinantes para compreender o tom do documentário como um todo. A especificidade a que me refiro diz respeito à construção de um personagem situado pelo diretor em área de adversidade: o do ex-policia Josival Lúcio do Nascimento, ou simplesmente Lúcio. Defendo que a excepcionalidade normativa do campo de subjetivação de Lúcio levou o diretor Newton Cannito a desenvolver com ele uma relação que não encontra parâmetros nos regimes da representação ou da reflexão, mas sim numa terceira categoria epistêmica, ainda não abordada nesta dissertação, e que se caracteriza pelo conhecimento enquanto *personificação*. Para desenvolver essa relação, o realizador decidiu converter sua inclinação adversativa dirigida ao ex-policia num tipo de aproximação caracterizada por uma *conformidade total* ao mesmo, estado que será definido durante a análise. Defendo que a relação determinada pela conformidade total foi responsável pela indução a um tipo específico de montagem, tributário da acepção bakhtiniana de carnaval, que resultou na propagação horrorificada da experiência da conformidade total ao corpo do filme como um todo, dificultando ou mesmo desmobilizando qualquer tentativa de julgamento ético ou moral de sua escritura. Antes, porém, de iniciar a análise, faz-se necessária uma breve contextualização em torno do documentário.

¹³Foram consultados vários textos para a elaboração desta análise, sendo os principais de autoria de Jean-claude Bernardet (2010), Cezar Migliorin (2009) e César Guimarães com Cristiane Lima (2009).

O projeto que deu origem a *Jesus no Mundo Maravilha* foi contemplado pelo edital DoctvLatinoAmerica. Pensado inicialmente, segundo o próprio diretor, como um docudrama em torno do assassinato do jovem Luís Francisco do Santos, no dia 7 de abril de 2005, em frente à sua casa, na periferia de São Paulo, o filme mudou de rumo quando o policial Paulo Betinelli, apontado como autor dos disparos que resultaram na morte do rapaz, se recusou a participar do documentário. Como a Polícia Militar de São Paulo proibiu todo seu efetivo de também dar entrevistas, o diretor resolveu procurar policiais exonerados da corporação. Chegou assim ao próprio Lúcio e a Celso Batista de Jesus, o *Jesus* que dá nome ao filme, ambos então trabalhando como seguranças particulares de um parque de diversões infantis. Diante da nova locação, ainda de acordo com o diretor, o projeto deixou de ser um docudrama e se tornou um *docufarsa*, absorvendo então elementos de humor¹⁴.

O filme teve pré-estreia nos cinemas de São Paulo e do Rio de Janeiro em setembro de 2007, a partir de quando se tornou objeto de diversas críticas na internet, jornais e no meio acadêmico. O documentário de Newton Cannito trata da violência policial no Brasil a partir de pessoas diretamente envolvidos com o tema – salvo a condição do Palhaço Maravilha, que não guarda relação direta com a questão.

Além dos já citados Lúcio e Jesus, fazem parte do filme um terceiro policial exonerado da PM, Luiz Wilson Pereira de Souza, que se tornou pastor evangélico após ser preso; os pais do jovem assassinado, Lucimar Pereira e Eremito Santos; assim como três representantes dos direitos humanos, possivelmente ligados a ONGs, e o próprio Palhaço Maravilha, identificado nos créditos finais como Alexandre Palomares Gallo, um funcionário do parque de diversões que, de tanto insistir em participar, acabou sendo incorporado ao filme pelo diretor.

A escolha da construção do personagem de Lúcio como foco desta análise se dá pela observação de *inclinação de adversidade* do diretor em relação a ele. O mesmo poderia ser dito dos outros dois ex-policiais do filme, mas tomo Lúcio como um caso-limite: ele se diferencia de Jesus e Pereira por assumir, defender e permanecer fiel ao que se pode chamar aqui de uma *ética justiceira* – que será esmiuçada adiante. Ao contrário de Jesus, que não admite os crimes que lhe foram imputados para justificar sua expulsão da PM, e de Pereira, que se arrependeu do que reconhece como erros do passado e se tornou pastor evangélico, Lúcio assume os crimes praticados, se

¹⁴As informações constam de entrevista de Newton Cannito a Luiz Zanin (2011).

vangloria deles e não demonstra qualquer sinal de arrependimento.

Assassino confesso de mais de 80 pessoas (a declaração ocorre aos 34min40s: “talvez mais de oitenta, menos de cem”, afirma), Lúcio é apresentado logo na abertura do documentário através de um depoimento em off em que relata a morte de sua mãe, vítima de latrocínio. A fala é usada em off, coberta por imagens que o mostram empunhando uma arma de brinquedo no parque de diversões. Com a intenção de vingar a mãe, chegou a ir armado até a casa de detenção onde estava o assassino, mas teve seus planos frustrados por um policial, que lhe disse que se ele quisesse “caçar” bandido, que entrasse para a polícia. “Vou ser polícia e bandido eu vou caçar. E cacei, durante 25 anos. Todos que eu vi, eu cacei”, conclui o ex-policial.

Ostentando orgulho e convicção, Lúcio fala ao longo do filme, sem qualquer tipo de censura aparente, de seus crimes e de sua filosofia de vida. Descreve as técnicas de tortura que aplica aos “bandidos” e expõe o prazer sádico que experimenta numa execução, sempre desenvolvendo argumentos para fundamentar seus atos. Em todos os momentos, coloca-se num patamar de esclarecimento superior, que lhe confere um juízo soberano sobre o direito à vida de suas vítimas. Segundo a *ética justiceira* pela qual advoga Lúcio, qualquer gasto do poder público com medidas de julgamento ou ressocialização de supostos infratores da lei seria “desperdício”: por não terem chance de regeneração e serem portadores de uma má índole natural e irreversível, os supostos criminosos não deveriam ter direito a um julgamento institucionalizado dentro dos protocolos do Estado de direito, nem serem punidos com penas de reclusão social previstas por lei. Os hipotéticos bandidos precisariam, ainda segundo essa ética, ser sumariamente eliminados e os policiais “justiceiros” seriam as pessoas dispostas a fazer esse trabalho¹⁵.

O princípio de *adversidade* entre Newton Cannito e Josival Lúcio do Nascimento se manifesta a partir de um desalinhamento de natureza moral – se admitirmos, naturalmente, que o diretor não compartilha da ética justiceira do ex-policial. Sendo assim, como lhe seria possível se relacionar com Lúcio? No quadro da realização de *Jesus no mundo maravilha*, observo que Cannito optou por um caminho

¹⁵A filosofia de Lúcio é desenvolvida de maneira fragmentada em diversos momentos do filme, sendo os mais importantes aos 2min38s: “O que tem que fazer com bandido? Pau nele!”; 12min39s: “A munição é muito cara, tem que fazer bom uso dela”; 13min17s: “O que é gasto em construção de presídio é coisa absurda. Pra quê?”; 34min20s: “Bandido bom é bandido morto”; 38min18s: “Hoje tem equipe pra negociar com bandido, é ridículo”; 41min05s: “Hoje infelizmente o Estado não quer que você faça nada mais do que o que está na lei”. Foram citados aqui apenas trechos de fala que sinalizam para seu sentido geral, evitando assim a transcrição completa.

desconcertante e inesperado. Após vencer uma provável intimidação inicial causada pela pessoa de Lúcio (assassino confesso de mais de 80 pessoas, não custa lembrar) e despir-se, ao menos momentaneamente, de pressupostos morais que condenariam as ações do ex-policial, o diretor enveredou pelo que pode ser chamado de uma via de *conformidade total* com o sujeito filmado.

Trata-se então, de um caso extremo: para filmar alguém que localiza em adversidade, o diretor não apenas esconde sua inclinação adversativa como passa a se relacionar com ele dentro de um regime adverso à própria adversidade, um regime de conformidade total. Por conformidade total, eu entendo um movimento estranho à própria conformidade, em que o documentarista vai um passo além do que seria observado num regime de reflexividade, deixando-se não *intercessar* pela subjetividade alheia, mas literalmente *atravessar* por ela. Se na intercessão, o documentarista se *flexiona* ao contato com o outro, permitindo-se assimilar aspectos da subjetividade alheia como um processo natural da relação reflexiva, quando adere à conformidade total, o documentarista conduz a *flexão* a seu ponto culminante, empreendendo um movimento de abrir mão de sua própria subjetividade para assimilar a do outro. De tanto desejar a subjetividade alheia, ele renuncia a qualquer eventual divergência com o outro, eliminando as barreiras que impedissem sua própria contaminação pelo imaginário do outro que deseja.

Em *Jesus no mundo maravilha*, o estado de conformidade total é deflagrado pelo documentarista justamente junto ao sujeito localizado na escala máxima de adversidade (o único, lembremos, que não se arrepende, confessa e se vangloria abertamente dos crimes). Trata-se, acredito, de um caso-limite que se configura em face de uma situação também de exceção: a subjetividade de Lúcio é determinada por desejos e convicções que afrontam as leis do país e a moral que lhe é constitutiva e que nós, enquanto membros participantes de sua comunidade, também partilhamos. Segundo esses termos, proponho que Cannito tenha optado pela conformidade total com o ex-policial como uma forma de estabelecer um terreno de *máxima cumplicidade* com o mesmo, ou seja, um espaço onde Lúcio se sentisse à vontade para expressar o que sente e o que pensa – mesmo se o que sente e o que pensa contrariam as convenções sociais da comunidade em que nos inscrevemos todos, Lúcio, Newton e nós que assistimos ao filme.

5.1 Perspectivismo amazônico num parque de diversões em São Paulo

Nos reveladores momentos do documentário em que o vemos interagir diretamente com o ex-policial, o diretor Newton Cannito demonstra uma adesão completa ao universo e à ética justiceira de Lúcio. Compartilha dos mesmos códigos de linguagem e sente-se plenamente à vontade para manejá-los, participando das brincadeiras, contribuindo para as anedotas, recorrendo ao mesmo campo lexical para incentivar e ajudar no encadeamento da narrativa. Hábil conversador, Cannito age como um interlocutor ideal, aquele francamente interessado em pontos essenciais e detalhes da prosódia alheia, aquele que reage, vibra e se entusiasma com a conversa, entregando-se ao jogo do diálogo de forma imersiva. Nesse tipo de interação, o diretor se coloca como um *igual*, fazendo desaparecer qualquer barreira de ordem moral ou mesmo afetiva que eventualmente supuséssemos existir entre seu personagem e o de Lúcio.

A postura do documentarista é incômoda, pois não seria de se esperar esse tipo de adesão ao universo de práticas criminosas defendido pelo ex-policial. Esse sentimento se materializa sobremaneira em alguns momentos do filme. Como por exemplo, aos 13min45seg, quando Lúcio inicia um relato sobre o dia em que sofreu um sequestro-relâmpago. Sua fala alterna momentos de ON, em que aparece ao lado de Jesus em pé no parque de diversões, e de OFF, onde sua voz é coberta por imagens de brinquedos. No meio do diálogo, há uma intervenção do diretor, que não chega a aparecer na imagem. As falas são transcritas abaixo:

Lúcio: Olha, o último... fui vítima de um sequestro-relâmpago. Um bitelo de um crioulo, né? Bem servido. Adoro, né? Tenho paixão... Abriu a porta, imaginei, perdi o carro, né? Só que não, ele entrou no carro. Abriu a carteira... Tava a funcional. Ele passou a pistola pra mão esquerda, pôs na perna, no banco. E com a mão direita foi pegar a carteira. Aí, se você olha, a mão nas costas pra pegar a carteira, a pistola no banco e um peito imenso...

Cannito: Lindo pra você, sorrindo, né?

Lúcio: Não, sorrindo, né? Assim, me fura, me fura, me fura, né? Num deu outra, né? Eu consegui com o dedo alcançar o gatilho e dei uma puxadinha, né? Bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso, Puf. E ele falou, você vai me matar? Eu falei: você tem dúvida?

Ao final do relato, todos riem: Lúcio, Jesus e equipe de filmagem, que está fora de quadro e inclui o diretor Newton Cannito. A história narrada pelo ex-policial reporta-se a uma situação de violência, o narrador é vítima de um sequestro-relâmpago e

reage matando o agressor, mas os fatos são contados num tom anedótico. Desconectando-se de um campo de enunciação moral que consideraria o episódio em termos severos por envolver violência e morte, Lúcio relata os fatos com humor, como se estivesse falando de uma situação corriqueira. Ao mesmo tempo, coloca-se numa posição de completo domínio (da narrativa e da situação), se vangloriando de ter conseguido executar o agressor, revertendo um jogo de forças que lhe era inicialmente desfavorável.

De seu lado, o diretor é cúmplice e fala a mesma língua de Lúcio: ele não se coloca como um elemento de censura à fala do ex-policial, não o inibe através da distância, mas se aproxima ao máximo, tenta igualar-se, cria condições de *paridade* com o ex-policial – e fazendo isso, torna-se à sua maneira agente do processo de *fabulação* de Lúcio. Nos momentos da filmagem, Cannito se transforma renunciando a si mesmo: ele *irmanava-se* a um Lúcio ávido por exaltar suas proezas e pretensa altivez moral. A cena da narração do sequestro-relâmpago torna-se sintomática dessa opção: no instante em que o agressor baixa a guarda, o ex-policial olha para ele e vê, segundo suas próprias palavras, um “peito imenso”. A expressão é acompanhada por um gesto de arqueamento de braços para indicar a corpulência do adversário. Cannito aproveita a deixa para insinuar: “lindo pra você, sorrindo, né?”. E Lúcio arremata, concordando e descrevendo o tiro: “Sorrindo, né? Me fura, me fura, me fura, né? Aquele barulhinho maravilhoso, puf!”.

Neste momento preciso da narrativa do sequestro, os papéis se invertem e o ex-policial, antes vítima, torna-se agressor, matando seu oponente. Ele iguala-se ao criminoso, tomando o lugar dele. De seu lado, o documentarista também se iguala ao narrador, observando o mundo segundo os parâmetros que o mesmo estabelece. É isso que faz a caixa torácica do sequestrador parecer, também aos olhos de Newton Cannito, “um peito imenso sorrindo para” Lúcio. Naquelas circunstâncias, Cannito vê o mundo conforme o vê Lúcio, sua leitura da realidade se dá exclusivamente pela perspectiva do personagem do ex-policial.

A percepção, por parte do documentarista Newton Cannito, do corpo do sequestrador como o corpo de uma presa, a partir do modo com o próprio Lúcio enxerga o agressor, remete ao universo do *perspectivismo*, conceito desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro. Trata-se, em linhas gerais, da maneira particular como os ameríndios concebem as relações entre humanos, outros animais, plantas e espíritos. Uma concepção “segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de

sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 347).

Para situar o perspectivismo, é preciso levar em conta o contexto em que ele foi observado, o de sociedades profundamente implicadas pela atividade da caça e, ao mesmo tempo, afetadas pela ameaça permanente de predadores: “uma das dimensões básicas, talvez mesmo a dimensão constitutiva, das inversões perspectivistas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa” (idem, p. 353). O perspectivismo corresponde a uma ordem em que os elementos observados se transformam de acordo com o ponto de vista de quem os observa, o que implica em que “o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo (...) é profundamente diferente de como esses seres vêem humanos e se vêem a si mesmos” (p. 350). Assim, “os jaguares nos vêem como pecaris, os pecaris nos vêem como jaguares (ou como espíritos canibais); mas os jaguares e os pecaris, cada qual por seu lado, vêem-se como gente, e vêem seu comportamento como cultural: o sangue que o jaguar bebe é sua cerveja de milho, a lama onde chafurdam os pecaris é sua casa cerimonial, e assim por diante” (idem, p. 468).

Nessa forma particular de organização do mundo sensível, em que o “ver como” refere-se a perceptos, e não a conceitos, as figuras dos *xamãs* assumem um papel primordial, pois possuem a habilidade de “cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar a relação entre estas e os humanos”. Visto como uma espécie de “diplomacia”, o intercâmbio de perspectivas pode ser operado pelos xamãs por sua capacidade de “assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico” e, mais do que isto, por “serem capazes de voltar para contar a história” (p. 358). Para Viveiros de Castro, o ideal de conhecimento xamânico é o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental:

Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-lo a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 358, grifo do autor).

A crítica guarda semelhanças com a perspectiva adotada por Marilena Chauí (2010) e visitada no primeiro capítulo da dissertação para descrever a noção de conhecimento enquanto representação. Nos dois casos, os autores colocam a exterioridade entre sujeito e objeto como fundadora desse modelo epistêmico, baseado num princípio de suposta objetividade. Se para Chauí, este paradigma encontra oposição no princípio do pensamento, instalado sobre bases reflexivas, com sujeito e objeto se constituindo reciprocamente, Viveiros de Castros propõe o xamanismo ameríndio como seu “ideal inverso”. Segundo a cosmologia amazônica, “conhecer é *personificar*, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, *daquele*; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 358, grifos meus).

A perspectiva do xamã sinaliza uma forma de conhecimento diametralmente oposta à da representação e ainda mais intensa, do ponto de vista da intersubjetividade, que o modo reflexivo proposto por Chauí. Para o xamanismo, é preciso *personificar*, ou seja, viver a experiência do outro a partir do corpo alheio. Significaria algo como sair de si para fundir-se àquela matéria – humana, animal, vegetal, mineral, cósmica –, vivendo seu mundo sensível, experimentando o universo através de sua perspectiva, suas moléculas, sua vibração. Não são mais dois corpos interpostos que se constituem reciprocamente, mas que assumem um mesmo lugar de percepção.

Procurando aplicar essas noções epistêmicas ao campo do documentário – o que se faz sempre a partir de uma certa elasticidade conceitual – postulo que Cannito optou, em *Jesus no mundo maravilha*, por uma relação com Lúcio que se constitui a partir de bases *xamânicas*. O próprio conceito de intercessão me parece inadequado para comentar a relação entre os dois. Ora, a intercessão suporia uma conjugação recíproca entre os sujeitos onde, por mais que se aproximassem, por mais que se transformassem ao contato um do outro, cada qual preservaria algo de essencial que lhe é próprio e que estaria colocando em negociação com o próximo. Mas no regime de conformidade total implementado por Cannito para se relacionar com Lúcio, a adesão ao universo do ex-policia é de tal ordem irrestrita que não parece restar nada, pelo menos do ponto de vista moral e ainda tomando como medida aquilo que o filme dá a ver, que seja constitutivo de um lugar singular do documentarista.

Trata-se de uma espécie de *autoanulação subjetiva*, porém diferente daquela observada por Jean-Claude Bernardet (2005, p. 119 a 142) nos filmes que tentavam

“dar a voz ao outro”. Enquanto no contexto observado por Bernardet, os documentaristas buscavam se apagar para transferir a faculdade de fala aos personagens, em *Jesus no mundo maravilha*, o cineasta empreende o arriscado gesto de sair de si para se tornar o outro: *personificá-lo para conhecê-lo*.

A premissa de “tomar o ponto de vista daquele que deve ser conhecido” se estabelece em pelo menos dois outros momentos do filme. Aos 33min40seg, o diretor aceita participar de uma demonstração de tortura, deixando que Lúcio e Jesus lhe apliquem golpes de cassetete nas solas dos pés. Cannito aparece deitado, fumando um cigarro, enquanto os ex-policiais, sorrindo e descontraidamente, lhes dão pancadas. Ao término da cena, o documentarista se recompõe e afirma, ainda em clima de brincadeira: “Não doeu tanto”. Não se trata, como poderia parecer, de assumir o lugar da vítima. Pelo contrário, a sujeição do documentarista a uma simulação de espancamento é mais uma etapa da *confabulação* em regime de conformidade total que se cria entre ele e os ex-policiais, mais um rito de passagem que os torna pares. Aqui, Cannito abre mão mais uma vez de qualquer restrição moral a práticas que em princípio condena para se juntar e se igualar aos seguranças em seu diletante jogo de rememoração de torturas.

Em outra cena, aos 40min55seg, Lúcio inicia outra demonstração. Desta vez, simula uma abordagem a um rapaz no parque (aparentemente, um figurante que aceitou participar da cena). Depois de rendê-lo e imobilizá-lo, Lúcio passa a “ensinar” técnicas de espancamento. O documentarista demonstra vivo interesse em conhecer mais os procedimentos e interroga o ex-policial sobre formas de realizar os golpes sem deixar seqüelas físicas aparentes. “Mas tem uma forma de só doer, sem estourar o tímpano?”, indaga Cannito depois de Lúcio lhe ter apresentado ao “telefone”, que consiste em atingir simultaneamente os dois ouvidos do oponente com as mãos abertas. Lúcio continua as explicações, discorrendo sobre outras técnicas e a cena se encerra com boas risadas de ambos, personagem-Cannito e personagem-Lúcio, que chegam à conclusão de que determinado golpe “dói pra caralho”.

Nos três episódios citados, do sequestro-relâmpago, da simulação de espancamento e das lições de tortura, Cannito se deixa transformar num personagem moldado à imagem e semelhança de Lúcio. O documentarista se desencarna e passa a ser habitado pela subjetividade do outro. Recebe e abraça o sadismo e cinismo do assassino confesso. Para conhecê-lo, decide vivenciá-lo, igualar-se a ele. Replica seus códigos, seu humor, opera em sua mesma frequência de pensamento, diverte-se com

ele, elabora e o ajuda a elaborar seu raciocínio. Saindo de si, adere ao outro e, num movimento reverso ao de dar a voz, *toma a voz do outro para si próprio*.

5.2 Da despossessão xamânica à carnavalização da montagem

O processo de transpersonificação xamânica não ocorre, em geral, a partir do nada. Para que ele tenha lugar, são acionados vários procedimentos ligados à dança, à música, à ingestão de substâncias e transformação de indumentária. São recursos necessários para que se processe uma espécie de transsubstanciação da matéria. Muitas vezes, esse conjunto de elementos que se realizam durante rituais só podem ser invocados em locais específicos, espaços que apresentam as condições necessárias à prática desejada, seja por seu isolamento ou por alguma propriedade mística. No caso de *Jesus no Mundo Maravilha*, o espaço adequado para a transpersonificação de Newton Cannito foi o parque de diversões.

Lugar de fábula e fantasia, o parque é, para o filme e o ritual xamânico que se desenrola nele, o emblema da supressão moral. Uma espécie de fronteira imaginária que, uma vez transcrita, possibilita que as confissões mais terríveis venham à luz como numa brincadeira. É nesse cenário que o realizador se entrega ao ritual com o ex-policial. O parque se torna para eles um território permissivo, em que acontecimentos e fatos originados no mundo exterior, onde ainda vigora a moral constituída, se revestem de uma camada lúdica, que dissipa a gravidade da violência, da tortura, do sofrimento e da morte.

Enquanto a possessão xamânica está em curso, tudo funciona bem no Mundo Maravilha. Lúcio é protagonista de uma fabulação do horror que Cannito, para conhecer, escolhe abraçar. Mas se não há barreiras para essa adesão no parque, o que acontece quando se sai dele e tem início a despossessão? O que se passa, mais especificamente, com o documentarista que regressa ao mundo desencantado? O que vai lhe acontecer quando, na ilha de edição, se ver restituído de seu corpo e de sua moral, precisando se debruçar sobre o material bruto do filme? Será que o documentarista vai se reconhecer naquele seu outro transcorporificado, aquele que não era mais ele e sim um espelho do personagem homicida? Ou, hipótese assombrosa, será que ele vai descobrir o quanto de si havia potencialmente no personagem que acreditava ser apenas uma incorporação da alteridade-assassina?

Não deve ser à toa que o xamanismo é considerado uma arte *política e perigosa* (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 357). Fora do Mundo Maravilha, Newton

Cannito precisa responder a partir de sua própria conformação de sujeito e se deparar com estados extremos que incorporou – e que de alguma lhe pertenceram – enquanto esteve transpersonificado. Ele passa a ser observado pela moral vigente e não por aquela instituída no território de exceção do parque. Frente a isso, parece-me que o diretor se via em face de duas escolhas de ordem racional: 1- preservar-se fiel aos personagens que ele e Lúcio construíram ao longo da filmagem e fazer um filme de moral questionável que defendesse a tortura e o extermínio; ou 2- restituir o filme às convenções morais vigentes, condenando as práticas criminosas mas também *rompendo* a voz dos personagens desempenhados por ele próprio e por Lúcio durante as tomadas.

Em ambos os casos, o diretor estaria diante de uma decisão de montagem que determinaria a posição e o próprio sentido do filme. Os dois caminhos, no entanto, não lhe pareceram adequados. Para poder sair da possessão xamânica e enfrentar o mundo em sua moral constituída, o diretor decidiu ignorar os caminhos “razoáveis” que se lhe apresentavam, optando pelo que talvez fosse de fato a única escolha sensata que lhe restava: *deliberadamente permanecer no transe*. Foi provavelmente aí, ao se deparar com a inabitabilidade¹⁶ do personagem construído à imagem e semelhança de Lúcio em seu próprio corpo restituído de documentarista atuando no mundo moral, que Newton Cannito decidiu criar um monstro, um documentário que não encontra par na cinematografia brasileira de qualquer época. E fez isso a partir de um gesto aparentemente muito simples: o de duplicar na narrativa fílmica como um todo o tom de descontração e riso com que ele e Lúcio se compraziam das atrocidades praticadas pelo ex-policia. Ao fazer isso, Cannito apertou o botão que implodia qualquer parâmetro moral aplicável aos personagens do filme – inclusive a ele próprio. E foi então que deflagrou o desconcertante processo de *carnevalização* da montagem.

Por *carnevalização*, entendo o efeito de suspensão, observado por Mikhail Bakhtin, de “qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico” na vida social pública durante as festas populares da Idade Média na Europa. O autor russo considera o carnaval como uma ruptura da ordem constituída que instala uma espécie de “dualidade do mundo”, um universo paralelo em que os parâmetros morais disseminados pelas instituições sociais perdem validade. Um fenômeno de implantação de uma realidade totalmente

¹⁶Designa aqui a impossibilidade de um espírito voltar a habitar um corpo que fora seu depois de transformações advindas de transpersonificações xamânicas.

exterior à Igreja e ao Estado, constituindo uma segunda vida à qual os homens pertenciam em maior ou menor proporção (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1996, p. 8).

E, para acontecer, essa apoteose de desejos precisava contar com o *riso*. Mas não qualquer riso, e sim aquele que se volta também para os que riem, para os próprios “burladores”. Segundo Bakhtin, o riso festivo popular medieval guarda diferenças essenciais com relação ao riso puramente satírico da época moderna. “O autor satírico que apenas emprega o humor negativo *coloca-se fora do mundo e opõe-se a ele*”, ao passo que “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução *no qual estão incluídos os que riem*” (BAKHTIN, 1996, p. 11, grifos meus).

Na montagem de seu filme, Newton Cannito ri e gargalha. Ele ri de Lúcio, Jesus, Pereira, Lucimar, Eremito, Alexandre, ONGs, Polícia, Estado, de mim, de você e, talvez mais importante, de si próprio e do próprio filme. Um riso de escárnio: trata-se de um riso desgraçado que espalha o horror aos quatro cantos enquanto seu carnaval se põe em marcha a plenos pulmões. Pois é um carnaval da música, da fanfarra. Ele ecoa estridente numa gama de efeitos sonoros que se sobrepõem às falas e gestos dos personagens – não só Lúcio, mas dele próprio, e também os outros ex-policiais, os pais da vítima, os representantes dos direitos humanos... Ninguém escapa ao carnaval de Cannito. São músicas e sonoplastias circenses, cartunescas e pirotécnicas que explodem de um lado, atiram de outro, irrompem abaixo ou acima, por toda parte. Temas musicais infantis se alternam a efeitos sonoros tirados de desenhos animados ou de westerns, simulando tiros, balas e movimentos de golpes. Sons que aparecem do nada e se impõem num espaço onde não deveriam estar: eles aprofundam e desdobram o efeito de horror que salta de cada relato de violência, seja proferido por quem a pratica, por quem dela é vítima, por quem a quer evitar e por quem a assiste. É o efeito do parque, é o efeito do transe. A montagem faz extrapolar o horror de Lúcio e de toda a violência que o circunda para cada molécula do documentário: a montagem se torna, ela própria, um instrumentado conhecimento através da personificação. Ela nos torna parte de um transe fílmico em que o horror não é mais

visto na terceira pessoa, enquanto objeto exterior e distante: a montagem de *Jesus no mundo maravilha* nos impõe a terrível experiência de horror que agride nossos valores morais e nos coloca em contato epidérmico, carnal e corpóreo com um mundo atroz que está do nosso lado e que nós negamos, nos recusamos a ver, rejeitamos. O diretor se investe da arriscada tarefa de “cruzar as barreiras corporais” para adotar a perspectiva de alguém cujos princípios repugnamos, execramos, condenamos e combatemos – a *adversidade* num grau máximo tomada enquanto conformidade total constituinte. Cannito se dispôs a passar para o outro lado, a se deparar com o horror, a tomar parte dele – mas na volta, não quis carregar o fardo sozinho e tratou de o dividir com quem assistisse ao filme: toda a violência retratada, sendo-se vítima ou algoz, é parte do nosso mundo.

O horror foi tirado da zona de exclusão em que colocamos os sentimentos que combatemos com a pretensão de neutralizá-los. Saiu da adversidade e entrou na conformidade: numa arriscada incursão, o diretor o trouxe de volta ao corpo social, mostrando que nós também o fazemos e somos feito por ele, provando que ele não está apenas na área de reclusão, mas que habita também o nosso corpo, faz parte da nossa comunidade, do Brasil como um todo, de nossa polícia, de nossa humanidade.

O prolongamento do transe xamânico através da carnavalização da montagem tem o efeito propagador dessa experiência incômoda. Porque o carnaval, segundo Bakhtin, ignora toda distinção entre atores e espectadores, assim como também ignora o palco. Se os espectadores não assistem ao carnaval, mas o *vivem*, é porque ele se situa na fronteira entre a vida e a arte, porque por um certo tempo o jogo se transforma em vida real: “na realidade, ele é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Se Lúcio está agora em nós – ou se sempre esteve e no filme o sentimos – será preciso conviver com ele, ao mesmo tempo em que o exorcizar: ignorá-lo, porém, já não é mais possível. Em seu filme, Newton Cannito abriu uma dessas fendas terríveis e, através dela, nos revelou algo “duro de engolir: a expressão de uma sociedade que entrega a proteção de suas crianças a assassinos” (BERNARDET, 2010).

A possessão xamânica operada por Cannito em Lúcio deu origem a um estranho sujeito, um sujeito chamado *Lúcio Cannito*: um corpo habitado pela subjetividade alheia, um corpo que ao receber uma entidade alossubjetiva se modificou. Alguém provisório, que rapidamente se fez e desfez durante a filmagem mas que, através da montagem, expandiu-se para além de seu próprio corpo. Lúcio Cannito, sujeito

estranho que odeio e amo, ou que amo odiar, ou odeio amar e odeio odiar odiando amar, não poderia me levar a outro lugar senão ao do espanto antropofágico.

6. INTERLÚDIO: JAUÁRA ICHÊ, NOTAS SOBRE A ADVERSIDADE NO JAGUAR.

É enquanto semelhante que um ser humano torna-se carrasco de outro. O tigre nunca será um carrasco para o homem, exatamente porque ele é radicalmente diferente e que, portanto, o homem pode servir-lhe, em toda inocência, de presa e refeição. A relação do carrasco com sua vítima se funda sobre a comum 'espécie humana'.

Georges Didi-Huberman

À noção preliminar de perspectivismo evocada no capítulo anterior, cabe agora acrescentar-lhe sua suposição fundadora, segundo a qual “*a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 355, grifos do autor). Essa lógica determina que todos os animais – inclusive os homens – são condicionados por uma forma humana, onde encontram sua origem comum. Trata-se de uma cosmogonia inversamente situada àquela que pressupõe uma ancestralidade animal ao homem: segundo a ciência ameríndia, no início dos tempos, todos os animais eram homens e, embora alguns deles tenham perdidos suas características antropomórficas para adquirir outras aparências, todos preservam uma espécie de *essência* humana.

Isso resulta numa concepção de que “os animais são gente” – ou ao menos “se vêem como pessoa”. Assim, a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) que esconde a “forma interna humana” – esta visível apenas aos xamãs. “Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

Resumindo: os animais são ex-humanos e não os humanos, ex-animais (idem, p. 355). Essa forma interna humana dos animais é a chave do perspectivismo ameríndio, é ela que faz com que os jaguares nos vejam como pecaris e os pecaris nos vejam como jaguares – mas que ambos se vejam cada um como pessoas. Da mesma forma, a lama onde chafurdam os pecaris são sua casa cerimonial e o sangue que bebe o jaguar é, aos seus olhos, a nossa cerveja de milho.

* * *

O marinheiro, cronista e mercenário alemão Hans Staden foi capturado pelos Tupinambás na costa brasileira no ano de 1554. Assim que caiu nas mãos dos nativos, eles lhe deixaram claras suas intenções: mordiam-se nos braços para lhe “fazer entender de forma ameaçadora” que iriam comê-lo (2011, p. 63). Era o tratamento reservado aos inimigos, Hans Staden era identificado como tal.

Durante os nove meses de seu convívio com os tupinambás, Hans Staden, cristão-católico, viveu atormentado pelo horror de a qualquer momento ser morto e devorado pelos índios. Por isso, quando foi levado à presença de Konyan-Bébe (ou Cunhabebe), “o mais distinto de todos os chefes” mas também “um grande tirano que gostava de comer carne humana”, Staden tentou mais uma vez se fazer passar por francês – aliados dos tupinambás –, afim de escapar à morte reservada aos inimigos. “Faz muito tempo que eu estou longe das terras francesas, e eu esqueci a língua”, disse o alemão a Konyan-Bébe.

Ao que ele [Konyan-bébe] respondeu que tinha ajudado a capturar e a comer cinco portugueses. Todos disseram que eram franceses e estavam mentindo. Foi tão categórico que eu dei minha vida por perdida e me recomendei à vontade de Deus. Pois eu ouvira de todos os selvagens que deveria morrer (STADEN, 2011, p. 78).

Sobreviver, para Hans Staden, era uma questão de identificação – ou melhor, de *desidentificação* da condição de inimigo. Diante do insucesso das tentativas de se dizer francês, o marinheiro cativo viu, na ocasião de outro encontro com Konyan-Bébe, a oportunidade de ensaiar uma estratégia diferente de deslocamento identitário, desta vez, identificando-se ele mesmo com o próprio chefe tupinambá.

A esta altura, Hans Staden já estava há oito meses entre os índios, já tinha combatido ao seu lado os inimigos Tupiniquins e começava a gozar de uma certa condescendência por parte dos Tupinambás, podendo circular livremente por alguns espaços – embora ainda fosse considerado inimigo e portanto continuasse ameaçado de morte. Mas foi portanto em meio a essa condição de uma certa *liberdade cativa* que o alemão conseguiu, certa noite, atravessar a aldeia e entrar na cabana no grande guerreiro Konyan-Bébe, que encontrou com um cesto de carne humana à sua frente.

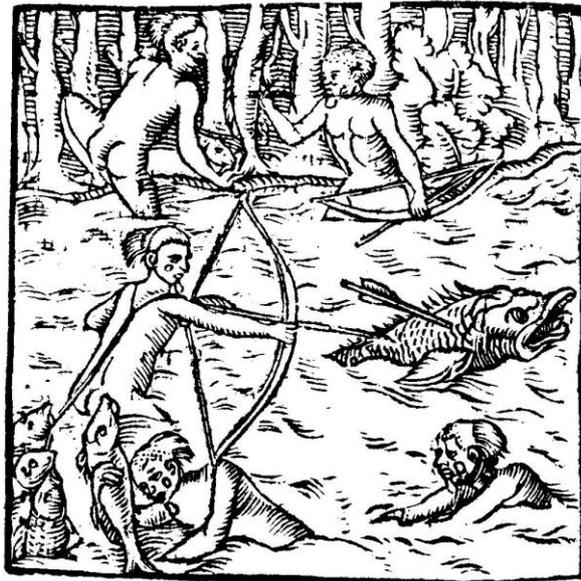
Hans Staden dirigiu-se a ele para lhe pedir clemência por quatro mamelucos cristãos que haviam sido capturados havia pouco e que estavam destinados ao fim reservado a qualquer inimigo. O líder tupinambá, no entanto, “apenas repetiu que eles seriam comidos”. Mas, num ato inesperado, estendeu a Hans Staden a perna que ele próprio

estava comendo, perguntando-lhe se também queria comer.

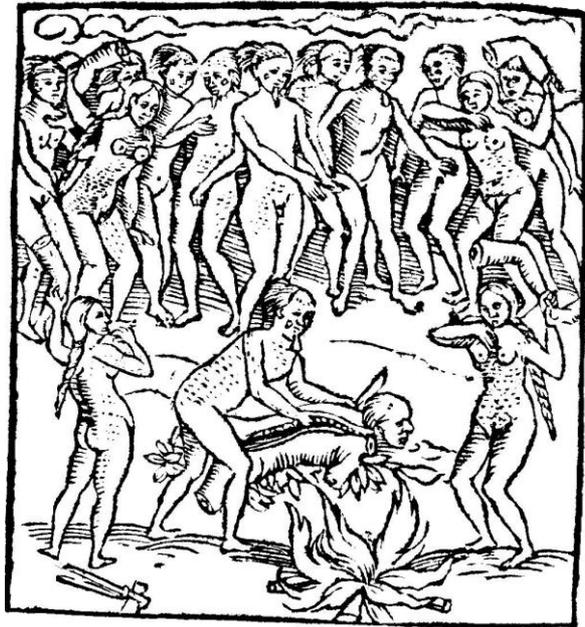
Foi então que ocorreu ao alemão a possibilidade de construir uma identificação com o líder tupinambá, a fim de, quem sabe, escapar da morte e do canibalismo. Disse-lhe pois: “Um animal irracional não come um outro igual a si, e um homem deveria comer um outro homem?”. Konyan-Bébe mordeu então o pedaço de perna que estava comendo e respondeu apenas: “Jauára ichê”.

O que significa: “Sou um jaguar. Está gostoso”.

E Hans Staden recuou.







CONCLUSÃO

Eu sou Araweté. Eu sou Tupinambá.

Sou bravo, sou forte, sou filho do toque.

Teterê, tequerê-quizá.

O inimigo me espreita na mata. Eu o espreito da casa. Ele me flecha, eu o filmo. Ele me mata. Eu, na mata. Ele me mata. Eu, imagem. Eu na mata, ele miragem.

Eu sou um zelota. Ele, um romano. Eu tenho uma espada. Ele, pelicano.

Sou patativa, seu Assaré. Cante lá que eu canto cá.

Ensine-me seu canto, te ensino a rezar.

Sou o finado Moiwito, canto minha morte, te ensino meu canto. Você, minha presa – assim falava o finado Koiarawĩ.

fiz um filme de meus inimigos, fiz um filme com meus inimigos, fiz um filme deles com eles, fiz um filme comigo pra eles: Fiz meu filme, fiz o filme deles, Fizeram o filme meu, o filme que fizeram-os deles nem eu fizeram ou o fizeram-no meu.

A partir de mim, meus inimigos fizeram o filme de seus inimigos deles que sou eles. todos eus embriagados no navio-cruzeiro, dançavam uma dança, eu não entendia. A dança sou eu, eu não sabia.

Seu canto é o meu, eu não sabia.

Seu corpo é o meu, eu não sabia.

Seu santo é o seu, meu me cabia.

O morto diz estar morrendo, o morto diz-se vivendo.

A morte é ventríloqua: Vistos por seu lado bom – seu lado morto! – os inimigos são aqueles que trazem novas palavras ao grupo, ou ao menos que vêm dar un sens plus pur aux mots de la tribu.

meu Deus, meu Maï, meu deus que não é huno, meu deus: santíssima trindade, Meu deus que é eu. Meu deus-economia da alteridade meu deus que é conceito de inimigo- assinalando o valor cardinal ^

Meu deus, Maïmeu, meu deus se pinta como o inimigo, meu deus é feroz e antropófago, meu deus, o que é eu?.

Os mortos ressuscitam e tornam-se os Maï, eternamente jovens e belos. Não são Maïs viventes da terra, submetidos ao tempo, submetidos à morte.

São o peito carnudo do inimigo de Lúcio.

São a carne do peito do inimigo de Newton que somos inimigo de Lúcio e dos zelotas que são meu inimigo e que é meu amigo-filisteu ou sansão-amigo-meu | meu inimigo meu amnininigo seu

Agora eu estou Hans Staden – fui-o, matei-se, comam-lhe – como eu. Espero minha morte, ofereço-lhes minha carne.

Ofereço minha carne aos deuses canibais porque a capacidade de se ver como outro é o ângulo ideal da visão de si mesmo e a chave da antropofagia tupinambá.

O que faz aí Hanstaden? Solfejo minha morte, ofereço novos cantos aos deuses canibais. Ofereça-me em cantos aos deuses tropicais tradicionais Maï-ô-Raïs. Ofereço-me catástrofe fusional à identificação falacial, falacioso-celestial, fagocitoso. Perspectivivo-me multitudinal.

Vimos uma progressão operando no caso arawaté: Vimos um regresso Todas essas ideias, vale observar, pressupõem a **humanidade integral do inimigo** – e também, vale dizer, a integralidade inimiga de nossa humanidade. Isto significa dizer (KONYAN-BÉBE, 1555, p. não anotada) que a relação entre matador e vítima só pode acarretar aquelas identificações místicas e fusões rituais se for imediatamente apreendida como relação social, relação homossocial.

←

A definição ou produção ritual do sujeito inimigo como sujeito, ou seja: a definição ou produção ritual do inimigo sujeito como inimigo e o processo de subjetivação

do outro do outro #do outro

necessário à sua assimilação pelo mesmo, contém em si:

o movimento inverso:

eu diria mesmo, o inverso momento:

- 3- a **objetivação** do matador;
- 1- sua alteração pela **vítima**;
- 2- sua **identificação** ao **inimigo** como *inimigo*.

ou vice-versa

Resta perguntar: o *que* exatamente é assimilado, quando se assimila o inimigo?

O *que* exatamente é devorado quando como o peito carnudo e suculento de Lúcio-Konyan-Bébe?

O *que* exatamente é exterminado quando se matam mais filisteus na morte do quem em toda a morte e vida juntas?

O *que* exatamente é Jean-Marie Le Pen, Jean-Louis Comolli?

Penso que o que está em jogo é, Cunhabebe, devorador de portugueses: a incorporação de algo eminentemente *incorporal* → a posição mesma de inimigo. Entendeu que o que se assimila da vítima são os signos de sua alteridade? seu meu canibal extraordinário, e o que se visa é esta alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu – uma *relação*.

Jean-Claude me bernardet o que eu achava disso?

Jeu-Clouse faz-favor quis saber o que eu achava:

do olhar superior do filme sobre as pessoas

de as pessoas ficarem um pouquinho ridículas no filme

de nós nos divertirmos às custas delas e de seu bregalegia

do olhar de quem olha o filme e vê no meu olhar – o olhar ridículo

eu respondi: Um Homem Irracional não como um animal parceiro

o olhar triunfante e ridículo: só ri de si!

mas ele insistiu –

um homem deve devorar um outro animal-homem

?

Mordi-me então, mordi-lhe de novo e disse-te: Jauára ichê

O jaguar é gostoso, sou um está.

E com isso, retirou-se-me¹⁷.

¹⁷apud: jean coutinho francisco viveiros maravilha jean castro patativa huberman assaré hans felix jean benevides carvalho lopes inês cunha nichols joão paulo oswald lúcio de avi andrade carolina newton angela zizek sansão porto de cunhambebe in abnt clara marcelo memorian shechtman marie luis josival do felipe times noammussel carambola pier inês araújo mariana nascimento henrique pedroso eduardo luis do ximenes dos santos mariana chaú ernesto marilena pen joaquim sophia nemézio de jesus eduardo alexandre madame lacerda calheiros staden geraldo cannito lima jacques peres prysthon guattari de pasolini branco paulo comolli lara jesus poliana felippe gilles sarno poliana laécio pedrosa didi marcelo rancière paulo bernardet bill leal georges deleuze claude slavoj mograbi milena louis moreira fred iara bovary ivo ricardo le (2014, p. 88 a 90)



Quando meu senhor foi deitar-se, disse-me que também sonhasse com algo de feliz. Mas eu respondi: 'Eu não dou atenção aos sonhos, pois eles enganam'. Ao que me respondeu: 'Então trata mesmo assim com o teu Deus para que possamos capturar inimigos'.

Hans Staden

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AMBLAR, Marie-Claire (Org.). *Filmer l' ennemi?* In:– **Images documentaires**. Paris: BPI, 1995.

AMÂNCIO, Tunico. Uma opinião, pública. In: SIMPLICIO NETO (Org.). **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.

AUMONT, Jacques, **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (Org.), **Teia 2002 – 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Em busca do espaço da reflexão. In: SIMPLICIO NETO (Org.). **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI. The cinema of Avi Mograbi. In: **Cahiers du cinéma**, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Filming-the-EnemyThe.html>>. Acesso em: 18 set. 2011.

DARIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougl, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

_____. **Quand les images prennent position**. Paris: Minuit, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**. São Paulo: Hedra, 2009.

GUIMARÃES, Cesar; LIMA, Cristiana. **Crítica da montagem cínica**. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/dossier_cesar_guimaraes.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2014.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUISTA, Cláudia. **Filmar o real – sobre o documentário contemporâneo brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. **Carta aberta ao diretor de Jesus no mundo maravilha**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/195400902/Jesus-No->

[Mundo-Maravilha-Uma-Carta-Aberta-Ao-Realizador-Newton-Cannito#scribd](#)>.

Acesso: 10 jan. 2014.

MIGLIORIN, Cezar(Org.).**Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar.Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo,In:– **Estéticas da biopolítica**. Disponível em:

<http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. Acesso em: 10 set. 2011.

MONDZAIN, Marie-José.**L' image peut-elle tuer?**Paris: Bayard, 2002.

NICHOLS, Bill.**Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PELBART, Peter Pál.**Vida capital – ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa.**Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2004.

RANCIÈRE, Jacques.**A partilha do sensível – estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista Jacques Rancière.In: **Revista Cult**, n. 139, 2010.Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>.Acesso em: 21 set. 2011.

RANCIÈRE, Jacques.**La méésentente – Politique et philosophi**. Paris: Galilée, 1995.

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

SALLES, João Moreira.A dificuldade do documentário,In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Conerlia; CAUIBYNOVAES, Sylvia (Org.).**O imaginário e o poético nas**

ciências sociais.Bauru: EDUSC, 2005.

SHOHAT, Ella, **Taboo memories, diasporic voices**, Londres: Duke University Press, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

STADEN, Hans.**Duas viagens ao Brasil, ou História Verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo.Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”.**Estudos Socine de Cinema**, Porto Alegre, a. 3, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.**A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.A imanência do inimigo. In: _____. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail.Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.In:MIGLIORIN, Cezar.**Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Violence.**, Londres: Profile Book, 2008.