**PODER E POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO:
OPERAÇÕES DE RESISTÊNCIA E EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR ¹**

**POWER AND POLICY IN THE DOCUMENTARY: OPERATIONS OF RESISTANCE AND
SPECTATOR EMANCIPATION**

Tatiana Vieira Lucinda²

Gabriela Borges Martins Caravela³

Resumo

A partir da ideia de Jacques Rancière de que a arte é um objeto inserido no mundo, que pode reforçar ou quebrar a lógica do poder, este artigo trata do documentário, discutindo como as operações dos cineastas podem significar um dissenso. É feita uma revisão bibliográfica abordando a sociedade, a arte e o poder, para, posteriormente, adentrar no universo do documentário, tratando de sua vinculação à realidade, da crença do espectador, forças presentes na cena, o risco e, por fim, de como se chegaria ao espectador emancipado. Observou-se que o a consciência do documentarista sobre o desequilíbrio de forças na cena e o seu esforço para uma construção coletiva, bem como a propensão ao risco, são formas de mobilizar o pensamento do espectador.

Palavras-chave: Documentário. Poder. Política. Partilha do Sensível.

Abstract

From the idea of Jacques Rancière that art is an object inserted in the world, which can reinforce or break the logic of power, this article deals with the documentary, discussing how the operations of filmmakers can mean dissent. It made a literature review addressing the society, art and power, to then enter in the documentary of the universe, comes to their connection to reality, the viewer's belief, forces present at the scene, the risk and, finally, to how it would reach the emancipated spectator. It was observed that the filmmaker's awareness of the imbalance of forces in the scene and his effort for collective construction, as well as the propensity for risk, are ways of mobilizing the viewer's thinking.

Keywords: Documentary. Power. Politics. Distribution of the Sensible.

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Vínculo, Coerção e Resistência, do VI ComCult, Universidade Paulista operações de resistência e emancipação do espectador, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF), Pesquisadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual, tavianavl@yahoo.com.br.

³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP), Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF), gabrielaborges0@gmail.com.

Introdução

Em seus estudos sobre a arte, o filósofo Jacques Rancière (2010) sustenta o argumento de que o artista não está separado do restante do mundo, que mesmo a experiência artística pautada pela autonomia tem como pano de fundo as relações de poder. Rancière vê a estética como a configuração de um regime específico, uma “partilha do sensível”, a qual pode tanto atender ao regime da polícia, que seria a manutenção das hierarquias e das divisões nesse sensível, quanto à política, caracterizada pela ruptura da ordem hierarquizante e dos regimes de identificação. Para pensar essas proposições, é importante compreender como as relações de poder operam na sociedade, influenciando formas de visibilidade, significação e percepção, tema tratado por Foucault (1979).

Isso posto, tomando como objeto de estudo o cinema documentário de um modo geral, este artigo pretende avaliar como as operações dos documentaristas, desde a etapa de produção de um filme, passando pelo encontro com o sujeito filmado até a montagem, podem significar a manutenção do poder ou a sua quebra. Tal exercício parte da premissa de que o cinema é uma forma de pensamento, e que, portanto, é influenciado e também influencia os discursos vigentes na sociedade. Nesse sentido, busca-se apontar caminhos no modo de fazer – dispositivo montado pelo cineasta – que podem abrir possibilidades de resistência ou quebra das coerções e visões estigmatizadas.

Para tanto, este artigo apresenta uma abordagem teórica inicial sobre as ideias de Foucault e Rancière no que tange à sociedade e à arte e, em seguida, trata de algumas questões referentes ao documentário, como sua vinculação à realidade social e a crença de que oferece uma visão não mediada (Nichols, 2012; Renov, 2005); as forças presentes na relação do cineasta com os sujeitos filmados (Senra, 2010; Guimarães, 2010); as *mise-en-scènes* e como elas podem revelar a partilha e a abertura ao risco enquanto potência política (Comolli, 2008) e a possibilidade de emancipação desse espectador (Rancière, 2012), também como uma tentativa de ruptura da ordem hierarquizante.

Através da interceptação entre teoria e modos de fazer, objetivamos entender o documentário a partir da sua relação com o mundo e dos afetos provocados, incitando a discussão sobre a construção de um cinema com a potência de levar o espectador à sua própria transformação crítica (Comolli, 2008). Em outras palavras, almejamos apresentar um diálogo entre teorias filosóficas, da arte e estudos referentes ao próprio documentário que

possa trazer novos olhares quanto às escolhas e ações do cineasta e seus impactos posteriores na recepção. Entendemos que a arte carrega em si um potencial de resistência e de rearranjo das forças presentes na sociedade, daí a importância em estudar obras cuja percepção caminha no sentido de uma aproximação com a realidade vivida, como é o caso do documentário.

Conforme defende Magalhães Junior (2010, p.86) o documentário é “um sentido que gera sentidos”. Desse modo, para situá-lo em nossa realidade, é importante pensarmos as relações de poder que nele existem e em que lugar se encontra o filme, entendido como uma forma de discurso que tem um papel relevante no mundo histórico e na construção de subjetividades.

Sociedade, poder e arte política

Uma visão contemporânea sobre a arte, como a do filósofo francês Jaques Rancière defende que a mesma é objeto sensível dentro da sociedade e, portanto, não se separa das relações existentes no seio social, incluindo as de poder. Em seus estudos, o teórico busca minar a ideia de uma arte sublime, ou seja, descolada do mundo, pensamento que vigorou séculos anteriores. Para ele, pensar em uma imagem “pura” é descartar o lugar que ela ocupa na sociedade, nas partilhas da qual ela faz parte. Assim, o que o filósofo propõe é uma tentativa de reconectar a arte ao mundo e, a partir disso, ele desenvolve uma nova visão sobre a relação entre a arte e a política, contrariando o posicionamento tradicional de que a arte política estaria na explicitação dos meios de dominação e sugerindo uma avaliação sobre a distribuição do sensível proposta por determinado objeto artístico.

Na concepção de Rancière (1996), para compreender as divisões presentes na sociedade e como o poder consegue influenciar nossas formas de pensar, perceber, falar e agir, é importante considerar o que ele chama de “partilha do sensível”, a qual também acontece na arte. De acordo com o filósofo:

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

Em um primeiro momento, a ideia de participação em um comum e de separação em partes exclusivas pode soar desconexa, contudo, ela se mostra mais inteligível quando se

pensa em comunidade: todos fazem parte dela, mas existem aqueles cuja visibilidade não é alcançada ou cujo discurso não é ouvido. Conforme salienta Rancière (2005), a partilha do sensível é a que permite ver quem efetivamente toma parte do comum, quem é contado em razão daquilo que faz. Ou seja, a participação é concedida aos sujeitos que possuem ocupações e posições que atestam suas competências ao comum, o que lhes permite serem vistos e ouvidos nos ambientes discursivos.

Para uma melhor compreensão dessa ideia de uma divisão em partes, é mister entender que a mesma atende às relações de poder que imperam na sociedade. Rancière desenvolveu a sua teoria tomando como referência algumas ideias do filósofo Michel Foucault, especialmente no que tange à sua visão do que é o poder e de como ele se sustenta na sociedade. Para Foucault (1979), o poder não é um termo que deva ser limitado apenas ao Estado ou governos. Trata-se de uma força que permeia a vida em sociedade, a família, o trabalho e outras instituições que fazem parte da vida comum.

Ainda segundo o filósofo, o poder está sempre associado a alguma forma de saber, ou seja, em nome de alguma verdade são legitimadas ações de controle dos corpos e dos desejos, de monitoramento e segregação. De acordo com Foucault (1979, p.186), o poder “é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber” (Foucault, 1979, p. 186), ou seja, o poder precisa de verdades para se naturalizar nas relações, para passar por entre os indivíduos e formar uma cadeia que se retroalimenta. Desse modo, o poder está também nos discursos, sendo os media – imprensa, cinema e televisão - materialidades do mesmo, uma vez que fomentam os regimes de verdade que atendem ao seu interesse (Foucault, 1979). O filósofo acrescenta que:

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

Ou seja, há a presença de algo anterior aos nossos olhares e reflexões, uma ordem que desenha esquemas próprios para cada época, ou seja, formas de pensamento que influenciam nossas percepções e até mesmo nossas condutas. Dentro dessa visão de poder que influencia o modo como pensamos, percebemos e discursamos, está a ideia de divisão em partes, ou seja, existem pessoas que alcançam visibilidade e cujo discurso é ouvido e outras que não são contadas, nem vistas e cujo discurso é tido como um ruído. Para explicitar melhor essa distribuição de lugares na sociedade, Rancière (2011) fala da lógica policial e da política. A

primeira seria aquela que visa fixar as pessoas na mesma posição, ou seja, cada indivíduo é compelido “a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (Rancière, 2011, p.7). A experiência política, por sua vez, seria a ruptura das lógicas dominantes, permitindo a abertura para que os sujeitos possam transitar entre posições e identidades. Nas palavras do filósofo, pela política aqueles que estavam fadados a uma existência sem reconhecimento passam a ocupar um espaço de visibilidade e sua expressão verbal passa a ser audível enquanto discurso (Rancière, 2011). Nesse sentido, a política seria o baralhamento de posições, a busca pelo dissenso, a quebra da lógica do poder.

O filósofo aplica essa ideia também à arte, entendendo que a mesma pode operar tanto de modo policial quanto político. Na verdade, Rancière ressalta que a estética é uma forma de distribuição do sensível,

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

De acordo com essa concepção, através da estética seria possível olhar para a partilha, questionando suas formas de produção de conhecimento e de configuração do espaço comum. Nesse sentido, a arte política seria aquela que promove o baralhamento de posições, que visa a ruptura de padrões e convenções, possibilitando uma repartilha do sensível, a redistribuição do visível, do dizível e do pensável. Tais consequências levariam, em última análise, a uma emancipação do espectador, na medida em que o mesmo se defrontaria com uma nova organização do sensível capaz de mobilizar o seu pensamento, de fazê-lo refletir sobre uma nova distribuição, uma nova vida possível, desligada da lógica do poder. É o que veremos posteriormente.

Documentário: vinculação à realidade e crença do espectador

O primeiro tópico apresentado, embora apresente um viés mais filosófico, visa fornecer as bases para que possamos pensar na potência política do documentário e suas operações de resistência. Tais temas serão tratados na sequência, quando falaremos das forças que imperam nas cenas, das *mise-en-scènes* e do risco. Antes de tratar especificamente dos mecanismos que podem permitir chegar a uma arte política, é importante compreender como

o documentário é visto pelo espectador e de que modo são construídos os sentidos de um filme.

Ao diferenciar o documentário da ficção, Nichols (2012) ressalta que o primeiro toma a realidade como matéria-prima, daí a sua denominação de um cinema de representação social. Para o teórico, há um vínculo forte entre o documentário e a realidade, ainda que esse gênero de cinema possua uma maior liberdade criativa, uma vez que não conta com um formato padrão de criação. O documentário pode ser realizado através de entrevistas, com uma observação mais distante ou uma observação participativa, usando encenações e outros artifícios típicos da ficção, performances, arte gráfica, dentre outros recursos. Contudo, uma característica que impera é a sua referencialidade com o mundo, o que não significa que ele seja uma cópia fiel da realidade, mas um ponto de vista sobre a mesma.

De acordo com Nichols (2012, p. 28), “nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de outra maneira”, e é importante ter em mente que o documentário se utiliza de mecanismos que procuram persuadir, convencer o espectador. Para o teórico,

(...) os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de seu cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (Nichols, 2012, p. 30).

Essas ideias de Nichols nos revelam pertinentes na medida que passamos a ver a construção documentária como uma arte que não está separada do mundo e, que portanto, não é neutra. Assim como as outras artes e a própria mídia, os filmes documentários elaboram e sustentam uma verdade, um argumento, o qual pode se aproximar mais da lógica policial ou da lógica política, segundo a teoria ranceriana. O que enfatizamos aqui é que a enunciação documentária também cria uma partilha do sensível e é importante que olhemos para ela a fim de percebemos o sentido que pode ser gerado ao espectador.

Em seus estudos sobre o documentário, Comolli (2008) salienta que o cinema são formas de pensamento que acarretam consequências políticas. Para ele, é imperioso analisarmos as formas de fazer, entendendo que um filme tem muito mais que as intenções conscientes do cineasta. E acrescenta que o documentarista é um ser inserido na esfera social, ou seja, sua formação se deu em um seio permeado da lógica do poder, daí a ideia de uma

objetividade impossível. Na medida em que o poder constrói verdades para se naturalizar, que ele está presente na distribuição do comum, é recebido e relançado pelos próprios indivíduos, faz-se necessário olhar para as operações dos documentaristas a partir de um questionamento central se elas atuam no sentido de manter essa lógica ou de buscar a sua ruptura.

Renov (2005), ao tratar do documentário, também enfatiza a o fato de a objetividade e a neutralidade não serem possíveis, sugerindo que se analise as expressões de subjetividade presentes no filme. Comolli (2008) também compartilha dessa ideia e acrescenta que muitas escolhas estéticas acabam por revelar-se como escolhas políticas, ou seja, as formas escolhidas para construir o filme e o seu próprio enunciado podem revelar essas marcas de subjetividade e mais ainda: se a obra carrega um potencial político, de ruptura da lógica do poder, de resistência à distribuição do comum.

Em se tratando de um olhar sobre o documentário percebendo que a sua construção é uma partilha do sensível, Hamburguer (2005) chama a atenção para a análise das suas manifestações estéticas das relações de poder que se realizam nos trabalhos cinematográficos. Para a autora, no Brasil, “o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado de mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Hamburguer, 2005, p. 197), o que significa que a construção de muitas obras acaba por refletir as lógicas de controle e de distribuição policial.

Apesar de destacarmos a presença da subjetividade na construção de um documentário, há que se reconhecer o seu forte impacto junto ao espectador no sentido de convencê-lo de que o que está diante da tela trata-se de um recorte da realidade. Para Comolli (2008), o documentarista acaba por colocar à disposição do espectador corpos filmados garantidos como “verdadeiros”. A persuasão e o investimento na crença do espectador acontecem através do uso de vários recursos que levam aquele que assiste ao filme a tomá-lo como parte da realidade. Um deles é o foco na palavra, a força do discurso, o qual, segundo Nichols (2012, p. 59) “dá realidade ao nosso sentimento de mundo. Um acontecimento recontado torna-se história resgatada”. O tempo dedicado à escuta dos personagens, o uso recorrente de entrevistas ou técnicas de História Oral, acaba por conferir maior legitimidade ao que se está ouvindo, uma vez que se aproxima de um estilo muito usado no telejornalismo. A montagem também tem um papel relevante, pois organiza as cenas de modo a conduzir toda uma lógica que encaminha para um determinado ponto de vista. Na concepção de Nichols (2012), a montagem assume uma função comprobatória. “Ela não só aprofunda nosso

envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo” (Nichols, 2012, p. 58).

Muitos documentários utilizam também cenas de arquivo ou documentos que tentam “provar” o que está sendo dito. Há ainda, um forte investimento no realismo, que intensifica essa crença do espectador. Conforme salienta Nichols (2012, p. 64), “o som que ouvimos e a imagem que vemos parecem possuir as características daquilo que os produziu” e ainda: “quando supomos que um som ou uma imagem têm uma relação indexadora com sua fonte, essa suposição tem mais influência num filme que consideramos documentário do que num filme que consideramos ficção” (Nichols, 2012, p.64). Assim, há uma forte tendência de crença na enunciação apresentada pelo documentário.

Para além dessas questões, há algo que Comolli (2008) enfatiza como uma característica do cinema e que Nichols (2012) também destaca nos seus estudos: a tentativa de atender ao desejo do espectador, uma vontade de saber mais sobre o mundo, até mesmo de legitimar as suas crenças. Daí a iminência de se reforçar a lógica policial em uma partilha que acaba por reproduzir sua forma de organização. Conforme Nichols (2012, p. 87) salienta, “crenças têm sua origem em valores compartilhados e estes assumem a forma de convenções”. Isso posto, o grande desafio do documentário estaria exatamente em inserir o espectador na dúvida, jogar com os seus medos de modo a perfurar a sua consciência, defende Comolli (2008).

Uma das formas de se conseguir colocar o espectador em uma posição de interterminação, entre o crer e o duvidar, talvez esteja em uma atuação mais política no sentido que Rancière propõe. E isso começa na própria montagem da cena documental e na forma como acontece o encontro entre o cineasta e o sujeito filmado, conforme veremos a seguir.

Política no documentário: forças na cena, mise-en-scènes e risco

Entre as várias definições do que seria o documentário e até mesmo nos estudos que acabam por assumir a dificuldade em conceitua-lo, há uma percepção compartilhada por quase todos os teóricos: a ideia de que o documentário é o cinema do encontro. Para que o filme aconteça, é necessário que o documentarista se disponha a visitar um local e a conversar

com outras pessoas. Existe, portanto, o contato do realizador com o lugar onde as gravações irão acontecer, o qual pode lhe ser desconhecido, e o encontro do documentarista com o sujeito filmado, o qual é permeado por medos – o medo do realizador a respeito do próprio personagem e do que ele irá oferecer como discurso, o medo do sujeito filmado em relação à câmera e também uma desconfiança do cineasta e do irá fazer com o seu relato na montagem.

Nesse sentido, há que se dedicar um olhar ao encontro e como ele se desenvolve ao longo do filme, na medida em que o documentário é resultado do que se dá no momento da filmagem, das relações que se estabelecem quando a câmera está ligada e apta a captar os afetos gerados naquele instante. E, antes de mais nada, é fundamental compreender que o encontro no documentário é um jogo de forças. Comolli (2008, p. 47) ressalta que “filmar mobiliza poder, que a questão da relação, do contato com o outro não economiza posições de poder e relações de força”. O autor destaca ainda que o documentarista precisa ter consciência disso e salienta que as linhas de forças das relações de poder também estão presentes e são visíveis nos sistemas de representação. Tal é a ideia que defendemos desde o início deste artigo, a qual justifica nossa argumentação em torno da necessidade de se pensar formas de operar politicamente.

O encontro pode acontecer de várias formas e tudo depende de como o cineasta opera para que o sujeito filmado possa expressar a sua *mise-en-scene*. Isso não significa que o documentarista deve se anular. O que Comolli (2008) propõe, por exemplo, é que se utilize os medos como potência, que o realizador fuja da tentativa de controle do outro, que ele esteja aberto ao risco, que é filmar sem um roteiro prévio, permitindo que os imprevistos e os acasos aconteçam, que o real perfure a cena. Para o teórico, o risco é a saída para o controle excessivo, é a essência e a potência do documentário, justificando que “filmar homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar previsões” (Comolli, 2008, p. 176).

Guimarães (2010), por sua vez, ao tratar do encontro do documentarista com o que chama de “outro de classe” afirma que trata-se de um jogo excessivamente polarizado, enaltecendo como ponto que favorece a desigualdade de poderes a interrupção excessiva do realizador. Para o autor, essa dificuldade só poderá ser sanada “se a relação entre quem filma e quem é filmado alcançar, simultaneamente, um processo de subjetivação e um ato de individualização”, defendendo que o outro tenha uma participação diferenciada no sensível,

apresentando um discurso que será efetivamente ouvido. Guimarães (2010) fala na criação, no documentário, de uma vida não idêntica ao comum, de um “outro rosto” dos sujeitos filmados.

Nesse sentido, é importante pensar no lugar ocupado por esse sujeito. Para tanto, algumas questões podem ser feitas: o sujeito filmado está na mesma posição e no mesmo papel social que ele já ocupa na sociedade? Esse lugar legitima ou deslegitima o seu discurso? É uma posição imutável? Há alguma tentativa de desconstrução de estereótipos ou mesmo de quebra das expectativas do espectador, apresentando-lhe uma nova partilha do sensível? Tais questões nos levam a avaliar a forma de construção do documentário, analisando as escolhas do cineasta e os recursos expressivos empregados.

Em se tratando da atuação do cineasta, Senra (2010) trata do uso excessivo de perguntas. Para a autora, perguntar é uma forma de expressar força e poder, na medida em que o documentarista se coloca diante do sujeito filmado como um inquiridor em busca das respostas e “o efeito das perguntas sobre o inquiridor é, naturalmente, o aumento da sua sensação de poder” (Senra, 2010, p. 99). A autora associa o ato de perguntar ao trabalho de um cirurgião, cujo procedimento implicaria em provocar a dor em determinados pontos. Ainda segundo Senra (201), o encontro feito apenas de perguntas e respostas aumenta a distância entre entrevistado e entrevistador. Nesse sentido, o uso de questionamentos diretos e excessivos que reduzem a liberdade do sujeito filmado acaba minando as possibilidades de uma arte política.

Baltar (2010, p. 219) vê o encontro como uma “gradação entre disputas e lugares de poder”, sendo que a performance do sujeito filmado tende a atender ao que o realizador espera e também ao que ele acredita que o público quer ver e ouvir. E acrescenta que nesse jogo “decorre um processo, socialmente compartilhado, de consolidação dos papéis sociais, o que, por sua vez, acaba por moldar a maneira com que determinado papel deve ser representado” (Baltar, 2010, p. 223). Em outras palavras, isso quer dizer que o sujeito filmado, ao ser tomado por questionamentos que buscam determinadas respostas, acaba por criar um personagem que reforça a sua condição na esfera social, ou seja, permanece na mesma posição fixa que o comum reserva a ele, reforçando a lógica policial.

Na concepção de Senra (2010), para evitar essa polarização de forças, o realizador deve buscar uma guinada ao subjetivo, resgatando as ideias de uma construção coletiva, de participação mútua e de experiência. Ela também sugere que se procure manter um clima de

familiaridade com o sujeito filmado, promovendo um encontro natural, com uma intervenção menos invasiva e mais discreta.

Xavier (2010), por sua vez, defende que, para compensar a assimetria de poderes, o documentarista deve tentar atuar como um catalizador da fala do personagem, apresentando uma abertura efetiva para o diálogo. Mas ele faz uma observação: “de um modo ou de outro, as tensões permanecem, por maior que seja a disposição para a escuta – porque, afinal, há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há *mise-en-scene*” (Xavier, 2010, p. 68). Mais uma vez, fica a ideia de que ter consciência dessa assimetria de poderes é importante para o documentarista buscar formas de uma atuação mais política e menos policial, seja na montagem da cena, nas gravações e até na montagem, compreendendo que não é possível anular esse jogo de forças, mas buscar caminhos que despertem o olhar do espectador para uma outra distribuição do sensível.

Espectador emancipado: a potência das operações políticas e de resistência

Para complementar as suas ideias a respeito de arte política, Jacques Rancière também tratou do que ele chama de “espectador emancipado”. Para o filósofo, a emancipação estaria na transição de lugares ocupados pelo observador, ou seja, é atingida quando há o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (Rancière, 2012, p.23). Na concepção do teórico, a manutenção do distanciamento entre aquele que produz a arte e aquele que, tradicionalmente, deveria permanecer imóvel diante do que lhe é apresentado, não propicia um estágio de emancipação da recepção.

A emancipação estaria na inclusão do espectador na ação criativa, participando da obra com as suas associações, comparações e interpretações, ou seja, o mesmo se converteria naquele observador que busca sempre ir além do que é dado. O espectador emancipado percorreria vários lugares na percepção, estando atento ao modo que se opera a partilha do sensível e olhando para a mesma de modo crítico. Ainda segundo Rancière (2012), o espectador deve ser levado a ver aquilo que ele supostamente não quer ver ou não está acostumado a ver, saindo da lógica segundo a qual seus desejos devem ser totalmente atendidos e sua posição deve ser imóvel e passiva.

Para tanto, pensar na arte política e sua potência de criação de um novo sensível, de baralhamento de posições e de promoção de dissenso pode ser o caminho para se atingir esse estágio de emancipação, uma vez que a mesma acaba por promover uma quebra na lógica de pensamento do espectador e o levaria a questionar o que vê. Ao dizer que “o lugar de poder do cinema, sua função social, estão em causa nesse deslizamento fora do registro da crença” (Comolli, 2008, p. 66), Comolli também concorda com a ideia de que a potência está em inserir o espectador na dúvida, não atendendo a todos os seus desejos. Para o crítico francês, o “cinema brinca com o medo porque ele é uma de suas ferramentas para perfurar a consciência do espectador” (Comolli, 2008, p. 67). Esse é um ponto relevante: se estamos falando de mecanismos para desafixar o espectador de sua posição imóvel de modo que ele possa experimentar o risco e ter o seu pensamento mobilizado, passamos a tomar como referência a ideia de que não estar na crença é o princípio básico para se alcançar o estágio de emancipação.

Ainda segundo Comolli (2008), o abandono da programação é o verdadeiro “estar no mundo”. A função estética de documentários capazes de inserir o espectador no risco estaria em permitir-lhes não apenas ver, mas experimentar a partilha que é dada. Nesse caso, o espectador alcançaria um estágio “maior”, posição que lhe postula maior liberdade e responsabilidade, a intensificação de suas experiências subjetivas e o desenvolvimento de um pensamento crítico. Quando o espectador vê diante de si algo que não esperava ou que se contrapõe às preconcepções que possui, ele acaba refletindo sobre, ainda que recalando. É o que o crítico francês defende, ao afirmar que tudo o que o espectador procura renegar, esquecer, acaba retornando. Ou seja, esse desejo de ver somente o que lhe agrada ou o que já está interiorizado como consenso, acaba provocando um efeito rebote no espectador quando esse se depara com o que lhe causa certo desconforto. E esse efeito é capaz de leva-lo a uma visão crítica de si e da partilha que o filme propõe.

A partir do momento em que o documentarista evita controlar as respostas do personagem, concedendo-lhe uma maior liberdade expressiva a transição entre várias posições, revelando uma outra vida/identidade possível, o espectador poderia se deparar com uma nova partilha do sensível, diferente da distribuição do comum, o que, por si só, já é uma quebra de expectativas e uma inserção na dúvida. Além disso, a utilização de mecanismos que permitam a abertura para o incerto, para o indeterminado, de modo que o espectador possa

participar ativamente da obra, também pode avivar a potência política do documentário. É importante que o risco na cena seja mantido também na montagem.

Vale ressaltarmos que, a partir do momento que se compreende o documentário não mais como uma representação, um retrato fiel da realidade, mas como uma construção mútua – entre cineasta e sujeito filmado – que busca mobilizar o pensamento do espectador sobre determinado tema, passa-se a vislumbrar essa atuação política. Tal ideia vai ao encontro do que Bentes (2010) propõe para o documentário: o confronto direto entre uma vida e o que ela pode, ou seja, entre o que ela é na esfera do comum e o que ela pode ser na partilha cinematográfica.

Conforme ressaltamos anteriormente, o documentário tem uma liberdade criativa e a possibilidade de utilização de uma série de recursos para compor o filme. Tomando as ideias de Rancière e Comolli como referência, pensando na possibilidade não de apenas tratar de um tema político, mas de fazer política, de abrir-se ao real e ao risco, seria possível promover ao espectador um estágio de emancipação. Isso porque a política está naquilo que rompe o consenso, que foge aos padrões e às hierarquias, às verdades consolidadas pelo poder, as quais já estão interiorizadas no espectador. E, a partir do momento em que se compreende que o “espectador maior” (Comolli, 2008) é aquele que não tem todos os seus desejos e expectativas atendidos, é possível postular que o caminho para a emancipação e para um documentário de resistência esteja exatamente na busca pela reconfiguração do sensível, na repartilha, no baralhamento de posições e também na utilização de mecanismos de incerteza.

Considerações finais

Avaliar as escolhas dos documentaristas não significa apenas pensar na produção em si, mas em entender que as mesmas exercem um impacto no enunciado do documentário, na medida em que o filme é resultado tanto do que acontece no momento da filmagem, conduzida pelo realizador, como na montagem, também gerenciada pelo documentarista. É importante pensar que a forma como ele se coloca diante do sujeito filmado, o tipo de intervenção que faz, assim como o modo como conduz e acolhe o discurso do outro impactam na construção de sentidos do documentário. A política proposta por Rancière, pautada na redistribuição de lugares, em dar visibilidade e voz àqueles que estão excluídos da partilha, acontece na própria montagem da cena documental, daí a relevância em se pensar as

operações dos cineastas que podem significar um ato de resistência e quebra das lógicas de poder.

Isso posto, a partir das discussões ao longo deste estudo, podemos inferir que é mister que o realizador do documentário esteja disposto a livrar-se de suas concepções para atender as demandas do sujeito filmado e evitar o controle do mesmo durante a gravação, conduzindo as suas respostas e reações, as quais poderiam reforçar sua posição na partilha do comum. Para que haja o baralhamento de posições e o dissenso, o qual configuraria a política da arte proposta por Rancière, é fundamental pensar que a montagem da cena também é uma forma de partilha e pode tanto refletir os jogos de poder como quebrá-los. Ao cineasta cabe a consciência desse jogo de forças, buscando mecanismos para equilibrá-lo, de modo a se chegar a uma outra vida possível de seu personagem, a uma redistribuição de lugares.

Ao trazer várias referências teóricas neste artigo, buscando estabelecer um diálogo entre o que propõe o filósofo e como os documentaristas constroem o filme, é possível sustentar que a política está na quebra de expectativas daquele a quem o documentário se destina, proporcionando-lhe vislumbrar uma nova partilha do sensível capaz de mobilizar o seu pensamento, ainda que pela estranheza inicial. Conforme Rancière defende, o espectador só alcança um estágio de emancipação quando transita de lugares e participa ativamente da obra, e uma das formas de suscitar isso é inserindo-o na indeterminação, situando-o entre o crer e o duvidar. Nesse sentido, acredita-se que as operações dos cineastas devem buscar levar o espectador a esse estágio maior, através de ações que permitam que tanto quem filma como quem é filmado e quem assiste sejam inseridos no risco, considerado por Comolli a grande potência do documentário, a possibilidade de o mesmo se desligar dos poderes dominantes.

Referências

Baltar, M. (2010). Cotidianos em performances: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (p. 216-234). Rio de Janeiro: Azougue editorial.

Bentes, I. (2010). Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (p. 44-63). Rio de Janeiro: Azougue editorial.

Comolli, J.L. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Foucault, M. (2005). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.

- Guimarães, C. (2010). Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (p. 181-198). Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Hamburger, E. (2005). Políticas da representação: Ficção e documentário em Ônibus 174. In: M.D. Mourão, A. Labaki, (orgs.). *O cinema do real* (p. 196-215). São Paulo: Cosac Naify.
- Magalhães Junior, A.G (2010). *Luz, Câmera e Emoção: vídeos documentários e história da educação*. Fortaleza: edições UFC.
- Nichols, B. (2012). *Introdução do documentário* (2a ed). Campinas, SP: Papirus.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34.
- Rancière, J. (2010). Política da arte, Urdimento: *Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v. 1, n. 15, p. 149-172.
- Rancière, J. (2011). O que significa “Estética”. Trad. de R. P. Cabral. Cargo Collective. <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes.
- Renov, M. (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In: M.D. Mourão, A. Labaki, (orgs.). *O cinema do real* (p. 244-257). São Paulo: Cosac Naify.
- Senra, S. (2010). Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (p. 96-121). Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- Xavier, I. (2010). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In C. Migliorin (org.), *Ensaio no real* (p. 66-79). Rio de Janeiro: Azougue editorial.