

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PEDRO DRUMOND

A Experiência de Incerteza

Indefinições acerca do documentário-híbrido brasileiro contemporâneo.

NITERÓI

2015

PEDRO DRUMOND

A Experiência de Incerteza

Indefinições acerca do documentário-híbrido brasileiro contemporâneo

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Orientador:

Professora Dr. Mariana Baltar Freire

NITERÓI

2015



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	PEDRO DRUMOND	
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat 21057054

Título	A Experiência de entender: uma reflexão acerca do documentário - âmbito brasileiro contemporâneo
--------	--

Orientador	Prof	MARIANA BALTAR FREIRE
Banca	Prof	FERNANDO MORAIS DA COSTA
Banca	Prof	ERICO OLIVEIRA de ARAUJO LIMA

Data de apresentação	06/11/2015
----------------------	------------

Parecer
A banca ressalta a densidade reflexiva e analítica do trabalho, apontando para futuros desenvolvimentos no âmbito de uma pós-graduação no sentido de ampliar a ideia de experiência de incerteza. Destaca ainda a segurança técnica do aluno e sua clara vocação de pesquisa.

Nota final	10,0 (dez)
------------	------------

Assinaturas da banca

RESUMO

A pesquisa investiga o que proponho chamar de “Experiência de Incerteza” como importante aspecto do cinema brasileiro contemporâneo, que, ao demonstrar um recorrente interesse pela forma híbrida, propõe filmes que se localizam entre a promoção de uma janela documental de visibilidade para realidades cotidianas de segmentos sociais marginalizados e a representação em uma estrutura ficcionalizante. A partir do reconhecimento de um padrão na estratégia narrativa destes filmes híbridos, a “Experiência de Incerteza” seria o fenômeno resultante da prática de convocar não atores, ou atores sociais, para o exercício da “Auto-mise-en-scène”, como um convite para que suas identidades, memórias e cotidianos sejam a principal matéria prima para as tramas construídas, e a posterior estruturação formal dos filmes de maneira ficcional, através do ocultamento do aparato cinematográfico e de seu papel interventor. Neste recorte, portanto, a pesquisa lidará simultaneamente com a análise da materialidade cinematográfica e de um novo momento na tradição do realismo no cinema brasileiro, além de estabelecer pontos de contato com os debates sobre a ética no fazer etnográfico, atualizados pela antropologia pós-moderna, os estudos culturais e a filosofia trágica.

Palavras-chaves: Documentário-Híbrido; Realismo; Etnografia; Narrativa brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This research investigates what I propose to call "Experience of Uncertainty" as an important aspect of a certain contemporary Brazilian cinema, which, by demonstrating a recurring interest in hybrid form, proposes films that can be located between promoting a documental visibility window to everyday realities of marginalized social groups and fictional representation. From the recognition of a pattern in the narrative strategy of these hybrid films, the "Experience of uncertainty" would be the resulting phenomenon of converging the practices of calling non-actors to the exercise of self-mise-en-scène, as an invitation to their identities, memories and everyday lives as the main raw material of these movie's plot, and the subsequent formal structuring of this material in traditional fictional films way, concealing the cinematic apparatus and its interventionist role. In this approach, the research will deal simultaneously with the analysis of film materiality and hopes to identify a new moment in the realism tradition of Brazilian's cinema, as well to establish points of contact with the discussions on ethics in ethnography, updated by postmodern anthropology, the cultural studies and the tragic philosophy.

Palavras-chaves: Hybrid-Documentaries; Realism; Ethnography; Brazilian's contemporary narratives.

Sumário

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 - CONVITE À “AUTO-MISE-EN-SCÈNE”:	11
1.1 Do primeiro-cinema ao documentário moderno: do cinema etnográfico ao cinema vivido.	13
1.2 Documentário contemporâneo e a guinada subjetiva.	17
1.3 O não-ator na dialética da ambivalência: convite para “Auto-mise-en-scène” e a política das identidades.	21
1.4 Representar é substituir? O Convite à “Auto-mise-en-scène” e a crença na inclusão.	26
CAPÍTULO 2 - A EXPERIÊNCIA DE INCERTEZA.....	30
2.1 Pactos instáveis e a “cumplicidade desafiadora”	31
2.2 Realismos em disputa: realismo traumático e realismo afetivo	37
CAPÍTULO 3 - BRANCO SAI, PRETO FICA: ESTUDO DE CASO.....	45
3.1 Branco sai, preto fica: ficção, imaginário e a figuração fantasmática.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS: INDEFINIÇÕES	55
BIBLIOGRAFIA:	56

INTRODUÇÃO

"A apropriação simbólica das narrativas é o que há de mais político em qualquer sociedade."

Adirley Queirós

No filme de Andrea Tonacci, “Serras da Desordem” (2006), o espectador se insere em uma narrativa que apresenta a história de Carapirú, um índio sobrevivente de um massacre cometido à sua família em 1978. Nômade deste então, Carapirú é reencontrado dez anos depois e reinserido em sua tribo pela FUNAI. No filme, é o próprio Carapirú que reencena os acontecimentos de sua vida, uma estrutura cinematográfica em que a encenação transita entre depoimentos e materiais de arquivo. A cultura indígena é também presente no nome da cidade do interior Sul do Brasil, “Cotiporã”, onde o protagonista de “Morro do céu” (2009), do diretor Gustavo Spolidoro, convive com anseios e angústias de sua juventude. Descobrimos apenas nos créditos finais do filme que os personagens que contemplamos em tela são homônimos aos seus “atores”. Não demora até entendermos que não apenas os nomes são emprestados, mas também suas memórias e cotidianos. Esta impressão se repete em “Avenida Brasília Formosa” (2010), de Gabriel Mascaro, no qual o contexto urbano de Recife revela alguns habitantes do bairro de Brasília Teimosa, uma comunidade caracterizada por uma população de baixa renda convivendo com um novo modelo de reurbanização local. Como nos filmes citados anteriormente, a captação parece buscar o fato documental em sua dimensão naturalista, mas o encontro entre esta abordagem e a feitura de composições visuais e sonoras que buscam valores plásticos faz com que se percam as certezas da experiência de uma realidade captada em seu decorrer natural ou encenada e performada para o registro. Uma metalinguagem é ensaiada durante o filme através de um personagem documentarista e, desta forma, “Avenida” declara de maneira didática sua intenção de questionar as barreiras entre acesso ao real e a ficção. A estrutura se repete em “O céu sobre os ombros” (2011), filme de Sérgio Borges que ganha o visado prêmio de melhor filme do Festival de Brasília. Investigando o cotidiano de três personagens de Belo Horizonte, o filme se apropria da vida real de seus atores, reencenando suas práticas diárias, representando acontecimentos passados de suas memórias, ou inventando situações inéditas. O mesmo festival de Brasília, tido como um dos mais importantes do país, premia em 2014 “Branco sai, preto fica”, filme de Adirley

Queirós, uma extrapolação ainda maior da apropriação de fatos reais e seus agentes para a feitura de um filme: uma ação policial criminosa ocorrida em Brasília no ano de 1986 dá origem a uma trama distópica de ficção científica convocando como atores deste exercício cinematográfico pessoas que realmente estiveram envolvidas com o caso real. Apresento estes filmes em ordem cronológica de seus lançamentos, para destacar a recorrência conceitual e a interessante extensão geográfica coberta por estas produções. Considerando uma conhecida problemática na etapa de exibição no circuito não comercial brasileiro, é possível especular através destas datas que alguns desses filmes tenham estado em etapa de produção simultaneamente, logo, este cenário não parece ser resultado da influência de algum filme em especial, como uma espécie de modismo, mas sim de uma tendência de razão complexa que sucinta análise.

Basta dispor estes filmes lado a lado para percebermos que eles compartilham dois importantes aspectos da narrativa contemporânea: o olhar sobre indivíduos culturalmente afastados, de mundos subalternos e não-normativos e a forma híbrida gerada por uma indefinição de gênero entre os cânones “ficção” e “documentário”. Tais propostas de narrativa parecem então confluir duas perspectivas que defino aqui como: o convite para o exercício de uma “Auto-mise-en-scène” para os participantes e a opção pela forma híbrida, perspectivas estas que seriam duplamente causa e consequência de uma “Experiência de Incerteza”, na medida em que é experiência sensível para o espectador de cinema, mas também um pressuposto fílmico, uma forma de engajamento diante do encontro entre o dispositivo cinematográfico e a suposta realidade a que se dirige.

O CONVITE À “AUTO-MISE-EN-SCÈNE”

Os filmes citados nesta introdução estão debruçados sobre personagens severamente marginalizados e de representatividade deficiente na mídia hegemônica brasileira: índios, pobres, negros, transexuais e população do interior. Cada filme estabelece sua forma de tensão entre os indivíduos e os espaços que habitam, mas, partindo de um posicionamento que entende o documentário como modalidade cinematográfica tradicional para a divulgação científico-social, investigação jornalística ou para a viabilização do acesso a realidades desfavorecidas, estes filmes se destacam quando optam, no entanto, por manter a possibilidade de apreensão plenamente ficcional por parte do interlocutor (através de recursos que serão analisados posteriormente nesta pesquisa). Ao mesmo tempo, entretanto, apostam

em uma espécie de integridade da experiência do real ao desejar que os personagens do filme sejam não-atores que irão reproduzir para a captação uma existência virtualmente idêntica ou muito próxima, além de por vezes hiper-real, de suas vidas cotidianas. É disto que parto para uma associação com um momento de “guinada subjetiva”, como sugerido por Beatriz Sarlo. Embora Sarlo direcione-se para o diagnóstico de um momento contemporâneo que supervaloriza a manutenção da memória de um passado e uma atribuição de verdade para o “lugar de testemunho”, penso que estamos em uma época onde a experiência subjetiva é sim considerada como fonte mais íntegra para a reconstituição, neste caso não de um passado, mas de um presente. Confia-se assim no “lugar de fala”. Desta forma, tais filmes parecem não buscar necessariamente apenas a representação de lugares marginalizados, mas convoca os próprios marginalizados para habitarem subjetivamente um espaço fílmico. Esta proposta de interação encontra certo respaldo no diagnóstico de Michael Renov sobre um momento de filmes “autoetnográficos” como movimento recente no cinema documentário, evidenciando um dos aspectos do que ele chama de “nova subjetividade”.

Esta postura parece incluir estes filmes em uma espécie de “abordagem etnográfica” no sentido que em que parece um estudo descritivo de certos lugares sociais. O fazer etnográfico já foi amplamente problematizado na disciplina antropológica como sendo produtor não de dados precisos, mas de “ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *Fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento” (Geertz, 1989, p.11), condição que o Cinema parece ter reconhecido e explorado.

Considero então que este cinema que investigarei está em sintonia com uma das mais atuais questões de uma antropologia pós-moderna e em como a interação de uma outridade com este dispositivo cinematográfico resulta formalmente em algo difícil de ser categorizado na rigidez dos gêneros fílmicos.

A FORMA HÍBRIDA

A frase de Jean-Luc Godard “todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário” tem sido comumente resgatada na análise desta tendência de filmes contemporâneos que se situam na interface entre documentário e ficção. O realizador Cao Guimarães acredita que:

Existem filmes e filmes. Aqueles que se fecham em si mesmos, obedecendo a regras e fórmulas de controle para o entretenimento das pessoas; e os filmes abertos a uma reinvenção constante de si e do outro (o público). Estas entidades fílmicas, estes libertários fluxos imagético-sonoros são essencialmente partidários do descontrole pois suas formas serão eternamente mutáveis aos olhos de quem as vê. É impossível caracteriza-las. Para elas não existe distinção possível entre categorias pré-determinadas. São seres híbridos, mutantes, multifacetados. (Guimarães, 2013)¹

Na definição de documentário de Fernão Pessoa Ramos (2008) o que caracteriza esta modalidade fílmica é uma espécie de pacto estabelecido entre a narrativa e o espectador, não dependendo exclusivamente de determinações formais e estilísticas. Assim, “O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)” (Ramos, 2008. p.25)

Os cinco filmes citados, assim como muitos outros em um cenário internacional, são exemplos de produtos construídos através de um constante jogo de apropriação de recursos da tradição do documentário e da ficção, gerando um nível de hibridismo que impossibilita uma categorização plena em qualquer uma das duas principais modalidades cinematográficas, criando um espaço onde a captação documental e a encenação ficcional não correspondem a territórios separados. Este pressuposto da indefinição geraria também ao espectador uma constante “Experiência de Incerteza” e a sua relação empática com os personagens e eventos da trama é presumivelmente afetada por esta dificuldade de apreensão do que se passa em tela como correspondente ou não a uma realidade objetiva. A intenção deste trabalho é estudar estes cruzamentos de perspectivas, a partir dos traços formais e conceituais destes filmes contemporâneos e pensar neste atual uso do cinema, interessado nos desafios do dilema da representação da outridade, na multiplicidade identitária da sociedade brasileira e na “Auto-mise-en-scène” como afirmação destas identidades.

¹ Artigo “A era do híbrido – Documentário ou ficção” para a revista virtual “Contraplano” do site Sesctv. Disponível em < <http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/cao-guimaraes-a-era-do-hibrido-documentario-ou-ficcao/>> Acesso: 25/10/2015

PERCURSO METODOLÓGICO

A pesquisa se desenvolverá em três etapas: a primeira consiste em um breve panorama teórico e histórico sobre a instância do personagem e a encenação no documentário, com o objetivo de localizar as particularidades dos filmes escolhidos para análise e suas filiações com propostas anteriores de cinema. Mostrarei que o convite à “Auto-mise-en-scène” praticado por estes filmes interage com discussões contemporâneas sobre os desafios da representação da outridade, buscando mapear uma conjuntura que ilumine possíveis razões para esta modalidade cinematográfica ter se intensificado, sendo a “guinada subjetiva” a primeira hipótese. Por último, procuro entender que ganho para os participantes e que reflexões os autores de cinema buscam propor com esta configuração específica de “Auto-mise-en-scène”. A hipótese aqui, por sua vez, sugere que, diferentemente de outras abordagens, estes filmes colocam seus participantes não-atores na difícil posição da “dialética da ambivalência”, ao se tornarem atores que interpretam personagens virtualmente idênticos às suas identidades reais e, portanto, instigados a assumirem não apenas o lugar de testemunho individual mas de signos identitários de categorias coletivas.

No segundo capítulo abordarei o que defendo como uma “Experiência de Incerteza”, como um pressuposto filosófico do fazer fílmico e uma proposta sensível ao espectador. Primeiro defenderei a ideia de que a opção pela forma híbrida é parte fundamental para este conceito, com o hibridismo obtido através da quebra de um contrato outrora garantido no lugar da recepção, o acordo da categorização de filmes dentro dos gêneros ficção e documentário. Neste momento me utilizarei de teorias da estética da recepção como a noção de pactos narrativos de Phillipe Lejeune e a Semiopragmática de Roger Odin. Além disso, sugiro que a forma híbrida busca lidar com certos impasses éticos do uso do cinema como instrumento de representação e problematizei a iniciativa ao aproximá-la conceitualmente da proposta hiperrealista nas artes visuais, discussão que faço a partir de Hal Foster, com seu livro “O retorno do real” e da filosofia trágica de Clement Rosset em “O real e seu duplo”. Este diálogo se dá de forma a investigar o quanto a não localização entre real e ficcional indica uma superação do fetiche contemporâneo do “realismo extremo”, que se define por uma relação com o real considerado traumático, a partir da prática do “realismo afetivo”, aproximando respectivamente os termos dos pesquisadores Christian León e Karl Erik Schøllhammer.

No terceiro e último capítulo farei uma análise específica de “Branco sai, preto fica”, por considera-lo a experiência mais radical entre os filmes citados, utilizando-o didaticamente para alguns aprofundamentos dos conceitos apontados nos capítulos precedentes, além de apontar uma leitura do filme a partir das temáticas apresentadas. Para isso indicarei a possibilidade de um desdobramento das teorias de Wolfgang Iser sobre o real, o fictício e o imaginário e as operações vigentes no fazer e na recepção literária para o Cinema.

Capítulo 1 - Convite à “Auto-mise-en-scène”:

“(...) Toda encenação vive do que não é. Pois tudo o que nela se materializa está a serviço do que está ausente e, embora materializado através do que está sendo encenado, não pode presentificar a si próprio. A encenação é, portanto, a forma absoluta da duplicação porque sempre conserva a consciência de que essa duplicação não é possível de erradicação.”

Wolfgang Iser

Em certo momento de “Avenida Brasília Formosa”, observamos o personagem Fábio, garçom e cinegrafista, captando parte do que será o vídeo de inscrição da manicure Débora para o reality show Big Brother Brasil. Débora está em vestes de banho, posando com sensualidade em uma poça d’água enquanto Fábio, uma espécie de documentarista, dá uma interessante instrução para sua cliente e documentada: “*Fica pensando em alguém, sei lá, que tu gosta, aí fica mais real*”. Uma leitura autorreflexiva desta sequência se faz inescapável quando sabemos, por informações extrafilme ou após seus créditos finais, que Fábio e Débora não são apenas personagens de um filme de ficção. Os indivíduos que vemos em tela mantêm fora dela os mesmos nomes e a cidade onde vivem. Considerando que o realizador Gabriel Mascaro define com precisão o gênero de seus filmes em sua página oficial na internet², é pertinente nos perguntarmos o quanto de correspondência existe entre fato real e ficção dentro do filme, na medida em que ele descreve “Avenida” como um “híbrido”. Assim, a sequência supracitada se transforma em um exercício de metalinguagem: Fábio manipula o registro documental de Débora buscando um “efeito mais real”, certo de que será um ganho para a conquista de visibilidade de sua cliente para a comissão de seleção do reality show. Reconhecendo a coexistência de uma ambição documental no filme, surge o questionamento sobre que tipos de instruções, efeitos de real e visibilidade, Mascaro estaria buscando garantir a seus documentados e que tipo de produto, afinal, é um “híbrido”³.

² <http://pt.gabrielmascaro.com/> Acessado em 20/10/2015)

³ Preciso esclarecer, neste momento, que utilizarei o termo “documentário-híbrido” para descrever este cenário nacional recente, estimulado não só pela “validação” do conceito por parte de Mascaro, mas também por acreditar que, mesmo com deficiências, a terminologia é eficiente ao descrever a tensão existente na estrutura dos filmes. Este cenário de filmes brasileiros tem sido vinculado ao cinema contemporâneo mundial, de uma “estética do fluxo”, como os trabalhos de Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weeasethakul, cineastas com obras que não são consensualmente associadas ao fazer documental, mas sim à legitimação dos potenciais da ficção em um agir sobre o real. Pode parecer então que insistir em “documentário-híbrido” é valorizar o fazer documental em detrimento dos potenciais da ficção, mas partirei deste termo vago, que pode descrever várias experiências,

Parece-me que a catalogação de Gabriel Mascaro sobre seus próprios filmes se dá não por uma necessidade de rotular seus projetos, mas sim de localizar a audiência dentro de um horizonte de expectativas e de uma lógica de distribuição. A tentativa de definir certa ontologia do documentário sempre corre o risco de produzir conclusões prescritivas e as reflexões de alguns pesquisadores especializados no tema como Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos (cuja definição sobre o gênero já foi citada na introdução deste trabalho) tendem a pensar o documentário em esferas comparativas a outras modalidades e/ou dependentes de uma intenção prévia na produção do discurso. Ilustrando a visão de Nichols:

Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva (...) Mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social. (Nichols apud Baltar, 2007, p.45).

Se tomarmos como axioma que o fazer documental estabelece um pacto referencial⁴ ao espectador, o elemento que parece mais justificar a permanência de uma leitura documental destes “documentários híbridos” é o uso de não-atores. A questão que intriga a partir disso é pensar que este elemento logo associado ao registro de uma realidade está justamente em uma das mais frágeis ambições da tradição documental no cinema: representar a realidade de um indivíduo ciente de que está sendo observado.

Interessa a este primeiro capítulo mapear os lugares do “personagem do documentário” e as discussões acerca dos diferentes estatutos de convocação dos indivíduos para a participação no dispositivo documental, para enfim pensar o interesse específico na “Auto-mise-en-scène” por parte desta atual produção cinematográfica contemporânea. Desta forma, o breve panorama histórico aqui proposto será limitado por este eixo temático, consciente de que existem outros importantes aspectos para o entendimento deste campo como os traços formais de linguagem, conjunturas sociopolíticas e as particularidades tecnológicas de cada momento histórico.

para analisar com maior especificidade os processos que identifico como “Convite à “Auto-mise-en-scène””, neste capítulo, e “Experiência de incerteza” no posterior.

⁴ Termo cunhado na teoria da literatura por Phillipe Lejeune em seu livro “O pacto Autobiográfico”. O pacto referencial é um compromisso assumido por um autor autobiográfico de que o enunciado corresponde a algo factual e comprovável.

1.1 Do primeiro-cinema ao documentário moderno: do cinema etnográfico ao cinema vivido.

Esta proposta de investigar o registro documental da experiência de vida seja de si (no caso do autor de cinema) ou do outro, (no caso de um indivíduo-objeto de análise), remonta aos primórdios do cinema, em momento até mesmo anterior à divisão das modalidades cinematográficas entre documental e ficcional. O cinema surge essencialmente como um maquinário vinculado ao registro da realidade, com fidelidade nunca antes possível, e não como plataforma para narrativas ficcionais. Ainda assim, décadas depois de sua invenção, é em *Nanook, o esquimó* (1922) que a cronologia do gênero documentário estima como sua fundação. É *Nanook* o mais relevante dos primeiros usos de um drama humano para a construção de uma narrativa documental e não apenas registros informativos como os “documentários” de Carl Gregory, os *Travelogues* (filmes de viagem) ou os filmes institucionais.

É interessante notar em como o trabalho de Flaherty, “pai do documentarismo” é justamente marcado por uma associação com uma gramática audiovisual em estabelecimento para a narrativa ficcional. Apesar do indicativo, não parto para a conclusão de que o documentário é “híbrido” por princípio. Como já dito, utilizo uma definição que conceitua o fazer documental como intenção discursiva e, no meu entendimento, apesar de Flaherty utilizar a dramatização para fins imersivos, sua intenção era promover uma impressão de acesso ao real, com pouco ou nenhum espaço para incertezas. Uma resenha da época escrita no *New York Times* descreveu:

“O espectador observa *Nanook* como um homem engajado em uma verdadeira luta de vida ou morte. E como presenciar isso é mais emocionante que uma “batalha” entre dois atores bem pagos disparando balas de festim um contra o outro!”⁵.

Este espectador da época localiza *Nanook* como um exemplar de não-ficção e acredito que é preciso tomar como particularidade do “documentário-híbrido” uma consciência de sua condição de produto de “fronteiras borradas”, utilizando termo de Nichols, e que espera ser

⁵ Tradução livre, sendo o original: “So the spectator watches *Nanook* as a man engaged in a real life-and-death struggle. And how much more thrilling the sight is than that of a “battle” between two well-paid actors firing blank cartridges at each other!” – Transcrição da publicação original presente em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A00E2DB1E3EEE3ABC4A52DFB0668389639EDE> (Acessado em 20/10/2015)

experimentado como tal. *Nanook, o esquimó* se encontraria em nosso panorama histórico na configuração do “Documentário Clássico”, onde o ator social documentado é submisso ao argumento do filme, servindo mais como um exemplo comprovador de teses ou guia para ilustrar uma investigação do realizador sobre uma categoria coletiva, característica que também se faria presente no “modelo sociológico” como descrito por Jean-Claude Bernadet sobre a produção brasileira na segunda metade do século XX. *Nanook*, de certa forma, inaugura também o cinema etnográfico, se utilizando tanto do maquinário quanto da linguagem cinematográfica para interagir com uma outridade culturalmente afastada.

Em sua tese *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, Mariana Baltar analisa também a trajetória da abordagem documental em relação aos personagens e diagnostica um arco de inversão de posicionamento entre os personagens e o argumento da narrativa, observando um interesse cada vez maior na particularidade dos indivíduos e investigações que partem de suas intimidades. Segundo a autora, a ruptura destes traços do documentário clássico caracteriza o advento do “documentário moderno”:

O chamado *Documentário Moderno* se coloca em oposição à tal proposta, especialmente pelo caráter totalizante dessa “supremacia” do argumento e do tema, digamos assim. E nesse sentido, o investimento, na ordem do discurso fílmico, em dar a conhecer os sujeitos é uma das maneiras de se contrapor à despersonalização do documentário clássico. É nesse sentido que a instância do personagem ganha outro estatuto, ainda que o argumento, o tema e a própria crença no lugar de fala do domínio do documentário não estejam necessariamente em cheque. (Baltar, 2007:74)

Este Documentário Moderno se voltaria para, além de Flaherty, outro pioneiro do registro documental: Dziga Vertov. O cineasta russo foi importante nome na vanguarda da década de 1920 e acreditava em um projeto estético bastante particular, um novo “olhar para o mundo” mediado pelo maquinário, não só uma emulação da percepção humana, sendo este o “O cine-olho” que “é entendido como aquilo que o olho não vê: como o microscópio e o telescópio do tempo [...]” (Nichols, 2005, p. 183). A união entre este olhar e uma montagem não narrativa, mas interpretativa, resulta na forma de expressão de um “novo homem”, moderno.

O principal movimento vinculado ao “Documentário Moderno” é o “Cinema direto”, sendo o Cinema direto americano e o *Cinéma vérité* duas de suas principais vertentes. É interessante notar que os conceitos de ambos os movimentos derivam de uma mesma fonte

enquanto apostam em interpretações diferentes: a “vida de improviso”. Erick Barnow em uma explicação didática, porém um tanto simplista:

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do cinema verité tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema-verdade adotava o comportamento de um provocador. (Barnow apud Freire, 2012:31)

Sob a chave de análise da instituição do personagem, a maior diferença entre o Cinema direto americano e o *Cinéma vérité* diz respeito à assunção da intervenção do dispositivo cinematográfico na realidade captada. Afinal, o que seria exatamente fundir a câmera ao cenário, não provocando intervenções como ambicionado por Vertov? Para o Cinema direto americano este princípio se mantém através do ocultamento da intervenção negociante entre o fato documental e o dispositivo, utilizando a linguagem cinematográfica para provocar o efeito de plena realidade, expondo documentados que não fitam diretamente para a câmera, utilizando planos-sequência e seus valores de uma transcorrência realista do tempo e o pouco uso da configuração de entrevista. Dentro do eixo selecionado por esta pesquisa, o lugar do personagem no Cinema direto americano é determinante, visto que é normalmente através de suas intimidades que as intenções fílmicas se manifestam.

Nesse sentido, é interessante ver como muitos dos filmes do cinema direto – ou pelos menos aqueles dos anos 1960, cujos pressupostos foram seguidos mais à risca – estabelecem um sentido muito particular de intimidade. A intimidade vai ser, nesses filmes, fundamental como cenário para as ações dos personagens, o espaço para o seu desenvolvimento. (Baltar, 2007:73)

Como ilustração do movimento, talvez seja a extensa obra do realizador Frederick Wiseman a melhor cartografia dos preceitos do Cinema direto americano, visto que ele manteve o mesmo método e interesse fílmico durante mais de 40 anos de carreira, evidenciando que o Cinema direto não é necessariamente vinculado apenas a um momento histórico ou a um determinismo tecnológico específico. A análise de seu primeiro filme *Titicut Follies* de 1967 ao lado de sua realização de 2014, *National Gallery*, apresenta a permanência das principais diretrizes do Cinema direto americano. A inserção em espaços institucionais e, portanto, muito vinculados à uma realidade referencial, como um hospital

psiquiátrico e o museu londrino de arte “National Gallery”, é decupada por uma visão estetizante do realizador através de um efeito de “câmera invisível”, que parece não alterar a realidade dos indivíduos presentes na imagem. O resultado formal desta visão cinematográfica se aproxima da experiência que aponto para o documentário-híbrido contemporâneo, pelo ato contemplativo de realidades cotidianas, mas há uma diferença fundamental: embora os “atores sociais”⁶ dos filmes de Wiseman sejam importantes, pois é através das pessoas que o diretor analisa as instituições da sociedade, o que prevalece é a presença de um constante “olhar particular do autor”. O Cinema direto não clama para si o acesso ao real, mas o acesso ao olhar de um autor sobre aspectos da realidade e dificilmente o discurso fílmico e o discurso dos atores sociais se apresentam em pé de igualdade. Como esta modalidade de documentário moderno está temporalmente associada ao período de valorização da figura do autor cinematográfico no cinema mundial, talvez venha do período histórico esta espécie de paradigma que é quebrado no momento contemporâneo, onde cada vez mais se afirma a ideia de um “cinema coletivo”.

É na outra vertente do cinema direto, o *cinéma vérité*, que encontramos uma diferente configuração da relação dos discursos coexistentes no espaço fílmico. Recuperando a supracitada fala de Barnow, que descreve o papel provocador e assumidamente participante do realizador do cinema-verdade, percebemos que a interpretação do cinema verdade sobre “fundir a câmera ao cenário” é considera-la como um elemento inescapavelmente interventor na realidade, e que flagrar justamente a interação dos indivíduos com o dispositivo seja talvez a única opção para uma relação de honestidade entre o realizador e o mundo que captura. Segundo Jean Rouch, principal nome e responsável pelo termo *cinéma vérité*, considerando a máxima Vertoviana de que o olho da câmera é mais perspicaz que o olho humano, o cinema-verdade seria definido melhor como um cinema-sinceridade. Em, *Eu sou um negro*, do ano de 1958, Rouch filma transitoriamente de maneira documental e poética jovens da Costa do Marfim. Neste filme em particular, a coexistência dos discursos dos documentados e do documentarista se torna recurso estético na medida em que o realizador propõe que os documentados narrem de maneira livre na pista de áudio sobre o material captado, ressignificando suas vidas e imagens previamente captadas sem som direto. Rouch, desta forma, dá maior liberdade aos documentados, dando maior destaque à instância do personagem, mas mantém uma posição de autoridade intelectual. Seus filmes são considerados em sua maioria, estudos de um etnólogo.

⁶ Utilizarei a partir deste momento o termo “Ator Social” para me referir também aos personagens/documentados nos documentários-híbridos.

Antes de definir as particularidades do documentário contemporâneo, gostaria de destacar a singular experiência do realizador Quebequense Pierre Perrault, acreditando que ele antecipou algumas das mais importantes características deste certo cinema contemporâneo que analiso neste trabalho. De nome menos conhecido que os realizadores do documentário moderno mencionados anteriormente, Perrault é comumente vinculado ao cinema direto, ainda que o próprio realizador recuse o rótulo e atribua para si a feitura de um “cinema vivido”. De fato, os estudos especializados na filmografia de Perrault tendem a localizá-lo como uma abordagem muito particular, em uma espécie de “caminho do meio” entre as concepções do cinema direto e o *cinéma vérité*. Ele não busca adentrar em uma realidade sem alterá-la, os filmes de Perrault são dispositivos, convocatórias aos atores sociais que lhe interessam, sendo que “para além de uma *mise-en-scène*, há uma *mise-en-situation*” (Freire, 2012). No fim de seu mais famoso filme, “Pour la suite du monde” (1962), que documenta o próprio processo de convite aos habitantes da Ilha das Aveliras de resgatar e reencenar os métodos de caça marítima abandonados em 1925, há a seguinte frase no campo de crédito aos atores: “O povo da ilha que viveu e representou os eventos deste filme em 1962”⁷. Como nomeado pelo próprio realizador, é uma prática do cinema vivido, onde o papel mais importante do autor cinematográfico é propor o convite à “Auto-mise-en-scène”, não na posição de um antropólogo em um laboratório social, mas como um exercício coletivo. Assim, talvez seja com Perrault a associação mais frutífera entre este certo documentário contemporâneo e experiências fílmicas anteriores e, considerando que a obra do diretor se destaca como única entre dois clássicos movimentos cinematográficos modernos, o momento contemporâneo não se caracterizaria como um olhar para o passado, talvez o cinema vivido de Perrault estivesse à frente de seu tempo.

1.2 Documentário contemporâneo e a guinada subjetiva.

Como previsto, o percurso da instância do personagem no documentário culminaria em um “momento contemporâneo”. O termo, porém, é vago e generalista, comportando uma vasta produção fílmica mundial a partir dos anos 80. Este trabalho poderia manter como argumento o recorte de que fala de “documentários”, mas tanto a transgressão de fronteiras de gênero fílmico quanto a prática de um jogo de reflexividade por parte dos filmes são traços marcantes do momento contemporâneo, caracterizando um período de efervescência dos “híbridos” e tornando a catalogação em si um desafio para a disciplina dos estudos de cinema.

⁷ “Les gens de l’île aux coudres ont vécu et joué les événements de ce film en 1962.”

Pesquisas sobre o documentário a partir da década de 80 reconhecem uma nova tônica em sua feitura, de um profundo autoquestionamento da legitimidade das ambições documentais. Utilizando-se das expectativas de um público que vê o documentário como discurso verdadeiro sobre o real, muitos filmes passam a se utilizar das convenções formais do gênero através da paródia, visando uma desconstrução do estatuto de legitimidade do registro documental. A grande questão seria contestar o lugar sempre desigual, seja no documentário clássico ou moderno, dos discursos dos documentados e do produto fílmico final.

Resgato que este trabalho busca lidar com os “filmes híbridos” e é importante notar que nem todo documentário contemporâneo é híbrido por definição, mesmo que marcado pela reflexividade. Os filmes que analiso aqui estão em pleno acordo com os traços já listados pelos pesquisadores sobre o “momento contemporâneo”, no sentido da revisão crítica, mas o método que traduz estes traços, que descrevo aqui como ancorado no convite à “Auto-mise-en-scène” e na “Experiência de Incerteza” é particular, o que me faz estudá-los como um cenário específico.

Esta pesquisa muito citou a “Auto-mise-en-scène”, mas é apenas agora que o termo se traduz, no conceito da maneira particular em que atores sociais lidam com o registro de suas vivências. O termo é cunhado na aproximação teórica entre Cinema e Antropologia praticada por Claudine De France, mas talvez seja o renomado teórico e documentarista Jean-Louis Comolli o principal usuário e divulgador do conceito. É importante notar que o termo descreve a ocorrência do fenômeno em qualquer configuração de registro documental, mas o momento contemporâneo parece particularmente interessado neste aspecto específico da prática, propondo, como defendo, um convite como pressuposto fílmico, caracterizando um momento em que:

O documentário contemporâneo se vê atravessado por uma crescente exposição da situação do encontro não apenas como uma exaltação da interação (tal qual no projeto do cinema vérité, vinculado ao documentário moderno), mas também como questionamento das instâncias de legitimação do próprio domínio do documentário. (Baltar, 2007:81)

Assim, o lugar da exaltação da interação poderia ser tomado por uma possível noção ética de equilibrar a recorrente desigualdade dos discursos no documentário, Que tipo de conjuntura contemporânea resultaria em experiências fílmicas menos hierárquicas e abertas para um exercício coletivo do cinema? O realizador e professor Cezar Migliorin propôs no ensaio “Por um cinema pós-industrial” uma reflexão sobre o momento contemporâneo do cinema brasileiro. Migliorin não descreve como pós-industrial um novo modo de produção

cinematográfica como metáfora, mas sim como um vínculo deste modo de produção com um momento histórico pós-industrial:

O que acontece na atual fase do capitalismo é um deslocamento do lugar do valor com fortes implicações nas relações que os poderes estabelecerão com os vivos, com a natureza da mercadoria, com a divisão de classes e com os meios de produção. No capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva.” (Migliorin, 2011)

Para Migliorin, há um cinema que acompanha a queda do paradigma da indústria. Filmes como “Serras da Desordem”, “Morro do céu”, “Avenida Brasília Formosa”, “O céu sobre os ombros” e “Branco sai, preto fica”, ao mesmo tempo em que partiriam de “interesses do autor”, por parte dos realizadores, buscariam uma abordagem mais pautada em uma horizontalidade. No ensaio, Migliorin atenta para a “Estética das equipes”, que se definiriam por um processo de implosão das noções de hierarquia e de funções técnicas fechadas na produção fílmica. O cinema pós-industrial é o cinema dos coletivos, colaborativos e com as funções de set compartilhadas, “(...) composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial.” (Migliorin, 2011). Embora Migliorin não fale necessariamente de documentários, me interessa em como a identificação destas ambições pode resultar em uma postura mais ética, no sentido de buscar a igualdade de discursos no filme e em uma produção que não reproduz em feitura certos abusos de relações de poder. Se o cinema não é industrial, por que precisaria ele exclusivamente de um “profissional qualificado”? Permite-se assim o interesse pelo uso de não-atores em filmes de ficção, valorizando suas experiências de vida e não as técnicas das artes cênicas. Além do desencanto pela previsibilidade da trajetória projeto-produto e o interesse no fazer cinematográfico enquanto processo afetado pelas imprevisibilidades e, principalmente, na ocupação criativa deste exercício por pessoas que não necessariamente são “profissionais do cinema”, como ação democratizante.

Antes de pensar que o convite à “Auto-mise-en-scène” pode ser uma espécie de solução ética para as questões de representação do outro através da janela do cinema, é preciso refletir sobre a razão da experiência subjetiva, em si, ter se valorizado como fonte mais íntegra para a discussão de questões sociais. Este trabalho já apontou a recorrência do interesse por parte dos documentários contemporâneos de criar janela para a expressão de outridades culturalmente afastadas de uma mídia hegemônica e, portanto, marginalizadas, e este movimento parece

repetir a mesma vocação de uma tendência do revisionismo histórico estudado pela pesquisadora argentina Beatriz Sarlo. Para a autora, os estudos das ciências humanas e sociais parecem revisitar a história a partir dos olhares de grupos sociais ou de documentos “vulgares” frequentemente ignorados, “buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquilo que se opõe à normalidade e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia, porque apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico” (Sarlo, 2007:15-16). Assim, a valorização destas novas fontes outrora caladas por imposições de poder promove uma valorização do lugar do testemunho, pois seria a partir dessas vivências subjetivas que se permitiriam acessos mais puros aos eventos históricos. Teríamos passado, então, por uma “guinada subjetiva”:

Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’ [...] Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada. (Sarlo, 2007:19).

Da mesma forma que, segundo Sarlo, o lugar do sujeito se valoriza para a Academia a partir do reconhecimento de uma repressão da “versão oficial” da história, o documentarismo cinematográfico contemporâneo parece fazer o mesmo movimento reconhecendo nas experiências anteriores uma constante desigualdade. As reflexões de Sarlo estão sendo muito convocadas para o estudo de documentários em primeira pessoa, como “Uma longa viagem” (2011) de Lúcia Murat, ou “Um Passaporte Húngaro” (2002) de Sandra Kogut. A associação é mais direta porque estes “documentários subjetivos”, como são comumente descritos, se pautam pelo testemunho e pelas questões da memória pessoal, retomando ao tema de um passado histórico. Considerando que o pensamento de Sarlo é fundamental, como também os estudos de Andreas Huyssen, para o diagnóstico de um momento contemporâneo absolutamente preocupado com a preservação da memória e com a manutenção e reconstituição do passado, penso que, se realmente ocorre esta luta contra o esquecimento, torna-se inquietante pensar sobre indivíduos e grupos sociais condenados ao esquecimento no próprio presente que decorre. Se não o esquecimento, a substituição por duplos convenientes, como é a representação de identidades sociais marginalizadas na mídia hegemônica, comumente apropriações estereotipadas e submissas ao discurso particular das corporações que a promovem. Assim como a história oficial, a mídia hegemônica, seja ficcional, seja jornalística, tem o potencial de legitimar e difundir uma visão de realidade específica e que,

normalmente, não contempla, seja por intenções manipuladoras ou não, a multiplicidade de pontos de vista em disputa no tecido social, estabelecendo uma espécie de “ficção reguladora”⁸. Desta forma, tais filmes contemporâneos podem ser considerados uma iniciativa de “contra-história”, em tempo real, na medida em que produzem os registros subjetivos destas vivências.

Na esperança de ter conseguido reunir argumentos consistentes para avaliar esta conjuntura, parto para analisar mais especificamente o convite à “Auto-mise-en-scène”, da maneira particular que é proposta por estes filmes contemporâneos. Que valor é atribuído à prática da auto-encenação no que diz respeito às condições de vida dos participantes? Que ganho é oferecido a eles no jogo de reproduzir e re-imaginar os seus cotidianos, e que comunicação o realizador estabelece como produtor de discurso?

1.3 O não-ator na dialética da ambivalência: convite para “Auto-mise-en-scène” e a política das identidades.

Todo documentário e todo registro não velado de um indivíduo é a captação de uma “Auto-mise-en-scène”, mas nem sempre este registro se dá a partir de um convite. Ainda os filmes que se reconhecem como espaços para a auto-encenação diferem entre si pelos métodos em que estes convites se realizam. No Brasil, os estudos sobre “Auto-mise-en-scène” encontram na obra de Eduardo Coutinho uma das mais valiosas fontes de reflexões sobre o campo. Alguns de seus filmes como “Jogo de Cena” e “As Canções” literalmente estabelecem convites para seus participantes, convocando através de anúncios possíveis interessados em participar dos filmes. Coutinho também defendia com clareza suas intenções:

Não é “a verdade” ou “a mentira” que interessam, o imaginário é o que me interessa, quando a pessoa fala que incorpora um santo e incorpora, se conta bem contado, se sabe contar, me interessa. Vira verdade. Se a gente não conhece o imaginário do povo como vai querer mudar alguma coisa? Eu cito Deleuze, quero “pegar o outro em flagrante delito de fabulação”. (Coutinho, 2001)

A obra de Coutinho interessa a este trabalho para efeito comparativo. Como dito por ele próprio, sua busca era por flagrar, de certa forma, a “Auto-mise-en-scène”. Ele prefere, no entanto, utilizar especificamente o termo “fabulação”, conceito que, de fato, tem sido a principal chave de análise para reflexões sobre o fazer documental e políticas de

⁸ Faço aqui um uso expandido do termo que Judith Butler utilizou para descrever a rigidez do estabelecimento das noções de gênero em masculino e feminino.

representatividade nos últimos anos. Deleuze desenvolve o conceito de Fabulação a partir de Henri Bergson, dando-lhe um maior sentido político em relação à sua origem. Preocupado em desfazer uma má interpretação da noção de Fabulação Bergsoniana, Deleuze enfatiza que este processo não é projetar ou imaginar um “outro eu”, é um tornar-se, questionando o entendimento do homem enquanto uno e indivisível:

(...) o que cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real enquanto ela se põe a “ficcional”, quando entra em flagrante delito de criar lenda. (...) Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular, sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim se intercede personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. (Deleuze, 2007. p.183)

As reflexões Deleuzeanas sobre fabulação no cinema e na literatura são importantes recursos para o entendimento das obras de Jean Rouch e de Eduardo Coutinho, por exemplo. Talvez possa parecer para a proposta desta pesquisa que a fabulação é um conceito que origina um conflito, na medida em que Deleuze diz justamente que quando o outro se põe a fabular ele não se torna “ficção”. Assim, a análise que apresentarei no próximo capítulo como a “Experiência de Incerteza” poderia se tornar inconsistente, pois é um conceito que depende da possibilidade dos filmes serem recebidos simultaneamente como documentário de realidades referenciais e representações ficcionais, apropriando-se das potências de ambos os regimes, inclusive da ficção em seu sentido mais comum como “não-real”. Assim, sob uma perspectiva Deleuzeana, é possível considerar o exercício destes documentários-híbridos contemporâneos um assunto já superado na teoria cinematográfica, vista a influência do filósofo francês neste campo. Porém, é preciso sempre ter em vista que Deleuze parte da literatura e do cinema para desenvolver uma filosofia muito mais abrangente e, por vezes, soluciona questões particulares destes campos artísticos de maneira a viabilizar suas próprias teses. A pesquisadora portuguesa Catarina Pombo Nabais, especialista em Deleuze, esclarece esta particularidade do filósofo tomando como exemplo suas reflexões sobre a literatura:

Nada do que Deleuze escreveu sobre a literatura pertence a uma teoria literária. E a razão é simples. Deleuze toma os textos literários para aceder, não à compreensão da literatura e dos seus dispositivos narrativos ou imaginários, mas a outras coisas que vão para lá das questões que tocam o patrimônio da teoria literária. E essas outras coisas vão da questão das faculdades à ideia de uma vida não-orgânica, da teoria do sentido à ontologia dos incorporais, da crítica do conceito de ficção a uma política das fabulações, de uma antropologia do masoquismo a uma metafísica do virtual e do possível. (Nabais, 2009, p.03)

Logo, concluir que o conceito de fabulação Deleuzeana é suficiente para esclarecer as narrativas que tensionam os gêneros pode resultar em simplificações que esta pesquisa evita, consciente de que é um território em que há muito para ser explorado. Em uma configuração descrita por Ismail Xavier como “filosofia do encontro”, Coutinho se interessava pela particularidade dos seus entrevistados, em como eles configurariam suas singularidades diante da captação. A partir daí, diversos estudos vinculam os fenômenos em voga nos filmes do diretor e em outros documentários contemporâneos com o conceito de performance. Sobre performance e documentários contemporâneos, Mariana Baltar:

Essa parece ser a tônica dos personagens em muitos documentários contemporâneos (especialmente os tratados aqui); em que os “performers” são convocados a atuarem uma imagem de si, ao recontarem uma história vinculada ao privado e íntimo, não direta ou unicamente vinculados a uma situação institucional. Não se sentem, portanto, compelidos apenas à performance de “médicos”, de “professores”, de “cantores” (daí que dessa performance do papel social depreende-se a idéia do eu e de seu caráter moral). O que a situação do documentário (o encontro, a “convocação” a se constituírem como personagens de uma narrativa midiática) compele-os a realizar são *performances de si*, de sua interioridade, de seu “eu”, recontando, para isso, histórias de sua vida privada. (Baltar, 2007:206)

O conceito de performance pode ser remontado a partir de diversas origens. Para fins de simplificação, utilizarei a sintética concepção antropológica de que é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (Schechner apud Klinger, 2007:49). No campo das artes o termo desdobrou-se para descrever manifestações que se assumem como “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (Glusberg apud Klinger, 2007:50), ou seja, manifestações marcadas por uma não separação do enunciado e do enunciante, e, no caso das artes cênicas, a assunção de que a encenação é a dupla condição de ser e representar. A origem da performance artística está muito ligada ao deslocamento da prática para além do palco teatral e, portanto, borrando fronteiras entre o espaço da arte e o espaço cotidiano. É interessante notar em como estes filmes contemporâneos confluem ambas as perspectivas do conceito de performance, ao tratarem de identidades sociais inescapavelmente performativas e ao apresenta-las em uma encenação performática. Ainda que útil, o caráter abrangente do conceito de performance pode gerar certo desconforto, afinal, em última instância, não seria tudo sempre performance? O conceito poderia então cair na mesma problemática das concepções pós-modernas de que “tudo é ficção”. Para diferenciar os filmes de Coutinho de

outros produtos de configuração parecida como reportagens jornalísticas e “talk shows”, os pesquisadores descrevem o processo dos documentários como “Desmascaramento”. Não uma busca pelo que estaria “por baixo da máscara” da performance, mas o desmascaramento em si do fato dos sujeitos performarem, quebrando o estatuto de verdade vinculado por outros produtos de caráter referencial. Esta visão pode indicar a performance como resultado de uma realidade traumática e o desmascaramento seria revelar esta condição humana para criticá-la. O pesquisador Ítalo Moriconi parece partilhar desta visão:

Se acreditarmos que na cultura midiaticizada pós-moderna tudo é ficção; se é verdade que a realidade em geral é permanente de simulacro na arena discursiva, também é verdade que há esse real bruto produzido pela imagem não editada, um real empírico, factual, que irrompe de por detrás das cortinas com violência traumática (...) Como em toda situação totalitária, e na sociedade pós-moderna ocorre o totalitarismo do simulacro, são os jogos e as disputas entre verdade (factual) e mentira que constituem os embates discursivos. Incorporando princípios da análise do discurso, da análise ideológica e da desconstrução, desmascarar o emaranhado simulacral pelo uso estratégico do fato bruto é hoje uma forma de exercer a crítica. (Moriconi apud Klinger, 2007:141)

O que este cinema contemporâneo que estudo pratica, se reconhece em seus participantes uma condição essencialmente performativa de suas vidas cotidianas, ao coloca-las deliberadamente em uma estrutura fílmica ficcionalizante? Estes convites diferem das abordagens de Coutinho. Aqui, o cinema não é uma janela que busca o flagrante. O autor, nestes casos, parece ceder parte de sua ferramenta expressiva para os sujeitos que convida, em uma atitude democratizante. Esta ambição foi verbalizada por Sérgio Borges, diretor de “*O céu sobre os ombros*”, em uma entrevista para o jornal O POVO:

Quando filmamos pessoas que existem no mundo, temos necessariamente que lidar com a soberania da vontade delas. Mas a escolha dessas pessoas também foi realizada pela coragem delas em se exporem e na confiança silenciosa e amorosa que criamos em torno da vontade em comum de fazer o filme. Mas é curioso perceber que existem certas situações que parecem muito íntimas ou de grande exposição para a maioria das pessoas, mas que para eles era algo comum, cotidiano. (Borges, 2011)

O ato de flagrar supõe que as pessoas fabulam ainda que não tenham plena ciência disso. O que filmes como “*O céu sobre os ombros*” fazem, no meu entendimento, é colocar não-atores diretamente na “dialética da ambivalência”. Este termo cunhado pelo teórico teatral Julian Olf trata do paradoxo enfrentado por qualquer ator a partir da impossibilidade de ser e representar

simultaneamente. Nestes filmes, os não-atores são colocados na difícil posição de se tornarem atores, mas que por sua vez interpretarão personagens virtualmente idênticos a si mesmos. O que acontece aqui de diferente dos filmes de Coutinho é um raciocínio prévio ao registro, um espaço colaborativo onde os atores sociais precisam refletir sobre si mesmos enquanto personagens e há uma diferença fundamental entre ser porta voz de um testemunho em um documentário e de ser ator de si mesmo em um documentário-híbrido. O personagem do documentário-híbrido adquire o mesmo status do personagem de ficção, ou seja, passa a significar, representar. Tomemos como exemplo uma identidade social marginalizada como o indivíduo transexual, reflexão presente em “O céu sobre os ombros”. Imaginemos uma pessoa transexual que dá um testemunho para uma entrevista de uma reportagem. Esta pessoa não é fictícia, ela fala sobre sua condição a partir do seu lugar de vivência. Seu discurso em última instância diz respeito apenas a si mesma, ainda que fale também dentro de um grupo social. Em outra situação hipotética, imaginemos um filme de ficção onde um ator profissional interprete uma personagem transexual. Neste caso, há uma série de implicações sobre a legitimidade desta representação, pois na estrutura ficcional este personagem nunca corresponde apenas a um indivíduo, ele é signo, ele é uma identidade social dentro de um discurso. Estes documentários- híbridos colocam seus atores sociais para se desdobrarem em signos e conseqüentemente reflitam sobre si mesmos enquanto representações identitárias. Não falam mais apenas por si, estão conscientemente na dialética da ambivalência e se afastam do lugar do testemunho em direção ao lugar de representação. Desta forma, a performance que ocorre nestes filmes não é apenas o registro da performance antropológica, tampouco é apenas um flagrante dos processos fabulatórios, é uma construção ativa de uma afirmação existencial e identitária, uma das principais potencialidades políticas da arte performática. O realizador se afasta ainda mais de uma configuração opressora de falar em nome de uma categoria coletiva que ele não participa, convocando os atores sociais a este exercício de autoetnografia. Neste aspecto, um curioso fato da produção de “O céu sobre os ombros”, mencionado em entrevista⁹, pode ganhar um desdobramento reflexivo. Sarug Dagir é uma transexual baiana e pesquisadora acadêmica que compartilha suas vivências com a personagem que representa no filme, Everlyn Barbin. Sarug tem experiências passadas com a prática da prostituição, mas já não o fazia há anos no período de produção do filme. Ainda assim, o realizador Sérgio Borges sugeriu que Everlyn Barbin, por sua vez, deveria se prostituir. Foram documentadas interações reais de oferta de prostituição entre Sarug/Everlyn

⁹ Entrevista esta concedida para a “Revista de Cinema” para o portal online UOL, acessível no endereço <http://revistadecinema.uol.com.br/2011/12/a-realidade-da-invencao/> (Acessado em 28/07/2015)

para transeuntes e, posteriormente, foi encenada uma cena de sexo. Everlyn, cuja vida é virtualmente idêntica a de Sarug, não é uma documentação ou representação de uma realidade atual, mas uma personagem construída a partir de vivências presentes, passadas e de um imaginário compartilhado entre as pessoas que realizam o filme.

As identidades marginais presentes nestes filmes, índios, negros, população do interior, transexuais, são em maior ou menor grau condutas existenciais desviantes na “arena de discursos” midiáticos e hegemônicos da atualidade. Até mesmo “*Morro do céu*” de Gustavo Spolidoro, que não trata exatamente de pesados sofrimentos e angústias de identidades sociais que são combatidas por determinados setores da sociedade, é também uma luta por visibilidade ao se apropriar do imaginário do gênero fílmico *boy meets girl* e posicioná-lo no interior da região sul com sua temporalidade anacrônica em relação aos tempos atuais. Tratando de populações absolutamente distanciadas dos projetos e das representações da mídia hegemônica, o que estes filmes propõem para seus participantes é um ingresso no jogo de visibilidades tão presente no momento contemporâneo, um ingresso que não se dá pelas portas de entrada convencionais, já que estas são normalmente negadas a estas identidades. Concluo, assim, que estes filmes configuram-se de maneira em que conseguem fazer emergir reflexões sobre tanto a subjetividade de indivíduos específicos quanto de seus imaginários de pertencimento a categorias coletivas, buscando que os documentados falem e encenem-se por si mesmos, não sendo substituídos por duplos ficcionais, das tramas e dos atores do cinema de ficção. Mas esta suposta “crença na inclusão” de artistas politicamente engajados nas questões de representatividade é uma importante discussão da arte contemporânea que se faz inescapável também aos documentários-híbridos.

1.4 Representar é substituir? O Convite à “Auto-mise-en-scène” e a crença na inclusão.

Em seu ensaio “O Artista como etnógrafo”, presente no livro “O Retorno do Real” originalmente lançado em 1994, o pesquisador Hal Foster descreve uma “virada etnográfica” na produção artística a partir das últimas décadas do século XX. Foster analisa, sobretudo, o comprometimento de certos circuitos artísticos e de uma teoria crítica com “outridades culturais”, tratando essencialmente de uma “arte de esquerda contemporânea”. Hal Foster se apoia em inquietações anteriores, principalmente em Walter Benjamin que apresenta em 1934 o texto “O autor como produtor”, onde discutia sobre o papel de artistas vinculados ao Marxismo, que deveriam atuar de maneira a questionar o aparato cultural burguês. Este posicionamento frequentemente recaía na busca por uma desconstrução do sujeito histórico e

na valorização das vozes desprivilegiadas, caracterizando os primeiros momentos da configuração de disputa entre “identidade cultural” e uma opressão colonialista.

A relação entre esta postura artística e as aparentes motivações por trás destes documentários-híbridos contemporâneos se esclarece a partir das análises compiladas ao longo deste capítulo onde estabeleço que estes filmes praticam interações com “outridades culturais”, crenças na janela de visibilidade criada pelo cinema e na força política de uma afirmação de identidade social dentro de uma sociedade sectária. A minha visão é de que estas produções se incluem na análise de Hal Foster e, conseqüentemente, em toda a problemática apontada por ele no que diz respeito às inconsistências de uma crença em uma “arte redentora”, como via de inclusão. Foster aponta os riscos desta arte do fim do século XX reproduzir a mesma “fantasia primitivista” presente nas correntes de pensamento do início do mesmo século. Esta “fantasia primitivista” teria sido presente no surrealismo da década de 1920 quando, muito influenciado pela psicanálise, fascinou-se pelas culturas afastadas como um lugar de “pureza”, de consciências não contaminadas pela racionalidade ocidental. Os estudos antropológicos no século XX caminham para uma contundente recusa a este “romantismo do outro” e Foster aponta que este romantismo torna a se fortalecer nas artes a partir da década de 1980, apoiado na noção de que o “outro”, seja ele proletário, pós-colonial ou minoria social, está na realidade e não na ideologia. Assim obras, como estes documentários, vinculadas à noção de acesso a um real desprivilegiado, correm o risco de idealizar o outro como negação do igual, argumento que Foster resgata do filósofo Franco Rella e seu livro “O mito do outro”. Assim, tais filmes mesmo que aparentemente cientes e preocupados com a questão do desequilíbrio dos discursos na história do documentário ainda se configurariam no paradoxo da impossibilidade de representar dinâmicas de poder opressoras sem reproduzi-las no próprio fazer fílmico, praticando o que Foster descreve como “fetichização de signos do híbrido e espaços do entre” (Foster, 2005). Sobre isso, a pesquisadora Diana Klinger faz síntese sobre o pensamento de Foster:

Segundo Foster, a idealização do outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como novo sujeito da história somente para ser substituído por um novo, aniquilando as diferenças (sociais, étnicas, sexuais etc.). O resultado é uma política que pode consumir os sujeitos históricos antes que estes se tornem historicamente efetivos. (Klinger, 2007:65)

Assim, se representar a outridade com qualquer voz que não seja a dela mesma é se apropriar e substituir sua presença, permitir e incentivar o ato performativo livre não é saída

garantida para o impasse proposto por Foster, na medida em que o dispositivo do filme ainda é proposição de um “artista etnógrafo”. Esta impressão de que o lugar “híbrido” é a “melhor distância possível” na relação documentarista/atores sociais parece ser tônica de um *modus operandi* da arte contemporânea, que parece seguir a formula de Néstor García Canclini sobre o trabalho etnográfico da atualidade, em “Diferentes, desiguais e desconectados” (2007):

a) incluir na exposição das investigações a problematização das interações culturais e políticas do antropólogo com o grupo estudado; b) suspender a pretensão de abarcar a totalidade da sociedade examinada e prestar atenção a fraturas, a contradições. Aos aspectos inexplicados, às múltiplas perspectivas sobre os fatos; c) recriar esta multiplicidade no texto, oferecendo a pluralidade de vozes das manifestações encontradas, transcrevendo diálogos ou reproduzindo o caráter dialógico da construção de interpretações. Em vez do autor monológico, autoritário, busca-se a polifonia, a autoria dispersa. (Canclini, 2007:133)

Talvez pareça que inserir os questionamentos de Foster para este cenário do documentário-híbrido contemporâneo seja deslegitimar a proposta do “encontro” entre o fazer documental e a expressão subjetiva destes grupos sociais marginalizados, mas a questão aqui não é legitimar ou não determinada prática, tampouco duvidar das boas intenções dos realizadores aqui listados, mas analisar em como este fenômeno se inclui nas discussões mais recentes da arte contemporânea e dos dilemas do fazer etnográfico. O momento contemporâneo é caracterizado por uma valorização cada vez maior do protagonismo e da apropriação dos recursos midiáticos pelos movimentos político-identitários. e esta parece ser a única forma de se estruturar um apagamento da “fantasia primitivista”, através da intromissão e não de uma espera por uma janela de visibilidade de um agente etnográfico. Não importa o quanto se busque a polifonia, o fazer coletivo, e o equilíbrio entre os discursos do documentarista e dos atores sociais, em termos de capital cultural os filmes continuam pertencendo aos realizadores. Neste sentido, Gabriel Mascaro, cujo filme simbolizou o início deste capítulo, é exemplo de um realizador que parece nunca perder de vista esta impossibilidade de “dar voz ao outro” sem estabelecer uma dinâmica de poder. Tendo indicado anteriormente que tais filmes buscam em sua estrutura lidar com impasses éticos, a ação moral definitiva talvez seja exatamente este reconhecimento, como Mascaro afirma com lucidez em uma entrevista à revista cinética¹⁰:

¹⁰ Entrevista disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/> (Acessado em 20/08/2015)

Eu lembro que participei da oficina de formação do Doc TV, e foi meu primeiro contato com Jean-Claude Bernardet. Nessa oficina, ele nos desafiou, com muita força: “o documentário brasileiro vai mudar quando os diretores pararem de chamar os personagens para o palco no dia do lançamento”. Aquilo foi muito forte pra mim. Os filmes tinham uma condescendência, um pacto com a aprovação do personagem. No lançamento de *Doméstica no Rio*, um personagem do filme disse pra mim: “Ó, você roubou esse filme de mim, viu? Eu quero autoria do filme. Fui eu que filmei, é minha história”. Quando eu poderia imaginar que esse jogo perverso que instrumentalizou o olhar dos personagens, e virou o jogo contra eles, ia fazer com que, no final, o cara pedisse a autoria do filme, dizendo que eu estou enrolando? Isso traz uma força do próprio descontrole que esse método coloca em jogo. (...) É um jogo que se constitui como risco que leva em conta a câmera, o cinema, a arte como um tensionador de uma experiência de mundo. (Mascaro, 2013)

Capítulo 2 - A Experiência de Incerteza

“Se a incerteza é cruel, é que a necessidade de certeza é premente e aparentemente inextirpável na maioria dos homens”.

Clement Rosset

Após lidar com os aspectos conceituais desta produção contemporânea de documentários-híbridos, esta pesquisa prossegue para uma análise formal da estrutura audiovisual presente nestes produtos, sob a hipótese de que a dificuldade de categorização dos filmes dentro do binarismo “ficção” ou “documentário” é um efeito intencional e produzido através de artifícios específicos que serão estudados ao longo deste segundo capítulo, além de consequência direta da possibilidade de uma motivação ética pontuada no capítulo anterior. Embora o recorte específico deste trabalho lide com filmes que se localizam no campo das “etnoficções”, este efeito seria característico de qualquer filme híbrido sejam eles falso-documentários, como “Recife Frio” (2009) de Kleber Mendonça Filho, documentários auto-reflexivos, como “Santiago” (2007) de João Moreira Salles, documentários subjetivos, como “Elena” (2012) de Petra Costa ou de documentários de dispositivos engenhosos como “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho. O que chamo de “Experiência de Incerteza” é o resultado deste aparente jogo de alimentar e frustrar as expectativas de um espectador habituado com as definições rígidas dos gêneros fílmicos e, através disso, propor uma reflexão sobre as potências do cinema como janela de visibilidade. O mesmo cinema que seria crente na inclusão através da apropriação das narrativas se reconhece como via de acesso destas realidades para espectadores heterogêneos e, ocasionalmente, vinculados direto ou indiretamente aos discursos sectários que os filmes denunciam. Este tipo de abordagem se fundamenta nos estudos da recepção estética, que especula sobre as relações entre os signos, aspectos formais e contexto de recepção dos produtos. Nesta área o pesquisador francês Roger Odin estabelece o pressuposto de que existem certos públicos construídos por determinados tipos de textos e, mais do que isso, tais textos teriam instruído espectadores a adotarem uma multiplicidade de “leituras” fílmicas em uma complexa rede de gêneros e subconjuntos. O pensamento de Odin será melhor descrito ao longo desta segunda etapa, mas antecipo que ele reconhece a existência dos “filmes híbridos”:

“Existem assim uma escala documentária e níveis de “documentaridade”, avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do

Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são “mais documentários” que outros. Existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura. Enfim, existem filmes ambíguos, que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional) (Odin, 2012:20)

Este não fornecimento de instruções precisas ao espectador é o que geraria a “Experiência de Incerteza” no momento de recepção. Um cinema híbrido baseado em uma desorientação intencional causada pela instabilidade dos pactos estabelecidos entre a narrativa e o espectador.

2.1 Pactos instáveis e a “cumplicidade desafiadora”

O termo “Experiência de Incerteza” foi primeiramente inspirado pela descrição feita pelo teórico e documentarista francês Jean-Louis Comolli em *Ver e poder* (2008), sobre a condição ambivalente de um espectador de documentário:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como na realidade da representação. (Comolli, 2008: 170-171).

Para Comolli o “cinespectador”, como prefere chamar os espectadores de cinema, do “século da imagem”, é marcado por uma espécie de paranoia, devido ao bombardeio de informações imagéticas de diferentes categorias e estatutos. Assim, o espectador teria perdido a inocência de uma “crença na imagem” e assumiria uma posição de constante dúvida. Visto que o lugar da recepção é heterogêneo, me pergunto sobre a real capacidade de afirmarmos sobre uma perda de inocência do sujeito contemporâneo. Penso em uma possibilidade oposta: por conta deste excesso de imagens e, evitando a todo custo uma desorientação, certos espectadores buscariam sempre o esgotamento de suas dúvidas e filiariam-se a leituras conclusivas sobre conteúdos cinematográficos a partir das menores âncoras possíveis. O compartilhamento online massivo de informações falsas, ou meias-verdades, sem a prática de uma reflexão crítica do que circula é um fenômeno marcante dos tempos atuais, o que leva a esta visão. A “Experiência de Incerteza” seria uma proposta que visa atingir justamente os espectadores que buscam a separação entre discurso ficcional ou referencial para estabelecer

suas leituras e, portanto, instaura a dúvida de maneira sistemática, como desafio de linguagem e não apenas a observação de um fenômeno resultante de uma audiência já descrente nas imagens. É neste sentido que a minuciosa análise de Roger Odin me interessa. Para o autor, existe uma relação mútua entre os códigos formais que cristalizaram conceitos no imaginário do espectador sobre os gêneros fílmicos e a própria leitura particular do espectador sobre o conteúdo que contempla. Para Odin, a recepção de um filme enquanto ficcional ou documental dependeria da imagem que o interlocutor faria do enunciador, sendo que esta posição de enunciador pode ser preenchida por diversos papéis diferentes, variando do realizador do filme à empresa produtora, passando pelo cinegrafista até pela noção abrangente de “sociedade”. Odin sugere uma revisitação de conceitos oriundos da teoria da literatura ao propor as possibilidades da recepção cinematográfica como “leitura fictivizante” ou “leitura documentarizante”. Esta divisão, que ele desenvolve a partir de outros teóricos como John Searle e Käte Hamburger, se aproxima também da noção de “pactos” desenvolvida pelo teórico da autobiografia Phillipe Lejeune, que, no desafio de definir o lugar de fala autobiográfico e a recepção deste tipo de escrita, postulou o “pacto referencial” e o “pacto ficcional”. Antes de retornar para o pensamento Odiniano, ressalto que as noções de pactos no cinema não são incomuns e desdobrar Lejeune para além da escrita literária, pensando-o em outras formas de enunciação se revela algo que se realiza com naturalidade além de ser o que o próprio autor fez com passar dos anos. O pacto referencial é caracterizado pela posição de aportar uma realidade exterior ao texto, logo, do “mundo real”, e passível de ser verificada. A integridade da sinceridade do autor, neste caso, se estabelece pela confiança, e o importante é que o leitor deve posicionar tal discurso não em uma diegese particular como na ficção, mas sim no mundo real que ele também experimenta fora do texto. Isso cabe muito bem ao documentário cinematográfico, modalidade em que a recepção da imagem e som presume o registro imediato de um evento que se passa no real experimentável. Parte importante da recepção do documentário acontece no fato de o espectador estar consciente do dispositivo cinematográfico como instrumento de registro. A instância narrativa neste caso é um aparato técnico que se debruça sobre um real, também passível de verificabilidade. Assim o pacto referencial não se limitaria apenas a autobiografia, mas também ao documentário, ao jornalismo, a reality-tv. O pacto ficcional, por sua vez, necessita que o leitor/espectador apreenda uma diegese desvinculada de uma noção de fidelidade com o real, negando qualquer possibilidade de reconhecer uma figura enunciativa que não seja natural da ficção em si.

A noção de pactos de Lejeune e a noção de leituras de Odin me parecem complementares. Enquanto a simplicidade de Lejeune é por vezes criticada, o estudo “semioprágmató” de Odin também pode ser considerado excessivamente prescritivo. A minha intenção é manter a ideia de um “pacto comunicativo”, como disse Francesco Casetti, para entender a estrutura destes filmes híbridos como um lugar de tensão entre a polifonia presente no próprio filme e seus espectadores. Prosseguindo com o pensamento de Odin, sua análise chega a um ponto em que concluí que qualquer leitura de um espectador que identifique um “enunciador” é uma “leitura documentarizante”. Por exemplo, se um espectador faz uma análise de um filme de ficção sob o ponto de vista dos paralelos entre os eventos da trama e a subjetividade do seu autor, esta seria uma “leitura documentarizante”. O mesmo aconteceria se o espectador refletisse sobre a decupagem praticada pelo realizador, tentando decifrar os usos específicos da linguagem cinematográfica. Ou seja, qualquer leitura que não seja um mergulho pleno na narrativa ficcional, nos moldes de uma “fruição desinteressada” Kantiana, trataria o filme a partir de uma materialidade documental. Dentro desta perspectiva de Odin, o filme híbrido não permitiria outra leitura que não a documentarizante, pois a própria “Experiência de Incerteza” obrigaria o espectador a refletir criticamente sobre a estrutura do filme e ele não poderia se engajar nas operações da “leitura fictivizante”. Esta análise de Odin parece apontar para uma predominância absoluta de leituras documentarizante, visto que a leitura fictivizante só parece possível a partir de uma profunda e rara imersão. Acredito, no entanto, que na prática cotidiana a maioria dos espectadores estabeleça um pacto “estável”, referencial ou ficcional, para experimentar o filme. Fernão Ramos defende que a noção de gênero é tão estabelecida que:

“Ao entrarmos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma ficção ou um documentário. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção.” (Ramos, 2008:27)

Ou seja, se o espectador não for incisivamente desorientado, sua chave de leitura será determinada pelas informações prévias obtidas sobre o produto. Desta forma, penso ser interessante analisar de que maneira tais filmes que assinalo produzem desorientação.

“Serras da Desordem” e “Morro do céu” foram feitos com auxílio do programa de fomento do DocTv Brasil. Como o nome explicita, o DocTv é um programa especialmente preocupado com a teledifusão e apesar do momento contemporâneo ser de transição, a televisão ainda é o

principal meio de comunicação de massa no Brasil¹¹. Algumas das principais ambições destes documentários, como promover a visibilidade de segmentos sociais ditos marginalizados e da desconstrução do estatuto de verdade na imagem, são potencializadas na mídia televisiva, lugar de grandes corporações e de legitimação das verdades particulares destes grupos influentes. O programa possui ainda o curioso *slogan* de “Quando a realidade parece ficção é hora de fazer documentários”, que descreve perfeitamente as posturas mais recentes do documentário nacional. Tais discussões sobre o programa merecem olhares mais cuidadosos, mas nesta presente pesquisa, limito-me a atentar que com este apoio, tais filmes iniciam-se obrigatoriamente com a cartela “DocTv Brasil”. Concluo desta forma que os espectadores são direcionados a uma apreensão documental do que se apresentará em tela, mas, logo em seguida, estes espectadores são apresentados aos atores sociais que agem como se nenhuma câmera estivesse a registrá-los. Ausência de depoimentos, de voz over explicativa, microfones que invadem o quadro, ou seja, o ocultamento completo do aparato cinematográfico, algo incomum em documentários assumidos. Historicamente, documentários com o ocultamento completo do aparato e das configurações tradicionais já caracterizaram o Cinema direto americano, como analisado no primeiro capítulo, mas esta modalidade se tornou um segmento específico, uma espécie de exceção que confirma a regra. No meu entendimento, as ausências destes códigos estéticos tão ligados ao fazer documental permitiriam a instauração de uma dúvida, na medida em que o espectador sentiria como se estivesse a consumir uma ficção de um cotidiano realista. A percepção migraria de “documentário” para “ficção” para ser quebrada novamente nos créditos finais, onde não há atores listados, mas sim os documentados com seus nomes reais como apresentados durante todo o filme. Em “Morro do céu” há um roteiro creditado ao diretor e parceiros, além de “Os personagens”. Se os “personagens” auxiliaram no roteiro, entende-se que são personagens reais, dentro de um filme colaborativo. Ainda que não tenham a cartela “DocTv Brasil”, “Avenida Brasília Formosa” e “O céu sobre os ombros” também promovem incerteza. “O céu sobre os ombros” apresenta personagens com nomes diferentes daqueles que os representaram, mas nos créditos finais eles não são creditados como “atores”. Os dois nomes, dos “atores” e dos seus “personagens” são colocados em sequência da seguinte maneira: “Com: Edjucu Moio, Márcio Jorge, Sarug Dagir ou Don Lwei, Murari Krishna, Everlyn Barbin”. “Ou” e não “Como” indicando que o que é visto ali não foi um ato performativo de pessoas reais. Em “Avenida

¹¹ Segundo a “Pesquisa Brasileira de Mídia 2015”, feita pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, disponível em <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf> (Acessado em 3/08/2015)

Brasília Formosa” o mesmo efeito é causado. Apesar de descrito como documentário-híbrido, o filme só estabelece vínculos referenciais ao creditar os atores com seus nomes próprios, reais moradores do bairro de Brasília Teimosa. “Avenida Brasília Formosa” é uma trama naturalista de indivíduos reais e moradores do bairro de Brasília Teimosa, majoritariamente uma população de baixa renda. A própria localidade de Brasília Teimosa representa um símbolo de resistência e de inclusão forçada, que passou por uma intensa tentativa de remoção urbana na década de 50, quando o Governo Estadual visou transformar a região em um depósito de inflamáveis. Nesta época, os moradores reconstruíam durante a noite as casas que eram demolidas durante o dia, em uma incansável persistência que cunhou a “Teimosia” do bairro. Parece-me que, para Mascaro, estabelecer esta dupla função de retratar e convocar as imagens e falas deste local ainda é uma importante maneira de explicitar uma visão de mundo em conflito e carente de afirmação para um lado que ele identifica como desprivilegiado. Em “Branco sai, preto fica” a estratégia se faz também presente e as palavras do próprio realizador esclarecem as razões do filme se inserir na zona de incerteza:

“O filme na verdade nasce de uma ideia de documentário, o início do filme é a tentativa de fazer um documentário sobre um “baile black”, que era comum na cidade, em que de maneira constante a polícia chegava, invadia aquele baile. Então era uma ação criminosas na verdade, principalmente uma ação racista que existia contra um grupo, principalmente de homens, homens negros que curtiam black. Então este imaginário daquele baile que é dos anos 80 permeia a cidade. Então inicialmente era trabalhar com a memória como se fosse um mito, uma lenda, então aí eu cheguei no Marquinho, que de fato sofreu ações criminosas, a história dele é quase toda verdadeira, vamos dizer assim, a história do Marquinho é uma história real que conduz o filme, assim. Só que para que fosse falado isso, eles também não estavam afim de falar isso de maneira jornalística, vamos dizer assim, e daí a gente propõe então que a gente faça um filme de aventura” (Adirley Queirós, 2014)¹²

Considero “Branco sai, preto fica” a experiência mais radical entre os filmes que assinalo por criar um espaço compartilhado entre os elementos mais puros dos campos ficcionais e documentais. De um lado a trama de ficção científica, completamente especulativa e deslocada para um futuro distópico elaborado a partir de eventos referenciais. Do outro, o uso de pessoas reais que viveram este evento e carregam no corpo a memória, Marquim, que ficou aleijado e Shokito que precisou amputar uma das pernas. Além disso, faz-se uso material de imagens “referenciais”, fotografias não forjadas para a ficção, que funcionam como âncoras

¹² Transcrição aproximada de uma entrevista em vídeo concedida por Adirley Queirós ao “Canal Curta!”, disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=77nZ6-cyljE> (Acessado em 1/082015)

visuais da realidade presente no filme. Este fenômeno fundamenta minha percepção de que a única maneira de um documentarista garantir a intenção de produzir um conteúdo documental/etnográfico que supere a típica desigualdade entre o discurso do realizador e dos documentados é ampliar o terreno do encontro para além do fazer fílmico, incluindo a recepção. Ao desafiar os espectadores estabelecendo pactos instáveis, os filmes praticam uma espécie de “cumplicidade desafiadora”, como dito por Ashley Bickerton, ou seja, se apropria dos efeitos “manipuladores” da linguagem cinematográfica para pensa-los criticamente e levar esta reflexão ao espectador. O lugar da ficção como a não-realidade ainda está estabelecido no senso comum e isso permite que a fruição de certas “realidades indesejáveis” sejam realizadas apenas como entretenimento. Um bom exemplo disso é notar como poucas vezes os filmes de terror com assassinos violentos (*slasher movies*, por exemplo) são vistos como denúncias de uma violência possível no mundo real. Tais filmes tendem a ocupar apenas as categorias de entretenimento, cuja angústia que produzem é facilmente aliviada pela natureza ficcional das histórias. Este hábito evidencia a capacidade de um espectador se apoiar na visão da ficção como “não-real” e rejeitá-la como possibilidade de seu cotidiano, se necessário. Assim, produzir ficções plenas com humanidades marginais não é garantia de criar janelas de visibilidade através da apropriação das narrativas. No outro polo, do documentário, a garantia também não se apresenta. Apesar de ser o gênero tradicional na promoção de acesso a outras realidades ou de se praticar “justiças sociais”, o documentário também pode promover um lugar de diferença ao presumir um espectador que é distante ou que desconhece a realidade “documentada”, podendo estabelecer a representação destas outridades como uma contemplação do exótico. Parece, portanto, que a decisão formal de se romper com os gêneros fílmicos de ficção e documentário é uma postura que evita reproduzir na forma fílmicas as relações de poder que as próprias tramas e conteúdos dos filmes denunciam. Do convite à “Auto-mise-en-scène” à “Experiência de Incerteza”, tudo parece uma grande iniciativa democratizante, da permissão da interação das humanidades com o dispositivo cinematográfico à eliminação das linhas divisórias dos gêneros com os espectadores, fazendo com que estes filmes entrem em sintonia com uma das grandes questões do tempo contemporâneo: o exercício da alteridade em um mundo cada vez mais marcado pela multiplicidade de identidades sociais e de modos-de-ser, além de um exercício de consciência dos artistas propositores dos filmes sobre a impossibilidade de falar pelos outros, sejam eles os “documentados” ou o “público-alvo”, direcionando a recepção. “*Da nossa memória fabulamos nós mesmos*” é uma legenda presente no encerramento de “Branco

sai, preto fica”, uma mensagem poderosa e clara. Encerro esta etapa reproduzindo um importante trecho da sessão “Os intelectuais e o Poder: Conversa Entre Gilles Deleuze e Michel Foucault”, presente em “Microfísica do Poder” de Michel Foucault:

"Desde que uma teoria penetra em determinado ponto, ela se choca com a impossibilidade de ter a menor consequência prática sem que se produza uma explosão, se necessário em um ponto totalmente diferente. Por este motivo a noção de reforma é tão estúpida e hipócrita. Ou a reforma é elaborada por pessoas que se pretendem representativas e que têm como ocupação falar pelos outros, em nome dos outros, e é uma reorganização do poder, uma distribuição de poder que se acompanha de uma repressão crescente. Ou é uma reforma reivindicada, exigida por aqueles a que ela diz respeito, e aí deixa de ser uma reforma, é uma ação revolucionária que por seu caráter parcial está decidida a colocar em questão a totalidade do poder e de sua hierarquia. [...]. Se as crianças conseguissem que seu protestos, ou simplesmente suas questões, fossem ouvidos em uma escola maternal, isso seria o bastante para explodir o conjunto do sistema de ensino. Na verdade, esse sistema em que vivemos nada pode suportar: daí sua fragilidade radical em cada ponto, ao mesmo tempo que sua força global de repressão. A meu ver, você [Foucault] foi o primeiro a nos ensinar -tanto em seus livros, quanto no domínio da prática-algo de fundamental: a indignidade de falar pelos outros." (Foucault, 1979:72)

2.2 Realismos em disputa: realismo traumático e realismo afetivo

Na etapa precedente, defini a “Experiência de Incerteza” como fenômeno resultante do estabelecimento de pactos instáveis, tanto por conta de um “modo de cinema” descompromissado com as definições de gênero fílmico, quanto por um posicionamento democratizante e de permissividade para as leituras específicas de cada participante e receptor do filme. Creio que esta configuração é o vértice de uma parábola crescente da tradição latino-americana de filmes sobre comunidades periféricas e do hibridismo documentário/ficção. A representação de populações marginalizadas tem sido uma ambição constante na história do cinema latino-americano, e, portanto, uma espécie de “realismo” tem sido importante marca em diferentes períodos do cinema nacional. Apesar do realismo e do engajamento na representação de comunidades subalternas ter simbolizado o cinema novo, esta pesquisa destaca a produção dos anos 90 e dos anos 2000 como uma espécie de retorno de um realismo sob a forma do “realismo extremo”. Filmes que exibem a vida de populações marginais, evitando posturas paternalistas ou redentoras, e com ênfase na experiência da violência física e subjetiva nos cotidianos destas populações, como “Fica comigo” (1996) de Tizuka Yamasaki, “Como nascem os anos” (1996) de Murillo Salles, “Orfeu negro” (1999) de Carlos Diegues e “Cidade de Deus” (2002) de Fernando Meirelles, exemplificam este novo

cinema que se apropria de narrativas de gênero ficcionais, como o *thriller* policial, e da linguagem documental como recurso audiovisual, para a feitura de um cinema que revelou um grande potencial de mercado. Pesquisador deste período do cinema latino americano, Christian León identifica um “realismo sujo” como uma releitura da “estética da fome”, destacando que este cinema do fim do século XX aborda a dificuldade de sobrevivência no meio da miséria e indivíduos presos na impossibilidade de se conscientizarem sobre sua condição de oprimidos e serem agentes de uma revolução social. O realismo daqui é “extremo” porque por debaixo das tramas inventadas e dos personagens interpretados por atores, haveria uma realidade referencial e inadmissível, a “irrupção, no campo visual, da realidade que está por trás da representação” (León, 2013:65). Para Hal Foster, já citado anteriormente, o “retorno do real” do fim do século XX sob a forma do realismo extremo não só reproduz imgeticamente a realidade, mas também busca produzir os efeitos subjetivos do real. Para exemplificar a hipótese, Foster aponta o trabalho de Andy Warhol e sua constante técnica de “repetição em série”:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. (Foster, 2005:166)

É interessante pensar em como os documentários híbridos que estudo atuam como extrapolações deste hibridismo já tradicional na cinematografia latino-americana sendo, inclusive, uma inversão: enquanto o “realismo extremo” se pauta em ficções com “efeitos de realidade”, estes documentários-híbridos são origens documentais transformadas em dramaturgia. Interessa a este momento da pesquisa pensar se estes documentários-híbridos contemporâneos são reafirmações deste realismo traumático e, conseqüentemente, sujeitos às críticas ao mesmo, ou se apontam para um apagamento ou superação deste cenário. No rigor formal da experiência, o resultado estético destes híbridos contemporâneos poderiam ser considerados exercícios hiperrealistas. Explico: o termo hiper-realismo é oriundo das artes plásticas e descreve o uso de complexas técnicas de ilustração e pintura fotorrealistas, no entanto, a nomenclatura migrou para outros campos do conhecimento e caracterizou-se como descrição da ambição de ser “mais real do que a própria realidade”. Estes documentários-híbridos apresentam conteúdos referenciais estruturados em montagens narrativas sob uma

ilusão de não intervenção, o que, na minha concepção, causa um efeito de imersão em uma realidade intocada. Eles se distinguem do cinema realista latino-americano prévio ao não se enquadrarem exatamente na categoria de uma exploração da violência e do realismo como choque e por ser uma experiência simulacral, este momento contemporâneo pode ainda ser entendido sob a ótica do real traumático, principalmente porque as tramas são construídas de maneira a destacar certas teses políticas. A experiência de um cotidiano realista envolveria não-eventos e banalidades, mas, ainda que muito naturalistas, estes filmes são recortes cuidadosamente selecionados destes cotidianos, de maneira a encontrar o drama das vivências dos documentados e, a partir da *mise-en-scène*, reproduzir os efeitos do real. Além disso, ao serem dispostas em montagens narrativas e em estruturas ficcionalizantes, até mesmo o que é aparentemente “banal” se desloca à categoria de signo narrativo. O realismo que se trata aqui não é necessariamente o da verossimilhança, como “Branco sai, preto fica” bem apresenta, mas sim do interesse pela realidade da sociedade brasileira, principalmente nas perspectivas periféricas. Na “Experiência de Incerteza”, o “referencial” ganha status de “engajamento político”, através da apropriação da ficção para situar a produção como força transformadora. Por serem filmes comprometidos com questões sociais e crentes na inclusão, como defendi anteriormente, a opção por esta estética aparenta perpetuar uma noção de um “real oculto”, marginalizado, habitado por humanidades carentes de representatividade, enfim, uma realidade essencialmente traumática. “Trauma”, aqui, se estabelece nos moldes do “sujeito traumático” Lacaniano, termo inerentemente ligado ao conceito de “realidade”, precisamente quando “O sujeito não pode responder ao real a não ser fazendo um sintoma. O sintoma é a resposta do sujeito ao traumático real” (Miller, 1997:54 apud Marcos, C.; D’Alessandro, C, 2013). De forma semelhante à repetição de Warhol, estes filmes denunciariam aspectos traumáticos da realidade, como uma prática de proteção, mas simultaneamente reproduziriam o trauma, tornando-se uma espécie de prática do ressentimento e da angústia: “O simbolicamente real, ou seja, o que do real se conota no interior do simbólico, é a angústia” (Lacan, lição de 15/03/1977). Porém, ao ancorar-se em elementos tão referenciais como não-atores, tramas emprestadas dos cotidianos reais e com a captação organizada de maneira a simular a não-intervenção este cinema contemporâneo pode também causar distanciamento:

O hiper-realismo (na esteira da arte abjeta) volta a encenar o real, mas de maneira suficientemente distante para que o espectador se torne um *voyeur* – em sua expectativa de ser visto enquanto observa, um aspecto dócil de uma “síndrome de Truman”. (Beccari, 2015:05)

Não é minha intenção julgar a correção ou eficácia das posturas políticas que estes filmes aparentemente sustentam, atento apenas à análise deste momento do cinema brasileiro dentro de uma certa perspectiva da crítica cultural contemporânea sobre o realismo traumático. Este aparente paradoxo entre a experiência hiperreal como causadora de um distanciamento “vouyeurístico” se aproxima de uma recorrente crítica ao realismo traumático: o “vazio de sentido”. Este vazio descreve a maneira que iniciativas artísticas apresentam traços inconciliáveis, buscando uma proteção da realidade simultaneamente a uma aproximação, uma defesa contra o evento traumático e uma reencenação do mesmo (Foster, 2014). Ao situarem-se no lugar indefinido da “Experiência de incerteza”, mas, objetivamente, vinculando-se aos valores da percepção hiperrealistas, estes filmes se tornam exercícios de alteridade caracterizados por uma “contemplação dos invisíveis”, como uma forma de fazer justiça na arena de representações das ficções audiovisuais. Para analistas filiados ao diagnóstico do realismo traumático, a “Experiência de Incerteza” pode parecer parte deste contexto. Constantemente situados em uma complexa interface de momento presente, memórias (individuais dos personagens e coletivas das localidades que habitam) e invenções, os documentários-híbridos configuram um espaço anacrônico, um traço marcante do momento contemporâneo, segundo o Karl Erik Schøllhammer:

E é exatamente a presença crescente do passado que caracteriza o tempo dilatado do contemporâneo, um anacronismo que possa nos ajudar a entender o interesse pelo passado, pela memória e pela história, porém sempre da perspectiva de sua presença, da maneira que se presentifica no cotidiano. (Schøllhammer, 2012: 22)

Schøllhammer dedicou parte dos seus estudos à literatura brasileira contemporânea, cujos dilemas se aproximam muito dos identificados neste trabalho em relação aos documentários-híbridos, principalmente por identificar diferentes “realismos” nas narrativas contemporâneas. Também caracterizada pela valorização da experiência subjetiva, do testemunho e da indefinição de gênero autobiográfico ou ficcional, Schøllhammer identifica no “boom” literário das autoficções, uma “patologização” da vida pública:

Trata-se de um voyeurismo espectacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de ferida traumáticas; sofrimentos que de alguma maneira se coletivizam, pois aglutinam e envolvem emocionalmente a todos num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parece atingir a esfera privada e a vivência particular. As consequências são notáveis e produzem uma ambiguidade que ameaça as fronteiras sólidas entre as formas coletivas da

representação, exposição e testemunho e a singularidade ou a privacidade do sujeito. A generalização do trauma se expressa na confusão entre o psíquico e o social, entre o exterior, o mundo, e o interior, o sujeito. Cria uma esfera pública patologizada em que o sofrimento é coletivo e a intimidade é conquistada através da sua exposição. (Schøllhammer, 2012a: 23)

Os filmes destacados por esta pesquisa são, em maior ou menor grau, marcados pela angústia de seus participantes em conflito com os espaços que habitam. Eventualmente, a intimidade e a introversão como refúgio aos “males” da organização social vigente se tornam elementos da trama como a espiritualidade do personagem Murari Krishna e a reclusão quase misantrópica de Edjucu Lwei Mojo, ambos de “O céu sobre os ombros”. Penso que é seguro afirmar que estes filmes se preocupam intensamente com as questões de “identidade” (psicológica, histórica, social), tema caro ao pensamento de uma “pós-modernidade”. Se pensadores do pós-moderno de posicionamentos por vezes conflitantes como Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli concordam em algo sobre a “identidade” no momento contemporâneo é sobre a desconstrução da ideia de “unidade estável” tão ligada ao termo no pensamento moderno. O que, supostamente, descentralizou o sujeito a partir da segunda metade do século XX, o que desmantelou suas instituições, teria sido uma força revolucionária, de novas vozes outrora não representativas (o ex-colono, a feminista, o estudante), mas, na disputa por representatividade, a impressão é de que a noção de sujeito apenas transformou-se em um espectro mais complexo de possibilidades. Assim, o sujeito moderno estável e parte de um projeto positivista de futuro dá lugar ao sujeito contemporâneo fragmentado e que, nos casos das identidades sociais marginalizadas, precisam se estabilizar em suas defesas ideológicas na disputa sócio-política para, da mesma forma, desempenhar um projeto de futuro que os inclua, em uma relação com o real que o vê como traumático e carente de justiça sociais.

A “paixão pelo real”, tônica insuperável do século XX, ideia defendida pelo filósofo francês Alan Badiou, parece permanecer no século XXI. A relação passional com o real como descrita por Badiou reafirma a comum noção de que “o real só é apreensível como resultado de uma relação contrafactual entre realidade e representação que distorce os laços de semelhança e apenas pode ser reconhecida indiretamente num ato de paixão reflexiva” (Schøllhammer, 2012:130). Há, no entanto, uma corrente pouco difundida, representada pela filosofia de Clement Rosset, que questiona este posicionamento, propondo a quebra desta lógica que perpassa a história da filosofia por séculos. Maior porta voz de uma recuperação da filosofia trágica nos tempos atuais, Rosset estabelece um tratado para uma nova relação com o real em “O Princípio de Crueldade”, onde afirma que a filosofia em sua maior parte sempre

buscou uma teoria geral do real a partir da dissolução do mesmo, uma filosofia que sempre tratou o real como “insuficiente”, de maneira em que só poderia ser levada em consideração a partir de um princípio exterior a ela. Para Rosset, esta incessante busca pela duplicação do real se daria não por um caráter inexplicável de sua natureza, mas sim da impossibilidade de aceitação da realidade como ela é, faltosa de sentido, onde qualquer elemento do real não participa de qualquer “rede de significações” a não ser do acaso, o que leva à impossibilidade de qualquer filosofia ou ideologia de serem mais do que meras artificialidades. A crítica prossegue e se aprofunda em “O real e seu duplo”, onde Rosset investiga as maneiras com que o discurso metafísico só é capaz de admitir o real como expressão de um outro, verdadeiro, e inatingível em sua pureza, desta forma o real “atingível” é sempre inadequado, o que levaria à uma constante depreciação do presente. A filosofia de Rosset se caracteriza então por uma constante busca de “aprovação” do real. Para o prefácio da edição brasileira de “Lógica do Pior”, Rosset escreveu especificamente sobre a postura trágica e a sociedade brasileira:

Não há triunfo da vida sem um igual triunfo da morte, nem um verdadeiro transbordamento de alegria sem um igual transbordamento de desespero. Toda a alegria que pretendesse desconsiderar o trágico, ou ignorá-lo graças à aparente e passageira plenitude de sua felicidade, é necessariamente uma alegria falsificada (e aliás tão logo desmentida por um nada de experiência ou de lucidez), enfim, aquilo que se chama correntemente em francês, sem levar demasiadamente em consideração as implicações profundas desta expressão, uma "falsa alegria". Tal como eu creio pressenti-lo, o sentimento da festa e da vida que prevalece no Brasil constitui em contrapartida uma alegria verdadeira, porque constantemente impregnada do sentimento da tragédia. De sorte que a divisa da sabedoria brasileira me parece principalmente residir, não nas palavras de Auguste Comte que ornaram a bandeira brasileira "Ordem e progresso", mas antes numa fórmula do gênero: "Sejamos felizes, tudo vai mal". (Rosset, 1989:08)

Poderiam estes documentários híbridos contemporâneos representarem não a perpetuação da perspectiva do realismo traumático mas sim a superação desta postura, nos moldes do pensamento de Rosset? Os já citados aspectos melancólicos dos filmes aqui selecionados e as angústias dos atores sociais foram anteriormente associadas às posturas de rejeição ao real, mas poderiam também revelar justamente, no modelo trágico, uma representação do real em sua plenitude, pois não é só no sofrimentos que tais filmes ancoram-se, mas da perseverança e, muitas vezes, alegria, mesmo diante dos sofrimentos. A pesquisadora Consuelo Lins estabelece as bases desta reflexão ao identificar no trabalho de Eduardo Coutinho importantes interações entre sua obra e a filosofia trágica. Para Lins, os traços marcantes da obra de Coutinho, sinteticamente um antimodelo sociológico, indicariam uma postura que se afilia ao pensamento Rossetiano. Lins, sobre o real na obra de Coutinho:

As realidades abordadas são geralmente duríssimas, mas as imagens encontram pouco a pouco um tom que deixa essa dureza em segundo plano. O interesse passar a ser o cotidiano: as dificuldades, as pequenas alegrias, os medos (...) A aproximação cineasta/personagens se dá não a partir do princípio que a vida deles é um horror, mas a partir de um olhar terno e, o que é fundamental, sem nenhuma piedade, que quer ver como eles se viram no dia-a-dia, seja onde for (...) Um cinema onde a questão da esperança não é uma questão. Em seus filmes, como um todo e em seus personagens, essa condição de não-esperança é clara, o que não significa pessimismo e pouco caso por parte do diretor diante do que filma (...) Ao contrário, há uma espécie de clarividência na relação que eles travam com o real; eles sabem, intuitivamente ou não, da impossibilidade de uma transformação social maior e o que o filme nos faz ver é a forma com que eles lidam com que os cerca, suas estratégias de sobrevivência, a forma como inventam seus cotidianos. (Lins, 2004:06)

Estou em pleno acordo com a análise de Consuelo Lins e é dela que parto para identificar que os documentários híbridos que estudo mantêm muitos destes posicionamentos e, inclusive, estabelecem fundamentos ainda maiores para o diagnóstico de um apagamento do fetiche do “realismo extremo”. Em um curioso acaso da interdisciplinaridade, o que chamo de “Experiência de Incerteza” pode ser associada também como uma expressão artística do fenômeno que Rosset afirma como “Princípio de Incerteza”, que é a condição insuperável de qualquer assunção sobre o real, não por ele ser inatingível, mas sobre o caráter “insignificante e efêmero de toda coisa do mundo” (Rosset, 1989:17). Ou seja, o conteúdo referencial transformado em dramaturgia, nesta minha análise, não seria uma recusa ao real, ou sua duplicação sob forma hiperreal, mas sim uma tentativa de abolição do estatuto de verdade seja do documentário, seja do real “percebido como tal”. Uma “Experiência de Incerteza” gerada pela indiferenciação entre o “personagem do documentário” e a “pessoa real”, entre o “cotidiano real” e a “Auto-mise-en-scène”.

Se tais documentários híbridos não se vinculam diretamente ao realismo extremo ou traumático, que tipo de realismo comporta esta modalidade cinematográfica, afinal? Penso que a resposta pode ser encontrada ainda nos estudos de Schøllhammer, que identifica uma nova tendência estética nas artes e na literatura, a partir do apagamento dos limites entre “eu” e a sua realidade e, conseqüentemente uma diluição da perspectiva do real traumático e da estética do choque. Em sua proposição de um “realismo afetivo”, a “obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (Schøllhammer, 2012:138). Ou seja, um realismo que não é representativo, mas “presentativo”, sendo uma produção dentro do real, sem nunca objetivar sua duplicação. O que chamo de “Experiência de Incerteza”, identificada tanto em uma visão

de mundo que parece mover estes documentários-híbridos contemporâneos, quanto como fenômeno na etapa de recepção, se articula precisamente com esta suposta “estética afetiva”:

É assim que a estética afetiva, necessariamente, inclui uma dimensão participativa, comunitária e ética, porque opera nos limites entre arte e vida, fundada numa espécie de suspensão radical, um epoché estoico, que vai além do prazer e da afirmação subjetiva do belo kantiano para liberar o sujeito não apenas de suas paixões e afetos, mas também de seu fundamento sólido na individualidade, abrindo para um sentimento neutro, que nas palavras de Perniola “explode a separação entre self e non-self, interno e externo, seres humanos e coisas.” (Schøllhammer,2012b:139)

É desta forma que este realismo afetivo pode ser um pertinente ponto de conexão com as ambições políticas deste cinema contemporâneo, pois é uma iniciativa de aproximação, de contato, tanto na etapa de produção quanto na recepção com o público espectador. Ainda que sejam filmes que contestem projetos políticos sectários e conservadores, as produções são menos denúncias ou panfletos ideológicos e mais formas de intervenções poéticas no real. Embora esta pesquisa seja dedicada a um fenômeno que ainda está em desenvolvimento, é interessante notar em como este desdobramento do realismo é compatível com os novos engajamentos políticos, claramente orientados à esquerda do espectro político, mas que parecem motivadas por um desencantamento na última década em relação às reformas promovidas por seguidos mandatos do Partido dos Trabalhadores na presidência, partido este tradicionalmente vinculado à esquerda. Um desencantamento em relação às possibilidades de transformações estruturais através dos mecanismos oficiais das instituições políticas, mas uma persistência da crença na transformação através da cultura, mesmo que não da sociedade, mas de recortes geográficos dos bairros, cidades e populações, além dos universos particulares dos atores sociais participantes.

Capítulo 3 - Branco sai, preto fica: Estudo de caso.

Nos capítulos precedentes sugeri o convite à “Auto-mise-en-scène” e a “Experiência de Incerteza” como estratégias narrativas vinculadas a este momento contemporâneo de efervescência do documentário híbrido no Brasil. Nesta etapa final, proponho uma análise fílmica de um dos filmes compilados por mim na introdução como exemplificações do momento que destaco. A opção por “Branco sai, preto fica” de Adirley Queirós se dá tanto pela importância do filme no circuito brasileiro, sucesso de crítica e vencedor de alguns dos maiores prêmios cinematográficos do Brasil, quanto por acreditar que sua estrutura funciona como exercício didático para fechamento das ideias apresentadas ao longo deste percurso, já que entre os documentários-híbridos citados é a experiência mais radical, sem desvincular-se do diagnóstico aqui proposto.

Retorno aqui às hipóteses e apontamentos apresentados na introdução: tais filmes reformulam o fazer etnográfico através do documentário, buscando reequilibrar os lugares discursivos dos realizadores e documentados através do fazer coletivo, acreditam no cinema como janela de visibilidade para identidades sociais marginalizadas e assumem a forma híbrida visando uma desconstrução dos status de verdade ou inverdade, seja dos documentários tradicionais, do jornalismo, ou das ficções, na forma de um realismo afetivo. Podemos observar uma recusa de falar por categorias coletivas, são filmes que fazem recortes precisos em termos geográficos, temporais e subjetivos, ocorrendo uma valorização da vivência das humanidades convidadas ao espaço fílmico em detrimento de uma autoridade intelectual comumente atribuída ao autor, documentarista. Os filmes não falam *por* categorias coletivas, mas *para* estas categorias através das pessoas reais desdobradas em signos representativos. Sobre isso, Adirley Queirós¹³:

Pra gente, falar para a periferia, talvez é muito mais uma ideia de falar com a periferia, sabe? Uma ideia de que vamos tentar dialogar entre a gente primeiro. Se o filme consegue dialogar entre a gente, já é muito bom. A partir dali ele pode sair dali, mas a ideia básica é: a gente quer fazer um filme que converse com a gente, que assuma a conversa com a gente.

Neste último capítulo praticarei a análise fílmica, ora aprofundando a relação da materialidade com os temas conceituais propostos e ora expondo reflexões pessoais que emergem do meu contato com as produções, afinal, o aspecto sensível da “Experiência de

¹³ Em entrevista para o canal de youtube “Vozes Brasileiras”, publicada em 19/05/2015. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4> (Acessado em 01/10/2015)

Incerteza” que motivou esta pesquisa foi, desde o princípio, a minha experiência particular no momento de recepção destes documentários-híbridos. Como metodologia, expandirei noções da teoria literária de Wolfgang Iser para uma reflexão sobre a ficção no cinema, na proposta de um diálogo interdisciplinar. Sinto segurança nesta proposta, pois sempre foi ambição de Iser falar para além da literatura, sendo os momentos finais de seu livro “O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária” uma proposta de expansão de seus conceitos para dispositivos ficcionais em geral. Justifico esta opção porque acredito que o filme de Queirós e de sua equipe convidada possui uma impecável relação entre conceito e a forma concretizada na materialidade, sendo estes conceitos muito bem aceitos pela teoria Iseriana. Esta análise não busca utilizar o filme como ilustração da teoria, mas realmente expor interessantes “ecos” conceituais que enriquecem a análise.

3.1 Branco sai, preto fica: ficção, imaginário e a figuração fantasmática

A primeira sequência de “Branco sai, preto fica” pode ser considerada uma encenação “em miniatura” que sintetiza os processos que movem o próprio filme como um todo. Não é incomum que os ditos documentários híbridos apresentem artifícios que resultem em uma metalinguagem, mas, aqui no filme de Queirós, este aspecto é menos um estilo narrativo e mais uma consequência inescapável de um fazer fílmico autorreflexivo. Em um estúdio subterrâneo, de paredes azulejadas, com ar de “laboratório de experimentos”, Marquim “do tropa” faz uma transmissão de rádio, um depoimento que reconstitui sonoramente a fatídica incursão criminosa e racista da Polícia de Brasília ao baile de música black “Quarentão”. Naquela noite, o disparo de uma arma fez com que Marquim se tornasse paraplégico. O personagem revive a experiência e presentifica a memória, fala como se as pessoas estivessem ao seu redor e reinterpreta os momentos do baile como se não soubesse o que estaria por vir. Na dimensão sonora da fala, música e ruídos, o baile se faz presente de maneira imaterial. Eventualmente a descrição dos eventos se torna um *rap*, a reconstituição é poética, não é um depoimento como os concedidos às investigações policiais, frio e, supostamente mais realista. Aqui a realidade que vale não é dos documentos oficiais ou dos fatos televisionados, mas a experiência dos sobreviventes. Na imagem, surgem fotografias reais do Baile e faz-se assim a experiência audiovisual que sintetiza o cinema de Queirós e de seus parceiros de filme: as fotografias referenciais, o fato real, simultâneo e indiferenciável do depoimento afetivo, em uma sequência que existe em espaço e tempo inventados pelo dispositivo cinematográfico. O clímax da sequência é a chegada dos policiais, cujos comandos de ordem, preconceituosos,

são reproduzidos também por Marquim. “Putá prum lado, viado pro outro”, “Branco sai, preto fica”. A música cessa e o real traumático emerge, mas não na forma de uma fetichização da violência, pois não há reconstituição gráfica ou qualquer busca de reproduzir os efeitos desta realidade terrível. O plano é fixo e vemos apenas Marquim, como em uma prática terapêutica, revisitando seus últimos momentos antes de perder o movimento das pernas. Neste futuro especulativo do filme, o passado se faz sempre presente, nos corpos dos personagens e nas paisagens.

Wolfgang Iser é um dos maiores expoentes da escola alemã da Teoria da Recepção, e o epílogo de seu complexo livro “O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária” é uma tão bela, quanto difícil, digressão sobre os conceitos de encenação, representação e mimesis para além do escopo literário que sustenta a maior parte de seus estudos. Encontro nestes desdobramentos Iserianos uma importante chave de leitura para os processos antropológicos vigentes na relação dos atores sociais com o dispositivo cinematográfico e dos espectadores com a realidade afetiva apresentada pelo filme enquanto produto final. Iser pratica uma insistente defesa pelo resgate da noção de Mimesis como trabalhada por Apolônio de Tiana, em oposição às noções platônicas e aristotélicas. Filiando-se a Gombrich, propõe Mimesis como ato performativo, pois “antes de o artista pensar em “igualar” o que via do mundo, queria criar coisas por elas mesmas” (Iser, 1999:397), ou seja, um impulso criador, de presentificação e não de imitação. Também em sintonia com as concepções desta pesquisa, Iser situa o “real, fictício e imaginário” não em dimensões do verdadeiro e do falso, mas como faculdades distintas e sempre “reais”. Reconheço uma semelhança entre a relação “autor – leitor” que Iser propõe na forma do “Jogo do texto” com a relação entre os atores sociais dos filmes e o dispositivo ficcionalizante dos filmes que realizam. No “jogo do texto” há uma conexão entre autor e leitor para produzir no, ato da leitura, para Iser um ato essencialmente performativo, algo antes inexistente, ou não presente. Para Iser, o leitor imagina e interpreta o mundo referenciado no texto ficcional, transgredindo e modificando-o. Em “Branco sai, preto fica” e demais documentários- híbridos praticantes da “Experiência de Incerteza”, identifico o “jogo” ocorrendo na medida em que os atores sociais se voltam para a realidade referencial que vivem, seus cotidianos e memórias e, através da proposição ficcionalizante do realizador, praticam transgressões a partir dos seus imaginários. No “ato de leitura” Iseriano o mundo esboçado pelo leitor não é uma apreensão infalível da diegese a que ele se refere, assim como a realidade criada nestes documentários contemporâneos não é uma duplicação ou imitação do real. Nesta realização fílmica os atores

sociais ocupam, nos termos Iserianos, duplamente a condição de “autores” e de “leitores”, pois no fazer coletivo eles realizam tanto a “Auto-mise-en-scène” quanto também respondem às intenções artísticas do realizador. Para Iser:

“O fictício então se qualifica como uma forma específica de “objeto transicional”, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto “objeto transicional” o fictício seria um fato, porquanto por intermédios dele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação”. (Iser, 1996:51)

Este “fictício”, que na realização do filme pode ser considerado a própria encenação cinematográfica, esta dimensão anacrônica, performática, é, segundo Iser, o que compele o imaginário a tomar forma. E como anteriormente dito, o imaginário destes atores sociais é supervalorizado nas produções contemporâneas, pois é a permissão à sua manifestação que torna o filme um fazer democrático e que estabelece diálogo com as categorias coletivas que aborda, pois evoca o imaginário dos participantes enquanto membros destas categorias. Algo próximo do que os analistas da narrativa contemporânea chamam de “presentificação” pode ser associada com o que Iser cunhou como “apresentação”, que seria o resultado da performance dirigida pelo “jogo do texto”. É então que surge um curiosíssimo paralelo conceitual entre as temáticas e ambições sócio-políticas de “Branco sai, preto fica” e as operações descritas por Iser. O autor alemão sugere que esta performance da apresentação daria origem a uma figuração. Este produto do processo engendrado pelo jogo seria uma propriedade intangível mas que não necessariamente implicaria em uma dimensão falsa. Ele descreve esta figuração sob os termos de Husserl, como fantasma:

“O fantasma [...] se mostra como não presente e resiste à noção de que poderia ser tomado por presente; desde o princípio ele sustenta seu caráter de irrealidade e possui primariamente a função de representar uma outra coisa. Somente uma reflexão indireta empresta-lhe uma presença adquirida.” (Husserl apud Iser, 1996:400).

O fantasma como figura heurística, por não ter substância enquanto mantém forma, por representar aquilo que ele mesmo não pode ser, além de nunca ser cópia ou alucinação, é escolhida por Iser para definir o que emerge do encontro com o dispositivo ficcional. Mas, não seria essa justamente a condição social e política enfrentada pelas humanidades convidadas ao espaço filmico de “Branco sai, preto fica”? “Estar presente e não ser tomado por presente” (Iser, 1999:400), ilustra bem a urgência da luta contemporânea por representatividade. Os principais atores sociais do filme, vítimas reais da batida policial,

tiveram perdas em sua mobilidade. Além de Marquim, já citado, somos apresentados a Cláudio Irineu Shokito, que precisou amputar uma de suas pernas. Não tarda até que o filme aborde a questão das “dores dos membros fantasma”, condição médica em que o paciente com membros amputados ou paralisados ainda sente e sofre dores como se o membro ausente ainda estivesse intacto. É claro que, apoiada na materialidade fílmica dos planos distanciados, fixos, de espaços sucateados, este fato médico serve de desdobramento poético para a condição social destes participantes, ausentes em projetos políticos sectaristas, mas presentes como resistência, dores. O próprio futuro especulativo do filme, que muitos chamam de distopia, onde Brasília se torna território de trânsito regulado e populações marginais são trancadas para zonas decadentes, pode ser entendido como um fantasma da realidade atual. Na trama, Dimas Cravalanças é um investigador enviado deste futuro para o passado, com a missão de reunir provas contra o Estado brasileiro por “crimes praticados contra populações periféricas”. A mais importante destas provas é justamente a operação policial no baile Quarentão. Dimas corporifica o próprio dispositivo fílmico, já que sua missão é a mesma do fazer cinematográfico em si. Em dado momento do filme, Dimas está em um confronto de tiros contra seus opositores. Na imagem não existem artifícios, só vemos Dimas no plano fixo, sem arma alguma nas mãos, disparando projéteis imaginários cujos sons são ouvidos na pista de som. Pra cada tiro, Dimas nomeia um adversário:

“Toma aí paga pau do progresso, toma aí 225 prestação, toma aí ferro retorcido do “carai”, aí, aí, vai vim aqui não vai ficar aí no futuro casa do carai, o progresso é o futuro mermo, ninguém tem moral pra cair pra dentro do bagulho não, prá, racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo, toma europa do inferno, toma todo mundo, toma última pintura do inferno, toma grafite paga pau da porra, toma falta de posse, toma falta de fazer as coisas, toma aí boca aberta, olha o monte de mosca aí na boca, prá, prá!”.

Dimas verbaliza o descontentamento com este projeto de “progresso” que, em sua visão, deve ficar mesmo para “o futuro”, lembrando que o futuro distópico do filme é o fantasma. O filme denuncia a presença das opressões desta distopia, mas faz resistência para que elas não se cristalizem em definitivo. É quando, surpreendentemente, Dimas interage com o aparato cinematográfico pela primeira e única vez no filme. Um dos alvos de seus tiros é o espectador, muitos deles talvez filiados às posturas sociopolíticas sectárias. No entanto, o alvo pode ser também próprio filme, problematizando o fazer documental, sendo mais um exemplo de como este momento contemporâneo assume o risco de reproduzir as dinâmicas de poder que denuncia. Em outro momento igualmente importante, Marquim põe fogo em um grande

sofá, no meio de um descampado, indicando reflexões possíveis sobre uma crítica à comodidade do espectador. Defendi a “Experiência de Incerteza” como uma posição transgressora, que impediria soluções fáceis na recepção e, talvez, o sofá em chamas possa sintetizar imagetivamente este posicionamento. Estes signos narrativos corroboram minha visão de que a análise deste cinema híbrido deve passar pelas perspectivas da produção, do exercício de cinema e também da interação com os espectadores, uma audiência implícita que é também parte do que move os projetos em sua realização.



Figura 1: Plano de Dimas transgredindo a “quarta parede” em “Branco sai, preto fica”.



Figura 2: Plano de Marquim e o sofá em chamas em “Branco sai, preto fica”.

Sobre a “Experiência de Incerteza”, a teoria Iseriana também pode contribuir metodologicamente para seu reconhecimento. Embora fale de maneira geral sobre o fazer literário ou sobre dispositivos ficcionais sejam quais forem, Iser identifica, a partir de Roman Ingarden, os “Pontos de Indeterminação” como importante traço da ficção literária moderna. A valorização dos “espaços vazios”, de uma linguagem caótica, segundo ele, “tendem a se tornar confusos e incontroláveis em relação à recepção” (Iser 1979:99). Através do que descrevi como “pactos instáveis” no segundo capítulo, defendo a “Experiência de Incerteza” como, entre outras potencialidades, uma convocação da postura crítica do espectador¹⁴. Por exemplo, “Branco sai, preto fica” apresenta o curioso uso de uma tradição do documentário: os depoimentos para a câmera, conhecidos como *talking heads*. Shokito dá um depoimento ao filme, contando sua experiência no episódio policial no Quarentão. Primeiramente este depoimento surge apenas na pista de áudio, sincronizado com a imagem do próprio Shokito

¹⁴ Seria possível aqui estabelecer interessantes relações entre esta configuração fílmica e a “dramaturgia não-Aristotélica” Brechtiana, mas, por razões de concisão, opto por prosseguir apenas com o diálogo com a teoria Iseriana.

contemplando um grande viaduto e carros que passam à sua frente em grande velocidade, criando um contraste com sua dificuldade de mobilidade devido à deficiência física. Posteriormente, o depoimento de Shokito retorna com a imagem sincronizada, um típico *talking head*, mas ressignificado na diegese ficcional como uma entrevista feita pela agência que envia Dimas ao passado para investigar os crimes do Estado Brasileiro, criando dúvida em um espectador que busque localizar os acontecimentos do filme como reais ou ficcionais. É interessante notar que esta entrevista é projetada para Dimas, que na minha leitura corporifica o próprio fazer cinematográfico, em um plano que apresenta a “tela dentro da tela”, onde vemos a materialização da condição híbrida, tornando novamente explícito o processo de apropriação do conteúdo referencial para a construção de uma narrativa ficcional. Esse espaço fílmico então sempre será um espaço de ambiguidade, um “vazio de sentido” que convoca o espectador.



Figura 3: “Tela dentro da tela” – *Talking Head* de Shokito.

Tendo desdobrado o “leitor” Iseriano tanto para o espectador de cinema quanto para os atores sociais no processo fílmico, o fazer coletivo e de roteiro aberto às contribuições destes documentários contemporâneos é, por definição, repleto de indeterminações. Assim, demonstro que o convite à “Auto-mise-en-scène” e a “Experiência de Incerteza” são radicalizações de alguns dos maiores potenciais da ficção, sendo as duas estratégias narrativas ancoradas em uma noção de convergência:

Para Ingarden, o objeto estético é constituído pelo ato de ler. Adotando esse preceito, Iser desviou sua atenção do texto como objeto para o texto como potência, ou dos resultados para o ato de ler. Ao examinar a interação entre texto e leitor, Iser verificou as qualidades do texto, que o fazem legível, ou que influenciam nossa leitura, e verificou também aquelas características do processo de leitura essenciais para a compreensão do texto. Há uma atualização do texto na mente do leitor, preenchendo espaços em branco, aberturas ou indeterminações. A obra de arte não está nem no texto, nem na leitura, mas entre os dois. Acontece no ponto de convergência entre o texto e o leitor; um ponto que nunca pode ser definido completamente. (Samuel, 2007, p. 167).

O encerramento de “Branco sai, preto fica” enfatiza ainda mais a experiência de um lugar indefinido, pois na conclusão de um plano de lançar uma bomba ao símbolo da Instituição Estatal Brasileira, o Congresso Nacional, é apresentado na dimensão da imagem através de desenhos feitos à mão, mostrando a explosão, destruição e chamas. A impressão que esta sequência causa é de que estas imagens são uma solução estética diante da impossibilidade de se filmar a destruição do Congresso, portanto, o fato narrativo é a realização do plano de ataque. O filme, no entanto, não pratica uma ingênua “vitória” das minorias através da ficção. Assim como o futuro distópico é um fantasma do presente, este encerramento também o é, sendo o ataque uma espécie de alerta do imaginário das populações marginais. A mesma agência que envia Dimas ao passado para incriminar o Estado Brasileiro através dos mecanismos oficiais da lei reconhece que a o atentado precisa ser impedido, pois se concretizado, “não haverá futuro”. O filme ,enquanto discurso, parece reconhecer esta vontade de “explodir” o poder, e dá visibilidade a este impulso, mas sem perder de vista uma postura crítica a esta solução violenta, mesmo que simbólica.

Assim, concluo que “Branco sai, preto fica” representa com clareza os processos que identifiquei como recorrentes neste momento do cinema brasileiro. Um modelo específico do documentário-híbrido, sim, pois parte do fazer documental em seu princípio mais básico, segundo Nichols, que é ser um complexo linguístico que problematiza a representação do real, ainda que se desdobre em um encontro pleno com os potenciais, também mais básicos, da ficção, de seu caráter especulativo, extrapolado, sem equivalência referencial. É a incerteza que move estes filmes, o questionamento das ficções hegemônicas que regulam a sociedade, sendo o reconhecimento destes artifícios, sob a forma da dúvida, que permite a reinvenção e da criação de um espaço de disputa, de múltiplas possibilidades:

Como a vida empírica não pode ser completada, inexistente um limite definitivo do que seja possível. Mas, ao que parece, procuramos um acesso a essa infinitude de possibilidades, abertas pela encenação. Justamente por não oferecer respostas ao que escapa ao conhecimento e à experiência, a encenação permite tornar concebível o que a vida empírica parece ser: aparecer sempre de outra forma e sem se consumir durante o processo. A encenação se torna, pois, uma modalidade que ganha sua plena função quando o conhecimento e a experiência, enquanto modos da produção de mundos, chegam a seus limites. Pois a encenação se refere a estados de coisas que nunca podem adquirir presença plena. A vida empírica é fechada tanto para o conhecimento quanto para a experiência; deste modo, a encenação inscreve a inacessibilidade em todas as suas exemplificações, permitindo que esta permeie todo o leque de padrões que parecem tornar presente o que nunca está presente. A encenação, portanto, não pode ser uma categoria cognitiva, mas um modo antropológico. (Iser, 1996:404)

Considerações Finais: Indefinições

O subtítulo deste trabalho, “Indefinições acerca do documentário-híbrido contemporâneo brasileiro” é tanto o reconhecimento da impossibilidade desta pesquisa de encerrar as reflexões propostas quanto um jogo de palavras por descrever justamente a indefinição de gênero fílmico proposto por este cinema híbrido. O objetivo geral desta pesquisa foi analisar a emergência da forma híbrida no documentário brasileiro contemporâneo relacionando-a com novas posturas associadas às noções de compromisso político-social em disputa, que permanecem em dilemas éticos com o fazer etnográfico. Colocando em perspectiva, o documentário-híbrido contemporâneo, observando justamente os pontos de contato com movimentos anteriores do documentarismo, concluo o reconhecimento deste aparente “novo paradigma” na tradição do realismo no cinema brasileiro, que parece ser simultaneamente uma superação do realismo traumático tão característico do cinema latino americano e uma postura democratizante do dispositivo cinematográfico. Além disso, penso ter fornecido fundamentos para que a “Experiência de Incerteza” seja identificada como estética marcante do momento contemporâneo, uma incerteza que está tanto na recepção dos espectadores ao filme quanto nos próprios realizadores e propositores à realidade que observam, que parecem desencantados com o binarismo “real-ficcional” e acreditam na apropriação das narrativas como forma de agir e se dirigir ao real. A representação da alteridade neste momento se inscreve, de acordo com minha leitura, em um paradoxo, de modo que a decisão formal de se romper com os gêneros fílmicos de ficção e documentário seja uma tentativa de evitar reproduzir na forma fílmica as relações de poder que as próprias tramas e conteúdos das produções denunciam. Este trabalho é fruto da intenção de investigar um fenômeno recente do cinema nacional, ainda em ocorrência, e no momento de sua maior intensidade. Ainda que os estudos sobre performatividade e hibridismo no documentarismo atual estejam em efervescência, este projeto propôs um recorte preciso de filmes que compartilham traços singulares em suas estratégias narrativas, que os posicionam como evento distinto destas primeiras décadas do século XXI, instigando discussões sobre a produção cultural e as condições político-sociais do país, de maneira que este momento pode se posicionar como um movimento estético a figurar na história do cinema nacional como período particular. Estudar esses filmes aponta, também, para um olhar sobre a democratização do cinema, ao menos como ambição, e de uma crença no fazer fílmico não apenas como janela de visibilidade ou de expressão ideológica de um autor, mas um fazer coletivo em exercício de cidadania.

Bibliografia:

BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. UFF, 2007.

BECCARI, Marcos. O “realismo-abstrato” da arte contemporânea. In: Filosofia do design, revista online. 2010. Disponível em <<http://filosofiadodesign.com/realismo-abstrato/>> Acesso: 25/10/2015

BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. In: Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: _____. A imagem-tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

FOSTER, Hal. O Retorno do real. São Paulo. Ed. Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Marcius. Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”. In: Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v.39, n. 38, USP, 2012.

GEERTZ, Clifford. El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós, 1989.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1995.

KLINGER, D. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. Pacto autobiográfico: de Rousseau a internet. (Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Qu' est-ce que le pacte autobiographique? 2006. Disponível em: http://www.pacte.org/pacte_auto_biographique.html. Acesso em: 11 jan. 2010.

LEÓN, Christian. El Cine de la Marginalidad Realismo sucio y violencia urbana. Quito, Ecuador. Corporación Editora Nacional, 2005.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

MARCOS, Cristina e D'ALESSANDRO, Carla. Figuras Psíquicas do trauma: uma leitura lacaniana. In. Revista Eletrônica do núcleo Sephora volume VIII nº5. 2012. Disponível em <http://www.isepol.com/asephallus/numero_15/artigo_02.html>. Acesso: 25/10/2015.

MIGLIORIN, Cesar. Por um cinema pós industrial – notas para um debate. In. Cinética, revista virtual. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.html>> 2011. Acesso: 25/10/2015

NABAIS, Catarina. Deleuze: um L de Literatura ou A Literatura: uma vida. Ciências da Universidade de Lisboa. 2009.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). Cinémas et réalités. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac/SP, 2008.

SAMUEL, Rogel. Novo manual de teoria literária. 4. ed. rev. e ampl. Petrópolis:Vozes, 2007.

SARLO, Beatriz. Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva, Cia. das Letras; 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: Estud. Lit. Bras. Contemp. no.39 Brasília jan./jun. 2012. Disponível em <

_____. Para uma crítica do realismo traumático. In. SOLETRAS Revista
n.23. UERJ: 2012.