

O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo

César Guimarães

Experiência e mediatização

Ao abordar a fotografia documental - aquela animada por um *pathos* do real -, Susan Sontag refere-se a *How the other half lives* (livro de Jacob Riis publicado em 1890) como emblema da insuficiência das imagens, enquanto documento social, no seu intento de dar conta da experiência do Outro, neste caso, a outra metade oposta à classe do fotógrafo, a dos pobres de New York. À maneira de um flâneur da classe média, na posse da “mais delicada de todas as atividades predatórias”, o fotógrafo extrai da realidade dos outros um conjunto de “lascas fortuitas do mundo”, que fornecem a ilusão de que o mundo é mais facilmente acessível por meio da imagem.¹ Se, ao longo tanto da história da fotografia quanto do cinema, o gesto documental recorreu a diversos recursos críticos para se distanciar desse humanismo típico da classe média - ao mesmo tempo tolerante e indiferente -, o tema ressurge atualmente em novos cenários e os cortiços convivem com todo tipo de espaço nos quais os pobres são encerrados em guetos, imobilizados, presos ao chão, enquanto a outra metade, livre de amarras espaciais, viaja e faz compras, passeia pelos shoppings e se hospeda nos hotéis do mundo.²

Aquelas duas metades a que se referia Sontag assumiram hoje novas figuras, agora distribuídas em dois pares, tal como descreve Zygmunt Bauman: uma, a dos bem-sucedidos, a elite extraterritorial e triunfante na época do capitalismo avançado de consumo, livre de amarras identitárias e políticas (locais ou nacionais); a outra, integrada pelos que foram empurrados para o gueto ou para as prisões, imobilizados e confinados. Enquanto a elite global viaja e atravessa o planeta, os moradores dos guetos permanecem

¹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. As duas citações foram retiradas do capítulo “Objetos de melancolia”, às páginas 69 e 84, respectivamente.

² Uma prova disso é o filme *Nascidos em bordéis* (Born into brothels: Calcutta's red light kids, de Zana Briski e Ross Kauffman), premiado com o Oscar de melhor documentário em 2004 e o preferido do público no Festival de Sundance.

aprisionados ao estigma territorial que se cola à sua identidade³. O outro par de oposições, análogo a esse, põe de um lado os turistas e, de outro, os vagabundos. Os primeiros viajam numa bolha que os protege das manifestações com que se deparam ao longo de suas escalas neste ou naquele lugar; os segundos, desprovidos de escolha, prestam os mais variados serviços aos viajantes, que realizam uma experiência volátil, desprovida de marcas temporais, governada pela pura mobilidade. Turistas e vagabundos são metáforas que exprimem, em um espelhamento perverso, as formas contemporâneas da experiência, resume Bauman:

o vagabundo é o *alter ego* do turista – exatamente como o miserável é o *alter ego* do rico, o selvagem o *alter ego* do civilizado, ou o estrangeiro o *alter ego* do nativo. Ser um *alter ego* significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições inefáveis, os medos inexpressos, as culpas e as autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembrados, se despejam: ser um *alter ego* significa servir como pública exposição do mais íntimo privado, como um demônio interior a ser publicamente exorcizado, uma efigie em que tudo o que não pode ser suprimido pode ser queimado.⁴

Ao identificar essas duas figuras principais da experiência em nossos dias, Bauman desenha novos modos teóricos de compreendê-la, distintos daqueles legados pela sociologia e pela filosofia modernas. Para ele, a experiência não é nem “o vazio que espera ser preenchido com o significado, nem o plasma informe a que profissionais devem dar configuração”.⁵ Pelo contrário, ela é interpretada e compreendida pelos que são dela impregnados. O autor procura também descrever a estrutura adquirida pela experiência na vida dos homens e mulheres pós-modernos, concebida como um jogo orientado pela não-fixidez (dos espaços, das relações, dos valores) e pela temporalidade fugidia:

Não controlar o futuro, mas se recusar a empenhá-lo: tomar cuidado para que as conseqüências do jogo não sobrevivam ao próprio jogo e para renunciar à responsabilidade pelo que produzam tais conseqüências. Proibir o passado de se relacionar com o presente. Em suma, cortar o presente nas duas extremidades, separar o presente da história. Abolir o tempo em qualquer outra forma que não a de ajuntamento solto, ou de uma seqüência arbitrária, de momentos presentes: aplanar o fluxo do tempo num presente contínuo.⁶

³ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

⁴ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 119.

⁵ BAUMAN. *O mal-estar da pós-modernidade*, p. 109.

⁶ BAUMAN. *O mal-estar da pós-modernidade*, p. 113.

Se Bauman aborda criticamente essa “destemporalização do espaço social”, Thomas Friedman (autor do best-seller *O mundo é plano*) descobre motivos para celebrá-la em nome das modificações trazidas pela globalização, louvando o fato de o capitalismo atual ter nivelado o mundo à maneira de um mercado que se expande livremente pela força do capital e das tecnologias da informação - que romperam barreiras de todo tipo - e, com isso, permitiram uma competição mais igualitária entre países e empresas.⁷ Contudo, como outros autores bem lembraram, aplanar também é sinônimo de esmagar - pessoas e alternativas - e nivelar diferenças as mais diversas (e não apenas aquelas que põem os competidores em desvantagem).⁸ Esse aplainamento do mundo não deixa de assombrar algumas caracterizações (mais sofisticadas conceitualmente e imbuídas de propósitos críticos) das mudanças trazidas pelas tecnologias que operam em “tempo real”. É este o caso de certos modelos explicativos voltados para a compreensão da cibercultura: uns atribuem à globalização o impulso para a transformação da existência em tempo real como "processo comunicacional genérico" da sociedade mediática avançada, à maneira do fato social total concebido por Marcel Mauss; outros descrevem a exacerbação dos poderes da sociedade do espetáculo, agora ultrapassada pelo hiper-espetáculo. Referimo-nos, de passagem, a duas formulações recentes no âmbito das pesquisas em comunicação. A primeira, de Eugênio Trivinho (“Cibercultura e existência em tempo real”); a segunda, de Juremir Machado (“Depois do espetáculo”). O primeiro, radicalizando as proposições de Paul Virilio, não hesita em afirmar que todo o “mundo da vida” (na acepção habermasiana) e a experiência temporal que lhe é correspondente foram inteiramente reescalados e transformados na civilização mediática, por força da criação de um modo de existência na velocidade da luz, hoje predominante. O segundo, por meio de aforismos inspirados em Baudrillard, glosa a tese 4 de Guy Debord (*O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens*), para fazer de nossa época um universo de imagens auto-referentes, ensimesmadas, impermeáveis ao acontecimento e à diferença.⁹

O que questionamos não é somente o alcance explicativo desses modelos teóricos, mas também a maneira excessivamente genérica com que concebem as implicações entre a

⁷FRIEDMAN, Thomas. *O mundo é plano*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2005.

⁸MUNSHI, Surendra “Será o mundo plano?” In: PACHECO, Carlos et alli. *O estado do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 257-286.

⁹ Os dois textos constam dos Anais do XVI Encontro Anual da COMPÓS (em cd-rom), realizado em Curitiba, de 13 a 16 de junho de 2007.

variada produção simbólica das diferentes mídias – analógicas e digitais – e a experiência dos sujeitos.... Às formulações de Trivinho e Machado, preferimos as de José Luiz Braga, ao descrever a mediatização como processo interacional de referência que oferece “padrões para ‘ver as coisas’, para ‘articular pessoas’ e, mais ainda, relacionar subuniversos na sociedade e - por isso mesmo - modos de *fazer as coisas* através das interações que propiciam”.¹⁰ Para o autor, se a mediatização se impõe atualmente como modelo hegemônico, a ponto de tornar-se referência principal para a construção da realidade social, ela, no entanto, não anula a diversidade de outros processos interacionais (como o da oralidade e o da escrita, por exemplo) nem é guiada por um determinismo tecnológico que colonizaria inelutavelmente o mundo da vida. Mediatização, nesse sentido, não significa “hegemonia das mídias” (enquanto mundo sistêmico), enfatiza Braga, mas uma dinâmica tensa, lacunar, incompleta, permeável ao conflito e ao rearranjo dos diversos subuniversos da vida social:

Com a mediatização – enquanto processo de progressiva relevância para a interação social – novas repartições de pertinência vão se construindo. Que coisas cabem em que lugares? O que pode e o que não pode ser dito? Que modos, que processos devem ser preferenciais? Há um vasto campo de "reconstrução de processos" e de redistribuições inusitadas, em relação aos padrões habituais.¹¹

Embora Braga não desconsidere o fato de que - em seus próprios termos - os “interesses econômicos capitalistas tenderão sempre a subsumir os processos sociais às formas mais favoráveis à industrialização (ao modo de produção)”¹², queremos problematizar o que está em jogo nos rearranjos provocados por essa mediatização e que atingem, em particular, um determinado subuniverso da vida social: o das relações entre as formas da experiência que o cinema documentário retrata e a própria experiência que ele fornece aos seus espectadores. Para tanto, concebemos que o processo de mediatização não é senão uma forma social e historicamente determinada de mediação simbólica, isto é, daquele “terceiro simbolizante” que garante o acesso dos sujeitos sociais ao real, permitindo-lhes a construção de sua identidade, fornecendo-lhes meios de pensar e de agir

¹⁰ BRAGA, José Luiz. “Mediatização como processo interacional de referência”. MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. (Livro da XV Compós). Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 148.

¹¹ BRAGA. “Mediatização como processo interacional de referência”, p. 161.

¹² BRAGA. “Mediatização como processo interacional de referência”, p.147-148.

como seres históricos.¹³ Vários elementos compõem esse “terceiro simbolizante”: estruturas cognitivas, quadros normativos, marcas de discriminação e critérios de avaliação, modos de apreensão do tempo, regras de escolha, modos de representação e esquemas de ação; jogos de papéis e de categorias da prática, afirmações consideradas verdadeiras e normas tidas por justas, crenças e figurações.¹⁴

Segundo Quéré, as sociedades criam diferentes regimes de regulação simbólica. Em nossos dias, a ideologia do consumo e o funcionamento da mídia criaram uma modalidade de objetivação da mediação simbólica apoiada em três suportes: a) os meios técnicos próprios do campo audiovisual; b) as estratégias guiadas pela escolha racional e pelo saber analítico, que assegura o cálculo e a previsibilidade; c) as diferentes tecnologias. Nas sociedades em que o processo de mediatização das interações tornou-se hegemônico, o real se põe a tagarelar (de acordo com a expressão de Michel de Certeau) graças à disseminação das narrativas e imagens produzidas pelas diferentes mídias.¹⁵ É em meio a essa tagarelice interminável das mídias (que a seu modo instituem narrativamente o nosso acesso ao real) - e às vezes em confronto direto com ela - que certos filmes documentários tem procura do compreender as formas contemporâneas da nossa experiência do mundo.

Um cinema engajado na incerteza do mundo

Diante da impossibilidade de recolher todas as manifestações particulares daquilo que chamamos de experiência na contemporaneidade, optamos por circunscrevê-la inicialmente sob a perspectiva de autores como Zygmunt Bauman e Anthony Giddens, ambos envolvidos na busca de modelos explicativos para dar conta da emergência de uma sociedade pós-tradicional ou global. De maneira sucinta, essa sociedade é marcada por duas grandes correntes de transformação, tal como define Giddens:

Por um lado, há a difusão extensiva das instituições modernas, universalizadas por meio do processo de globalização. Por outro lado, mais imediatamente

¹³ QUÉRÉ, Louis. *Des miroirs equivoques*. Paris: Aubier Montaigne, 1982, p. 84. Para uma discussão mais detalhada acerca das diferenças e inter-relações entre mediatização e mediação, confira texto de nossa autoria publicado nos Anais do XVI Encontro Anual da COMPÓS (em cd-rom), realizado em Curitiba, de 13 a 16 de junho de 2007. GUIMARÃES, César; Leal, Bruno Souza. Experiência mediada e experiência estética.

¹⁴ QUÉRÉ, Louis. *Des miroirs equivoques*. Paris: Aubier Montaigne, 1982, p. 84.

¹⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 286.

relacionados com a primeira, estão os processos de mudança intencional, que podem ser conectados à radicalização da modernidade. Estes são processos de abandono, desincorporação e problematização da tradição.¹⁶

Bauman, por sua vez, define nossa época como dominada por uma condição permanente e irreduzível de incerteza, em razão dos seguintes fatores: a) a nova desordem do mundo, com seu rearranjo dos blocos de poder (os vinte países mais ricos enfrentam o resto do mundo, dele dependentes de alguma forma); a desregulamentação universal estabelecida pela prioridade irrestrita dada à competição de mercado; c) a desintegração das redes de segurança até então oferecidas pela vizinhança e pela família; d) o mundo material e social é tomado inteiramente pela indeterminação e maleabilidade, destituído de toda permanência, solidez, confiança, duração.¹⁷

Em certos documentários contemporâneos, esse novo estado do mundo (que pode ser descrito fenomenologicamente de muitas maneiras) emerge como componente intrínseco à escritura do filme, e não apenas como tema (tal como encontramos em muitas produções televisivas destinadas a mostrar as conseqüências humanas da globalização - para lembrar, justamente, o título de um dos livros de Bauman). Há documentários que, ao redescobrirem, por meio da invenção de recursos expressivos próprios, as temporalidades complexas que ainda povoam o espaço social, dão a ver - com um outro rosto e outros gestos - as formas de vida daquela “outra metade” de que nos falam Sontag e Bauman. Mais de cem anos depois da iniciativa de Jacob Riis, essa outra metade da cidade de New York reaparece em *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, mas agora, ao filmar esses personagens anônimos que perambulam pelo espaço urbano, à margem da sociedade e invisíveis aos olhos de muitos, o flâneur-documentarista, tomado por uma melancolia benjaminiana, se põe a ruminar e a descobrir as camadas de história que o presente guarda, bem como as múltiplas narrativas que ele abriga, fragmentadas, dispersas, mas que dão conta, de algum modo, da experiência daqueles que habitam esse lugar.¹⁸ Assim fazendo, o

¹⁶ GIDDENS, Anthony. “A vida em uma sociedade pós-tradicional”. In: BECK, U; GIDDENS, A; LASH, S. (Org.) *Modernização reflexiva*. Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. Unesp, 1995, p. 74.

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. “A criação e a anulação dos estranhos”. In: _____. *O mal estar da pós-modernidade*, p. 32-37.

¹⁸ Para uma análise detalhada desse filme, cf. MESQUITA, Cláudia. *Lost book found: uma cidade ao rés-do-chão*. *Devires*. Cinema e Humanidades, n. 3, vol. 1, 2006, p. 133-149.

documentário mostra que essa outra metade habita não apenas o outro lado da nossa casa¹⁹ ou da nossa cidade, mas os quatro cantos do mundo, assumindo uma multiplicidade infindável de rostos: o dos vagabundos, párias, migrantes, *sans papier*, os estranhos da era do consumo; enfim, toda uma nova categoria de sujeitos políticos distribuída ao redor do planeta, apanhados em meio às suas atividades cotidianas, na espessura de sua experiência, e que podem ser tomados como os novos refugiados de nosso tempo, como reivindica Agamben, inspirado em Hannah Arendt.²⁰ Ao lembrar que “povo” designa tanto o sujeito de uma classe política quanto os que são excluídos da política (os pobres, os deserdados), Agamben ressalta que a miséria e a exclusão não são apenas conceitos econômicos ou sociais, mas categorias eminentemente políticas, no contexto do modelo biopolítico do poder.²¹

Em contraposição ao *espaçamento estético*, oferecido pelas cidades aos turistas e pelas telecidades aos espectadores - que fazem dos estranhos da era do consumo um objeto de uma satisfação estética -, a experiência que o documentário nos proporciona não deve nos transformar em turistas na realidade dos outros. Se no espaço estético criado pela telecidade os outros aparecem somente como objeto de um gozo (vigiado e controlado), “sem que nenhum laço os prenda (podem ser eliminados da tela - e assim lançados para fora do mundo - quando pararem de divertir”²²), o documentário, ao contrário, assume que as representações por ele criadas passam sempre por um Outro diante do qual não nos posicionamos como Mestres, tal como afirma Comolli:

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar,

¹⁹ Entre nós, no âmbito do vídeo independente, Cláudia Mesquita analisou três documentários que, entre meados de 1989 e meados de 1990, se dedicaram a retratar a experiência de grupos sociais marginalizados: *Do outro lado de sua casa* (Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri), *Beijo na boca* (Jacira Melo) e *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho). Cf. MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 189-207.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins*. Paris: Rivages, 2002, p.43.

²¹ Agamben identifica, em nossos dias, a convergência de dois aspectos do poder estudados por Foucault : *as técnicas políticas* (pelas quais o Estado integra em sua esfera o cuidado da vida natural dos indivíduos) e as tecnologias do eu (pelas quais o indivíduo vincula-se à sua identidade e à sua consciência, bem como a um poder de controle externo). Essa interseção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder é investigada em *Homo sacer*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

²² BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997, p. 204.

enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, diria eu, engajado no mundo.²³

Enquanto a televisão anseia por trazer o mundo até nós, no documentário é o próprio mundo, o dos outros - e o nosso passando pelo dos outros -, que nos interpela. Sabemos bem o quanto, todos os dias, as televisões e os jornais, sob o regime da informação, se apressam em fazer o diagnóstico (descartado na manhã seguinte) do estado do mundo. Como efeito, como nota Comolli, uma das linhas de força do processo de mediatização concerne ao combate que se trava entre tudo aquilo que permanece ligado à representação (como as políticas de relação entre os cidadãos, via delegação do poder) e os interesses que regem a produção e a circulação da informação-mercadoria, bem como a redução do sujeito à figura do consumidor:

As forças do mercado forçam indiscutivelmente a sair do sistema da representação - aceleração do tempo de circulação da informação e da mercadoria; aceleração do consumo, da rotação dos estoques; renúncia à experiência (isso toma tempo) e à transmissão iniciática por meio da experiência do sujeito, em favor de uma transmissão abstrata, não encarnada, imediata. Essa saída da representação afeta todas as cenas - da cena política à cena cinematográfica. Pela primeira vez na história, a cena do espetáculo (teatro/cinema) é afetada tanto quanto a cena política.²⁴

Para o cineasta e teórico do cinema, a interatividade hoje presente no entretenimento e no regime da informação não é senão uma paródia sinistra da tomada de consciência e do engajamento do cidadão, ou da implicação imaginária do espectador no filme. De maneira análoga às técnicas de sondagem de opinião, esses recursos buscam um sujeito enfraquecido, debilitado, pronto a reagir - somente! - frente a um conjunto de alternativas programadas. Entretanto, ainda assim, algo do lado das relações intersubjetivas resiste. Algo ainda passa pelo outro, por um terceiro - espelho, ator, fábula, narrativa, espetáculo, imagem -, à maneira de uma cena ou tela, na qual são expostas as representações e diante das quais o sujeito - cidadão e espectador - faz seu trabalho, se engajando numa relação aberta, transformável e transformadora, nela empenhando seu julgamento crítico e sua

²³ COMOLLI, Jean-Louis. "Sob o risco do real". In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2001* (V Festival do filme documentário e etnográfico/Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo). Belo Horizonte, 2001, p. 162.

²⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Lagrasse: Verdier, 2004, p. 216.

imaginação. Enquanto as mercadorias desejam, indiferentemente, qualquer consumidor, o filme exige que cada espectador se engaje com sua subjetividade, que ele se arrisque, que não permaneça indiferente. A cena, lugar de passagem pelo corpo do outro, convoca o desejo, mas também a oscilação entre a dúvida e a crença: crer sem deixar de duvidar, duvidar sem deixar de crer, esta é a fórmula que orienta o desejo de ver.²⁵

Assim é que, na contra-corrente daquelas formulações que atribuem um poder onívoro à vinculação inextrincável entre as lógicas sistêmicas mediáticas (impulsionadas pelas tecnologias digitais) e a configuração atual da economia capitalista, como se a existência em tempo real ou o hiper-espetáculo fossem capazes de a tudo engolir, colonizando inteiramente as regiões e os aspectos da experiência em geral, parte significativa da experiência particular que o cinema tem dado a ver, e tem proporcionado ao espectador desde o final do séc. XIX, testemunha exatamente o contrário.²⁶

O cinema, que permitiu aos seres o acesso à esfera do espetáculo, pode também enfrentá-lo ao engajar os espectadores em uma prática e não simplesmente em transformá-los em sujeitos do espetáculo. Dono do poder de mostrar, o cinema - ao contrário da televisão - dispõe da chance de “tornar perceptíveis seus próprios limites, de designar o não-visível como condição e sentido do visível, de se opor, dessa maneira, ao postulado de uma visibilidade generalizada”.²⁷ É exatamente porque pode mostrar os limites do *poder de ver* que o cinema, na contramão do espetáculo, a ele opõe uma resistência do interior mesmo das suas estratégias.

Para contrariar tanto o otimismo mercadológico de Friedman (e dos eufóricos sacerdotes da globalização) quanto as teses daqueles que tomam a cibercultura como o vetor dominante de nosso tempo, é preciso lembrar, por exemplo, que a China, alçada ao topo da experimentos chamados de *glocalização*, por acolher diversas fábricas de outros países que para lá se deslocaram, abriga também experiências que não foram aplainadas, inscritas em outra temporalidade que não aquela das transmissões instantâneas da informação ou da existência em tempo real. Em *L'ouest des rails* (2003) - filme de nove horas e meia -, o cineasta Wang Bing mostrou a dissolução do parque industrial da região

²⁵ COMOLLI, Jean-Louis. “Études à Toulouse: représentation, mise en scène, médiatisation”. In: *Voir et pouvoir*, p. 209-221.

²⁶ Dubois observa que o cinema é tanto uma maquinaria perceptiva quanto uma maquinação de pensamento. Cf. DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 44.

²⁷ COMOLLI. *Voir et pouvoir*, p. 8

de Tie Xi (gigantesco conjunto de fábricas arruinadas), na cidade de Shenyang, ao filmar os lugares e as pessoas em *travellings* intermináveis, perseguindo aquela utopia cinematográfica buscada por André Bazin (obter a impressão do tempo que escoar), feita da modelagem da duração e dos acontecimentos do mundo, como bem sublinhou Dominique Paini.²⁸ Para dar conta daquilo que desaparece sem deixar rastros, é preciso, sobretudo, duração: é por isso que o filme acompanha pacientemente a *mis en scène* dos trabalhadores que ainda restam nessas fábricas, enquadrando, sem imobilizar, os seus gestos e conversas cotidianas, filmando o próprio fluir da experiência em atos e falas.

De modo parecido, Chantal Akerman, em *Dans l'autre côté* (2002), ao acompanhar os mexicanos que buscam atravessar ilegalmente a fronteira com os Estados Unidos, compõe diversos planos imóveis para que possamos escutar e apreender as narrativas da desapareição (daqueles que perderam amigos e parentes que tentavam a travessia) ou simplesmente seguir a movimentação incessante, ao longo da fronteira, dos que planejam atravessá-la. Para isso, novamente, é preciso tempo para se enlaçar àqueles que são filmados, tempo para escutá-los e perscrutar seu movimento na noite do deserto, tal como fantasmas ou almas penadas (os que irão, em breve, desaparecer), apanhados pela luz infravermelha dos helicópteros norte-americanos.

Entre o nomadismo e o confinamento

Se em nossos dias as estratégias do espetáculo - acionadas pela globalização e pela disseminação das estratégias de mediatização impulsionadas pelas tecnologias digitais - conduzem ao aplainamento do mundo através da velocidade de transmissão da informação (deslocalizada e imaterial), dele retirando as rugosidades, alisando seus estriamentos, planificando seu relevo, o cinema documentário, na contra-corrente desses poderes, insiste em filmar “os processos lentos, invisíveis, de transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias”, segundo a bela fórmula de Comolli.²⁹ Assim é que certos documentários, por meio do singular manejo de seus recursos expressivos, tem se dedicado a desenhar algumas figuras da experiência na contemporaneidade, explorando as tensões entre o

²⁸ PAINI, Dominique. Entrevista que acompanha o DVD de *L'ouest des rails* (MK2 éditions).

²⁹ COMOLLI. *Voir et pouvoir*, p. 8.

processo de mediatização e o mundo no qual se movem os sujeitos, em suas realidades cotidianas, encravadas em temporalidades particulares.

Identificamos inicialmente dois grandes procedimentos buscados pelos filmes: um, aquele dos cineastas nômades ou *globetrotteurs*, como é o caso exemplar de Johan Van der Keuken. Desde os anos 70, à procura de uma forma-cinema adequada à sensibilidade terceiro-mundista da época (empenhada na crítica das relações geo-políticas desiguais entre o Norte e o Sul), até o final dos anos 90 (com seu *Amsterdam Global Village*), o cineasta holandês filmou nos mais diferentes lugares (Camarões, Peru, Espanha, Marrocos, Nepal, Índia, Egito, Suriname, Ghana, Indonésia, etc). Sobre vários de seus filmes, Daney afirmou que eles poderiam trazer o seguinte sub-título: “misérias ocasionadas pelo capitalismo mundial e as doenças que ele traz ao corpo humano”.³⁰ E é isso mesmo o que encontramos em *Face Value* (O valor da face, 1991), no qual o cineasta, tal qual um andarilho, percorre diferentes lugares da Europa (Londres, Marselha, Praga, Holanda) ao encontro dos mais variados personagens e temas: desempregados da antiga economia socialista dos países do leste europeu; mulheres argelinas exiladas em Marselha; prisioneiros recém-saídos da prisão e condenados à marginalidade na Tchecoslováquia; mulheres caribenhas em Londres; um comício do líder direitista Le Pen; uma cerimônia num cemitério judeu em Praga e tantos outros mais...Em todos esses encontros o acaso tem papel preponderante e dá lugar tanto ao acolhimento ao outro que se filma (apanhado na duração de seu rosto e de sua fala) quanto à possibilidade de ser por ele interpelado, deixando o lugar à surpresa, à descoberta das diferenças, sem excluir o conflito e a manutenção da distância, áspera, mas sem lhe cortar a palavra ou a gestualidade enfática, mesmo quando se trata de filmar o inimigo, como é o caso do comício da Frente Nacional e da manifestação efusiva e entusiasta dos seus seguidores diante da câmera.

Um outro procedimento adotado pelos documentários consiste não em atravessar o globo ou um país para documentar como lá vive a outra metade, mas em ficar e filmar o lugar onde se vive, os arredores de um quarteirão, a outra metade da cidade, como o faz Pedro Costa em *No quarto da Vanda* (2001). Esse filme exhibe uma dupla destruição: a demolição do bairro de Fontainhas, em Lisboa, habitado pelos trabalhadores portugueses

³⁰ Daney anotou, com argúcia; “cet oeil de lynx a vu du pays, cete oreille attentive a globe-trottiné, ce nez s'est casse sur le réel”. Cf. DANÉY, Serge. *Vers le sud*. Johan van der Keuken. In: _____. *Ciné-journal*. vol. 1. Paris: 1988, p. 131-135.

pobres e por grande quantidade de imigrantes de Cabo Verde; e a autodestruição de Vanda, que se droga em seu quarto. O filme é formado por planos de uma extensa e sufocante duração, sejam aqueles do quarto, no qual os corpos buscam, ávidos, a droga, sejam os da derrubada dos barracões. Os enquadramentos, repetitivos e fechados, orientados pela própria protagonista, reforçam a quase imobilidade dos corpos e o seu confinamento extremo no espaço, fazendo obstáculo à variação e transformação próprias da escritura cinematográfica. Se o cinema tem algo a ver com a ressurreição daquilo que diz respeito à morte - desde seus primórdios, quando precursores como Marey e Muybridge se puseram a animar (de vida, justamente!) as imagens fixas -, o que Pedro Costa faz é filmar o trabalho da morte, afirmou Comolli.³¹

Porém, a oposição entre dois procedimentos - o documentarista que viaja e vai ao encontro da diversidade do mundo - e aquele que fica em casa e filma o outro mundo que sua cidade ou país abrigam - não é senão relativa, como demonstram as cartas (à maneira de um diário de viagem, entremeado de lembranças) de Sandor Krasna, o documentarista-viajante de *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker:

Ele me escrevia: “Estou voltando de Hokkaido, a ilha do norte. Os japoneses ricos e apressados pegam um avião. Os outros vão de ferry. A espera, a imobilidade, o sono fragmentado, tudo isso curiosamente me remete a uma guerra passada ou futura: trens de noite, apitos de alerta, abrigos atômicos... Pequenos fragmentos de guerra inseridos na vida corrente.” Ele amava a fragilidade desses instantes suspensos, essas lembranças que serviram apenas para deixar, justamente, lembranças. Ele escrevia: “Depois de algumas voltas ao mundo, só a banalidade ainda me interessa. Eu a persegui durante essa viagem com a obstinação de um matador de aluguel.”³²

Seja em Tóquio, Guiné Bissau ou Cabo Verde, Sandor busca o que uma relação especial – ainda que fugidia – entre quem filma e quem é filmado:

Ele não gostava de demorar-se sobre o espetáculo da miséria, mas, entre tudo o que ele queria mostrar do Japão, havia também os reprovados no Modelo. “Todo um mundo de mendigos, de lúmpens, de excluídos, de coreanos. Pobres demais para a droga, eles se embriagam com cerveja, com leite fermentado. Essa manhã, em Namidabashi, a 20 minutos das maravilhas do centro, um sujeito vingava-se da sociedade, comandando o trânsito na esquina. Para eles, o luxo seria uma

³¹ COMOLLI. *Voir et pouvoir*, p. 627-633.

³² Transcrição de um trecho das cartas de Krasna, lidas por uma voz feminina que, ao ler os fragmentos, vai comentando as imagens realizadas por Krasna em suas viagens pelo mundo.

daquelas grandes garrafas de saquê que se derramam sobre os túmulos no Dia de Finados.

Eu paguei a rodada no bistrô de Namidabashi: esse tipo de lugar permite a igualdade do olhar. O limiar sob o qual todo homem vale por outro, e sabe disso”.

Certamente, a viagem só pode nos oferecer uma experiência de alteridade, a revelação do mundo dos outros, se o viajante não leva consigo sua Bíblia, suas recordações de infância e seu discurso ordinário, como escreveu Deleuze a Daney, retomando uma observação de Fritzgerald. Para quê viajar senão para descobrir, nos mais diferentes lugares, que o cinema ainda permanece por fazer, que ele é a viagem absoluta - longe ou perto de casa -, enquanto, ao mesmo tempo, em cada lugar (onde estamos e para onde nos deslocamos) podemos descobrir também a que idade da mídia ele pertence, isto é, o quanto a televisão já se encarregou de capturá-lo com seus arranjos sonoros e imagéticos.³³ Se é verdade que o cinema ainda resta inteiramente por fazer - daí o otimismo crítico de Daney, ressaltado por Deleuze -, é verdade também que os obstáculos e os desafios que ele enfrenta mudaram muito desde que o crítico do *Cahiers du cinéma* e jornalista do *Libération* empreendeu sua peregrinação - pelos filmes e pelo mundo - em seu *Ciné-journal*, na década de 80 (o primeiro volume cobre o período de 1981-1982, e o segundo, de 1983 a 1986).

Sintomático dessa dificuldade enfrentada pelo cinema, e, em particular, do documentário, é o gesto que levou aquele que percorrer o mundo tantas vezes a se confinar em um espaço vigiado por uma câmera, diante da qual o cineasta expõe a fadiga de seu corpo, os fragmentos da sua memória, bem como suas esperanças políticas e seu desalento, como ocorre em *Berlim 10/90* (1991) de Robert Kramer. Em um único plano-sequência, de uma hora de duração, o filme situa o espectador no lugar de um operador de uma câmera de vigilância, que acompanha duas cenas: uma mostra o cineasta sentado em uma cadeira de ferro, em um banheiro coberto de azulejos brancos; a outra exhibe um aparelho de televisão, submetido a diferentes enquadramentos e desenquadramentos. *Mis en scène* carcerária, dirá Comolli, na qual o espectador, afetado pela crueldade que a tela expõe, perde o controle da perda do outro (o corpo de Kramer, que sofre - e nós com ele - no tempo em que dura o

³³ DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo, viagem”. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 100-101. Trata-se do prefácio que Deleuze dedica aos dois livros de Daney, *Ciné Journal*, volume 1 e 2.

processo de filmagem a que ele se submete e que é projetado diante de nós, mas sem que possamos nos identificar com esse sujeito).³⁴

Descontado esse excesso de *mis en scène* do próprio diretor/personagem/ator em *Berlim 10/90*, um movimento análogo encontra-se na diferença entre dois filmes de Akerman: se em *De l'autre côté* (2002) a cineasta vai ao encontro dos mexicanos que querem atravessar a fronteira para os EUA, em *Là-bas* (2006), na viagem a Tel Aviv, a cineasta permanece confinada ao apartamento, câmara imóvel, montada na sala, posicionada frente à janela (e que oferece, na maior parte do tempo, uma vista “filtrada” por uma persiana). Aquela que fora até o outro lado - os mexicanos, a fronteira - retorna à terra dos seus parentes, mas o seu pertencimento a este território (com sua história e memória) é oscilante, às vezes, próximo a uma miragem, algo à deriva, os vínculos incertos. Do lado de fora, da vida e da experiência daqueles que habitam os apartamentos em frente, enquadrados pela janela e pela câmera, não podemos reter quase nada (um ou outro corpo que aparece na varanda ou no jardim), como se eles também - toda Tel Aviv? - estivessem enclausurados, sem fora; talvez os outros também tenham dificuldade de ampliar sua vista, seu horizonte (e não apenas em um sentido físico ou geográfico), o que concede uma nota política cifrada ao filme. Eis uma versão radical do chamado “documentário em primeira pessoa”, em que o espaço da subjetividade é rarefeito e diminuto.³⁵

Essas breves caracterizações de obras de autores distintos foram apresentadas para indicar as diferentes possibilidades estilísticas de que os documentários dispõem para dar conta, de certo modo, de algumas configurações da experiência na contemporaneidade. No entanto, não queremos simplesmente organizar um conjunto de filmes distribuídos e classificados segundo o manejo particular de seus recursos expressivos. No caso do documentário, há algo que, diferentemente da ficção, o impede de fazer escolhas estilísticas a seu bel-prazer: o real mesmo, com sua opacidade e com tudo de que ele é feito (a vida

³⁴ COMOLLI. *Voir et pouvoir*, p. 614.

³⁵ Como notou Michel Renov, embora tenha ganhado destaque nas décadas de 80 e 90, essa dicção em primeira pessoa, essa presença da voz do diretor no documentário, na qual o componente autobiográfico é mais ou menos acentuado, remonta aos filmes de Jonas Mekas, com *Lost, lost, lost* (iniciado em 1949, concluído em 1976), de Jean-Rouch, com seu *cinéma-verité* nos anos 50 e de Chris Marker, com *Lettre de Sibérie* (1957). Cf. RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 252.

social, as instituições, os poderes, os lugares com sua temporalidade, os sujeitos em suas inúmeras práticas e discursos); real do qual ele parte, e que o atravessa, transbordando a representação que dele é feita.

No filme documentário, tanto a experiência que ele retrata - a dos sujeitos filmados - quanto a que ele oferece aos espectadores são atravessadas pelo real, que vem perturbar a cena (exibindo seu inacabamento e sua incompletude) e demonstrar o quanto esta experiência que ela abriga encontra-se em devir, situada em pleno curso da história humana. O documentário, por fim, pode assumir como seu lema aquela indagação que Philippe Lafosse atribuiu à obra de Van der Keuken:

Já que estamos no mundo, como preocupar-nos com ele? Como não nos preocuparmos com os outros? Já que estamos vivos ao lado dos outros, na mesma canoa, como não vê-los, escutá-los? Como estar com eles, definir sua identidade e a minha? Como testemunhar sobre o nosso presente, sobre o que é e o que será depois deles, depois de mim?³⁶

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. *Trafic*: POL, n. 1, 1992.
 _____. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
 _____. *Moyens sans fins*. Paris: Rivages, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
 _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
 _____. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1987.
- BECK, U; GIDDENS, A; LASH, S. (Org.) *Modernização reflexiva*. Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, 1996.
- COMOLLI, Jean-Louis. “L’avenir de l’homme? Autour de *L’homme à la caméra*”. *Trafic*: Paris, POL, n. 15, 1995.
 _____. “Lumière élatante d’un astre mort”. *Images documentaires*. Paris: Images en bibliothèques/Direction du livre et de la lecture, 1995, n. 21.

³⁶ LAFOSSE, Philippe. “Van der Keuken, cineasta solidário”. *Le monde diplomatique*, novembre 2001.

- _____. “Cinema contra espetáculo”. Catálogo do *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, 2001.
- _____. COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Lagrasse: Verdier, 2004.
- DANEY, Serge. *Ciné-journal*. vol. 1. Paris: Cahiers du cinéma, 1988; vol 2 (Paris: Cahiers du cinéma, 1998).
- _____. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L, 1993.
- _____. *La rampe*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo, viagem”. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FRIEDMAN, Thomas. *O mundo é plano*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2005.
- GUIMARÃES, César. “A singularidade como figura lógica e estética no documentário”. *Alceu*. Revista de Comunicação, cultura e política. v. 7, n. 13, jul./dez.2006.
- LAFOSSÉ, Philippe. Van der Keuken, cineasta solidário. *Le monde diplomatique*, novembre 2001.
- MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. (Livro da XV Compós). Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MESQUITA, Cláudia. *Lost book found: uma cidade ao rés do chão. Devires - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado em Antropologia da UFMG, 2006, v.3, n. 1, p. 132-149.
- LOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- PACHECO, Carlos et alli. *O estado do mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- QUÉRÉ, Louis. *Des miroirs equivoques*. Paris: Aubier Montaigne, 1982.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.