



**Negando o conexionismo:
*Notas Flanantes e Sábado à
Noite* ou como ficar à altura
do risco do real**



Cezar Migliorin

Universidade Federal Fluminense





Resumo

Discuto neste artigo as formas como alguns documentários contemporâneos brasileiros lidam com o que chamamos o *risco do real*, expressão do teórico e cineasta francês Jean Louis Comolli e largamente utilizada pela crítica para indicar o “lugar” em que o cineasta deveria se encontrar na sua relação com o real. Estar sob o risco do real aparece como a garantia de uma imagem compartilhada entre os “atores” de um documentário. Estar sob o risco do real é o paradigma do chamado documentário moderno e está incorporado à produção brasileira recente. Uma importante diversidade de formas e estilos, dispositivos e práticas aparecem nesta recente produção. Aqui desenvolvo a questão do risco do real em relação ao papel que o *conexionismo* passou a ter no capitalismo contemporâneo e o diálogo de dois documentários brasileiros, *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes e de *Notas Flanantes* (2008) de Clarissa Campolina, com seus dispositivos e com os desafios da imagem contemporânea.

Palavras-chave

Documentário Brasileiro, Dispositivo, Capitalismo contemporâneo.

Abstract

In this paper I discuss the way in which a selection of contemporary Brazilian documentaries relate themselves to what has been called “the risk of the real”, an expression coined by the French critic and filmmaker Jean Louis Comolli, which has been widely used by scholars to identify the “place” the filmmaker should occupy in relation to the real and to the other. Being at “the risk of the real” evolves as a commitment to a shared image of the self and the other. This concept emerges as something of a paradigm for the so-called modern documentary and it is widely embraced by contemporary Brazilian production. An important diversity of forms and styles, mechanisms and procedures take part in this practice. One of my lines of argument is that this tension is part of a distance these films intend to create in relation to contemporary forms of power and contemporary connectionist capitalism, as studied by Boltanski, and Chiapello (*The new spirit of the capitalism*). I specifically refer to two recent documentaries that in my opinion face this problem and dialogue with the limits of “the risk of the real”; *Sábado à noite* (2007), by Ivo Lopes and *Notas Flanantes* (2008) by Clarissa Campolina.

Key-words

Brazilian Documentary, Apparatus, Contemporary capitalism

1. Do conexionismo na arte e no documentário

1. Em “O dispositivo com estratégia narrativa”, esboço a seguinte definição: “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.”

2. *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho, *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004) de Paulo Sacramento, *Rua de Mão Dupla*, (2003) de Cao Guimarães, *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, 33 (2003), de Kiko Goifman, *Acidente* (2006), de Cao Guimarães Pablo Lobato e KFZ-1348 (2008) de Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso.

Na última década vimos uma série de documentários utilizarem o que temos chamados de *dispositivos* como estratégia de aproximação e relação com seus objetos¹. Esta prática retomou e transformou os chamados filmes-estruturais realizados entre o final dos anos 60 e o início dos 70, sobretudo nos Estados Unidos. Diretores ligados ao cinema experimental como Hollis Frampton, Ernie Gehr e Michael Snow realizaram filmes como *Nostalgia* (1970) e *Zorn's Lemma*, (1971) no caso de Frampton, *Serene Velocity* (1970), de Gehr e *Wavelength* (1967) e *La Région centrale* (1971), de Snow. Uma das linhas que podemos destacar destes trabalhos é a dureza dos dispositivos utilizados. O efeito poético e fortemente perturbador está ligado à forma como somos levados a uma experiência singular com a imagem e com a narração dentro de uma estrutura repetitiva e formalista. O espectador, antes de perceber o que é narrado, o tema ou o sujeito, é confrontado com uma estrutura que ele deve entender o funcionamento. E desta relação com a estrutura que se forma uma narração ou uma relação com o objeto. Não se trata, é claro, de uma linha de continuidade entre aquele momento do cinema experimental e o documentário contemporâneo, mas de operações que se repetem na história do cinema com objetivos e efeitos diversos, mas não isolados. Os filmes estruturais fazem parte de um saber coletivo sobre o cinema e se configuram como condição de possibilidade para esta produção contemporânea.

Se podemos ainda manter essa comparação por algum tempo, interessa destacarmos a acentuada perda de rigidez na utilização de dispositivos quando vemos alguns documentários contemporâneos².



O dispositivo inicia a obra, no entanto, para manter a relação com o acaso e com o descontrole durante o filme ele é frequentemente alterado ou aberto. Em um documentário no qual o dispositivo está colocado, a produção de sentido, a conjunção de forças e os possíveis efeitos da obra, surgirão desse lugar intermediário, próprio às conexões rizomáticas; entre o aleatório e a repetição programada, entre o controle e descontrole. A potência do dispositivo busca impedir assim o duplo risco da imagem e da experiência estética contemporânea, a saber: 1) a repetição sem diferença baseada em uma sucessão causal e na desordem, 2) a imagem de tudo desconectada, caótica e separada das relações com o real que o dispositivo enseja. A presença de sujeitos e espaços habitados traz assim uma maleabilidade e uma fluidez para os dispositivos, desdobrando-se em uma falta de rigidez que desvia o interesse excessivamente concentrado na estética e na materialidade da imagem para os modos de conexão entre os atores que habitam um dispositivo.

Estivessem os meios de produção presentes ou não, o realizador, presente ou não, os indivíduos e seu lugar ímpar no mundo atravessam as produções do cinema moderno como fonte de vitalidade para o mundo como um todo, para a vida em geral, para futuros possíveis. Entre “tirar das pessoas o que elas têm a dizer” (Ismail Xavier comentando o trabalho de Eduardo Coutinho³), “fabular com”, “tornar-se outro junto com o personagem” (Teixeira, 2004), encontramos no documentário formas de, não só dizer do mundo, mas de, ao dizer, forjar um mundo com a abertura para a diferença. Este princípio opera quando Deleuze escreve que “é o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de fazer lenda’ e contribui deste modo para a invenção do seu povo” (Deleuze, 1985 p. 196). Esta *potência fabulatória* atravessou o elogio que fazemos aos filmes de Eduardo Coutinho ou de Jean Rouch, por exemplo. O filme configura-se como *acontecimento* uma vez que produz o que não existiria sem ele e sua força conexcionista.

O risco do real se filia ao elogio conexcionista que fora do documentário ganhou fôlego do ano 2000 para cá, tendo o trabalho do crítico francês, Paul Ardenne como paradigma com o livro *Uma arte contextual* (Ardenne, 2002). O elogio de Ardenne à arte contextual se baseia em uma arte que se coloca *sob o risco do real*, para voltar à expressão de Comolli. Para Ardenne, colocar-se em contexto significa estabelecer conexões que recusam o distanciamento do artista da realidade e o colocam em contingência. Esse corpo-a-

3. Folha de São Paulo, Caderno Mais, São Paulo, 03/12/2000.

corpo com o real é seguido da necessidade de experimentar – a si e ao mundo –, conectar, se colocar em relação com o outro, procurar co-implicações, confrontações com o espaço coletivo, ação no lugar da contemplação, expansão fundada na experiência e, por fim, uma posição, menos estética que política. A experiência é o que permite alargar o saber, os gestos, as atitudes, os conhecimentos, dinamizar as criações e as conexões, possibilitando a vivência de fenômenos inéditos e melhores formas de habitar o mundo. “O artista é um conector”, mais que um criador. Enfim, são exemplos em que a crítica ao isolamento do artista, que enseja uma *territorialização* do ser e do mundo, encontra, no elogio à proposição contrária – conexão, “estar junto”, improviso, escuta e experiência com a diferença –, os caminhos para um processo de individuação do espectador e do documentarista que forjam um *outro mundo*.

2. Do conexionismo no capitalismo contemporâneo

Mas, como compartilhar o *risco do real* com o que Luc Boltanski e Ève Chiapello chamaram de um *novo espírito do capitalismo*⁴ que antes de buscar a disciplina e a ordem tem como principal força de produção a singularidade, a invenção e a criação de si com o outro. O dispositivo relacional deixou o campo das resistências para ser compartilhado por práticas e discursos distantes dos documentários, dando enfáticas feições à percepção embrionária de Félix Guattari, em 1970.

4. Boltanski, Luc.; Chiapello, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

“...a primeira fase da revolução industrial consistia em transformar os indivíduos em robôs, em autômatos, com a fragmentação do gesto do trabalho. Agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais, o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos. (Les Vendredi de la Philosophie. Emissão radiofônica. France Culture, Arquivo INA - 26/04/1970 – tradução nossa)

Este *novo espírito* justifica o engajamento no capitalismo e guarda como característica central o conexionismo entre indivíduos e estéticas diversas, sem necessariamente de conexão espacial supondo a formação de uma ampla teia comum. Para os autores, a conectividade se desdobra em mobilidade – espacial, identitária, profissional, cultural, etc.



O esforço dos autores nesta obra riquíssima é o de perceber como o capitalismo contemporâneo incorporou a crítica que o antecedia, e uma das mais interessantes incorporações é do que eles chamam de uma *crítica artística*. A percepção de mundo desta *crítica artística* guarda íntima relação com o elogio da escuta, da singularidade, da formação de teias e da experiência. O artista é modelo e ao mesmo tempo sua liberdade é mercadoria de alto valor no capitalismo conexcionista. Neste ambiente, o chefe se torna um mediador e um animador de uma equipe de competências que se organizam por projetos e que se auto-controlam com grande liberdade produzindo “conexões ativas próprias a fazer nascer a forma” (Boltanski; CHIAPELLO, 1999, p. 157 - tradução nossa -). A proximidade com um dispositivo não é coincidência, Boltanski e Chiapello conectam a noção de rede ao conceito deleuziano de *plano de imanência*; um plano em que os encontros não se fazem por relações mensuráveis, mas por variação de velocidades e ritmos entre partículas não formadas, em individuação.

Assim, as qualidades que, neste novo espírito do capitalismo, são garantias de sucesso – a autonomia, a espontaneidade, a mobilidade, a capacidade rizomática, a pluricompetência, a convivialidade, a abertura aos outros, a disponibilidade, a criatividade, a intuição visionária, a sensibilidade às diferenças, a escuta em relação ao vivido e a recepção de experiências múltiplas, a atração pelo informal e a procura de contatos interpessoais – são diretamente emprestadas do repertório de maio de 68. (Boltanski; Chiapello, 1999, p. 150, - tradução nossa -).

Chiapello e Boltanski encontram a fala de Guattari, ao dizer que o novo *management* chama cada vez mais a “saber ser” do que a “saber fazer”. (Boltanski & CHIAPELLO, 1999, p. 151) Um saber ser com o outro, que inclui flexibilidade e adaptabilidade.

O problema do documentário é evidente. Dilatar a experiência do sensível não é uma exclusividade da arte ou do documentário, é matéria prima e desafio mesmo do capital. Entretanto, seria o documentário afetado pelo capitalismo contemporâneo que leva ao limite a singularização dos desejos e formas de vida, se abstendo em disciplinar corpos e mentes para atuar nas possíveis capturas da vida e dos modos de ser? De que forma ele coincide com o elogio à singularidade e à experiência compartilhada pelo capitalismo e, nesse caso, os filmes-dispositivo, rizomáticos ou conexionistas, não

5. Agradeço aos alunos da UFF Diego Vasconcelos, Felipe Mussel, Luciano Dayrell e Rodrigo Sellos com quem pude debater os dois filmes aqui analisados no grupo de estudos sobre o Documentário Contemporâneo ligado ao *Laboratório de Investigação Audiovisual* (UFF).

6. Produzido com recursos do DOCTV - Ministério da Cultura.

7. Produzido com recursos da CEMIG/Governo de Minas

estariam na dianteira desta confusão? Resistir em ambiente disciplinar era se opor às instituições que encarnavam a disciplina ou singularizar o que era normatizado pela instituição. Em um momento pós-disciplinar esses limites não estão mais explícitos.

3. Da negação dos dispositivos: dois filmes⁵

Em *Sábado à Noite*⁶ (HDV/35mm | 62 min | PB | 2007) e *Notas Flanantes*⁷ (HDV | 47 min | cor | 2008) o dispositivo aparece enfraquecido, perdendo-se. Enfraquecidos eles cedem a outros movimentos, são desrespeitados pelos próprios filmes. Entretanto os filmes insistem, negando o dispositivo e, ao fazê-lo, convocam outras formas de estar sob o risco do real.

Sábado à Noite parte de um desafio que conhecemos logo no início do filme. Um membro da equipe, algo entre co-realizador e ator, aborda um carro na rodoviária de Fortaleza e pede para acompanhar essas pessoas até o seu destino. Prepara-se assim um filme de encontros pouco organizados, abertos ao acaso. Com as pessoas, *Sábado à Noite* se prepara para vagar pelas ruas de Fortaleza. De certa maneira, a estratégia inicial: “encontrar pessoas que me levem para outro lugar e ter um contato com essas pessoas no caminho”, lembra a tradição de Jean Rouch de *Moi un Noir* (1958) a *Route One* (1989) de Robert Kramer, em que um co-autor atua como mediador, na tela, entre o filme e o mundo. O que no caso de *Sábado à Noite* poderia ser um *dispositivo forte* acaba por ser abandonado logo no início do filme, para, bem mais tarde, voltar transformado. Depois do primeiro encontro fracassado – o casal se nega a levar o filme para outro lugar – a equipe toma um transporte público, instaurando um outro filme.

Sábado à Noite é um filme complexo envolto em uma grande simplicidade. Um dos maiores riscos do documentário contemporâneo reside no distanciamento do realizador e do filme da possibilidade de enfrentamento com o que lhe acontece. Essa fórmula funciona mais ou menos assim: o filme se coloca em uma situação em que está aberto ao acaso, aberto a sons, pessoas e acontecimentos que não podem ser antecipados antes do filme. Ou seja, não é um roteiro ou uma tese que será experimentada com o filme. Mas, o risco com que lida *Sábado à Noite*, e que me parece uma tendência atual, coloca o problema do acaso em outra dimensão. O filme se configura com abertura para o acaso, porém, quando o que não está



controlado começa a marcar a imagem, o filme apenas contempla, não age, não interroga. Ou seja, estes dispositivos frágeis acabam não gerando nenhuma tensão maior, nenhum recorte muito claro o que acaba levando o filme para a contemplação e para a exacerbação do acaso e da espera. O acaso, no lugar de ser uma força de conexão entre sujeitos e situações não dominadas, passa a ser o fim em si.

Se nos acostumamos com *filmes de busca*, como chamou Jean Claude Bernardet ou com os filmes-dispositivo em que logo no início do filme as regras já eram expostas e compartilhadas com os espectadores, no caso do filme de Ivo Lopes, não é isso que acontece, antes de conhecermos o dispositivo somos jogados para longe dele. O primeiro plano do filme é feito de dentro de um carro, à noite, com a câmera filmando a partir do vidro traseiro. Vemos as luzes dos faróis distorcidas pela água e pela sujeira do vidro. Este primeiro plano dura dois minutos e já impõe o ritmo e certa estranheza ao filme. Mas, essa contemplação, este prazer estético nos faróis que fazem marcas abstratas na imagem é anterior ao *fracasso do dispositivo*.

Quando o personagem aborda o casal na rodoviária ele o faz com pessoas que estão em uma camionete. Este carro não possui lugar para o câmera, logo eles teriam que ficar na caçamba, separados do casal. O casal diz que não quer entrar no filme pois esta indo para casa; resposta: deixa a gente lá mesmo. Porque o filme não quer ir até a casa da pessoa? Ele quer o acaso, a carona, mas não quer o contato. Nessas opções o filme começa a negar as possibilidades rizomáticas ou conexonistas do dispositivo. O risco parece muito pequeno.

Poderíamos então pensar que o dispositivo nunca teve importância. Se não é o encontro que o filme procura, o que ele deseja então? A espera, os longos tempos mortos, o isolamento das imagens, configuraríamos a procura de uma imagem síntese, de uma imagem única? Ou seja, no lugar da tensão dos contatos entre sujeitos e situações, o documentário estaria optando em buscar imagens que representassem “a verdadeira experiência” do sábado à noite em Fortaleza? Os tempos largos estendidos apresentados no filme seriam parte desta imagem que em algum momento falará sobre o mundo porque nela insistimos, porque esvaziamos sua possibilidade de se transformar em informação?

O real que o filme nos oferece é silencioso e de baixíssima tensão, não deixa cicatrizes, é delicado e livre da brutalidade espetacular que atravessa o jornalismo, os *reality-shows* e também tantos documentários. Mas, até que ponto a delicadeza e a ausência de qualquer tensão não se desdobra em um desinteresse e um descaso

com o mundo? Quando o professor Denílson Lopes, em seu artigo *Poética do Cotidiano*, fala de uma poética que de certa maneira se aproxima do zen: *acontecimentos isentos de tensão, naturalidade*, que traduz uma certa inocência e *Latência*, “como se o paraíso infinito estivesse em uma poça d’água” (LOPES, 2007, p.88), entre outras características, não é justamente uma transcendência da imagem que se espera? Nesse caso a imagem ganharia, nela mesma, uma força gigantesca, uma força que a isola de outras imagens. O real, de repente, se encontra todo concentrado na poça d’água, como se tivesse estado sempre ali e não na escritura, com o outro, como se bastasse um olhar privilegiado do artista. O outro no documentário é um problema de montagem. A poética do cotidiano aponta para a serenidade, escreve Denílson Lopes, e, citando Bobbio completa, “uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver” (Lopes, 2007, p. 89). Mas, a arte política, não se faz por oposição, não transforma o mundo e a moral ao exacerbar o real ou ao fazer uma *mimesis revertida* do real. O risco de opor o silêncio e a delicadeza ao ruído e à brutalidade é de negar a possibilidade da imagem testemunhar sobre o real, abrindo-se em múltiplas representações – não se trata de múltiplas interpretações, estamos distantes de um relativismo do espectador: “cada um pensa o que quer”. Esta múltipla representação, nem sempre delicada, se abstém em simplesmente contemplar ou acusar o real.

A separação entre o desejo de uma cidade expresso em um documentário e a efetivação desse desejo encontra todos os obstáculos. Conhecemos a morte da relação direta entre ação e reação no cinema utópico desde o Holocausto e do advento do cinema moderno. Se não é possível achar a imagem que tudo diz, que contém o “paraíso na gota d’água”, não se faz imagem nenhuma; ou, se entrega para o acaso a feitura da imagem e se contempla o que o acaso nos devolve. O poético forjado pelo acaso e pela pura contemplação inventa uma nova transcendência para a imagem. No lugar da *voz de Deus* colocamos a *voz do acaso*, trazendo uma verdade do real. Uma verdade que depende de uma pureza na relação com o mundo e que passa por um olhar privilegiadamente do realizador.

No caso do filme de Ivo Lopes, as imagens estão ali, não se trata de uma tela escura e de um apagamento da cidade. Mas, até que ponto essas imagens são desejadas, até que ponto elas constituem uma cena que não exclui realizadores e espectadores?

Primeira hipótese: a imagem se constitui pelo que ela não diz,



e isso não é apenas uma poética do silêncio, mas uma relação com outras imagens e sons que habitam o espectador. Tentando ser mais claro, uma imagem é formada por tudo que ela mostra, mas também por tudo que ela não mostra e pelo o que ela aponta como possibilidade do visível. A imagem do documentário pode ser pensada como modo de alteração e relação com outras imagens não necessariamente visíveis. Não se trata assim de um infinito abstrato que pode ser sentido pelos espectadores, mas uma montagem real entre as imagens do filme e entre os não-ditos e os não-vistos que as imagens do filme fazem pulsar, produzindo um evento sensível e a constituição de uma cena, indissociavelmente.

Essa dupla presença é explícita em *Sábado à Noite*. A maioria dos planos do filme privilegia a arquitetura e a cidade como cena. São planos longos e fixos em que as linhas da cidade recortam um espaço, criam uma cena. *Sábado à Noite* filma o teatro vazio. A cidade se torna um espaço de ressonância. Enquanto cena, *Sábado à Noite* é o interstício entre os estrondos da cidade movimentada, barulhenta e quente de um dia e o dia seguinte. A cada seqüência temos a sensação da existência de uma cena desabitada, pronta para ser ocupada, recriada. *Sábado à Noite* é o final de uma semana e um filme de abertura; os espaços e silêncios não são *mudezas*, mas espaços virtuais, lugares em que a *polis* se reconstrói, se reorganiza. A cidade como espaço de possíveis, não é assim nem um espaço que pode ser habitado por falas e discursos já organizados, nem por gestos e movimentos que ocupam a imagem. As pessoas estão ali, mas antes delas a cidade como possibilidade.

Temos, nesse caso, um realizador que se distancia dos três modos mais comuns de os sujeitos estarem na tela, aquele em que o documentarista narra o outro de maneira transparente, como um documentário mais clássico, aquele que o documentarista narra a si e aquele em que o documentarista se encontra com o outro. No caso de *Sábado à Noite*, há uma tripla recusa. Quem filma então? Que interesse por si e pelo outro atravessa essa imagem? A pergunta é simples, no entanto é a pergunta fundamental em qualquer documentário. O filme é desde o início montado para ser esse espaço virtual, o dispositivo que o filme ensaia no início acaba por se tornar uma falsa pista ou, melhor ainda, uma parte do processo. Assim como alguns documentários exibem a equipe e os meios de produção, nesse caso o que aparece é o dispositivo e seu necessário abandono.

No meio do filme, depois de passar pela praia – lugar menos de

lazer do que de saída - o filme ameaça reaver o dispositivo. Desta vez sem pedir autorização, o filme acompanha o casal colocando o espectador em um lugar voyeurístico pouco confortável. No meio da noite há uma vigilância desse casal que se beija na praia e depois segue de moto para um bar com TV no teto e cadeiras de plástico. Um lugar dos mais banais de qualquer cidade brasileira. Nesse bar o casal é abandonado em detrimento de um outro que assiste TV e troca leves carícias. Meia noite e cinco. Na TV um casal se despede em câmera lenta no inverno nova-iorquino. O homem passa a mão na cintura da mulher. São pequenos gestos distanciados que vão formando esse espaço. Depois da TV, das carícias e da cerveja vemos quatro planos com mesas vazias. Novamente o filme monta o espaço de poucos gestos com a Rede Globo e com cadeiras de plástico, com espaços onde aquilo pode se repetir ou não. As mesas vazias fazem deslizar aqueles pequenos eventos para fora do fluxo de imagens sobre a noite e sobre o bar, como se sempre fosse possível uma outra organização espaço-temporal da cidade e dos sujeitos que a habitam, incluindo o filme que se torna *voyeur*. As mesas acabam por se constituir como cenas dentro de cenas – um pequeno espaço teatral que pertence e ao mesmo tempo se separa da cena maior, aquela com a TV e os casais. Digamos que se trata aqui de uma montagem paralela que comporta um caminho mais narrativo enquanto parte daquele dispositivo que eventualmente retorna, com micro-elementos e descrições pouco ou nada expressivas.

Em relação ao acaso excessivo como forma transcendente de forjar as imagens há uma solução propriamente fotográfica. O filme pode nos levar para qualquer lugar porque o que está em jogo é encontrar a cena pouco habitada, as ressonâncias dos modos de habitar aqueles espaços. No momento que o dispositivo é abandonado, *Sábado à Noite* se torna um filme único, não há mais um dispositivo que pode ser refeito. Se o dispositivo tinha a importante função de retirar do realizador o excesso de poder em relação à enunciação, é com o esvaziamento da ação que o *Sábado à Noite* enfrenta a dificuldade. Colocando-se sempre em um lugar em que flutua na indiscernibilidade entre o que é intenção do filme, estética e discursiva, e o que é pura presença, sem objetivo.

A espera e o acaso em *Sábado à Noite* podem nos dar a impressão de estarmos diante da tentativa de imagens únicas e totais, como se a cidade pudesse se revelar em algum canto da imagem, em alguma sensação por ela provocada. Mas o filme não se presta à contempla-



ção de espaços belos ou da cidade que desejamos. Vemos espaços comuns: o ponto de ônibus, a banca de revista, a passarela de pedestres. Em todos eles eu arriscaria dizer que há uma *espera ativa*. Não sou apresentado a espaços em que devo reconhecer a cidade, mas a espaços em que o filme parece ser tomado por uma *ignorância criativa*. Ignoro o que pode ser esse lugar, por que pessoas e de que forma ele pode ser habitado, mas essa ignorância é acompanhada de uma criatividade latente. Uma vibração que se produz a partir de uma dimensão propriamente política da montagem e da organização dos espaços, da organização sonora, fundamental para colocar o espectador entre o reconhecimento e a falta dele em cada seqüência do filme.

Notas Flanantes, de Clárisse Campolina, não deixa de compartilhar com *Sábado à Noite* algumas características do documentário contemporâneo que aqui venho apontando. Neste filme também estamos no risco de entregarmos ao acaso e à contemplação toda a possibilidade da imagem, impedindo que filme e espectadores se aproximem de espaços e sujeitos em que possa haver os conflitos e tensões inerentes a movimentos que ameaçam, mesmo que com poesia, uma determinada partilha do sensível.

“Um dia me pediram para definir a cidade em que eu acordo todos os dias. A falta de respostas me levou a procurar um método para descobrir esse lugar que me é tão corriqueiro. Com o mapa de Belo Horizonte em mãos, sorteava o quadrante aonde deveria ir. O vídeo se constrói nesses passeios, revelando o cotidiano de lugares escolhidos ao acaso e de meu encontro com essa outra cidade.” Esta é a sinopse do filme. Uma curiosidade, um dispositivo e o acaso para o contato.

Assim como no filme de Ivo Lopes o dispositivo transita pelo filme, parece abandonado e reaparece transformado. Quando atuando, o dispositivo não chega a trazer maiores tensões para as imagens, sobretudo porque a cada novo lugar que o filme passa as imagens pouco variam, os contatos humanos são mínimos e o filme se vê pouco afetado pela variação que o dispositivo traz para a imagem. Aparentemente, o filme pouco faz além de contemplar cada nova rua para onde é jogado. Apesar do dispositivo (fundamentalmente um limite espacial), o filme continua podendo filmar qualquer coisa. Também aqui estamos diante de um dispositivo fraco, que colocado em prática não traz novas imagens ou sujeitos, nem imprime ao filme um caminho necessário, mesmo que a revelia do realizador. O acaso nos leva a diversos lugares, mas esses lugares são sempre parecidos, como se a realizadora pouco se movesse, questionado assim

o próprio acaso. Independente do lugar da cidade ou das pessoas que encontra, o tom do filme parece inalterado; o filme sabe como filmar antes de se relacionar com o espaço.

Se no lugar da contemplação há o risco do real – risco que não é necessariamente dialético - deve haver espaço para o dissenso⁸. Como se configuraria então nesses casos esses espaços dissensuais? Que tipo de presença o filme possibilita ao espectador, e a ele mesmo, para forjar novas formas de liberdade em meio ao controle? Em seu mais recente livro, *Le spectateur émancipé*, o filósofo francês Jacques Rancière formula a noção de *imagem pensante* (*image pensive*). Esta noção tem algumas características que podem nos ajudar a compreender a operação de Clarissa Campolina em seu filme para lidar com a baixa tensão e o fracasso do dispositivo. Primeiramente Rancière retoma algumas fotografias clássicas de Lewis Payne e Alexandre Gardner para dizer que a *pensividade* pode ser definida como um “nó entre diversas indeterminações. Ela poderia ser classificada como o efeito da circulação entre o sujeito, o fotógrafo e nós, do intencional e do não-intencional, do sabido e não-sabido, do expresso e do não-expresso, do presente e do passado. [...] A *pensividade* na imagem seria então a tensão entre diversos modos de representação” (Rancière, 2008, p.122 - tradução nossa) nesta tensão, alguma coisa resiste “ao pensamento de quem a produz e de que tenta a identificar”. Esta, digamos, dupla possibilidade, entre a representação e o que dela escapa, mesmo ao realizador e ao espectador, Rancière já havia desenvolvido com um outro conceito, o de *frase-imagem*, trabalhado no livro, *Le destin des images* (2003)

Em um primeiro momento, em *Notas Flanantes*, há uma procura da beleza nas marcas humanas deixadas na cidade, nos movimentos descontrolados das folhas ao vento, da mobilidade de um pássaro e dos sons captados ao longe; os elementos da cidade são pontual e precisamente recortados. O rasgo que essas imagens poderiam fazer no ambiente que filma, esse nó entre várias indeterminações de que fala Rancière, tem dificuldade de se estabelecer na medida que temos sempre algo para ver, sempre algo sendo efetivamente mostrado na tela, uma representação que aplaca todas as outras. Essa cidade apresentada no filme demanda engajamento, devemos acompanhar as marcas deixadas, as falas divertidas, os movimentos repetidos e singulares que por vezes lembram *O Homem com a câmera* (1929), ao acreditar com entusiasmo e admiração na cidade que vê.

Uma das sequências mais felizes do filme traz a presença da reali-

8. Permito-me aqui mencionar meu artigo sobre a questão do dissenso “Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo”. http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm



zadora no *off*. Neste dia ela decide não sair por conta do mau tempo – ela pode não sair - e narra a presença de duas mulheres molhadas pela chuva enquanto nós vemos a água escorrendo pela janela. Trata-se de alguém que circula, conhece, apresenta, mas nunca consegue chegar realmente perto, o que não é em si um problema. No passeio seguinte - o oitavo – vemos outras micro-narrativas; uma senhora negra esta parada no canteiro central de movimentada avenida, um empalhador de cadeiras espalha seu trabalho na calçada. Estas micro-narrativas fazem transitar o documentário entre as ações banais e aquelas que parecem chamar atenção pelo seu exotismo, uma transição entre quem assume uma posição em relação ao que vê e alguém que toma partido. Talvez aqui exista uma grande diferença em relação à *Sábado à Noite*. O filme de Ivo Lopes é um filme de quem conhece muito bem a cidade, de quem tem grande intimidade com ela e com os lugares filmados, enquanto Clarissa descobre e, nesse passeio, seu olho busca, examina e se espanta. Ao inventariar ações, gestos e detalhes, há uma aposta na cidade existente, no que está talvez escondido dos olhos dos que, como nós, pouco circulam pela cidade. O filme se torna assim um inventário de práticas esteticamente ricas, mas, de maneira geral, prontas. No filme não há espaço para a cidade dos grandes edifícios feitos a partir de modelos básicos (*templates*) de programas de arquitetura. A presença e a transformação da cidade pelos homens é o que interessa para essas imagens. Nesses espaços, menos nobres, freqüentemente mais pobres, parece haver uma harmonia na relação do espaço com os moradores. A cidade ainda parece ser uma opção de seus habitantes.

A cidade representada nesse inventário ganha uma segunda camada que volta a nos conectar com os passos da realizadora, e este momento é decisivo. Ao sentar-se um banco ela conversa com uma senhora que pergunta seu nome e, naquele momento, a realizadora decide que se chamaria Aparecida. Assim como a seqüência com as duas mulheres na chuva, aqui as imagens se distanciam da narração, apenas escutamos a realizadora enquanto vemos a rua. Essa postura *falsificante* da narradora, que agora se confunde com um personagem de ficção, como em um filme de Chris Marker⁹, é decisiva para que possamos reconectar a cidade com uma experiência pessoal e não identitária. A descoberta da cidade é também uma possibilidade de se contar e inventar outras histórias. Nestes momentos a contemplação da cidade encontra uma mistura, muito diferente do risco do real que nos demanda palavras rápidas, escutas e perguntas, mas um

9. Penso obviamente em *Sans Soleil* (1983), mas também poderíamos lembrar *Level Five* (1997).

risco do real que pode esperar o momento da montagem. Monta-se assim a imagem de um banco, com um encontro existente ou não, com o desejo de dizer eu sou Clarissa, Aparecida, e...

Nesse momento, a circulação flanante se transforma nessa imagem indiscernível entre várias representações; a cidade, o trajeto, a curiosidade da pessoa encontrada, o desrespeito ao dispositivo, a invenção e o desejo da realizadora. Uma *flanerie* que não se resume ao “passeio”, mas à circulação sem ponto fixo entre as representações das imagens. Uma *flanerie* no interior das imagens, entre os dispositivos, entre a intencionalidade e não-intencionalidade das imagens.

Para concluir, poderíamos dizer que o documentário contemporâneo se vê em uma crise da enunciação, não porque toda imagem é colocada em questão uma vez que ela não pode falar sobre a totalidade do mundo, como é a crise do documentário nos anos 60 e 70 que vai gerar, no caso brasileiro, um filme como *Congo* (1972), de Arthur Omar, mas uma crise de enunciação porque enunciar, criar informação, gerar dados e procedimentos sensíveis, sobre si e sobre o mundo, seria, também, uma maneira de incrementar o controle e os meios de confinamento que não dependem mais de espaços fechados, mas sim de modos de atuação da subjetividade, das possibilidades de invenção de si. O desafio que esses filmes parecem enfrentar se encontra entre a construção de uma imagem que é subjetiva e que eventualmente pode se configurar como informação, mas que, por outro lado, precisa inviabilizar a instrumentalização da informação - a cidade está sempre escapando, assim como seus habitantes - e negar o subjetivismo como garantia de indiciabilidade ou como voyeurismo. O *eu* que narra é presente, mas ele precisa, como faz Clarissa, se dobrar em outros, nunca coincidir consigo mesmo. O risco do real não se faz assim sem uma dimensão dispersante e ficcionalizante, como inadequação. O risco do real, baseado nas desroteirizações, como formula Comolli, encontra aqui também a necessidade de não acreditar no acaso que forja conexões inesperadas a como potência que o garantiria. E a própria dimensão conexãoista, no acaso e no acontecimento, que parece colocada em questão. *Sábado à Noite* e *Notas Flanantes* podem ser pensados como sintoma e diálogo com o que Deleuze chamou de *dividual*, esse sujeito que não é mais *modelado*, como na tradição disciplinar ou tipificado, como no documentário sociológico, mas é *modulado*, sujeito desejado pelo capitalismo contemporâneo.

Referências

- ARDENNE, Paul. 2002. *Un Art Contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 2005. O documentário de busca; 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (org.) *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.
- BOLTANSKI, Luc.; CHIAPELLO, Ève. 1999. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éd. Gallimard.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir e Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévison, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-Temps*. Paris: Les Éd. de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GUIMARÃES, César. 2004. A experiência estética e a vida ordinária. In: edição 1. dezembro de 2004, Compós. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 15/12/2006.
- LOPES, Denilson. 2008. *A delicadeza; estética, experiência e paisagem*. Brasília: EdUnB.
- RANCIERE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.
- _____. 2003. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- TEIXEIRA, F. E. 2004. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. Teixeira, F. E. (org.) São Paulo: Summus.
- XAVIER, Ismail. 2003. Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contra-mão do ressentimento. In: Estudos de Cinema: Socine IV/Socine. São Paulo: Fapesp/Panorama.